Ланс Паркин

АЛАН МУР



МАГИЯ СЛОВА

Жизнь культового создателя
ХРАНИТЕЛЕЙ и
V — ЗНАЧИТ ВЕНДЕТТА

Алан Мур. Магия слова
Ланс Паркин

Аннотация
Ланс Паркин. Алан Мур. Магия слова
Введение
I. Безбородая юность
II. Восемь лет спустя…
III. Странный воин реализма
IV. Сценарный робот Алан Мур
V. Берегись, Америка… Я иду!
VI. Это несмешно. Ха-ха-ха-ха-ха!
VII. Хранители II
VIII. Маг и я
IX. Кинотопия
X. Что случилось с человеком завтрашнего дня?
Благодарности
Источники
Об авторе
Избранная библиография
Сергей Карпов. Пять лет. Послесловие переводчика

Аннотация

Последние 35 лет фанаты и создатели комиксов постоянно обращаются к Алану Муру как к главному авторитету в этой современной форме искусства. В графических романах «Хранители», «V – значит вендетта», «Из ада» он переосмыслил законы жанра и привлек к нему внимание критиков и ценителей хорошей литературы, далеких от поп-культуры.

Репутация Мура настолько высока, что голливудские студии сражаются за права на экранизацию его комиксов. Несмотря на это, его карьера является прекрасной иллюстрацией того, как талант гения пытается пробиться сквозь корпоративную серость.

С экцентричностью и принципами типично английской контркультуры Мур живет в своем родном городке – Нортгемптоне. Он полностью погружен в творчество – литературу, изобразительное искусство, музыку, эротику и практическую магию. К бизнесу же он относится как к эксплуатации и вторичному процессу. Более того, за время метафорического путешествия из панков-

ской «Лаборатории искусств» 1970-х годов в список бестселлеров «Нью-Йорк таймс», Мур неоднократно вступал в жестокие схватки с гигантами индустрии развлечений. Сейчас Алан Мур – один из самых известных и уважаемых «свободных художников», продолжающих удивлять читателей по всему миру.

Оригинальная биография, лично одобренная Аланом Муром, снабжена послесловием Сергея Карпова, переводчика и специалиста по творчеству Мура, посвященным пяти годам, прошедшим с момента публикации книги на английском языке.

Ланс Паркин
Алан Мур. Магия слова

Введение

«У меня необычная жизнь. Не та, что я ожидал. Мне нравится. Прекрасная. Но немного странная».

Алан Мур, конференция Magus (2010)

«Кто здесь Алан Мур?»

Когда в помещении Алан Мур, этот вопрос никому не приходит в голову и его легко найти на фотографиях. Похоже, если пишешь о Муре, надо обязательно начать с того, что он настоящий великан (на самом деле 188 см — высокий, но едва ли необыкновенно высокий), что у него пышная борода и что он носит звенящие сегментированные перстни и змееголовую трость. Он подарок для карикатуристов и работает в индустрии, где их множество. Его внешность часто наводила людей на мысли, что он жуткий и странный. Мур отлично знает, что выделяется из толпы.

Творчество Алана Мура выделяется не меньше его самого. В его резюме — пятипанельные газетные комиксы и роман заметно больше «Войны и мира»; слэпстик-комедия и кровавые ужасы;

пяти- или шестистраничный стрип про Дарта Вейдера и порнографический трехтомник в футляре; написанные по контракту истории об аляповатых персонажах, принадлежащих большим корпорациям, и черно-белая самиздат-антология с критикой законов тэтчеровской эпохи. Мур сотрудничал с сотней разных художников, каждый со своим стилем, но когда читаешь его истории даже с такими каноническими персонажами, как Супермен, Джокер, Джек-потрошитель, Хан Соло, Дороти Гейл или Джекил и Хайд, то по всему видно, что они создания одного и того же разума.

Главная причина покупать его комиксы — как раз потому, что их написал Мур. Как отмечает критик Дуглас Волк: «Я до сих пор покупаю все, несущее на обложке его имя. Даже второстепенные или халтурные работы почти всегда помогают понять его основное творчество. А от основного творчества все еще не улеглись ударные волны, даже спустя годы после публикации. Не стоит говорить, что последние двадцать пять лет истории комиксов — это история творческого пути Алана Мура, но это, без преувеличения, именно так»[1]. Необязательно читать «Опилочные воспоминания» (Sawdust Memories, 1984) — трехстраничный рассказ в прозе в порно-

графическом журнале Knave, — чтобы понимать переломный графический роман «Хранители» (Watchmen, 1986–1987), но связи и сходства есть всегда. У Мура самобытное мировоззрение, и в его произведениях всегда ощущается автор.

Большая часть его известных работ выходила у американских издателей, экранизирована Голливудом и связана с характерно американским изобретением — супергероем. Мур рос под впечатлением от супергеройских комиксов и контркультуры Западного побережья, а теперь женат на американской художнице андерграундных комиксов. Потому простительно, когда многие до сих пор удивляются, что Алан Мур родился, вырос и живет всю жизнь в Нортгемптоне — городке на востоке Мидлендса в Англии. Мур всегда последовательно превозносил свою родину, среди прочего заявляя: «Чем больше я смотрю на Нортгемптон, тем больше кажется, что Нортгемптон был центром вселенной и что все самое важное появилось из этой точки»[2].

Британские читатели поймут, что это не самый распространенный взгляд на город, где главный экспорт, кроме произведений самого Мура, — лагер «Карлсберг» и счета кредитных карт «Барклейкард». Американские читатели

это поймут вряд ли. Отсюда возникает важная разница. Мрачные и жесткие реинтерпретации супергероики Мура могут заметно влиять на его восприятие в Британии, но в Америке его репутация основывается на них. Многие из его ранних серий привносили «реализм» в истории о таких ходульных персонажах, как Марвелмен, Болотная Тварь, Бэтмен и Джокер, превращали их книжные миры в царства кризиса среднего возраста, экономической реальности и жестокого — часто сексуального — насилия. Мур только рад поддерживать такой образ. Когда он появился в роли себя в «Симпсонах» (серия «Мужья и ножи»[1], ноябрь 2007 года), мы узнали, что он новый сценарист любимого комикса Барта Симпсона — «Радиоактивный человек» — и превратил персонажа в «джазового критика-наркомана, при этом не радиоактивного». Один из персонажей Мура в серии «Суприм» (Supreme, 1996–2000) — художник комиксов, которому досаждает британский автор, вознамерившийся написать «историю про изнасилование суперпсом». Творчество Мура для гигантской американской компании DC (главные работы — «Болотная Тварь» (Swamp Thing,

[1] Примечания: 1

Здесь и далее прим. пер. В оригинале «Husbands and Knives».

1984–1987), истории о Супермене «Для человека, у которого есть все» (For the Man Who Has Everything, 1985) и «Что случилось с человеком завтрашнего дня?» (Whatever Happened to the Man of Tomorrow? 1986), «Хранители», «Убийственная шутка» (The Killing Joke, 1988) и «V значит Вендетта» (V for Vendetta, 1982–1989) считается среди фанатов комиксов классикой и имеет огромное влияние на сегодняшних авторов, постоянно переиздается и до сих пор активно продается. Но стоит взглянуть на эти даты, как становится видно, что это всего лишь пятилетний период в карьере Мура тридцатилетней давности. Его творчество всегда было шире, чем супергеройские комиксы для взрослых фэнов, и, хотя его работы для DC не теряют важности, очевидно, что это только веха на творческом пути, а не вся дорога.

Когда хочешь узнать больше об Алане Муре, нужно с самого начала помнить, что любая попытка восстановить жизнь по его собственным историям ни к чему не приведет. Вооруженные биографической информацией, мы можем найти только редкие самородки: Квинча зовут Эрнест — как отца Мура; Рауль Боджеффрис — высокий, волосатый и работает на живодерне, точь-в-точь сам Мур, когда его исключили из Нортгемптон-

ской школы для мальчиков; концлагерь в «V значит вендетта» находится в Ларкхилле, времяпрепровождение в котором Мур называл «одним из своих самых отвратительных отпусков с автостопом»[3], — но это все шутки для своих, а не откровения.

Чтобы найти что-то откровенно автобиографическое в раннем творчестве Мура — скажем, первых двух десятках лет его пути, — придется отойти от исхоженных областей библиографии. Тогда найдется «Настоящая история» (A True Story, 1986) — пятистраничное произведение для фэнзина Мура о том, как его школьная подруга умерла от лимфомы Ходжкина. В Honk № 2 входит короткая статья «Брассо с Рози» (Brasso with Rosie, 1987) об истории его семьи и самом раннем детстве. А одностраничное «Письмо из Нортгемптона» (Letter from Northampton, 1988), написанное и нарисованное самим Муром, повествует о поездке в Америку и включает лукавую и довольно парадоксальную историю о встрече с одним из его кумиров — Харви Пикаром, андерграундным комиксистом, который создал «Американское великолепие» (American Splendor) и стал первым значительным автором комиксов, писавшим в этой среде мемуары.

Практически все, что Мур выпускал до сорока лет, было научной фантастикой, супергероикой или смешной сатирой со зверями, а главной его целью являлось переосмысление жанровых формул и техник повествования. Самая заметная его работа в 80-х — мейнстримные приключенческие комиксы, и он понимал, что редакторы и читатели журналов «Еженедельник Доктор Кто» (Doctor Who Weekly) и «Корпус Зеленых Фонарей» (Green Lantern Corps) ждали вовсе не историй о жизни школьника в Мидлендсе. Хотя Мур не хуже других знал и о богатой традиции автобиографических комиксов — например, о работах Пикара. Сам он с гордостью заявлял, что вышел из андерграунда. Но все же никогда не писал стрипы с безжалостными самокопаниями и откровенными признаниями, которыми славился Пикар.

Если Мур и рассказывал о своей жизни, то только в прозе. Время от времени для комикса, над которым он работал, требовалась сжатая автобиография создателей — большинство сценаристов и художников обычно предоставляют вполне прямодушные абзацы. Взять Стива Мура — автора комиксов, учителя Алана Мура и его старейшего и лучшего друга. Вот его биография для последних страниц журнала Warrior № 1 (1982):

> Стиву Муру 32, он живет в Лондоне и большую часть рабочей жизни провел в индустрии комикс-стрипов… На данный момент – помощник редактора в Fortean Times, журнале о странных явлениях, и выпустил подборку статей о китайском йети – Диком Человеке.

А вот Алан Мур:

> Поразительный гибрид Пилтдаунского человека и человека эпохи Возрождения… душа компании, пока не кончится действие транквилизаторов, мистер Мур верит, что одержим демоном Пазузу.

С начала девяностых и далее бóльшая часть текстов Алана Мура становится более личной. Но даже здесь не найдешь непосредственно историй из жизни. Самая автобиографическая работа на данный момент — текст для перформанса «Плодная оболочка» (The Birth Caul, 1995), начинающийся со смерти его матери. Потом сюжет переходит к семье, к местной истории, прежде чем вернуться и стать (перевернутым) рассказом о детстве Мура, чтобы закончиться его зачатием. «Плодная оболочка» создана совместно с музы-

кантами Дэвидом Джеем и Тимом Перкинсом, и местами автобиографические детали принадлежат соавторам — так, например, каждый из них предложил (настоящее) имя для списка из трех девочек, которых повествователь втайне обожал в детстве[4]. «Плодная оболочка» при повествовании избегает местоимения «я» и предпочитает «мы» — как говорит писатель Марк Сингер, в результате история становится «общим повествованием»[5].

Похожая техника используется и в последней главе романа Мура «Глас огня» (Voice of the Fire, 1996); она написана в настоящем времени и рассказывает, с точки зрения Мура, события того вечера, когда он пишет эту главу. И все же это больше путеводитель по местности, где он живет, чем автобиография как таковая:

> Вы наверняка заметите высокую степень моего дискомфорта касательно личных литературных появлений: в последней главе не встречаются слова «я», «мне» и «мое». Кажется, изначально я прибег к этому приему в попытке появиться в собственном сюжете так, чтобы на самом деле не появиться, но оказа-

лось, мне нравится уже то, как посреди повествования остается пустое концептуальное пространство, которое может занять читатель, вложив собственное «я». Полагаю, на самом деле это попытка из-за большого тщеславия скрыть, собственно, большое тщеславие, так что прошу, не торопитесь впечатляться[6].

Так как же, если не через его творчество, можно что-нибудь узнать о жизни Алана Мура?

Мур часто изображается этаким отшельником. Большое интервью для BBC начиналось со слов, что он «остается в тени», а также «не любит давать интервью»[7]. Ничего подобного. Уже вскоре после начала профессиональной карьеры Мур стал заметным и громким явлением в индустрии комиксов. За годы он дал сотни интервью — сперва для фэнзинов, потом для профессиональных журналов, промовидео, национальных и местных газет, радио и телевидения, а в последнее время — веб-сайтов. Как он сказал одному интервьюеру: «Я падок на интервью, потому что обожаю слушать собственный голос… скажите всего пару слов, а я сам проговорю следующие пару часов… вы толкните, если надо, чтобы я

замолчал или перешел на другую тему»[8]. Некоторых интервью Мура хватило бы на целую книгу или серию шоу на радио или телевидении. Многие сосредоточены на разработке конкретного проекта — обычно текущего произведения — или творческих техниках, карьеры или интереса к магии. Очень редкие задевают биографию хотя бы по касательной, но если его спросить, то он ответит, вплоть до того, что отдельные случаи из его детства стали общеизвестными байками.

Получается, за годы Алан Мур истратил сотни тысяч слов, вдаваясь в подробности о своих происхождении и личном пути. Он согласен поведать нам свою историю жизни, но только не через искусство (по большей части). В прошлом Мур предполагал, что избегал автобиографических работ просто потому, что его жизнь не такая уж интересная: «Я всего лишь сижу в комнате и пишу — наверное, одно из самых скучных существований в мире»[9].

Работы Мура, как и у любого творческого человека, не существуют отдельно от его опыта. Он беллетризировал события своей жизни и признавался, что с возрастом ему это нравится все больше. На вопрос «Много ли событий из собственной жизни вы охватываете в творчестве?»

он ответил:

В конце концов используешь все. Обычно шифруешь, если только не пишешь настоящую биографию. Что-то в этом роде я делал в «Маленьком убийстве» [A Small Killing, 1991]. Основным событием там было, как мальчик закапывает жуков в бутылке. Я так сделал в восемь или девять лет, и это меня преследовало. Писатель в «Больших числах» [Big Numbers, 1990] – это я; не целиком, но моего опыта там хватает. Я жадно заимствовал из жизни друзей – иногда это кажется сомнительным делом. Эти люди – они же твои друзья, и они выкладывают тебе подробности жизни, но частичка твоего мозга – такой хладнокровный вампир, который записывает все для дальнейшего использования. Ничего не могу поделать – я писатель. Я все ближе и ближе подхожу к тому, что на самом деле напишу о себе. В моей следующей работе будет значительный автобиографический уклон. С возрастом я меньше беспокоюсь о том, чтобы раскрыться и показаться засран-

цем. Доходит до того, что при этом даже нравится быть засранцем[10].

Но для раннего творчества Мура куда типичнее истории, которые очень похожи на автобиографические или принимают вид вымышленной биографии, хотя при ближайшем изучении не стыкуются ни с чем, что нам известно о жизни автора.

Наглядная иллюстрация — первая книга «Баллады о Гало Джонс» (The Ballad of Halo Jones, 1984), впервые опубликованная в британском научно-фантастическом комиксе 2000AD более-менее в начале карьеры Мура. Соблазнительно разглядеть в ней футуристическое переложение жизни автора в Нортгемптоне, где поколениями проживали беднейшие семьи страны. История разворачивается в пятидесятом веке в Петле — гигантской конструкции в форме пончика, плавающей в Атлантическом океане и принимающей безработных — или, как их называют, «граждан с повышенным временем досуга». Пародийная реклама гласит:

> Если вы один из безработных в Муниципалитете штата Нью-Йорк, тогда Петля – для вас! Это плавучее пристани-

ще на приколе у самого Манхэттенского полуострова дарит жилье множеству обитателей – гражданам с повышенным временем досуга, отдыхающим в живописных Домах-Блистерах… Петля: Край Наслаждения у Манхэттенского острова, где люди без денег проводят время в блаженном покое! Петля: обведет вокруг пальца любые схемы Снижения Бедности других Муниципалитетов.

Нам быстро открывается реальность ситуации: обитатели Петли вынуждены выживать без помощи в жестоком мире, где персонажи впадают в панику от перспективы выйти из дома за продуктами. Изюминка истории — обитатели принимают все тяготы и причудливые научно-фантастические подробности своей жизни за должное. Когда Гало спрашивают, что такое мыши, она отвечает: «Ну, они были как крысы, только маленькие и не умели разговаривать»[11]. Обитатели прикрывают реалии своего существования сленгом с эвфемизмами, отвлекаются просмотром мыльных опер о двадцатом веке — например, «Джон Кейдж: Атональный Мститель». По сюжету историк только много веков

спустя признает истину: «Петля стала гигантским тупиком, куда ссылали американских безработных. Так называемая программа по снижению бедности не снижала бедность… благодаря ей бедность просто не мозолила глаза. Если вы лишались работы, вас ссылали на Петлю, где приходилось жить на государственной системе кредитных карт под названием MAM, пока не найдете работу. Вот только работы не было».

Как отмечает исследовательница комиксов Мэгги Грэй, «Гало Джонс» — сознательная попытка воссоздать некоторые феминистские комиксы:

> Для утверждения феминизма второй волны с девизом «Личное есть политическое» главным методом стала практика пробуждения самосознания, освоенная радикальными феминистками Нью-Йорка. Группы пробуждения сознания позволяли участницам свободно говорить о ежедневном угнетении, чтобы критически реконструировать совокупность общественного опыта женщин, распространять коллективную солидарность и планировать действия. Акцент

> на субъективный опыт отражался в автобиографической интонации феминистического комикса и ощущался в «Балладе о Гало Джонс» как в повествовании от первого лица, так и в дневниках и письмах Гало[12].

Проблема только в том, что «Гало Джонс»… не автобиография. Сравните описание Гало с тем, как Мур описывал самого себя в возрасте Гало:

> [АЛАН] Мне всегда казалось, что я особенный и важный… Я не осознавал, в какую паршивую ситуацию влип. Просто верил, что должен отомстить обществу любой ценой[13].

> [ГАЛО] Ее не назвать особенной, не назвать такой уж смелой, умной или сильной. Она просто человек, которого стесняли рамки жизни. Она человек, который хотел вырваться.

Алан Мур был долговязым и длинноволосым подростком из многодетной семьи, бросившим школу, чтобы гонять на мотоциклах и курить траву. Гало Джонс — без корней, крошечная,

женственная, тихая, не выказывает склонностей к творчеству; она ждет не дождется, когда сможет сбежать с Петли и никогда не оглядываться, и в бунтарском жесте состригает волосы. Можно подумать, что Мур аккуратно выписывал Гало Джонс так, чтобы она казалась анти-Муром.

Мы видим эти отголоски и в других его работах. «Хранители» — последовательность биографических повествований о разных людях[14]. В конце каждого номера приводятся отрывки из симулякров вроде автобиографии Холлиса Мэйсона, интервью с Шелковым Призраком и Озимандией, а также отчеты о состоянии психологического здоровья Роршаха. Основной нарратив поддерживается включением дневниковых записей, повествований от первого лица, воспоминаний и других автобиографических форм. «Хранители» — сплошная биография и автобиография… вот только не их создателя.

Может, «Баллада о Гало Джонс» и не завуалированная версия жизни Алана Мура, но все же в ней найдутся его завуалированные политические взгляды. Например, первая книга, как и его же ранняя серия «Скизз» (Skizz, 1983), посвящена затянувшейся безработице — возможно, главной проблеме его читателей-подростков в 1980-х. Чи-

татели и критики солидарны с Муром в том, что одна из характеристик его творчества — сильный политический уклон. Мур говорит: «В жизни есть неизбежный политический элемент. И если искусство отражает жизнь или имеет какое-то отношение к жизни, то должен быть неизбежный политический элемент и в искусстве. Я не говорю, что любое произведение должно содержать политическую полемику, но у нас всех есть политические точки зрения, как у всех есть эмоциональные точки зрения и интеллектуальные точки зрения»[15]. Начиная с раннего творчества Мур считал комиксы площадкой, где можно говорить — в подходящей драматической форме для конкретных историй и аудитории — о жестоком обращении с детьми, охране окружающей среды, правах геев или атомной энергетике. Это было и остается необычным для мейнстримных комиксов и нередко провоцирует сопротивление. В наши дни самые шумные поборники мнения, что комиксы должны избегать политики, — вовсе не озабоченные родители, а взрослые фанаты комиксов, которые не хотят, чтобы что-нибудь мешало эскапизму. Популярный портал о комиксах Newsarama однажды опубликовал «10 простых способов выбесить читателя комиксов»,

и на седьмой строчке было:

> КОМИКСЫ, КОТОРЫЕ ПРОПОВЕДУЮТ
>
> Комиксы, где берут «проблему» и исследуют с точки зрения персонажа. Истории некоторых самых уважаемых сценаристов – едва завуалированные социополитические мнения. Но в комиксах вуалировать надо получше. А кое-кому – вообще прятать… Как в прошлом году сообщил нам Джофф Джонс, когда мы спросили о проблемах окружающей среды в его ране «Аквамена»: «Аквамена они волнуют и составляют его суть. Но при этом нужно стараться не проповедовать»[16].

Но Мур не просто вставляет обобщенные проблемы типа «спасем китов» в традиционные приключенческие истории. Его политические темы характерны и часто своеобразны. Другая из ранних работ, «V значит вендетта», считалась бы «политической», даже если бы просто находилась в общей антитоталитарной струе по примеру антиутопий вроде «1984», «451 градус по Фаренгейту» и «Покайся, Арлекин!» — ска-

зал Тиктакщик»[2] («Repent Harlequin!» Said the Ticktockman), но Мур подходит к вопросу очень конкретно. Тема комикса (подъем крайне правых в Великобритании) отражает активизм самого Мура в конце семидесятых и начале восьмидесятых (он посещал мероприятия «Рок против расизма» и расклеивал флаеры Антинацистской лиги). А самое примечательное, что главный герой V разделяет анархистскую философию Мура — хоть и не его методы. Рассказ Мура о своих убеждениях в интервью для книги «Создатели мифов и нарушители закона: писатели-анархисты» — практически краткое содержание «V значит вендетта»:

> Если бы мы завтра вывели всех мировых лидеров, поставили к стенке и расстреляли – какая замечательная мысль, позвольте ей немного потешиться перед тем, как окончательно разгромить, – так вот если бы мы это сделали, то общество наверняка бы рухнуло, потому что большинство людей тысячу лет приучалось видеть лидера вовне. Для ужасного мно-

---

[2] Примечания: 2
Рассказ Харлана Эллисона.

жества людей это стало костылем, и если просто его выбить, то люди попадают и прихватят с собой общество. Чтобы достигнуть какого-либо рабочего и реалистичного состояния анархии, очевидно, нужно заниматься образованием людей – и образованием массовым, – пока они сами не смогут взять ответственность за свои действия[17].

Этот взгляд не уникален для Мура, но и не распространен широко. К примеру, его не разделяет соавтор «V значит вендетта» художник Дэвид Ллойд: «В этом ирония V, и многие говорят, будто комикс об анархии: но ведь народ с самого начала ведет V… Мне это кажется ироничным. Я бы и хотел верить, что анархия возможна. Но мне кажется, если у людей нет лидера, то они просто теряются. Когда в последний раз где-то была успешная анархия? Какая самая ранняя форма общества? Племена. Кто вел племена? Кто-то. Они не просто делали горшки и копья — им кто-то говорил, что делать»[18].

Мур хочет, чтобы его творчество бросало вызов. В игривом конце этого спектра — деконструкция жанровых клише и исследования абсурдной

непрактичности жизни супергероя или человека в мире научной фантастики. На уровне повествования — применение различных техник для рассказа. Но в первую очередь Мур всегда желал создавать вещи с глубоким смыслом и хотя бы какой-то актуальностью.

Для Мура комиксы — способ донести его идеи до людей: «Я пытаюсь взять какие-то, возможно, непопулярные политические убеждения и сделать их доступнее, передать довольно большие и сложные идеи детям в понятной для них форме. Я бы лучше писал для детей, для людей, которые совершенно не разделяют мои политические убеждения, потому что в этом случае не буду говорить с теми, кто и так все понимает. Учитывая, что у меня полмиллиона читателей в месяц, если хотя бы десять процентов или даже один процент из них заметят, о чем я говорю, это все равно много»[19]. Работая над комиксами вроде 2000AD или «Болотной твари», Мур знал, что редакторы настроены против открыто политических историй, но считал, что в мире массового развлечения и аккуратной модерации именно бесцеремонный медиум комикса уникально подходит для того, чтобы исподтишка передать личную позицию: «Всегда есть шанс, что часть

твоего посыла утратится, часть притупится, но есть стратегии, есть способы все это обойти, и если ты не дурак, то обычно можно придумать, как напечатать самую бунтарскую дрянь под носом у работодателей»[20].

То, что многие комикс-фаны жалуются на «политику» Мура в его творчестве, может говорить нам об анестезирующей природе комиксов даже сейчас, когда подавляющее большинство читателей — взрослые. Возможно, это разоблачает наивное отношение этого читательского круга к сути искусства — а может, это просто обоснованное беспокойство, что супергеройские комиксы — не самые подходящие инструменты для обсуждения сложных проблем реального мира.

Сам Алан Мур называл реальный мир Нортгемптона «монохромным», чему вторят образы «Больших чисел» (1990) — комикса о Нортгемптоне с редкими мазками краски, — и (черно-белого) документального фильма о его родине, который он снял в 1993 году, — «Не дайте мне умереть в черно-белом» (Don’t Let Me Die in Black and White). Очевидно, любимый город имеет для него огромную важность, но есть еще одно место, где он прожил всю жизнь, — многообразное сияющее царство, где люди умеют летать, встречают

существ за пределами человеческого понимания и бродят по драматичным ландшафтам золотых небес, гигантских статуй и воплощенных символов, — место, которое он называет «ярким краем без времени».

Воображаемая жизнь для Мура не менее насыщенная и значимая, чем «реальная». Внутренняя жизнь для него — страна, которую он исследовал в последние годы во все более амбициозных экспедициях, и теперь Мур представляет искусство способом не просто осмыслить воображаемый опыт, но и изменить обыденный мир. Он называет это «магией», а в его творчестве лучше искать не буквальную автобиографию, но выдержки из автобиографии *его воображения*.

I. Безбородая юность

«Очень по-диккенсовски, никогда об этом не думал».

Алан Мур,
The Comics Journal № 138 (1990)

Пятая глава графического романа Алана Мура и Эдди Кэмпбелла «Из Ада» (From Hell, 1989–1998) начинается с «поразительного противопоставления», что Адольфа Гитлера зачали как раз тогда, когда в Лондоне начались убийства Джека-потрошителя. Обратившись к той же технике, мы видим другое резонансное хронологическое совпадение: простая арифметика показывает, что Алан Мур зачат в феврале или марте 1953 года, как раз тогда, когда Харви Курцман и Уолли Вуд нарисовали для журнала Mad пародийный комикс-стрип «Супердупермен» (Superduperman).

У людей не бывает таких же удобных «тайных происхождений», как у супергероев. Редко у кого жизнь преобразуется по воле всего одного случая, который заряжает энергией и ведет навстречу судьбе. И все же летний день, когда молодой Алан Мур впервые прочел британское переиздание

«Супердупермена», оказал на него огромное влияние, а идея, появившаяся благодаря тому дню, в итоге предопределит начало карьеры сценариста, преобразует супергеройский жанр и создаст успешный шаблон для воскрешения долгоиграющих серий, который перейдет из комиксов в телевидение и кино. Если мы поймем, что заинтересовало Мура в этом восьмистраничном стрипе, что он понял в его содержании и как на него отреагировал, мы приблизимся к пониманию самого Мура.

Изначально «Супердупермен» появился в Mad № 4, опубликованном издательством DC Comics в апреле/мае 1953 года, и обрел большую популярность. Это один из первых случаев, когда журнал в течение долгого времени развивал пародию на конкретное явление поп-культуры — благодаря этому формату Mad впоследствии и прославился. Как очевидно из названия, «Супердупермен» — пародия на комикс «Супермен», и в наши дни она на каком-то уровне кажется примитивной. Некоторые мишени очевидны — например, шутки над любовью Кларка Кента переодеваться в костюм в телефонной будке, — а переделки имен вряд ли теперь покажутся большинству взрослых ужасно остроумными (вроде Кларк Бент

(Псих) и Лоис Пейн (Боль) вместо Кларка Кента и Лоис Лейн, или Капитан Марблс (Чудик) вместо Капитана Марвела). Но юмор стрипа этим не исчерпывается. Раболепная преданность Кларка Бента перед Лоис и его навязчивое желание понюхать ее духи — далеко не такие невинные, но при этом напоминают о странноватых отношениях «настоящих» Лоис и Кларка. Битва между Супердуперменом и Капитаном Марблсом включает все, что было бы в подобном эпизоде в оригинальных комиксах, но из-за легкой смены «ракурса камеры» герои кажутся тщеславными, тупыми и жестокими.

А самое главное, некоторые шутки «Супердупермена» зависели от знаний о закулисной драме. Тогда любой приличный фанат комиксов понимал, что «настоящие» Супермен и Капитан Марвел никогда не встретятся, потому что принадлежат разным компаниям. «Супермена» публиковали DC, «Капитана Марвела» публиковали Fawcett. Зато супергерои встречались в суде, когда DC обвинили Fawcett в плагиате. Незадолго до выхода «Супердупермена» DC победило, и публикация «Капитана Марвела», когда-то одного из бестселлеров, прекратилась. Таким образом, конфронтация Супердупермена и Капитана Марблса

была как комментарием о традициях супергеройских боев, так и об этом судебном деле.

Имеет также значение и кто писал и рисовал «Супердупермена»; пародия выстреливает, потому что ее авторы явно любят и понимают то, что высмеивают. Художник, Уолли Вуд, был одной из звезд комикс-индустрии и уже поработал с тремя крупнейшими игроками на рыке: Timely, студией Уилла Айснера и EC. Харви Курцман тоже был легендой мира комиксов — первым редактором Mad, который позже займется комикс-стрипом «Маленькая Энни Фэнни» (Little Annie Fanny) в «Плейбое» и станет отцом-основателем стиля юмора, знакомого нам теперь по таким телешоу, как Saturday Night Live, «Симпсоны» и The Daily Show. Как сказал актер Гарри Ширер: «Харви Курцман научил два, а то и три послевоенных поколения американских детей — в основном мальчиков, — над чем смеяться: политика, массовая культура, власть»[21].

В сущности, «Супердупермен» играет на том, что любой читатель супергеройского комикса видит два параллельных нарратива. Первый — красочное эскапистское приключение на страницах журнала. Истории в супергеройских комиксах — обширные переплетенные саги

какой-то циклической природы. В течение десятилетий герои, пугающе похожие на своих предшественников, разыгрывают одни и те же бесконечные битвы. Одни и те же удары, одни и те же предательства, старые идеи склеиваются и получаются идеи новые. Список действующих лиц, история и традиции изощренных мыльных опер часто отпугивают и озадачивают посторонних, но увлекают фанатов. Всегда можно копнуть немного глубже, найти еще одну связь, заметить еще одно влияние, совпадение или ненамеренное последствие. О запутанной истории всего одного комиксного персонажа пишутся целые книги.

К двенадцати Алан Мур был уже накоротке со всеми трюками, которыми его месяц за месяцем завлекали читать дальше:

> Моим любимым моментом во всем комиксе была обычно рубрика «Следующие события» внизу последней страницы. Там печатали всякие безумные объявления вроде «Супермен женится на Суперкошке Стрики![3] Не сон! Не розыгрыш! Не иллюзия Красного Криптонита! Не Вообража-

[3] Примечания: 3
Streaky the Supercat.

емая История![4]» Через какое-то время я понял, что тот дисклеймер, который они пропускали, и был сутью истории. Как в примере выше – раз они не сказали конкретно «не робот!», с лету понятно, что на последней странице комикса либо Супермен, либо Стрики, либо оба сразу откроют пластину на груди, чтобы показать кучу шестеренок и толстых батареек[22].

Как вверху, так и внизу[5]. Как и любители «Супердупермена», даже юные читатели быстро узнали о втором нарративе комиксов — не менее обширном и запутанном, чем тот, что на страницах: реальная история индустрии и ее работников. Персонажи вроде Супермена, Бэтмена, Капитана Америки и Капитана Марвела существуют с тридцатых и сороковых. За это

---

[4] Примечания: 4

Imaginary Stories — вид комиксов DC (1950–1980), где публиковались неканонические истории об известных персонажах. Последняя официальная Воображаемая история принадлежит перу Мура — «Что случилось с человеком завтрашнего дня». После классической серии-события «Кризис на бесконечных Землях» (Crisis on Infinite Earths, 1985–1986) многие из этих историй вошли в каноны параллельных вселенных.

[5] Примечания: 5

Принцип из алхимии и каббалы, входящих в круг интересов Алана Мура. Обозначает связь макрокосма и микрокосма, например божества и человека.

время приходили и уходили творческие команды, привносили новые стили рисунка и новые приемы повествования. Овладение этим вторым нарративом — знанием того, что происходит за кулисами, — критическое достижение для звания фаната комиксов. Мало знать про Супермена или Человека-Паука — фанат обязан знать о Сигеле и Шустере, Ли и Дитко. Творцы вроде Джека Кирби и Уилла Айснера для фаната не менее «легендарны», чем любой супергерой.

Показателен рассказ Алана Мура о походе в магазин, когда он впервые нашел «Супердупермена». Пока он шарил по полкам, обнаружил, что «у них есть целая куча переизданий журнала Mad от издательства Ballantine — кажется, The Bedside Mad и Inside Mad, то есть переиздания комиксов, а не сам журнал. И в одном, который я купил, — наверняка Inside Mad, — оказался «Супердупермен» Курцмана и Вуда»[23]. Уже в двенадцать лет Мур был знатоком и разбирался в сортах комиксов и мгновенно принимал решения всего по нескольким намекам. Из-за ограниченного количества карманных денег он подходил к выбору покупок тщательно, так что издатель, сценарист и художник комикса были не менее важны, чем персонажи в главных ролях или заманчивость

обложки и сюжета. И в этом Мур не уникален — он стал частью поднимающего голову феномена, который начинали обслуживать издатели: повзрослевшие и разборчивые фанаты комиксов.

С самого зарождения индустрии в тридцатых почти все мужчины и женщины, занимавшиеся комиксами по обе стороны Атлантического океана, трудились в безвестности. Комиксы были дешевыми и забывающимися, а любого их читателя старше малого ребенка принимали за безграмотного. Большинство авторов и художников с радостью отписывали все права на свою работу в обмен на довольной скудный, зато регулярный чек. Были и исключения: Уилл Айснер, создатель «Духа» (The Spirit), подписывал каждый стрип и занимался агрессивным маркетингом себя и своей студии. Но куда более типичен пример Патриции Хайсмит, которая до создания «Незнакомцев в поезде» и «Талантливого мистера Рипли» писала комиксы для ряда издателей (включая Fawcett), но старательно избегала упоминаний об этом — даже в частных дневниках, где в подробностях описывала личную жизнь и психиатрические проблемы. В начале карьеры Марио Пьюзо, автор «Крестного отца», и Микки Спиллейн тоже анонимно пора-

ботали в комиксах. А тот, кто работал в комиксах, этим не гордился.

Можно сказать, что все изменил Стэн Ли.

Стэнли Либер за жизнь успел потрудиться. Работать он начал в Timely Comics в 1939 году шестнадцатилетним мальчишкой на посылках — наполнял для художников чернильницы. Первую историю про Капитана Америку он написал два года спустя под псевдонимом «Стэн Ли», потому что надеялся сберечь настоящее имя для более респектабельных произведений. Двадцать лет спустя он был главным редактором той же самой компании, уже сменившей название на Atlas Comics в начале пятидесятых и только что еще раз — на Marvel Comics. Компания была маленькая и редко производила фурор, но пристально следила за трендами рынка. В предыдущие годы она издавала вестерны, романтику и комиксы про астронавтов.

В конце пятидесятых и начале шестидесятых компания DC, один из мейджоров в издании комиксов, добилась успеха, когда обновила линейку супергероев: они переосмыслили персонажей вроде Флэша, Зеленого Фонаря и Человека-Ястреба (Hawkman), созданных для предыдущего поколения детей, подарив им новые костюмы и

более современные истории с привкусом научной фантастики. В 1961 году Ли последовал этому примеру и приступил к созданию новой супергеройской команды для Marvel. Ли и художник Джек Кирби сходились в том, что герои DC такие замечательные, что даже немного скучные. Алан Мур солидарен: «Комиксы DC всегда были слишком правильными. Очень интересные, но при этом казались большими и смелыми дядями и тетями, которые наверняка читают нотации о высоких стандартах, ну знаете, духовной и физической гигиены»[24]. Так что Ли и Кирби создали команду, едва ли не буквально напоминающую шумную семейку, — Фантастическую Четверку (Fantastic Four). Реакция Мура стала типичной для той волны энтузиазма, которую Marvel породили среди своих читателей. В начале 1962 года в восемь лет он попросил мать купить военный комикс от DC «Черный ястреб» (Blackhawk): «Я сказал ей, что там много людей в одинаковой синей форме. А она вернулась, к моему разочарованию, с третьим номером «Фантастической Четверки»… но, конечно, скоро я совершенно влюбился… С этого момента я и начал жить комиксами, жить американской культурой»[25].

«Фантастическая Четверка» оказалась чрезвы-

чайно популярна, и к ней скоро присоединились Человек-Паук, Халк, Тор, Железный Человек, Сорвиголова, Люди Икс и многие другие — и всех придумал Стэн Ли[26]. Как говорит Мур, разница между супергероями Marvel и их конкурентами была проста: остальные «работали с одномерными персонажами с единственной характеристикой — они носят костюмы и творят добро, — тогда как Стэн Ли совершил настоящий прорыв с двумерными персонажами. Теперь они носили костюмы и творили добро, но страдали от больного сердца. Или больной ноги. Я действительно долгое время думал, что хромота — полноценная черта персонажа»[27]. Как он скажет позже, успехом Marvel были обязаны «популярной формуле Стэна Ли «всемогущих неудачников»[28].

Конечно, свою роль играли и сюжеты, и рисунок, но действительно выделяло комиксы компании то, что Ли пользовался обложками, подписями, рубриками с письмами читателей и редакторскими колонками, чтобы с неугасающими энергией и энтузиазмом заниматься самовосхвалением. При этом он так гиперболично переигрывал, так напоминал Роберта Престона в роли говорливого коммивояжера в

бродвейском шоу «Музыкант» (The Music Man), что всем было понятно: это нельзя воспринимать всерьез. Например, обложка первого комикса Marvel, что прочитал Алан Мур, — «Фантастической Четверки» № 3, — провозглашала:

> Величайший журнал комиксов в мире!!

А на обложке «Фантастической Четверки» № 41 читателям обещали:

> Возможно, самый смелый и драматический ход в современной литературе!

Более того, Marvel хватило смекалки сделать так, чтобы все истории происходили во «Вселенной Marvel». Человек-Паук пролетал мимо Бакстер-билдинг — дома Фантастической Четверки, — замечал разрушения и размышлял о них вслух — а подпись услужливо подсказывала читателям, какой номер «Фантастической Четверки» купить, чтобы узнать, что произошло. Персонаж военных времен Капитан Америка ожил и встал во главе Мстителей — команды, изначально состоявшей из Железного Человека, Тора и Халка, у которых уже были свои ежемесячные комиксы.

Да, *можно* читать всего один тайтл от Marvel … но зачем, если лучше читать все?

Ли придумывал прозвища не только для персонажей — Невероятный Халк, Поразительные Люди Икс, Удивительный Человек-Паук, — но и сами комиксы Marvel рисовали Джек «Король» Кирби, «Стойкий» Стив Дитко, Джин «Дин» Колан, «Дикий» Джонни Ромита[6] и так далее. Вместе они были Загоном Marvel (Marvel Bullpen), и, как утверждал Стэн Ли, ни одна комната на земле не гудела от творческой энергии так, как эта. Обложка «Фантастической Четверки» № 10 не только заявляла, что это

> Величайший журнал комиксов в мире «Фантастической Четверки». Задержите дыхание! Перед вами… «Возвращение Доктора Дума!»,

но и обещала пару особых звездных гостей:

> В этом эпичном выпуске – сюрприз за сюрпризом, ведь вы встретите в истории Ли и Кирби!!!

---

[6] Примечания: 6

Jack «King» Kirby, «Sturdy» Steve Ditko, Gene «The Dean» Colan, «Jaunty» Johnny Romita.

Неустанный спектакль Стэна Ли требовал и добивался бешеной преданности от читателей; как говорил Алан Мур, «мы были пучеглазыми фанатиками наравне с самыми чокнутыми культистами-тугами или членами Семьи Мэнсонов. Мы были Истинными Верующими»[29]. На самом же деле Marvel оставалась крошечной компанией, а «Фантастическая Четверка» — ее последней отчаянной ставкой. И все же, как выразился романист Майкл Шейбон — еще один фэн Marvel, — «Ли с самого начала вел себя так, будто каждый выпуск ждала огромная и приверженная аудитория читателей, которых привлек он и его главные помощники — Кирби и Стив Дитко. Довольно быстро эта хуцпа — как и во всех историях о волшебной хуцпе, что так обожали мальчишки-одиночки вроде меня, — была вознаграждена. Притворяясь, что у него огромная сеть фанатов, бывший фанат Стэнли Либер обнаружил, что у него действительно под началом огромная сеть фанатов»[30].

Для читателей в Британии сами комиксы казались артефактами, прилетевшими на ракете из полноцветной страны фантазий. Загон Marvel не выдумывал ничего особенного для своей версии Нью-Йорка — просто те же виды, что работники

сами наблюдали из окна, всего лишь задник для грез о невероятном, удивительном и фантастическом. Но для Алана Мура — мальчика из английского городишки, где самые высокие здания воспаряли на высоту 35 метров, — манхэттенский горизонт, который покорял Человек-Паук, район в Нижнем Ист-Сайде, откуда вышел Нечто, или Адская Кухня под присмотром Сорвиголовы сами по себе казались «экзотичными, как Марс. Здания такого масштаба, пронизывающее ощущение современности. Это был футуристический мир научной фантастики»[31].

Даже сам поиск комиксов DC и Marvel в Британии требовал немалых тайных знаний, ведь у них не было формальной дистрибуции. Они прибывали на грузовых кораблях, где связанные стопки старых журналов использовались в качестве балласта. Стопки предполагалось выбрасывать, но предприимчивые грузчики продавали их книготорговцам. Впервые семилетний Алан Мур наткнулся на издания «Флэша», Detective Comics и другие тайтлы DC на лотке человека по имени Сид на древней рыночной площади Нортгемптона и с тех пор возвращался туда каждую неделю.

Он, конечно, понимал, что самые лучшие и самые последние американские комиксы во время

традиционного семейного отпуска в Норфолке найти невозможно. Каждый год Эрнест и Сильвия Мур брали сыновей Алана и Майка на неделю в трейлерный парк «Норт-Динс» в Грейт-Ярмуте, на восточном побережье Англии. Это 130 миль от дома — дальше Муры обычно не забирались.

В середине шестидесятых еще был в моде типичный британский отпуск «с лопатой и ведерком» — практически каждая семья в июле или августе наслаждалась отдыхом на пляже. Как следствие, приморские города переполнялись аудиторией из миллионов скучающих детей. Их обслуживали британские комиксные компании, выпуская летние выпуски своих тайтлов — комиксы побольше, часто с переизданиями или играми вроде раскрасок, а также с рассказами о постоянных персонажах на каникулах. К морю перемещался и нераспроданный товар, заканчивая свою жизнь, выцветая на крутящихся стеллажах или в коробках в прибрежных витринах. Мур прочесывал все это в надежде отыскать среди мусора неожиданные сокровища. Как раз в такой семейный отпуск в 1966 году он и обнаружил вышеупомянутый сборник лучших рассказов из Mad, где познакомился с «Супердуперменом». Там же он наткнулся на старый

ежегодный журнал в твердом переплете с британским супергероем Молодым Марвелменом, который прельщал Мура меньше, но понравился обложкой и тоже попал в список покупок.

Имя Марвелмен демонстрирует, как порою тесен мир комиксов[32]. Стрип «Капитан Марвел» в Британии перепечатывало издательство L. Miller and Co, а когда вследствие тяжбы, спародированной в «Супердупермене», Fawcett прекратило публикацию «Капитана Марвела» в США, Л. Миллеру пришлось искать новый материал. Выходом из ситуации стало создать почти идентичного персонажа. Капитан Марвел был мальчиком по имени Билли Бэтсон, и стоило ему сказать волшебное слово «Шазам!», как в него била волшебная молния, превращавшая во взрослого с суперсилой и способностью летать. Художник Мик Энгло придумал «нового» персонажа Марвелмена — мальчика Микки Морана, в которого, стоило ему сказать волшебное слово «Кимота!», била атомная молния («кимота» — «атомик», то есть «атомный», наоборот), превращавшая… во взрослого с суперсилой и способностью летать. Тогда как у Капитана Марвела был юный помощник по имени Капитан Марвел-младший, у Марвелмена был помощник Молодой

Марвелмен. Их приключения публиковались девять лет, с 1954-го по 1963-й, и составляют 722 номера и 19 ежегодных выпусков в твердой обложке[33].

Даже в двенадцать Алан Мур знал, что «Марвелмен» — дешевое подражание, но, прочитав ежегодный выпуск, обнаружил, что это приятнее, чем он думал. А знание истории персонажа привело к праздной мысли: «Я знал, что «Марвелмена» не печатали уже два-три года и что Марвелмен исчез… Тогда, спустя три года после закрытия серии, мне пришел в голову вопрос: «Что сейчас поделывает Марвелмен?» В мыслях возник образ — Микки Моран пытается вспомнить волшебное слово, которое превратит его обратно в Марвелмена»[34]. Как и все хорошие истории происхождения, события того дня за многие годы пересказывались неоднократно и, пожалуй, приукрашивались для гладкости[35]. Самая полная версия приводится в интервью 2010 года:

> Помню, как читал в трейлере две эти очень разные книги, и произошло какое-то перекрестное опыление – ну, «перекрестное опыление» громко сказано. Я читал «Супердупермена» и думал: «О, хо-

тел бы я написать такую историю, очень смешно», – а еще думал, ну, про Супермена написать невозможно, раз уже написали. А можно ли написать такую историю о британском супергерое – Марвелмене, про которого я только что читал? И я начал об этом размышлять – кажется, даже планировал послать в школьный журнал, единственное доступное мне тогда СМИ. Дальше задумки дело так и не зашло, но я отчетливо помню, как думал, что было бы смешно, если бы Микки Моран вырос и забыл волшебное слово. И да, в то время это казалось именно сатирической, юмористической ситуацией, но идея засела в памяти, и в следующие двадцать или сколько там лет, пятнадцать, она, очевидно, созревала, пока не стала моей версией «Марвелмена»[36].

В течение всей карьеры Мур называл «Супердупермена» важным источником влияния на его творчество, и связи с «Супердуперменом» часто довольно очевидны. Как видно из интервью, Мур в итоге написал свою историю о Марвелмене (1982–1989), а ее кульминация, по сути, битва из

«Супердупермена», только с серьезной атмосферой: герой причиняет городу, который должен защищать, огромные разрушения и наконец побеждает равно могущественного оппонента обманом; вдобавок одной из последних заявок Мура для DC Comics были «Сумерки» (Twilight, 1986) — серия, в которой, если бы ее сделали, мы бы увидели эпичную битву между Суперменом и Капитаном Марвелом.

Но самое главное, чем обязан Мур «Супердупермену», не имеет никакого отношения к конкретным персонажам или сюжетным поворотам. Это видно по его мнению о том, как серия встраивается в историю комиксов и какую философию воплощает: «У Харви Курцмана супергеройские пародии такие смешные потому, что он брал супергероя, а потом как бы применял логику реального мира к какой-нибудь супергеройской ситуации с врожденной абсурдностью… Меня осенило, что если повернуть ручку настройки на тот же градус, но в противоположном направлении, применяя логику реального мира к супергерою, то можно сделать и что-то очень смешное, но и — с поворотом винта — что-то очень неожиданное, даже драматическое и мощное»[37]. Мур называл стремление повторить

плотность информации на каждой панели «Супердупермена» и циничный подход к героизму тем зерном, из которого выросли «Хранители», но идея применения «логики реального мира», якобы принадлежащая Курцману, лежит в основе почти всех его ранних сюжетов.

После отпуска Муры вернулись в муниципальный дом с тремя спальнями в районе блокированной застройки (так называемых террасах вдоль улиц) — номер 17 по дороге Святого Андрея, в нортгемптонском квартале Боро, напротив большой железнодорожной станции (тогда — «Нортгемптонский замок», позже — «Нортгемптон»). Алан жил с родителями — Эрнестом, рабочим в пивоварне, и Сильвией, которая служила в типографии, — а также бабушкой по материнской линии Кларой Маллард и младшим братом Майком. Семья проживала в этом доме уже тридцать-сорок лет[38]. Перед самым рождением Алана там еще размещались дядя Лес, тетя Квини и их малыш Джим (он спал в ящике гардероба), а также другая тетя — Хильда, ее муж Тед и их дети, Джон и Айлин. Жизнь в таком переполненном доме тяжелая — впрочем, как отмечал Мур, он тогда «играл роль зародыша и потому был избавлен от худшего»[39].

Боро — теперь Весенние Боро — район в Нортгемптоне, который остается одним из самых бедных в Соединенном Королевстве. Главной отраслью города многие века оставалась обувная промышленность. Дома были столетнего возраста, с туалетами на улице и без горячей воды, хотя дом Муров считался роскошным по сравнению со многими в квартале, потому что управа установила там электрическое освещение. Эрнест Мур зарабатывал 780 фунтов в год, когда средняя заработная плата составляла 1330 фунтов, и однажды сказал Алану, что 15 фунтов в неделю — это мало и он надеялся однажды зарабатывать 18[40]. Они не прозябали в нищете — может, семья и мылась в жестяных ваннах с водой, разогретой в медном тазу, но в то время это было обыденностью, и они никогда не голодали. В детстве Алана в доме стоял телевизор, а каждую неделю ему давали карманные деньги.

Алан родился в больнице Святого Эдмунда 18 ноября 1953 года, слепой на левый глаз. Сперва у него были рыжие волосы — семейная черта (в 1953 году еще оставались люди, которые помнили его прапрадеда, Безумного Рыжего Вернона)[41]. Крестили его в местной англиканской церкви Святого Петра, а пока оба родителя были на рабо-

те, воспитывала его бабушка — «рабочий класс, викторианский матриарх. Глубоко религиозная женщина, которая редко поднимала голос, но ей и не приходилось, потому что слушались ее все беспрекословно»[42]. Мур сомневается, что она «хоть раз отъезжала от места рождения больше чем на пять-десять миль»[43]. (Несмотря на набожную бабушку, у Мура не было религиозного воспитания[44], и он заявлял, что основы морали выучил по «Супермену»[45].)

В 1967 году Джереми Сибрук выпустил «Непривилегированный класс» (The Unprivileged) — первую книгу в долгой карьере изучения мировой бедности. Это устная история рабочего класса Нортгемптона. Он написал портрет общества, что находилось всего в нескольких поколениях от аграрного крестьянства, — общества, застрявшего в старых ритуалах речи, семейного поведения, в почтении к высшим классам и откровенных суевериях: «Неподдельный страх, в который их вгоняли суеверия — по крайней мере пятьдесят повсеместных явлений считались верными предвестниками смерти, — стал угрюмой и безрадостной характеристикой их жизни… Иррациональные верования стали наследственной отравой, а она, если и не проявляется в виде

чиреев и фурункулов на коже, тем не менее продолжает токсичное воздействие, зловеще и незримо»[46]. Мы слышим эти отголоски в рассказе Мура о бабушке и ее «кошмарном ассортименте зловещих и непостижимых суеверий… чистой силой воли она убедила весь дом верить в свою систему сглазов и антисглазов. К примеру, скрещенные на столе ножи провозглашали неминуемое разрушение дома и ближайшей местности падением шальной кометы. Дабы отвести эту беду, по катастрофически скрещенным приборам следовало с силой ударить третьим ножом»[47]. Сибрук заключает, что из-за подобных настроений люди становились замкнутыми и неподготовленными к быстро изменяющемуся миру, что их «обезоруживало чувство утраты при виде того, как пожизненные ценности приобретали поразительную и устрашающую относительность… жизнь улиц производила мертвящий эффект и не позволяла оторваться от строго зафиксированной схемы поведения и отношений»[48].

В «Непривилегированном классе» Сибрук рассказывал о собственном детстве. Он родился в нескольких улицах от дома Муров за четырнадцать лет до Алана. Он вспоминает:

> По мнению нортгемптонского рабочего класса того времени, город делился на районы – Фар-Коттон и Конец Джимми отличались от Боро, которые в любом случае в конце пятидесятых – начале шестидесятых находились в процессе сноса. Пересыхала и сапожная индустрия – этот род занятий одним из первых пал жертвой деиндустриализации. Самым примечательным была одинаковость жизней местных – почти армейский режим работы, предсказуемость: паб, фабрика; возможно, часовня; кинотеатр, молодежь гуляла по Абингтонской улице, слегка злачным местам вроде парка Беккетта (тайного прибежища гомосексуалов) и у пабов «Критерион» и «Митра» (проституция). Еженедельным событием было прибытие на рыночную площадь в субботу вечером автобуса с американской военной базы[49].

В середине шестидесятых Сибрук преподавал в местной грамматической школе — где был учителем французского Алана Мура в первой

форме[7], — за год до того, как написал «Непривилегированный класс». Самого Мура он не помнит, но когда он описывает преобладающий характер жителей района, то мы слышим по крайней мере парочку из тех слов, которыми за прошедшие годы называли самого Мура: «Сапожники обычно узкомыслящие, подозрительные, злые, самодостаточные, твердолобые, но в целом достойные люди и держат слово»[50].

В детстве Мур не мог знать, что многие из первых сценаристов и художников комиксов росли в еще более бедных местах, чем Нортгемптон пятидесятых, — в нью-йоркских трущобах времен Депрессии. Пройдут годы, прежде чем фанаты комиксов обратят взоры на историю «Золотого века» — 1940-е, — и, пожалуй, только в XXI веке исследования этого периода станут носить не эпизодический характер. Но получивший Пулитцера роман Майкла Шейбона «Приключения Кавалера и Клея» (The Amazing Adventures of Kavalier and Clay, 2000), книга Джерарда Джонса «Люди завтрашнего дня: гики, гангстеры и рождение комикса» (Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters and the Birth of the Comic Book, 2005) и

[7] Примечания: 7

Первая форма — первый класс в школе, ученики принимаются с 11 лет.

биография Уилла Айснера за авторством Майкла Шумахера — «Жизнь мечтателя в комиксах» (A Dreamer's Life in Comics, 2010) — рисуют картину зарождения индустрии и супергеройского жанра и показывают общий алгоритм, когда молодых детей иммигрантов эксплуатировали компании, созданные и управляемые с применением весьма сомнительных бизнес-практик… нередко другими молодыми детьми иммигрантов[51].

Намного позже некоторые творцы Золотого века сами напишут откровенные автобиографические работы — например, «Контракт с богом» (A Contract With God, 1978) и «Жизнь в картинках» (Life, In Pictures, 2008) Уилла Айснера. Хотя это не всегда очевидно, но их супергеройские работы 1940-х часто обращались к личному опыту. Многие комиксы были фантазиями о силе для борьбы с задирами — от бандита на углу до самого Гитлера. Историк комиксов Марк Эваньер, друг и бывший ассистент художника Джека Кирби, называл Нечто из Фантастической Четверки «очевидной автокарикатурой Кирби»[52]. Нечто — ворчливый и неуживчивый драчун, который в детстве состоял в Банде с Янси-стрит. Джек Кирби состоял в Банде с Саффолк-стрит и часто дрался на улицах и крышах в бесконечных битвах за

передел Нижнего Ист-Сайда с Бандой с Норфолк-стрит:

> Пришлось рисовать то, что я знаю. В одной сцене драки я узнал своего дядю. Я подсознательно нарисовал дядю и сам не заметил, пока не принес страницу домой. Так что я рисовал реальность, и если вы просмотрите все мои рисунки, то увидите реальность[53].

Как и все творцы, создатели комиксов основывались на том, что знали. Истории жизни сценаристов и художников комиксов часто гораздо мрачнее, необычнее и тяжелее, чем жизни их творений. И здесь нет противоречия. Кого больше тянет создавать эскапистские выдумки? Того, кто хочет сбежать из своей жизни.

И все же Мур не раз поправлял интервьюеров, желавших изобразить его детство особенно беспросветным, и однажды сказал, что «это ни в коем случае не история необыкновенной нищеты… у меня было очень счастливое детство»[54], и объяснил, что «никогда по-настоящему не задумывался о материальной роскоши. Так уж я рос. У моей семьи никогда ничего не было. Это не так мрачно, как кажется, потому что в контексте

того, к чему я привык, казалось нормой»[55]. Но это и не значит, что он поет дифирамбы своему происхождению. Хотя он предан корням и видит ценность — куда больше Сибрука — в культуре нортгемптонских террас, время от времени, по признанию Мура, встречается «то, что меня очень огорчает в рабочем классе. Ну знаете, многие из них — правда кучка расистов, кучка идиотов. Они в ужасных социальных западнях, из которых не могут выбраться. Они продираются через жизнь»[56].

Мур научился читать к четырем-пяти годам, и родители — ценившие грамотность, в отличие от многих соседей, — поощряли его на каждом шагу[57]. Сами они почти не читали (его отец иногда брался за бульварное чтиво и книги по антропологии, а о матери Мур однажды сказал, что второй книгой, что он видел в ее руках, была «Болотная тварь»), зато Алан быстро стал всеядным. У него уже развился вкус на фантастические истории, и первой книжкой, которую он взял в библиотеке в пять лет, стал «Волшебный остров» Уильяма Сибрука (The Magic Island, 1929)[58]. Он впитывал мифологию и фольклор как губка.

«Меня холили и лелеяли, как и каждого ребенка, но что касается моей внутренней жизни,

интеллектуальной жизни, меня предоставили самому себе. Что вполне меня устраивало. Я знал, где находится библиотека; я знал, где смогу найти любую информацию, какую захочу»[59]. Он был не по годам развитым ребенком с богатым воображением и учился в начальной школе на Спринг-лейн в двух-трех минутах от дома. В школу ходили мальчики и девочки с улиц вокруг дома Мура, так что он с первого дня знал всех однокашников до единого. В возрасте около десяти лет он начал рисовать собственные комиксы в блокноте из магазина «Вулворт» под названием «Омега комикс»[60]. Он брал пенни за истории под названиями «Враги преступности» (The Crimebusters), «Рэй Ган» (Ray Gun, или «Бластер»; о персонаже с бластером, работавшем под псевдонимом Рэймонд Ганн) и «Светильник Джек и дух» (Jack O'Lantern and the Sprite). Тогда он говорил, что собирает деньги для ЮНИСЕФ, но позже признался, что в основном пытался впечатлить девочку по имени Дженет Бентли (безуспешно). В первые школьные годы он был звездой класса.

Его детство не назвать идиллическим. Мур рассказывал, как дети издевались друг над другом, причем часто ничем не сдерживаясь. В одном случае «меня подвесили за запястья на шнурке

на ветке дерева»; в другом «обрушили на меня землянку», бросив «ползать, как червяка, в удушающей черной грязи»[61]. Но в целом Мур был счастлив. Высокий для своего возраста, он «думал, что я бог в миниатюре. В «Спринг-лейн» меня назначили старшим по школе. Я был самым мозговитым парнем в школе, и весь мир лежал у моих ног»[62].

Идиллия оборвалась, когда Мур сдал экзамен «одиннадцать плюс».

Образовательный акт Батлера от 1944 года вводился для того, чтобы уравнять правила игры для всех школьников. После начального обучения в возрасте одиннадцати лет каждый ребенок держал экзамен, измерявший его способности в арифметике, грамотности и решении задач. Сдавшие — около четверти учеников — попадали в престижные грамматические школы для полноценного академического обучения; несдавшие обрекались на общеобразовательные школы и более рудиментарную подготовку к рабочей жизни. Львиная доля ресурсов выделялась грамматическим школам, так что ученикам общеобразовательных скоро достались стигмы неудачников. В теории «одиннадцать плюс» должен был стать чисто меритократической мерой

— способом дать бесплатное образование по высшему разряду всем, кому оно пойдет во благо, вне зависимости от происхождения. По большей части система разрабатывалась, чтобы находить и вознаграждать умных детей рабочего класса. На практике у учеников среднего класса было множество преимуществ — например, родители могли себе позволить отправить детей в подготовительные школы, созданные специально для того, чтобы ученики сдали экзамен. В некоторых регионах страны не хватало мест для всех сдавших; особенно остро эта проблема стояла в случае девочек.

Таким образом, «одиннадцать плюс» был грубым инструментом и во многом формализовал неравенство, которое предназначался стереть, но для Алана Мура он сработал как надо. Мур сдал и попал в Нортгемптонскую школу для мальчиков, в округе известную как «грамматическая школа для мальчиков» (поблизости еще работала грамматическая школа для девочек). Школа находилась на другом конце города и принимала около 500 учеников со всей округи. Для Мура это стало культурным шоком: «Считайте меня наивным, но после поступления в грамматическую школу я впервые осознал, что средний класс

существует. До этого я думал, что есть только моя семья, такие как мы, и королева. Я даже не подозревал, что между двумя этими позициями находится еще целая страта общества»[63]. Если верить Муру, в школе было всего «два-три» других мальчика из рабочего класса, и он почти никого не знал.

Сибрук предполагает, что для ребят вроде Мура у системы была недвусмысленная цель: «Грамматическая школа для детей рабочего класса являлась в первую очередь дверью в средний класс. Ее непризнанными предметами были «снобизм для начинающих» и «подъем по социальной лестнице». Она отбирала из массы тех, кто в будущем мог бы стать лидером рабочего класса — политиками или главами профсоюзов, — так что в этом смысле можно сказать, что она обедняла сообщества, хотя и предоставляла преимущества избранным. В некоторой степени эта школа подражала частным, но многие дети противостояли внушаемому этосу, хотя и не всегда осознанно»[64]. В «Непривилегированном классе» Сибрук отмечал: «За похвалой общества, что «в грамматической школе из них, значится, сделают настоящих маленьких джентльменов»[65], часто скрываются стыд и

замешательство, когда «настоящие маленькие джентльмены» возвращаются домой вспыльчивые и критически настроенные к образу жизни родителей. Взрослые дивятся, в какие далекие и недоступные края отправляется детский разум, и, робко листая оставленную на кухонном столе книжку, гадают, кто такой этот «Ге-те» и не он ли виноват в отчуждении их сына».

Ничто не указывает, что родителям Мура были знакомы эти чувства, но они были знакомы самому Муру. Впервые ему стало стыдно приводить друзей домой. Мужскую атмосферу школы он нашел некомфортной и не разделял любви к спорту[66]. Акцент на подчинение и соблюдение правил попросту не сходился с его стилем обучения. «Школа оказалась странной помесью непонятных диккенсовских обычаев и обычного повседневного модернизма середины шестидесятых. Очень необычное окружение; эта школа мне никогда не нравилась. Нортгемптонская грамматическая школа была безличной, холодной, а также невероятно скучной и авторитарной»[67].

Прямой удар по эго Мура пришелся на конец первого семестра, когда выставлялись оценки. От звезды начальной школы он в первый же семестр скатился до девятнадцатой строчки в классе из

тридцати человек. К концу следующего семестра он стал в классе двадцать седьмым[68]. Отчасти это было связано с тем, что его одноклассникам досталось лучшее начальное образование — они уже знали латынь и алгебру, с которыми Мур прежде не сталкивался. Отчасти это последствие того, что в «Спринг-лейн» Мур был большой рыбкой в маленьком пруду: «Мне казалось, я настоящий светоч разума. Я не осознавал, что вовсе нет, на самом деле я самый умный среди дураков!»[69]

Мур махнул рукой на школу. «Я решил — типичный для меня ход, — что если не могу победить, то и не буду играть. Я всегда был из тех угрюмых детей, которые терпеть не могут проигрывать в «Монополию», «Клюдо» или что угодно. Так что я решил, что хватит с меня борьбы за академическое превосходство»[70]. Это не значило, что Мур бросил учиться. Просто он стал самоучкой, развивал собственную внутреннюю жизнь, и он явно гордится тем, что во внеклассном чтении сошел с проторенной тропы. В основном он читал фантастику — особенно любил романы «Гормен-гаст» (Gormenghast) Мервина Пика, пережил фазу Денниса Уитли, фазу Рэя Брэдбери и фазу Говарда Филлипса Лавкрафта. Он впитывал все, что

читал, — то есть довольно эклектичную и противоречивую литературу. Даже в грамматической школе он читал на качественно ином уровне по сравнению со сверстниками и часто обнаруживал — например, в случае с Mad или позже журналом Майкла Муркока New Worlds, — что читает то, до чего еще по-настоящему не дорос.

Из одноклассников практически никто не разделял интереса к комиксам, и в грамматической школе он никого не смог впечатлить своими стрипами «Омега», так что скоро их забросил. Но Мур не бросил комиксы в принципе. К концу шестидесятых существовала уже целая новая пачка тайтлов от Marvel для читателей постарше вроде «Серебряного Серфера», «Ника Фьюри: Агента ЩИТа» и «Доктора Стрэнджа», где персонажи были не такими простодушными, а истории склонялись к интроспекции. Повествование бывало более стилизованным и импрессионистским, встречались инновации вроде немых эпизодов и психоделических разворотов. Мур отмечал: «Возможно, самым примечательным достижением Стэна Ли было то, как он ухитрился удержать аудиторию, когда она давно переросла возрастные рамки, в то время ассоциирующиеся с читателями комиксов. Он добился этого,

постоянно внедряя перемены, модификации и усовершенствования. Ни одному комиксу не позволялось бронзоветь»[71]. Эти тайтлы не бросали вызов по продажам «Арчи» (Archie) или Супермену и Бэтмену от DC и не стали доминирующим стилем мейнстримных комиксов, но они нашли ненасытную аудиторию среди подростков, которые начали воспринимать медиум с новыми умудренностью и познаниями. А еще фанаты комиксов начинали общаться друг с другом.

По расчетам Алана Мура, британский фэндом «вспыхнул» в 1966 году — парой лет позже, чем в Америке. Тогда как американские фанаты склонялись к ностальгии, для британских новым было буквально все, и они наслаждались последними американскими завозами наравне с материалом из сороковых и пятидесятых, еще не выходившим в Британии, «так что мы восхищались людьми вроде Джима Стеранко, Нила Адамса; людьми, которые продвигали медиум, создавали такое, чего еще никто не создавал. Мы как с цепи сорвались, когда в середине шестидесятых открыли Айснера благодаря репринтам «Духа» от Harvey. И EC Comics. Но это не ностальгия по Айснеру или EC — мы все это открывали впервые»[72].

Одним из самых выдающихся британских фа-

натов комиксов оказался Стив Мур. Он был на четыре года и пять месяцев старше Алана и к концу шестидесятых работал в Odhams — издательстве, занимавшемся репринтами Marvel для британского рынка и так раболепно повторявшем формулу Стэна Ли, что Стиву в редакторских колонках тоже дали прозвище — «Солнечный» Стив Мур (Sunny). Также вместе с редактором Филом Кларком он опубликовал два номера журнала Ka-Pow, который считается первым британским комикс-фэнзином, и организовывал самые первые комикс-конвенты Британии. Алан Мур покупал журнал Fantastic от Odhams — в основном ради единственного оригинального стрипа «Джонни Фьючер» (Johnny Future, автор Альф Уоллес, художник Луис Бермехо) о приключениях выжившего переходного звена от неандертальца к современному человеку, где главный герой падает в ядерный реактор и становится суперэволюционировавшим существом с поразительной силой и способностью астральной проекции. И Алан не просто подписался на Ka-Pow — он начал переписку со Стивом Муром и Филом Кларком.

С тех пор Алан Мур и Стив Мур стали неразлучны, и, как мы увидим, влияние Стива на жизнь

Алана невозможно переоценить. Алан называл его «во многом самой влиятельной фигурой в моей жизни, тем, кто научил меня писать комиксы, подсадил на магию и во многом виноват в полном разрушении всего моего существования»[73]. Стив Мур кажется довольно непритязательным человеком, особенно бок о бок со своим тезкой, но Алан изо всех сил старался развеять это заблуждение и даже написал рассказ «Раскопки» (Unearthing) — искреннюю биографию, которая начинается с момента зачатия его друга и охватывает множество странных встреч его жизни. Стив Мур признается, что «поражается вниманию, которое привлекает… все это очень удивило моих друзей и родственников!»[74] Возможно, это объясняется среди прочего тем, что в «Раскопках» упоминаются и подробности его эротических отношений с богиней луны Селеной.

Алан Мур был «сподвижником» первого британского комикс-конвента — Комикона (Comicon), в отеле «Мидленд» Бирмингема в августе 1968 года. Сам он не приехал (ему было всего четырнадцать), но участвовал в финансировании — купил журнал конвента, — и его имя появилось в брошюре наряду со многими людьми, которые позже поработают в британской комикс-индустрии

— либо как создатели, либо как редакторы, либо как владельцы магазинов и дистрибьюторы комиксов.

Однако он присутствовал на втором Комиконе, на следующий год в отеле «Вэйверли» в Лондоне: «Туда приехало человек шестьдесят-семьдесят, и, насколько мы знали, это были все, кто хотя бы отдаленно интересовался комиксами на Британских островах»[75]. На конвенте впервые после года переписки встретились Алан и Стив Муры. Также Алан познакомился с Фрэнком Беллами, рисовавшим стрипы вроде «Дэна Дейра» (Dan Dare) и «Фрейзера из Африки» (Fraser of Africa) для журнала Eagle (художник-ветеран даже смутился от того, сколько человек обсуждает его творчество). Главными гостями стали два британских художника, работавшие с Marvel в США: Стив Паркхаус — который помнит эту встречу: «Меня удивило поведение Алана. Он был очень, очень юный — но и очень, очень смешной. Не поспоришь, шоумен от рождения»[76], — и Барри Виндзор Смит, который в следующем году приступит к созданию известного рана в «Конане Варваре» (Conan the Barbarian; этот комикс с удовольствием читал молодой Барак Обама)[77]. Комикон стал ежегодным мероприятием. На

этом и будущих конвентах, как и через чтение фэнзинов и писательство для них, Алан Мур познакомится (хотя и не всегда встретится лично) со множеством людей старше его, которые начинали долгие карьеры в комикс-индустрии и в итоге поработают с ним в восьмидесятых — вроде Джима Бейки, Деза Скинна, Кевина О'Нилла, Дэвида Ллойда, Брайана Болланда и Дэйва Гиббонса.

Увлечение Америкой и жадное чтение вещей вроде Mad означали, что Мур узнал о контркультуре за несколько лет до того, как она получила свое название. И она ему понравилась. Когда его спросили: «Вы бы сказали, что шестидесятые — важное для вас время в плане политического развития?» — Мур ответил: «Для меня это формирующее время, если бы я не рос в те годы, я бы точно не стал тем же человеком, каким стал»[78]. Культура шестидесятых, говорил он,

> как будто расцвела из ниоткуда… она стала слиянием нескольких разных социальных трендов – тут и резкий рост технологий после войны; тут и экономический бум после войны; тут и многочисленное поколение – самое большое поколение в истории человечества родилось нака-

нуне войны; и все это сошлось в начале шестидесятых, так что получился довольно беспрецедентный взрыв идей, и, как мне кажется, изначально контркультура, как мы ее тогда называли, склонялась к левакам, но была очень радикальна даже для левого крыла. Она презирала любую авторитарность и по большей части стояла на удовольствии, на радости, экстазе – на мой взгляд, очень просвещенный подход.

В 1969 году Алан, когда впервые познакомился со Стивом Муром, был «сравнительно свободен от наркотиков, сиял чистотой и излучал восторг», но в комикс-сфере чувствовался определенный психоделический окрас. «Большинство ранних английских комикс-фанатов были хиппи — по крайней мере, протохиппи или будущими хиппи. Они зависали в единственном магазине комиксов и научной фантастики в Британии под названием «Были они смуглые и золотоглазые» [Dark They Were and Golden-Eyed] в честь рассказа Рэя Брэдбери»[79]. Первая опубликованная работа Алана (вне школьных журналов) — реклама этого магазина, иллюстрация, которая появилась

в сентябре 1970-го в журнале Cyclops[80]. За нее не заплатили.

Другие посетители Комикона впоследствии открывали магазины комиксов и фирмы по почтовой доставке. Многие публиковали журналы — обычно довольно эклектичные издания со статьями, рассказами, иллюстрациями и карикатурами на любую интересующую их тематику. Тиражи этих фэнзинов очень редко доходили до трехзначных чисел: почти все производились на мимеографах — маленьких аппаратах, которые пробивали с помощью электрической искры шрифт на восковом шаблоне (отсюда альтернативное название устройства — «электрошаблонщик»). На них большинство школ, церквей и офисов выпускали бюллетени или флаеры. После печати редактор собирал листы и сшивал степлером вручную.

Мур поучаствовал сразу в нескольких изданиях. Он «чертовски много времени собирал материал»[81] для статьи о палп-персонаже Тень для Seminar (1970). Отправлял пару текстов в Weird Window: в № 1 (лето 1969-го) были книжная рецензия, разные иллюстрации с чудовищами и стихи «К Хамфо» (To the Humfo); в № 2 (март 1971-го) — иллюстрация с лавкрафтовским глубо-

ководным и прозаический рассказ «Святилище ящерицы» (Shrine of the Lizard; «Я как раз читал в то время великолепные книги Мервина Пика о Горменгасте, так что всех персонажей звали Элли Черные Легкие и Тозайя Огненные Кишки»)[82]. Письмо Мура в одиннадцать слов[83] появлялось в Orpheus № 1 (март 1971-го), также он посылал текст в фэнзин ужасов Shadow.

Но скоро ему захотелось выпускать собственный журнал. «Я и пара других ребят моего возраста — кто-то из моей грамматической школы, кто-то из школы для девочек, — мы спонтанно решили смастерить, по сути, журнал плохой поэзии. Он назывался «Эмбрион», хотя изначально должен был называться «Андрогин», но я обнаружил, что название не влезает на обложку, так что сократил. Мы его делали тяп-ляп»[84]. Обложки печатались на цветной бумаге, а продавался он за пять пенсов, подорожав до семи к пятому номеру. Мур занимался обложками, иллюстрациями и стихами. «Я писал то, что считал поэзией. Обычно ангстовые штуки с биением в грудь о трагедии ядерной войны, хотя на самом деле о трагедии того, что не мог найти себе девушку»[85]. Хотя «Эмбрион» не был комикс-фэнзином, в последнем номере появился четырехстраничный стрип, на-

писанный и нарисованный Муром, — «Однажды были демоны» (Once There Were Daemons). Как бы теперь Мур ни относился к своим стихотворным навыкам, его творчество в «Эмбрионе» привлекло внимание местной поэтической группы, к которой он и примкнул.

Несмотря на то, что Мур отставал в учебе, проблем в школе у него не было. Он начал курить, а иногда катался на мотоцикле друга по территории местной психиатрической больницы[86]. Родители знали, что он не похож на других, но отнеслись к этому с легкостью.

> Меня почти с самого начала считали необычным, но это укладывалось в семейную традицию, где необычные люди были не такими уж и необычными. В генеалогическом древе, в основном со стороны отца, уже встречались причудливые, талантливые, а в некоторых случаях и клинические случаи. Обычно родителей впечатляло, что я умею рисовать или связать пару слов, иногда даже в рифму, потому что им это было не по силам… Семья считала меня, как выражалась мама, «чудом в перьях». Эта

всеохватная фраза вобрала в себя все. С одной стороны, это что-то чудесное, но и чудно́е. Такие люди в роду были нам известны. «О, такой у нас каждые сто лет рождается». У меня всегда были странные отношения с семьей, потому что иногда такие личности, как я, навлекали проблемы. Иногда это многое меняет – к счастью, в моем случае близких родственников это не затронуло[87].

В самую серьезную проблему он влез, когда опубликовал в «Эмбрионе» № 1 стихотворение своего друга Иэна Флеминга, где употреблялось слово «motherfuckers». Мура вызвал на ковер директор Г. Дж. К. Оливер, и тогда он обещал извиниться в следующем номере. Но вместо этого отдал редакторскую колонку Флемингу и позволил повторить преступление:

А в заключение несколько слов о возражениях читателей против использования некоторых уличных слов в некоторых стихах. (Жаль, что все «НЕПРИСТОЙНЫЕ» стихи написаны одним и тем же непристойным автором.) Все ругательства, за исключением одного

случая («motherfuckers» в «Когда они нас увидят», где оно отчасти подчеркивало контраст, а отчасти смысл(ы) слова играли в контексте стихов), применялись не ради шока, не ради дешевого адреналина, не намеренно, но просто потому, что были частью поэмы, написаны во время формулирования стихов, т.е. в идеальном контексте.

НАСТОЯЩАЯ НЕПРИСТОЙНОСТЬ ТВОРИТСЯ ВОКРУГ НАС, ПОД МНОЖЕСТВОМ ИМЕН.

(неплохая риторика, чувак, неплохая…)[88]

«Эмбрион» запретили, что только увеличило его славу и продажи. Несмотря ни на что, Мур удержал такое хорошее положение в школе, что, когда ему было семнадцать лет и про класс изобразительных искусств напечатали в местной газете, для фотографии выбрали его[89]. Мур уже начал отращивать волосы, но в тот момент еще был просто косматым, а не с шевелюрой до плеч[90]. Очевидно, и школа, и Мур приучились мириться с тем, что он творческая круглая затычка в квадратной дырке.

Растопчет Алана Мура и его семью второй грандиозный эгалитарный проект социальной инженерии, начавшийся в 1965 году, когда Нортгемптон — впервые появившийся еще в неолитическую эпоху — назначили Новым Городом.

Британия столкнулась с кризисом жилья. Миллионы британцев до сих пор жили в условиях Викторианской эпохи — их домам было по сто лет, многие пришли в плачевное состояние. Вторая мировая война принесла бомбардировки люфтваффе, повредившие или уничтожившие большую часть жилфонда, особенно в городах; после войны настал демографический бум. Британское правительство ввело в действие планы по созданию больших городов, спроектированных с учетом роста числа машин и современных промзон, чтобы облегчить демографическое давление в миллионниках. Руководство проектом было поручено мощным строительным корпорациям. Нортгемптон вошел в «третью волну» подобных городков вместе с Центральным Ланкаширом, Милтон-Кейнсом, Питерборо, Телфордом и Уоррингтоном. Нортгемптон находится в ста километрах от центра Лондона, то есть всего в часе пути — по крайней мере, в теории, — по железной дороге или по новенькому шоссе М1.

Новоприбывшие были в основном из Лондона и чаще всего молодыми амбициозными семьями рабочего класса.

В некоторых случаях, как с Милтон-Кейнсом, Новые Города стали, по сути, новыми населенными пунктами (они строились на месте маленьких деревень). У Нортгемптона же на 1961 год было население в 100 тысяч человек. Оно вырастет до 130 тысяч в 1971-м с целевым показателем в 230 тысяч к 1981 году. Статус Нового Города привлек много правительственных вливаний, на некоторые из них планировалось застроить викторианские трущобы, считавшиеся непригодными для проживания, и 3 июля 1967 года управа Боро Нортгемптонского графства одобрила первую серию резолюций, назначавших районы Нортгемптона «зонами сноса»[91]. В 1968 году начала работу Нортгемптонская жилищная корпорация, открыла новые высотки в Восточном районе в 1970-м и скупила частную собственность по распоряжениям об обязательном отчуждении. Но большинство жителей снимали квартиры у муниципалитета, так что просто получили письма с уведомлением о переселении. Срыли целые улицы.

«Непривилегированный класс» кончается

запоминающимся образом брошенных улиц с террасами; людей нет, но остались их пожитки, в том числе мебель, семейные фотографии и даже птица в клетке. Для бесчисленных жителей Британии настало время активной социальной мобильности и бесподобных возможностей, но, согласно Сибруку, эйфория не продлилась долго:

> Великие сносы пятидесятых и шестидесятых были как миграции – люди изо всех сил торопились съехать; их можно понять, ведь условия, в которые они перебирались, казались намного лучше – и только когда все новое стало разваливаться в руках, люди дважды задумались о смысле перемен. В семидесятых существовали планы на кольцевую дорогу вокруг Нортгемптона, а для этого требовалось снести сотни домов – гордость семей, сотни «маленьких хором». Снос трущоб ударил по удовлетворенности людей их жизнью. В первую очередь перестройка служила строительной, бетонной и сталелитейной промышленностям, а не расселяемым гражданам.

Для Муров это стало катастрофой. Когда Алану

было семнадцать, его семья переехала в Абингтон, некогда процветающую часть Нортгемптона. Его восьмидесятичетырехлетняя бабушка Клара умерла меньше чем через полгода. Вторую бабушку Мура, Минни, управа переселила из дома на Грин-стрит, где она прожила всю жизнь, в дом престарелых, где та умерла меньше чем через три месяца. Мур ни секунды не сомневался в причине их смерти: «Когда тебя сгоняют из места, где твои корни, это может убить… место, где я вырос, почти уничтожили. Дело даже не в том, что взамен не построили ничего лучше; дело в том, что на этом просто подзаработали, пока под ногами не мешались людишки»[92].

Спустя две недели после смерти бабушки Клары Алана Мура исключили из Нортгемптонской школы для мальчиков[93]. Когда его об этом спросили в 1990 году, Мур ответил только, что на это были «разные причины»[94]; впоследствии один интервьюер сообщил, что преступлением было «ношение зеленой шерстяной шапки в школе»[95], но Мур не помнит, чтобы говорил об этом, и подозревает, что «это шутка или даже ослышка, не знаю». Впервые истину он открыл в «Плодной оболочке» (1995): его исключили за продажу кислоты. Но когда он говорил об этом

с Би-би-си в 2008 году, это уже стало очередной байкой для Мура-сказочника: «В 17 лет я стал самым бестолковым дилером ЛСД в мире. Главная проблема в продаже ЛСД — если пробуешь собственный товар, то твое понимание реальности наверняка будет ужасно искаженным… и можно поверить, что у тебя есть суперсилы и ты совершенно неуязвим для любых форм наказаний или преследований, а это не так»[96]. Позже Observer сообщил, что его вызвали в кабинет директора на разговор с детективом из местного отдела по борьбе с наркотиками[97]. Муру не предъявляли обвинений или штрафа: «Технически исключение беспочвенное. Меня обыскали, но при мне абсолютно ничего не было, а все, что имелось у них, — устные показания нескольких одноклассников, которые назвали мое имя (тогда мы были молоды и боялись полиции), — а это никак не назвать прямым доказательством. Меня исключили из школы, но обвинений никто не предъявлял. У меня нет судимостей»[98].

Изначально Мур не торопился объяснять причину исключения из уважения к родителям. Только после их смерти он начал говорить в интервью о продаже наркотиков. А до того сперва сказал им, что его подставили, но, когда позже

признался, они остались (неудивительно) очень расстроены и разочарованы[99]. Как говорил Мур в 1987 году, «быть моими родителями наверняка очень сложно»[100].

Учитывая контркультурные склонности Мура, было бы странно, если бы он *не* пробовал ЛСД. Сам Мур оправдывает свое употребление в то время тем, что пошел на это «исключительно по идеологическим причинам, хотите верьте, хотите нет»[101], — из-за сочинения Тимоти Лири «Политика экстаза» (The Politics of Ecstasy), где утверждалось, что ЛСД принимают провидцы, продолжатели традиции шаманов, которым поручается вывести прочих из тьмы. В то время Лири отстаивал точку зрения, что психоделический опыт открывает следующую стадию человеческой эволюции, и, следовательно, чем больше людей испытает ЛСД-трип, тем вероятнее, что общество станет мирным, гармоничным и милосердным.

Впервые Мур принял наркотики 12 сентября 1970 года, за пару месяцев до семнадцатого дня рождения, на опен-эйре в Гайд-парке. Стоял сырой субботний день, но играл чистый калифорнийский психодел. Разогревали Stoneground, за ними выходили Lambert and Nutteycombe, Майкл

Чэпмен, General Wastemoreland и Wavy Gravy. Джон Себастьян отыграл «Johnny B Goode». Даже The Animals — изначально из Ньюкасла-на-Тайне — к этому времени переехали в Сан-Франциско, и фронтмен Эрик Бердон отметил свое возвращение в Британию тем, что разорвал свои штаны во время исполнения «Paint It Black». Хедлайнерами стала блюз-рок-группа Canned Heat. Мур купил парочку больших фиолетовых таблеток у «какого-то мутного дилера прямиком из карикатуры Гилберта Шелтона»[102] и впервые побывал в кислотном трипе под саундтрек из «Future Blues», «Let's Work Together» и «Refried Hockey Boogie». В год между этим событием и исключением у Мура было больше пятидесяти кислотных трипов — «ЛСД стала поразительным опытом. Не то чтобы я всем рекомендую, но до меня тогда прочно дошло, что реальность — не фиксированная вещь»[103].

Употребление ЛСД подарило Муру доступ к новым мирам воображения, но и несет прямую ответственность за то, что его выгнали из школы зимой 1971 года. Он столкнулся с той проблемой, что, хотя сознание расширилось, «я обнаружил, что горизонты быстро сузились. Исключивший меня директор, кажется, принял дело близко к сердцу. Он написал во все колледжи и школы, в

которые я мог поступить, и сообщил, чтобы меня ни в коем случае не принимали, потому что я окажу разлагающее влияние на мораль других учеников. Кажется, в какой-то момент в письме он даже назвал меня «социопатом» — по-моему, это довольно грубо»[104]. Тем не менее в другом месте сам Мур описывает молодого себя именно с этим словом: «Я решил страшно отомстить. Я решил, что должен быть способ разобраться со всеми, кто меня раздражает. Я был чудовищем!.. Очень антисоциальным. Социопатом»[105]. Он сделал вывод, что власти настроены против него — и придерживался этой идеи всю жизнь.

Мур и дальше жил с родителями на Норман-роуд в Абингтоне. Скоро он обнаружил, что из-за «антиматериального эквивалента знаний»[106] не поступит в Нортгемптонскую школу искусств, хотя и предпринял одну попытку найти работу, где пригодились бы художественные навыки:

> Я заметил рекламу «требуется рисовальщик», для создания рекламы… и в качестве испытания они просили «что-нибудь для зоомагазина», и я нарисовал – как вижу сейчас – довольно жуткую собачку, зато с помощью «Летратона»,

> чтобы показать, что знаком со сложными техниками растушевки. Естественно, мне отказали. Им-то на самом деле нужен был веселый щеночек, и я бы мог нарисовать и такого, но думал, что им хочется обязательно увидеть, какой я блестящий художник. Нет, на самом деле им хотелось увидеть, что человек понимает техзадание, а я оказался на это неспособен. Так что на этом я бросил все попытки. Тогда я и решил отправляться на биржу труда и брать то, что дают[107].

Мур понял, что его ждет: отец, дед и прадед тоже были чернорабочими. Сперва он отправился на живодерню компании Со-ор на Бедфорд-роуд. Ему платили 6 фунтов в неделю за то, что он свежевал овец, которых за ночь мариновали в баках в воде и собственном соку[108]. Это было место, «где мужчины с ярко-синими от щелочной краски руками обменивались шутками про ниггеров»[109]. Он продержался там два месяца[110], пока его не выгнали за курение конопли в комнате отдыха. Потом он работал уборщиком в «Гранд-отеле» на пятьдесят семь номеров на Голд-стрит (теперь Travelodge Northampton Central), а потом — на

складе магазина W. H. Smith, где занимался упаковкой книг, журналов и, конечно, комиксов.

Когда его спрашивали о первых рабочих местах, Мур не раз одинаково отшучивался: «Я предпочитаю думать о них как о долгом падении вниз, где на дне ждала профессия сценариста комиксов»[111].

II. Восемь лет спустя…

«На этом этапе карьеры, при отправке первого текста охватывает ужас, потому что, наверное, в голову приходят такие доводы – если их можно назвать доводами: если я отправлю это и получу отказ, у меня не останется даже мечты, что я могу стать великим писателем или художником. Лучше никогда и ничего не слать, никогда не получать отказ, чтобы всегда оставалась мечта».

Алан Мур,
Vworp Vworp № 3 (2013)

В конце книги 2011 года «Лига выдающихся джентльменов: Столетие 1969» (The League of Extraordinary Gentlemen: Century 1969) Мур перескакивает от окончания солнечного психоделического поп-фестиваля к эпилогу «восемь лет спустя» в черно-белом подвальном панк-клубе. Этот переход суммирует чувства Мура по отношению к семидесятым — десятилетию, которое началось на пике близкого его сердцу контркультурного идеализма, но кончилось все-

общим презрением и открытой враждебностью к нему. Еще этот временной скачок совпадает с относительно неизученным периодом жизни Мура. После исключения из школы и поступления на первую черную работу в конце 1971 года его профессиональная творческая карьера началась всего лишь с публикации двух иллюстраций в New Musical Express в октябре и ноябре 1978-го, а первые опубликованные работы в мейнстримных комиксах датируются уже летом 1980-го — в журналах Doctor Who Weekly и 2000AD. Так он подытоживает все, что происходило между этими датами: «Мои занятия со времен после школы — серия бесконечно жалких работ, которые мне были совершенно неинтересны… У меня не было никаких амбиций, кроме расплывчатого желания зарабатывать писательством или рисованием, или хоть чем-нибудь, что мне нравится. Но раз такую работу никто не предлагал, я плохо представлял, где ее искать и даже гожусь ли я для нее»[112]. Его опубликованное творчество того периода в сумме — меньше двух неоплачиваемых десятков страниц для местных зинов и общественных журналов.

После исключения из школы почти все друзья порвали отношения с Аланом Муром. Он это

объясняет их брезгливостью из-за того, чем он оказался вынужден заниматься, но очевидно, что длинноволосый мрачный восемнадцатилетний подросток, который «был не совсем в себе и верил, что у него есть сверхъестественные силы»[113], сильно отличался от косматого шестнадцатилетнего Мура, чистого от наркотиков. Наркотики принимали многие из его круга, но те, кто еще учился в школе, явно были склонны видеть в Алане пример ужасной участи, которая постигнет, если они не поднажмут в подготовке к экзамену на аттестат — A-level.

И все же у Мура в тот период нашелся свой оазис: Нортгемптонская Творческая лаборатория (Northampton Arts Lab). Где-то годом ранее он стал членом поэтического кружка, который совместно с Творческой лабораторией проводил мероприятие в пивной «Рейсхорс» (оно прошло 16 декабря 1970 года и рекламировалось в «Эмбрионе» № 2). Вскоре после этого организации слились, и с третьего номера (февраль 1971 года) и далее «Эмбрион» считался официальным изданием Нортгемптонской творческой лаборатории. Благодаря этому у Мура на последующие годы появились социальная жизнь и выход для творческой энергии. Как он говорил, «в какой-то

степени я жил ради Творческой лаборатории… потому что да, я влип в довольно мрачную ситуацию без очевидного выхода. По вечерам я мог писать хоть что-нибудь, что приносило радость, а через пару недель проходили поэтические чтения — можно было выйти и зачитать; может, поработать с какими-нибудь музыкантами и читать под музыку… Тогда казалось, что я не стою на месте»[114].

Творческие лаборатории высыпали по всей стране благодаря Джиму Хейнсу, сооснователю хиппи-журнала International Times. Хейнс был знаком с Джоном Ленноном и Йоко Оно еще до того, как они познакомились сами, а также с Жермен Грир и молодым Дэвидом Боуи. В сентябре 1967 года он заново открыл старый кинотеатр на Друри-лейн как базу для репетиций, выставочное пространство и место для общения. Зал быстро стал центром лондонской контркультуры, и к 1969 году по всем городам Англии уже насчитывалось больше пятидесяти Творческих лабораторий. Все различались — например «Брайтонская комбинация» (Brighton Combination) под управлением драматурга Ноэля Грейга в основном сосредоточилась на правах гомосексуалов, — но, за исключением оригинала на Друри-лейн,

настоящим местом силы был Бирмингем, где устраивали концерты классической музыки и рока, снимали фильмы и открыли артхаусный кинотеатр, а также публиковали множество журналов и постеров. Выпускники Бирмингемской Творческой лаборатории стали первыми представителями панк-сообщества, а также ключевыми фигурами в альтернативной комедии. Могли они похвастаться и особенно сильным рядом художников комиксов и карикатуристов, включая язвительного политического карикатуриста Стива Белла, менее язвительную Сьюзи Варти, британского столпа андерграундных комиксов Ханта Эмерсона и авторов графических романов Брайана Толбота и Кевина О'Нила.

В сентябре 1969 года, только что выпустив попавший в топ-5 чартов Space Oddity, Дэвид Боуи рассказывал журналу Melody Maker:

> Сейчас я в основном занимаюсь Творческой лабораторией. Она в Бекенхэме и, по-моему, лучшая в стране. Там нет ни одного выпендрежника. Все люди реальные – там рабочие, банковские клерки. Начиналась она как фолк-клуб. У Творческих лабораторий вообще есть такая репута-

ция выпендрежных мест. Но в зеленом поясе вокруг Лондона хватает талантов, а на Друри-лейн хватает мути. По-моему, движение Творческих лабораторий очень важное и должно взять на себя социальные функции молодежных клубов… Свою Лабораторию мы начали пару месяцев назад с поэтами и художниками, которые просто взяли и пришли сами. Она все растет и растет, и теперь у нас уже собственное световое шоу, скульптуры и т.д. И я даже не знал, что в Бекенхэме столько ситаристов[115].

Эта цитата резюмирует привлекательность и философию движения. Музыкальный журналист Дэйв Томпсон, автор книг о Боуи, в том числе Moonage Daydream и Hello Spaceboy: The Rebirth of David Bowie, заявляет:

Красота Творческих лабораторий в том, что они были по-настоящему открыты для всех – во многом предшественники панк-рока или эквивалент вечера открытого микрофона в Лос-Анджелесе, – только при этом объединяли все виды искусств, а не одну музыку. Руководящий

принцип – все искусство достойно внимания; по крайней мере организаторы считали, что «процесс» уже сам по себе стоит гораздо больше, чем результат. Не было кнопки «контроля качества» – если кто-то заявлял, что он художник, артист, скульптор, оратор, то значит, это он и есть, и из этой среды вышло немало феноменальных талантов…

Многие Творческие лаборатории располагались в пабах (у Боуи – в «Трех бочках» [Three Tuns]), часто в том же пространстве, что несколько лет назад принадлежало фолк-клубам, до этого – блюз-клубам, а после Лаборатории – диско-клубам. Другие Лаборатории занимали церкви, хижины бойскаутов – что угодно, где было приличное пространство для аренды раз в неделю и постройки какой-нибудь сцены[116].

Участие в Творческой лаборатории подразумевало не только создание произведений, но и социальную активность. В них поощрялось становиться мастерами на все руки, а не концентрироваться на одной только живописи, поэзии

или музыкальном инструменте[117]. Или, как говорит Алан Мур, «этос Творческой лаборатории — делай что хочешь, не ограничивай себя конкретным медиумом, хватайся за все, смешивай медиумы и придумывай новые гибриды. Все это, конечно, на фоне общей эйфории 1960-х»[118]. У Творческих лабораторий не было формальной сети или центрального руководства. Объединял их разве что новостной бюллетень, распространявшийся по группам и периодическим слетам. Некоторые Творческие лаборатории добывали финансирование у местных органов управления и подавали заявки на гранты Совета по делам искусств, но большинство оставались самодостаточными.

Нортгемптонская творческая лаборатория была мелкой и особенно безалаберной, во время расцвета объединяла всего пару десятков человек — больше мужчин, чем женщин. Они встречались в восемь вечера по четвергам в снятом зале Молодежного центра Беккета и Сарджента, а также устраивали поэтические чтения, световые шоу, спектакли в других помещениях. Приблизительно два раза в месяц они публиковали журналы Rovel и Clit Bits — отпечатанные на мимеографе и сшитые степлером вручную, чем

очень напоминали зин «Эмбрион», который Мур самостоятельно выпускал в школе. Мур провел в Нортгемптонской творческой лаборатории два-три года и — в совокупности с тремя номерами «Эмбриона» под ее эгидой — создал как минимум одну иллюстрацию и двухстраничный комикс-стрип для третьего номера Rovel. Учился он там и секретам ремесла: «Там я впервые начал писать песни — или хотя бы тексты к песням, — работать с музыкантами, а это дает понимание динамики слов, которую не найдешь ни в одной другой творческой области. Там же я начал писать короткие скетчи и пьесы — опять же, очень, очень полезно. Это учит динамике сцен, развязок и прочего. И все это — поэзия учит кое-чему о словах и повествовании; участие в спектаклях — созданию разных персонажей, разных голосов; написанию песен… Все это кажется максимально далеким от комиксов, но я научился очень полезным навыкам, хоть в то время и сам этого не понимал»[119]. Он признается, что «ничего из того, что мы делали, не назвать чем-то необыкновенным, так что не могу сказать, будто учился у мастеров. Но я определенно научился определенному отношению к искусству — отношению непочтительному, когда считаешь искусство

тем, что можно слепить за пятнадцать минут, тут же выйти на сцену и исполнить… Бардак — в результате не осталось ни одного долговечного произведения. Но все же остались какие-то устремления, чувства, а главным образом — понимание своих возможностей». Также это был форум, с особым ударением на живом выступлении — Мур не мог просто написать стихи, он должен был зачитать их вслух. Он открыл в себе особый талант: «Если бы вы меня тогда видели, могли бы подумать, будто я умею читать стихи, умею завладеть вниманием, что я достойный исполнитель. Не говорю, что стихи сами по себе были хорошими, зато я все больше и больше понимал, на что реагирует аудитория»[120].

Творческая лаборатория предоставляла площадку и для существующих артистов. Особенно Мура впечатлил Principal Edwards Magic Theatre — группа в двенадцать человек, которая жила в коммуне в Кеттеринге, чуть дальше на север от Нортгемптона. Он видел в них «образец того, чем хотел заниматься я», и их творчество описывал в 1970-м Observer:

> Группа молодых людей, в основном из Университета Экзетера, в настоящий

момент гастролирует по стране под названием Principal Edwards Magic Theatre и дает так называемые выступления в смешанной технике. Они исполняют песни, танцы, световые шоу, читают полумистические стихи и разыгрывают спектакли в масках. Всего в группе 14 участников, и они только что выпустили LP со своей музыкой под уместным названием Soundtrack[121].

Но возможно, главное, что дала Муру Творческая лаборатория, — новые друзья, такие как Ричард Эшби, «один из моих героев всех времен… Рич преодолевал отсутствие таланта в некоторых областях, выдумывая, как обойти затруднения, и обычно его решения были простыми, гениальными, элегантными. Я восхищался его интеллектом; я восхищался его подходом к искусству. Для меня его влияние значит не меньше, чем влияние таких людей, как Уильям Берроуз, Брайан Ино или Томас Пинчон»[122].

Мур, Эшби и их друзья отращивали волосы и курили травку на выездах в кемпинги на равнине Солсбери, в Шотландии и Амстердаме. По прибытии в Голландию — в первой поездке за

границу в восемнадцать или девятнадцать лет, — голландские таможенники сказали Муру, что из-за длинных волос он похож на девчонку. Тогда он стал отращивать бороду[123].

Через Творческую лабораторию Мур познакомился с нортгемптонским фолк-музыкантом Томом Холлом, который взял его под крыло. Они оставались друзьями (а время от времени и соавторами) до смерти Холла в 2003 году. Холл для Мура стал первым знакомым профессиональным артистом. Он помнит, что Мик Бантинг, ведущий участник Творческой лаборатории, однажды сказал: «Если Том Холл не сможет прожить благодаря музыке, он вообще не сможет жить». Тогда я впервые услышал, как об этом говорят вслух. Помню, мне это казалось чем-то великолепным. Я хотел так же: быть самим по себе, не работать на начальника или дядю и существовать исключительно благодаря плодам своего творчества. Том стал настоящим образцом и кумиром»[124].

Но контркультурное движение уже перевалило за пик. Калифорния и Лондон развивались в других направлениях, а так как провинции немного отставали, Нортгемптонская творческая лаборатория затухла в августе или сентябре 1972 года. Как объясняет Мур, «причины были очень

похожими на те, что привели к смерти похожие группы повсюду, — отсутствие денег, общественной поддержки на концертах, действительно хороших помещений и оборудования, а также общая фрустрация из-за того, что никуда не получается продвинуться, — все это привело к общему разочарованию. Через четыре года участники уже не испытывали потребность в «организованной» групповой деятельности. Многие думали, что добьются большего в одиночку или с парой друзей, а не в «большой» группе; кому-то просто надоело»[125].

Через полгода образовалась организация-преемница: Нортгемптонская творческая группа (Northampton Arts Group), проработавшая около полутора лет с весны 1973 года[126]. Это было разношерстное собрание из двадцати человек, многие из которых уже публиковались в «Эмбрионе» или Rovel. Мур говорил, что в Творческой группе участвовал только «по касательной», и появляется в одном списке среди имен, «которые иногда нам помогают»[127], а не среди членов, но в плане законченных произведений этот период оказался для него плодотворнее, чем период Творческой лаборатории. Группа опубликовала в 1973 году три зина на мимео-

графе — Myrmidon, Whispers in Bedlam и The Northampton Arts Group Magazine № 3, — и Мур нарисовал для всех обложки, а также передал тексты «Вторая зона электрического пилигрима» (The Electric Pilgrim Zone Two) и «Письмо к Лавендер» (Letter to Lavender)[128] и некоторые иллюстрации. Он был «неизбежным» гостем на поэтических чтениях, исполнял «всенародно любимые» произведения вроде «Гик Лестер» (Lester the Geek) и «Гимн Мекону» (Hymn to Mekon)[129]. Ничего из этого не публиковалось, но пара текстов Мура в Творческой группе все-таки зажили собственной непредсказуемой жизнью.

Муру пригодилась обложка для третьего журнала, которую он назвал «Донжуаны» (Lounge Lizards). Сперва он положил ее в основу заявки, когда участвовал в конкурсе талантов компании комиксов DC Thomson: «У меня была задумка о фриковатом террористе в белом гриме, который действовал под псевдонимом Кукла (Doll) и объявил войну тоталитарному государству в конце 1980-х. DC Thomson решили, что транссексуальный террорист — не совсем то, что им нужно… После отказа я сделал то, что сделал бы любой серьезный художник. Я махнул рукой»[130]. Однако почти десять лет спустя элементы задумки по-

служили вдохновением для «V значит вендетта», а спустя четверть века Кукла стал Раскрашенной Куклой (Painted Doll) — злодеем в серии «Прометея» (Promethea, 1999–2005).

Еще Мур написал текст для перформанса «Старые гангстеры не умирают» (Old Gangsters Never Die)[131], который за годы всплывет во множестве обличий во множестве мест. Мур шутил, что раз это монолог под музыку о гангстерах, то он — изобретатель гангста-рэпа. Он гордился этим текстом: «Язык и ритмы там — вершина моего стиля того времени, и писал я для выступлений. Я осознал, что текст обладает заметным эмоциональным эффектом, бьет наповал, особенно с музыкой на заднем фоне. Еще я понял, что он ничего не значит, не считая обращения к богатому материалу о гангстерах. Текст ни о чем не говорил. Я начал подумывать, что вещи с таким владением речью — это прекрасно, но если они еще и что-то будут значить, тогда уже к чему-то я да приду»[132].

Как и в случае Творческой лаборатории, наследием Творческой группы стало то, что Мур нашел много верных друзей и контактов в индустрии[133]. В том числе Джейми Делано, который вслед за ним начнет успешную карьеру в бри-

танских и американских комиксах; Алекс Грин, который станет саксофонистом для нескольких групп, включая Army; и Майкл Чоун, известный под прозвищем Пикл и сценическим именем Мистер Лакрица, которого Мур позже назовет «нью-вейв-композитором, предпринимателем и двойником Адольфа Гитлера»[134].

А еще по дороге домой с поэтического чтения Творческой группы в конце 1973 года Мур познакомился с Филлис Диксон — они оба срезали через кладбище. Тоже уроженка Нортгемптона, Филлис была маленькой и стройной, медовой блондинкой. Скоро они съехались в маленькой квартире на Квинс-Парк-Парейд. Через полгода поженились, переехали в квартиру побольше на Колвин-роуд и завели кота по кличке Тонто. К этому времени Мур работал в офисе Kelly Brothers — подрядчика Управления газовой промышленности.

Движение Творческих лабораторий оказалось недолговечным, и почти все они исчезли к 1975 году. Единственным исключением стала Бирмингемская Творческая лаборатория, просуществовавшая до 1982 года, — в основном потому, что у нее всегда была собственная площадка, сравнительно профессиональные руководители

и финансирование Совета по делам искусств. Мур объясняет конец движения цайтгайстом: «Менялась тональность времен — этот очень спонтанный подход к искусству мог возникнуть только в конце шестидесятых и не пережил начала семидесятых. Менялся экономический климат, менялись люди»[135]. Мур остро осознавал, что шестидесятые закончились. От безграничных утопических фантазий, что глобальное сознание расширяется и вот-вот грядет Эпоха Водолея, остались всего нескольких людей в коммунах, проповедующих экологические тезисы вроде самообеспеченности. Контркультурное и «андерграундное» искусство влилось в культурный мейнстрим. Может, Бекенхэмская Творческая группа и закончила существование, но Дэвида Боуи ждал утешительный приз — его Ziggy Stardust пошел на платину.

Мэгги Грэй отмечала, что «превалирующий нарратив периода… утверждает абсолютный и четкий водораздел между взаимоисключающими, хотя ранее и сосуществовавшими областями контркультуры, обычно обозначаемыми как культурное крыло и политическое крыло»[136]. Движение разбилось на две фракции: тех, кто искал радикальных социальных перемен че-

рез политический активизм, и тех, кто видел в контркультуре исключительно стиль искусства и музыки. В 1975 году Мур обнаружил, как ему казалось, отличное средство примирить непримиримое. Им стала «Альтернативная газета Нортгемптона» (Alternative Newspaper of Northampton, ANoN), которая начиналась как бюллетень о политике на местах с акцентом на проблемах быстрого расширения города. Второй выпуск хвалился материалами о «профсоюзах, домашнем топливе, правах соцобеспечения, советах для активных граждан, искусстве, городских новостях, образовании, жилье»[137]. Из-за своего прошлого Мур симпатизировал целям ANoN и пробовал себя в жанре политической карикатуры; впрочем, эта попытка не увенчалась успехом. Его диагноз — проблема с самим СМИ: «ANoN была совсем-совсем беззубой местной альтернативной газетой, где меня попросили сделать комикс-стрип. Я рисовал довольно мирный «Анон И. Мышь» [Anon E. Mouse], который не назвать моим большим достижением, но в итоге даже он на вкус редакторов оказался слишком возмутительным, так что стрип пришлось свернуть».

Общий итог «Анона И. Мыши» — пять четырехпанельных стрипов, опубликованных в ANoN

№№ 1–5, с декабря 1974-го по май 1975-го.

Первый стрип состоит из четырех почти одинаковых панелей, где Анон И. Мышь и Манфред Крот сидят в баре и жалуются на то, что люди только сидят и ничего не делают. Второй начинается с того, что Анон И. Мышь «рубит сплеча в разговоре с преподобным Щитомордником». В третьем Анон И. Мышь отвергает мысль стать кинозвездой, увидев вышедшего в тираж Микки-Мауса, а в четвертом Анон И. Мышь и Манфред ссорятся в день революции из-за цвета флага, который вывесят на баррикадах. Пятый основан на каламбуре — карикатурист Кеньон Койот рассказывает Анону И. Мыши, что хочет попробовать «кусачий юмор»: «если не развеселишь, я прокушу тебе глотку». И все.

Здесь нет ничего специфичного для Нортгемптона или особенно злободневного[138], но самое обидное — что не так просто объяснить редакторской политикой, — Мур не делает ничего интересного в жанре. Стиль скучный. «Повторяющаяся панель» из первого стрипа только подчеркивает непоследовательность рисунка. Большинство панелей — обычные говорящие головы, а все пять стрипов — простые разговоры двух персонажей. Нет ни визуальной изобре-

тательности, ни проработанных задников. Это раннее творчество, и говорить о нем неинтересно, но «Анон И. Мышь» и не самое лучшее место для поиска проблесков гения Алана Мура.

В это же время — возможно, как минимум отчасти из-за фрустрации в отношениях с ANoN, — Мур планирует собственный журнал. Определившись с названием — Dodgem Logic[8], — он пишет письмо со списком вопросов для интервью Брайану Ино и получает десять страниц очень вдумчивых ответов. Мур до сих пор остается его поклонником, и нетрудно понять почему. Ино много размышляет о такой предположительно преходящей форме искусства, как поп-музыка, его интересует предназначение искусства, процесс его создания, и часто он сотрудничает с другими артистами. Среди его источников влияния наряду с другими музыкантами — научная фантастика и сюрреалистическая комедия. Впрочем, по собственным словам Мура, тогда ему «не хватило организованности», чтобы доделать выпуск, а большую часть времени он просто рисовал обложку. Тридцать лет спустя, получив шанс взять интервью для передачи «Цепная реакция» (Chain

[8] Примечания: 8
Букв. — «Автодромная логика».

Reaction) Би-би-си Radio 4 у кого угодно, Мур выбрал Ино и воспользовался возможностью, чтобы извиниться за предыдущую попытку, которая так и не увидела свет[139].

В 1976 году Мур участвовал в создании музыкальной пьесы, которую можно считать его первой серьезной законченной работой: «Очередной пригородный роман» (Another Suburban Romance) был сюрреалистической драмой — я даже не знаю, о чем она и была ли она вообще о чем-то. Там множество персонажей шли через серию сценок с размышлениями о политике, сексе, смерти и прочих вечных вопросах»[140]. Вкладом Мура стали три песни: «Джуди выключила телевизор» (Judy Switched Off the TV), «Старые гангстеры не умирают» (как уже было отмечено, ее он написал три года назад) и финальная «Очередной пригородный роман». На сохранившейся копии сценария — напечатанной на пишмашинке Мура — есть рукописные пометки, где он отмечает места для вставки песен.

29-страничный сценарий был завершен, но полностью спектакль так и не сыграли, а текст остается неопубликованным (хотя издательство Avatar визуализировало песни в виде комикс-стрипов в 2003 году, без ссылки на изначальный

спектакль). Алекс Грин, один из участников, говорит, что это «смесь Беккетта и «Пейтон Плейс», ее написали Алан и Джейми Делано и приступили к репетициям. Глин Буш и Пикл создали невероятно сложный саундтрек, который дотошно полировали и записали только частично, когда проект встал из-за того, что из постановки ушла пара актеров»[141].

В «Очередном пригородном романе»[142] четыре сцены и пять персонажей: Малец, Гангстер, Шлюха, Политик и Смерть. Ставилась пьеса под технически сложную звуковую дорожку и множество амбициозных световых эффектов, состояла при этом из нескольких длинных монологов и битнической поэзии. Первая сцена происходит в кофейне, где Малец стенает, как ему скучно, когда прибывает Гангстер и — после исполнения «Джуди выключает телевизор» — говорит Мальцу, что ищет зеркало, в которое гляделся Бела Лугоши, когда порезался, пока брился, и умер[143]. Затем Гангстер исполняет «Старые гангстеры не умирают». Малец решает найти Шлюху, которая может знать, где зеркало.

Вторая сцена начинается со сложной пантомимы, где Шлюха встречается с Политиком, потом с Гангстером и, наконец, со Смертью. Шлюха испол-

няет монолог, начинающийся со слов «Рваные чулки, смятый шелк, помада и бензедрин», затем ее находит Малец. Поделившись друг с другом историями о тяжелой жизни, они встречаются с Гангстером и решают навестить Политика. В начале третьей сцены Политик перед появлением Мальца озвучивает долгую тираду в духе правых. Политик злится на Мальца и ничего не знает о зеркале Лугоши, но приходит в восторг при мысли, что оно может оказаться ценным. Теперь входит Гангстер и сообщает, что убил нескольких противников Политика, как и было приказано.

Четвертая сцена начинается с долгой дневниковой записи Смерти. Монолог прерывается прибытием Мальца и Шлюхи, и дальше Смерть объясняет устройство загробной жизни: в рай попадаешь, только если у тебя при жизни остались гланды, а находится он на Плутоне. Политик теперь пытается заключить с Мальцом сделку, чтобы купить зеркало. Зеркало принадлежит Смерти, и каждый смотрится в него по очереди. Шлюха исполняет «Поэму Шлюхи», которая начинается со слов: «Я слышала, мужчины говорят, ей нравятся светящиеся анчоусы». Глядя в зеркало, Малец видит себя на обширной пустоши, а Политик видит Деву Марию в особняке.

Приходит Гангстер, и тогда Малыш, Шлюха и Политик узнают, что должны умереть и отправиться в загробную жизнь. Гангстер — который оказывается одним из четырех всадников Апокалипсиса, Чумой, — теперь исполняет «Очередной пригородный роман», после чего Смерть платит Гангстеру за то, что он доставил всех троих.

Здесь уже виден интерес Мура к американе. Также чувствуется атмосфера злачного кабаре, которая вернется во множестве следующих работ. Но все же «Очередной пригородный роман» — раннее произведение, созданное под конкретных исполнителей. Похоже, роль Гангстера Мур писал для себя; мы знаем, что он сочинил песни персонажа, так как только он указан в авторах в адаптации Avatar, и более того, характер Гангстера (и грубый американский акцент) напоминает рассказчика в комиксе «На чистую воду» (Brought to Light, 1989), который Мур позже адаптирует в спектакль-перформанс. Судя по тому, что четвертая сцена длиннее остальных (двенадцать страниц из всего двадцати девяти) и смещает фокус с Гангстера на Смерть, можно предположить, что Мур написал большую часть первой половины пьесы, а Делано отвечал за вторую.

Вскоре Мур и Алекс Грин собрали группу и

взяли название из стихов Уоллеса Стивенса — «Императоры мороженого» (The Emperors of Ice Cream). Набрав материала на альбом — этот процесс занял около года, — они стали искать музыкантов через объявления в газете Northampton Chronicle and Echo в октябре 1978 года[144]. Одним из желающих стал Дэвид Джей Хаскинс — он встречался с Грином, но был вынужден отказаться от возможности стать членом группы, потому что уже вступил в другую. И это был коллектив Bauhaus, который теперь принято считать самой первой готической группой и чей дебютный сингл Bela Lugosi's Dead быстро привел к выступлению в передаче Джона Пила на Radio One. Мур встретился с Дэвидом Джеем только через много лет, зато их партнерство оказалось долгосрочным и плодотворным[145]. Но «Императоры мороженого» в итоге не выступали и не записывались. Алекс Грин называл проект «группой мечты, которая так и не зашла дальше репетиций»[146].

Летом 1979 года еще один друг Мура по Творческой группе, Мистер Лакрица, открыл «Смертельно смешной ипподром» (Deadly Fun Hippodrome) — дневную площадку для местных и приезжих музыкантов[147]. Дэвид Джей говорил, что к открытию «приложил руку» Мур,

и описывал заведение как «безумное анархо-сюрреалистическое кабаре… все эксцентрики Нортгемптона сползались туда из чащи… проходило все в старом эдвардианском павильоне посреди нортгемптонского парка «Рейскорс». Если верить Муру, «за единственное лето существования мы обрели преданную аудиторию из буквально десятков человек»[148]. Однажды в расписании появился пробел, и Мур сколотил импровизированную группу из себя, Дэвида Джея, Алекса Грина (к этому времени выступающего под сценическим именем Макс Акрополис) и Глина Буша (он же Грант Серис из бирмингемской группы De-go-Tees). Они назвались «Порочными утками» (Sinister Ducks), отыграли полчаса и «больше не репетировали и даже не разговаривали» еще два года. Очевидно, в них еще жил дух Творческой лаборатории — Мур с друзьями развлекались созданием импровизированных кабаре-шоу, которые были скорее хитроумной шуткой для своих, чем жизнеспособным публичным выступлением.

Между тем Мур все еще интересовался комиксами. Спустя пятнадцать лет после запуска «Фантастической Четверки» Marvel продолжали взрослеть вместе с аудиторией. DC отреагиро-

вали, и американские супергеройские комиксы стали проводниками сложных сериалов с щепоткой социальных комментариев. Среди тех, кого вдохновляли комиксы семидесятых от Marvel и DC, были будущие романисты Джонатан Летем и Майкл Шейбон (оба на десять лет старше Мура). В сборнике эссе «Мужество для любителей» (Manhood for Amateurs) Шейбон поет дифирамбы комиксам времен юности, а особенно Большой Барде (Big Barda) — персонажу из «Четвертого мира» DC (Fourth World, 1970–3)[149]. Это было заразительно причудливое переосмысление фольклорных архетипов от Джека Кирби в духе космического века, повествование о космической войне между хорошими — Всеотцом и Лучом (Highfather и Lightray) — и плохими в лице существ с именами Дарксайд и Вирман Вундабар (Darkseid и Virman Vundabar). В 2007 году Marvel опубликует летемский подход к не менее странному и не менее космическому персонажу семидесятых — «Омеге Неизвестному» (Omega the Unknown, 1976–1977).

Мур продолжал читать американские супергеройские комиксы — «к двадцати пяти годам я все еще почитывал от случая к случаю комикс от Marvel или DC, чтобы держать руку на пуль-

се»[150], — но практически прекратил посещать ярмарки комиксов и конвенты. Он сходился со Стивом Муром во мнении, что фэндом стал одержим прошлым, когда должен бы стремиться усовершенствовать качество повествования в новых комиксах, — и многое говорит уже то, что Мур не писал для фэнзинов. Однако вселенную «Четвертого мира» он охарактеризовал как успех: «Она всех нас захватила. Помню комикс-конвент, когда лично увидел ранние копии «Джимми Олсена»[151], как все радовались, что они вышли… и нас просто уничтожила новость, что книга оборвалась без достойной концовки»[152]. Интерес не угасал в течение всех семидесятых — Мур отмечал: «Я помню, как читал первые вещи Фрэнка Миллера в «Сорвиголове» и думал: «О, это стоило того, чтобы покупать остальную хрень; это так интересно, что можно следить и дальше»[153]. Ран Миллера в «Сорвиголове» начался в мае 1979 года и ввел нуарную атмосферу в некогда конвейерную серию о супергерое-акробате.

Два комикса особенно подстегнули Мура к тому, чтобы не просто читать, но и творить. Первый — Arcade: The Comics Revue, (1975–1976) под редакцией выдающихся участников андерграундной сцены Сан-Франциско — Арта Шпигельмана и

Билла Гриффита, задуманный как витрина всего лучшего в мире взрослых комиксов. Мур нашел старые номера в лондонском магазине «Были они смуглые и золотоглазые» и тут же пришел к выводу, что роскошный журнал представлял «собрание комиксного материала, который мгновенно возвышал Arcade: The Comics Revue до олимпийских высот моих Трех Любимейших Комиксов В Истории Вселенной. Как обычно в случае встречи с тем, что мне действительно нравится, мое состояние быстро взлетело от добродушного мальчишеского энтузиазма к постыдному зрелищу ненасытной истерики»[154]. Через двадцать лет Мур объяснит, что журнал «Arcade был, возможно, последней настоящей волной андерграундного комикса и его самым славным мигом… Arcade не только знакомил с новыми и радикально иными художниками, но и каким-то образом добился от старожилов индустрии работ, которые попали в разряд лучшего, что они делали». Arcade № 4 включал «Сталина» Спейна Родригеза («Stalin») — Мур называет его одним из «самых любимых комикс-стрипов всех времен»[155]. Это подстегнуло его написать словоохотливое фанатское письмо редакторам, и в конце сентября 1976 года он получил от Билла

Гриффита следующий ответ:

> *Алан, спасибо за приятное письмо. Оно показалось нам таким высокоинтеллектуальным, что мы скорее всего обнародуем его в следующем выпуске… Ты едва не опоздал. Только что вышел номер 7, а номер 8 (через 6–10 месяцев) станет нашим последним журналом. Потом мы перейдем на ежегодный формат в мягкой обложке. Боюсь, мы слишком авангардны для мафии.*
>
> ***Ату Гриффи[156].***

На деле последним оказался № 7.

В 1984 году Мур написал для фэнзина Infinity эссе «Слишком авангардные для мафии», где обозревал семь номеров Arcade и их авторов. Завершал он такими словами:

> Arcade стал почти идеальной кульминацией всей идеи Андерграундного Комикса. Конечно, с тех пор мы видели и отдельные труды различных участников Arcade, но почему-то без того же огонька… Кратко говоря, Arcade достиг равновесия.

> Метафизический слэпстик Гриффита уравновешивался жаждой Шпигельмана к самореферентному комикс-материалу, а все их самые взрывные эксперименты заземлялись благодаря крепкому якорю простого и незатейливого повествования Роберта Крамба. Журнал толкал медиум в самых разных новых направлениях, множество из которых еще требуют тщательных исследований даже спустя почти десять лет. Любому, кто серьезно заинтересован будущим развитием комиксов, достаточно посмотреть, как далеко комиксы зашли в не самом отдаленном прошлом.

На первый взгляд, второй комикс, вдохновивший Мура, — полная противоположность. 2000AD был еженедельным научно-фантастическим изданием для мальчиков, появившимся в феврале 1977 года (существует по сей день). Его выпускали IPC — издатели таких детских комиксов, как Whizzer & Chips и Roy of the Rovers, — а первые номера выходили с бесплатными подарками вроде «космических спиннеров» и наклеек. Но сперва журнал эволюционировал от издания

Action — комикса, впервые опубликованного в феврале предыдущего года и неожиданно отмененного после возмущения в таблоидах из-за насилия в стрипах вроде «Берегись Лефти» (Look Out for Lefty) о футбольных хулиганах и «Гельман из отряда Молота» (Hellman of Hammer Force), где протагонистом был нацистский командир танка[157]. В следующие годы 2000AD будет радовать аудиторию остросюжетными (т.е. жестокими) историями о персонажах вроде Дэна Дейра, Бойца Роуга, Стронциевого Пса, Колдуна Немезиса и Слейна[9] — а возвышался над всеми законник будущего Судья Дредд (Judge Dredd).

Купив ранний номер потому, что ему понравилась обложка Брайана Болланда[158], Мур был приятно удивлен содержимым. Он инстинктивно понял, чего добивались в 2000AD, и заметил, что они привлекают лучшие британские комиксовые таланты. Более того, многими участниками были сценаристы и художники, знакомые Муру уже долгие годы. «Я узнал в 2000AD работы Дэйва Гиббонса и Брайана Болланда, узнал имена и стили из андерграундных журналов десятилетней давности. Иэн Гибсон — он работал над фэнзином

---

[9] Примечания: 9
Rogue Trooper, Strontium Dog, Nemesis the Warlock, Slaine.

Orpheus Стива Мура. Так что многие имена я узнал из фэндома или андерграунда»[159]. Но не это привлекло его к комиксу. Как он объяснял в другом месте: «В то время над 2000AD работали действительно веселые и циничные сценаристы. В основном Пэт Миллс и Джон Вагнер, которые до этого одиннадцать лет занимались британскими комиксами для девочек. И за это время стали циничными и, возможно, даже безумными». Вагнер, продолжал Мур, однажды написал сценарий под названием «Слепая балерина» (The Blind Ballerina), где заглавная героиня постоянно оказывается во все более отчаянных ситуациях:

> В конце каждого эпизода ее злой дядя говорил: «Да, идем со мной. Ты выступишь с дебютом на сцене Альберт-Холла», – а на самом деле это скоростная полоса М1. И вот она выделывает пируэты, а на нее несутся грузовики… черт, даже в девчачьих комиксах они веселились. Но когда Джону позволили разойтись в научно-фантастическом комиксе, он повысил градус юмора. Я видел его вещи и думал, что это умные люди, что это сатира и что я тоже могу написать что-нибудь для их

аудитории – что-нибудь, что мне самому интересно[160].

Мур понимал, что создатели протаскивали политический и оппозиционный материал. Конечно, сатира была обобщенная, но «Судья Дредд» рутинно переносил «жесткую политику» в реалии полицейской жестокости, если вообще не фашизма, и стрип четко давал понять, что по большей части массовая преступность в Мега-Сити Один вызвана социальной несправедливостью. Что важнее, редакторам нужно было наполнять полосы каждую неделю. Наконец-то появилась площадка для тех историй, которые хотелось писать Алану Муру, и там искали новых авторов.

Когда запустился 2000AD, Алану Муру было двадцать четыре. Он уже сменил Kelly Brothers на Pipeline Constructors Ltd — очередная офисная работа с бумажками для компании, которая поставляла и устанавливала трубопроводы по заказу Управления газовой промышленности, — а также переехал с Филлис в новенькое муниципальное жилье в Блэкторне. Осенью 1977 года Филлис Мур забеременела. Перед Аланом вопрос творчества стал ребром: «Я был женат, с первым

ребенком на подходе. У меня всегда была расплывчатая мысль, что неплохо бы когда-нибудь в будущем попытаться зарабатывать тем, что мне нравится, а не тем, что я презираю, — то есть всем, кроме комиксов. Так что я решил: вот, жена беременна, и если я не брошу работу и не попробую себя в какой-то художественной профессии, пока не родился ребенок, то я знаю пределы своей смелости, я уже на это не пойду, когда на меня будут смотреть большие умоляющие глазки. И я уволился»[161].

По пособию по безработице Алан и Филлис Муры получали 42,50 фунта в неделю — «голый минимум для выживания»[162], — и Мур решил, что будет измерять степень своего успеха по тому, сможет ли зарабатывать больше с помощью писательства. И приготовился стать профессиональным автором комиксов, приступив к космической опере с рабочим названием «Ускользающие от солнца» (Sun Dodgers), которую хотел писать и рисовать для 2000AD, — «эпика, я бы мог настрочить для него хоть на 300 страниц. Огромная история, по сравнению с ней даже «Властелин колец» покажется пятиминутным чтивом»[163].

> У меня в голове было все… группа супергероев в космосе, с научно-фантастическим объяснением для каждого персонажа. Пестрая компания в космическом корабле, чем-то отсылающая к стрипам, которые Уолли Вуд делал в Witzend и The Misfits… Помню, кто-то был похож на футуристического самурая. Еще гуманоидный робот с большим стальным шаром вместо головы – наверное, это он потом вернулся в виде Гипернавта [Hypernaut] в «1963». Получеловек-полусобака – он в итоге стал Псом Войны [Wardog] в «Особом отряде» [Special Executive]. Если докопаться в памяти, имелся там персонаж по имени Пять, и по моей расплывчатой задумке это психбольной пациент с неопределенными, но необычными способностями, которого держат в конкретной палате – палате номер пять, – вот этот элемент мог проникнуть в «V значит вендетта»[164].

До бумаги дошло немногое. «Кажется, спустя полгода у меня было полстраницы в карандаше с каплей туши. Я просто подумал: «Почему я пишу

именно это?» И осознал, что потому, чтобы не доводить длинную вещь до конца из-за страха»[165].

Он попросил прикладного совета у Стива Мура, который к этому времени зарабатывал на продаже сценариев для комиксов и который мягко объяснил, что 2000AD не раздает регулярные серии новым авторам. Сценаристы и художники должны начинать карьеру с единичных самодостаточных вещей от двух до пяти страниц длиной. Место для историй такого типа было почти у всех британских комиксов — не столько потому, что это помогало редакторам испытывать новые таланты, сколько потому, что это позволяло работать по более гибкому расписанию, чем в случае набора из постоянных тайтлов. В 2000AD короткие рассказы публиковались в сериях Future Shocks и Time Twisters («Шоки будущего» и «Вихри времен»). В рубрике «Фьючер Шокс» начинали такие звездные сценаристы, как Нил Гейман, Грант Моррисон и Пит Миллиган; так большинство сценаристов и художников попадало в журнал. Как утверждается, изначальную идею и название рубрики предложил сам Стив Мур, и именно он написал первую историю под этим заголовком («Король мира» — King of the World в № 25, 13

августа 1977 года), хотя в целом у подобных историй существовала достопочтенная традиция, уходящая корнями как минимум к комиксам ужасов и научной фантастики EC в пятидесятых. В любой период стрипы были довольно простенькими рассказами с ограниченным репертуаром твистов в конце — большинство завершались тем, что протагонист умирал потому, что не был осторожен с тем, чего желал, или из-за жадности, или из-за того, что не понимал, что мир на самом деле симуляция, или если нагрубил человеку, который втайне был каким-нибудь монстром.

Забросив космическую оперу, Алан написал тридцатипанельный сценарий для «Судьи Дредда» — «Что-то прогнило в Мега-Сити Один!!» (Something Nasty in Mega-City One!!)[166], — дополнив своими скетчами. Стив Мур помог сформатировать сценарий и предостерег от распространенных ошибок: не стоит затягивать диалоги; подписи не должны передавать ту информацию, что уже есть на картинке; одна панель (обычно) не может передать последовательность действий или даже движение, так что надо понимать, какой именно момент ставить в каждой панели. Замредактора 2000AD Алан Грант не принял сценарий «Дредда», но попросил Мура

присылать новые идеи.

В статье для Warrior, опубликованной пять лет спустя, Стив Мур описывал свой собственный подъем по карьерной лестнице: «Долгий путь… Вступил в Odhams Press мальчиком на побегушках еще в 1967 году… Потом дослужился до помощника редактора. Открыл Pow! и Smash!.. Оказался в IPC»[167]. Новое поколение британских сценаристов комиксов — вроде него, Алана Гранта, Стива Паркхауса и Пэта Миллса, — начинало в роли младших редакторов в компаниях в конце шестидесятых, десять лет изучало ремесло и бизнес, в основном читая множество сценариев, нарабатывая контакты и наблюдая за процессом подачи работ с редакторской точки зрения. Стив Мур отмечал, что есть «другой способ — тот, с помощью которого в бизнес пришел Алан Мур… бомбардировка сценариями извне». Мур отвечает: «Не думаю, что Стив при этом скрежетал зубами, а также вряд ли он добавил, чтобы видел, как это делали до меня»[168]. Сам он называл свой метод проникновения в индустрию комиксов «обойти с задворок, отравить собак и перелезть через забор»[169].

Мур хотел писать не только для 2000AD. Он забрасывал удочку везде, где публиковали ко-

микс-стрипы, — в газеты, андерграундные зины и музыкальную прессу. И его настойчивость стала окупаться. С ним связался Дик Форман, редактор The Back-Street Bugle — выходившей раз в две недели альтернативной газеты Оксфорда, — которому рассказала о Муре пара выпускников Творческой лаборатории, переехавших в этот город, Ант и Джеки Найт. Муру предложили целую страницу, и он придумал «Панду Сент-Панкрас» (St Pancras Panda). Обычно эту серию называют пастишем детского персонажа Медвежонка Паддингтона, но, по сути, она была лишь поводом для Мура поиздеваться над маленькой миленькой пандой. Тон задает первая же часть, где нашего героя сгоняют вместе с Винни-Пухом, Медвежонком Биффо из журнала Dandy и Дугалом из The Magic Roundabout и отправляют к живодеру. «Я все еще рисовал бесплатно и пока не дорос до профессиональных работ, но при работе над стрипом для The Back-Street Bugle — «Панда Сент-Панкрас» — я смог уложиться в дедлайны, рассчитал, сколько мне нужно времени на то, чтобы придать стрипу нужный вид… Так что это был важный журнал, а еще он разоблачал грязные делишки в местной управе, обозревал местные рок-концерты, местные альтернативные мероприятия — очень

интересно, очень познавательно»[170].

По сравнению с «Анон И. Мышью» «Панда Сент-Панкрас» выглядит роскошно, хотя Мур объясняет это простым трюком, а не отточенным умением: «Я покрывал каждый рисунок крапом из маленьких точек. По какой-то причине редакторы это обожают. Сразу скупают все, что пришлешь. Лично мне кажется, так они нас жалеют». На каждый эпизод у него уходило от десяти до пятнадцати маленьких панелей, и каждая забивалась деталями, включая курцмановские «глазные» шутки. «Панда Сент-Панкрас» дебютировал в The Back-Street Bugle № 6. Выпуск был опубликован через несколько дней после того, как 4 февраля 1978 года родилась первая дочь Муров, Леа — Мур отметил это событие особой иллюстрацией для Bugle.

Первая профессиональная работа Мура датируется концом 1978 года, когда он послал иллюстрации Нилу Спенсеру в New Musical Express (NME). Спенсер сотрудничал с Нортгемптонской творческой лабораторией и заплатил Муру по 40 фунтов за картинки Элвиса Костелло (опубликована 21 октября 1978 года) и Малкольма Макларена (11 ноября 1978 года).

Это не привело к регулярной работе с NME; тре-

тью иллюстрацию с Siouxsie and the Banshees уже не взяли (позже Мур послал ее в The Back-Street Bugle, и в № 24 есть приписка, что для нее не хватило места). Однако с NME в резюме Мур смог вставить ногу в закрывающиеся двери других музыкальных изданий.

Британский журнал Dark Star начинал в 1975-м с обзоров музыки Западного побережья, но в итоге охватил такие британские группы, как The Teardrop Explodes и Echo and the Bunnymen, а также — уж немного анахронически для конца семидесятых — пользовался эстетикой андеграундного журнала; сообщая об успехе Мура, The Back-Street Bugle назвал это издание «журналом для стареющих хиппи». Муру заказали написать и нарисовать серию под названием «Горбун-мститель» (The Avenging Hunchback) — легкую пародию на «Супермена» («Наша сага начинается на планете Хрентон, гигантском прыще на заднице галактики»), — и первый эпизод появился в № 19 (март 1979-го). Когда вторая серия была утеряна — машину редактора угнали вместе с оригинальными рисунками, — Мур не выдержал необходимости все перерисовывать и добился разрешения сделать серию из отдельных историй. Первой стал «Комикс Культурного Крайма»

(Kultural Krime Comix, № 20, апрель 1979) — в этом стрипе он появлялся самолично в «огромной «Студии Алана Мура», окруженный своими творениями, такими как Анон И. Мышь и Панда Сент-Панкрас, оплакивающими утрату второй главы «Горбуна-мстителя». Потом он объединился со Стивом Муром для «Талька» (Talcum Powder, № 21) и более существенного «Трехглазого Макгурка и его коммандос с Планеты Смерти» (Three-Eyes McGurk and his Death-Planet Commandos, № 22–25) — последний был четырехчастным стрипом, который рисовал Алан, а писал и растушевывал Стив. Здесь же впервые появился персонаж Аксель Прессбаттон[10] — этот сумасшедший киборг вернется в «Звезды — моя деградация»[11] (The Stars My Degradation, 1980–1983) Алана и у Стива в «Лазере-Эрайзере и Прессбаттоне» (Laser Eraser and Pressbutton, 1982–1986). Мур придумал в качестве злодея для «Горбуна-мстителя» лысого персонажа с одним глазом больше другого, Лекса Лютого (Lex Loopy), но использовал эти наработки для Прессбаттона.

---

[10] Примечания: 10

Букв. «Нажмикнопку».

[11] Примечания: 11

Намек на роман Альфреда Бестера «Моя цель — звезды» (The Stars My Destination, 1956).

И снова работу в Dark Star никто не оплачивал, зато это был национальный журнал, так что он появился в газетных киосках по всей стране. В апреле 1981 года «Трехглазый Макгурк и его коммандос с Планеты Смерти» станут первым произведением Алана, опубликованным в Америке, благодаря репринту в андерграундной антологии Rip-Off Comics № 8 Гилберта Шелтона[171].

Очень скоро после начала сотрудничества с Dark Star Мур наконец нашел постоянную работу с гонораром. Ею стал «Роско Москва» (Roscoe Moscow) — полустраничный стрип для еженедельного музыкального журнала Sounds.

> Однажды у меня в голове просто что-то щелкнуло, и я написал два эпизода стрипа под названием «Роско Москва» – сюрреалистического стрипа о частном детективе, более чем заимствующего у Ace Hole Арта Шпигельмана. Заимствовал я идею о частном сыщике, который говорит о себе в третьем лице – говорит на самоосознанном чандлеровском языке, если угодно. Я послал первые два эпизода и получил телеграмму – потому

что тогда телефона у нас дома еще не было, – где меня просили делать постоянный стрип… Sounds был задрипанным британским еженедельником о рок-музыке; довольно простенький, но на них работала неплохая команда рисовальщиков. Долгое время их звездой был Дикий Карандаш [Savage Pencil], он рисовал по полстраницы в неделю. Когда я подавал «Роско Москву», Пит Миллиган, Брендан Маккарти и Бретт Юинс уже несколько недель сотрудничали над панковским научно-фантастическим комикс-стрипом нигилистического типа. Видимо, то ли у них кончился энтузиазм, то ли еще что – вся история до меня не дошла, – но по той или иной причине их стрип завершался. У Sounds появилось место для другого комикс-стрипа, и я послал «Роско Москву» как раз вовремя[172].

Первая серия появилась в выпуске Sounds от 31 марта 1979 года. Заявленный тираж газеты — 250 тысяч экземпляров в неделю[173], и если это правда, то получается, что ее покупали чаще, чем любое другое издание с творчеством Мура — и в

Британии, и в Америке, — пока он не начал писать для издательства Image в начале девяностых. Но 35 фунтов в неделю, которые Мур получал за тексты и рисунки «Роско Москвы», не хватало на жизнь, и он взял псевдоним, чтобы скрывать заработки. Следующие несколько лет «Курт Вайл» (Curt Vile) покажет себя многогранным и плодовитым автором, который также писал рецензии и интервью, рисовал иллюстрации для Sounds, участвовал в других изданиях и даже упоминался на сингле группы Mystery Guests[174].

А «Роско Москва» показывает очередной скачок качества. Хотя в заявлении Мура, что «он едва ли умел рисовать даже самые простые предметы так, чтобы их можно было узнать»[175], есть зерно истины, он никогда не давал этому встать на пути амбиций. Главная повторяющаяся шутка — что протагонист бредит — позволяла Муру противопоставлять повествование от первого лица тому, что видит читатель, и из этого выжать немало материала. В «Роско Москве» есть такие малопонятные шутки для своих, что Мур не мог рассчитывать, чтобы их поняли больше буквально одного-двух человек. Благодаря возможности оглянуться назад и накопленным за десятилетия знаниям о творчестве Мура забавно находить

здесь камео Панды Сент-Панкрас, беспардонную рекламу сингла Bauhaus «Bela Lugosi's Dead» и совместную подпись под рождественской настольной игрой «Курт + Филлис Вайл».

Мур приобрел вес и получил собственный еженедельный комикс-стрип. В The Back-Street Bugle им явно гордились, хоть ему и пришлось сократить для них объемы работы. Серия «Панда Сент-Панкрас» закончилась в марте 1979 года (№ 25), но Мур (или, вернее, Курт Вайл) еще нарисует для них десяток-другой иллюстраций. Bugle даже писала о самом первом мерчендайзе, связанном с Аланом Муром: в № 26 размещалась реклама постера в технике шелкографии, «в стильной технике «луроколор», по цене в 50 пенсов. В августовском № 30 была заметка о творчестве Мура в Sounds — «Панда Сент-Панкрас от Роско Москвы» (Roscoe Moscow's St Pancras Panda), где заявлялись планы на еще две части «Панды Сент-Панкрас» и сборник серии в виде книги.

В начале карьеры Алан Мур с удовольствием заявлял, что его корни — в андерграундных комиксах. В 1982 году он говорил художнику Брайану Толботу, что сотрудничество с ним — «первый случай, когда я работаю с художником с такими же глубокими корнями в андерграунде,

как у меня»[176]. Но уже к 1989 году он слегка сбавил тон, выставляя творчество для Sounds способом проникнуть в профессию через «ту область комиксов, где мало что происходило и которая не отличалась популярностью»[177]. В 2004 году он сказал, что был «кем-то вроде субандерграундного рисовальщика»[178]; в 2010-м — «посмотрите на мое раннее творчество и сами увидите. Я был среднестатистическим андерграундным рисовальщиком, который просто выдумывал на ходу неделя за неделей и надеялся, что очевидные минусы не будут бросаться в глаза»[179]. Но какие бы ни были его чувства к контексту работы, саму работу Мур не любил никогда. В 1984 году он сказал, что относился к ней «так же, как те, кто проходит практику в госагентствах. По большей части мне это казалось некачественной ерундой»[180]. В начале девяностых он заметил: «Там много отвратительной чуши; но и немало искренних вещей. Не самая памятная работа, эти первые стрипы. Не научили меня ничему, кроме рисования. Ну, вернее, научили, что рисовать я не умею, а это полезно знать, пока не занесло…»[181] Впрочем, он признает, что все же «была парочка редких эпизодов, которые неплохо нарисованы, неплохо написаны, с милой шуткой или милым

концептом», но их ценность по большей части совсем в другом: «два-три года они не давали мне умереть с голоду и подарили прикладное образование в области комиксов».

Мур позволял перепечатывать образцы его андерграундного творчества лишь в единичных случаях (хотя почти все можно найти в Интернете), утверждая, «что оно, наверное, останется неопубликованным. Я рад, что все есть в Сети. Суть в том, что в то время я просто делал, что мог… Я действительно рад, что оно сохранилось, что люди могут это увидеть, но больше рад… что мне самому это видеть больше не придется!»[182]

Мур все еще искал другие возможности влиться в мейнстрим и подал заявку в местную бесплатную газету Northants Post. Это был «Крах Наттера» (Nutter's Ruin)[183] — пародия на деревенскую мыльную оперу. Он нарисовал полустраничный стрип с основными персонажами и их слабостями; среди героев были Элси и Эрик Наттер, жестокий констебль Уиллард Терк, аристократическая чета Брэдли и Белинда Риальна-Тупы (Reighley-Stupid) и (предположительно подсознательно перенятый из скетча «Монти Пайтона» «Мистер Гилтер») «мистер Адольф Хилтон, престарелый австрийский джентльмен, который

переехал в деревню Крах Наттера сразу после войны».

Редактору газеты понравился рисунок Мура, но он хотел что-нибудь более детское и предложил: «Может быть, стрип про какого-нибудь котика?»[184] И тогда Мур придумал «Волшебного Кота Максвелла» (Maxwell the Magic Cat), взяв за основу протагониста собственного кота Тонто. Первый стрип появился в выпуске Northants Post 25 августа 1979 года. Технически стиль был примитивным — скорее простые черты «Анона И. Мыши», чем сложная штриховка в Sounds, — зато шутки стали смешнее и изощреннее. Скоро Мур отказался от мыслей о постоянном сюжете и наслаждался вызовом придумывать пятипанельные приколы неделя за неделей; из-за того, что дедлайн был всего за три дня до публикации, стрип можно было делать на злобу дня. Писать Мур решил под псевдонимом Джилл Де Рэй (Jill De Ray). Как он всегда с огромным удовольствием вспоминает, Жиль де Ре был заклинателем демонов, растлителем детей и серийным убийцей пятнадцатого века. Осмелев благодаря тому, что сумел протащить у редактора под носом такое, Мур время от времени заходил со стрипом на мрачную или чрезмерно политическую террито-

рию со здоровой регулярной дозой сюрреализма.

Ему нравился стрип, и «Волшебный Кот Максвелл» просуществовал до октября 1986 года — когда вышли первые номера «Хранителей», а Мур стал самым прославленным сценаристом комиксов на планете (хотя редакторы Northants Post оставались в блаженном неведении). Предсказание художника Эдди Кэмпбелла, что следующее поколение историков комиксов даст переоценку «Максвеллу» и «признает по праву важной работой», еще не сбылось, но Кэмпбелл сам отлично объясняет значимость стрипа в каноне Мура: «Из всего творчества Алана «Максвелл» — самая непосредственная репрезентация его мыслей и мнений… они доходят до нас без влияния соавтора или усложненных требований больших издательских домов»[185].

Теперь Мур зарабатывал 35 фунтов в Sounds и 10 фунтов за «Волшебного Кота Максвелла» — больше 42,50, которые получал по пособию. Удовлетворив гордость, он отказался от пособия и официально стал профессиональным создателем комиксов на полную ставку.

В мае 1980 года в Sounds опубликовали письмо от читателя Дерека Хичкока, обвинявшего «Роско Москву» в гомофобии. Мур ответил под именем

Курта Вайла, настаивая, что предубеждения — у *персонажа*, а не автора: «Курту Вайлу нравится считать себя другом всех людей вне зависимости от класса, цвета, исповедания и любой хрени, которую они вздумали выделывать со своими гениталиями»; отвечая, он хотел «убедиться на все сто процентов, что ни один впечатлительный подросток не поверит, будто я описывал собственную философию»[186]. Памятуя о том, сколько раз за карьеру Муру еще придется переживать, что аудитория не замечает «тяжелой иронии», можно допустить, что этот случай стал одним из факторов, почему он начал закругляться с «Роско Москвой» — последняя глава появилась в выпуске от 28 июня 1980 года. Он начал новый стрип, «Звезды — моя деградация», первая серия которого была опубликована в июле 1980-го. Он отошел от всех ссылок на музыкальную индустрию и создал легкую пародию на научную фантастику и супергеройские сюжеты — ту самую бескрайнюю космическую оперу, с которой ему не дали развернуться в 2000AD[187]. Тем временем Курт Вайл пел хвалу Mystery Guests и Bauhaus, а Мур мучился из-за других конфликтов интересов: «Время от времени я повышал доходы за счет интервью с людьми вроде группы Hawkwind. К сожалению,

если Ник Тернер заваривал мне во время интервью чашку чая, я уже не мог написать ничего плохого. Так что я решил, что журналистика — это не мое»[188].

К счастью, в мейнстримных комиксах имелись и другие возможности, благоприятные для стиля, в котором хотелось писать Муру. В конце 1979 года дебютировал Doctor Who Weekly, забитый статьями о популярном сериале BBC — как об экранных приключениях главного героя — путешественника во времени, так и о закулисье сериала. Каждый номер включал два оригинальных комикс-стрипа: в первом были приключения самого Доктора, а второй, покороче, шел в конце — для галереи его старых врагов вроде Далеков и Киберлюдей. Последний до сего момента писал Стив Мур, но, когда с Doctor Who Weekly № 35 (июнь 1980-го) его повысили до главного стрипа, он намекнул Алану, где скоро будут искать нового сценариста, а потом передал пробный стрип друга «Черное наследие» (Black Legacy) редактору Полу Нири. Стрип приняли и опубликовали в том же номере, где Стив Мур встал за руль главного стрипа. Алан с радостью узнал, что художником у него будет тот самый Дэвид Ллойд, который еще тинейджером, как и он, посылал материалы

в фэнзин Shadow[189]. «Мне казалось, что на тот момент стрипы Дэвида Ллойда как художника недооценивают; его, кажется, не воспринимали в той же степени, как Дэйва Гиббонса или даже сравнительно молодого Стива Диллона. Казалось, по творчеству Дэвида думали, что он крепкий и надежный художник, который звезд с неба не хватает, но я видел в творчестве Дэвида намного больше. Я видел действительно мощную атмосферу и резкость контраста черного и белого»[190].

Стив Мур уже утвердил формулу для стрипов в конце. Обычно протагонисты отправлялись туда, куда их предостерегали не отправляться, где вмешивались в то, чего не понимали, и случайно освобождали старое чудовище из «Доктора Кто» — с жутким твистом в конце, когда протагонист уже думал, что спасся. Алан смотрел «Доктора Кто» с перерывами много лет, но не был большим фанатом с тех пор, как сериал в 1966 году покинул Уильям Хартнелл (тогда Муру было двенадцать). В «Черном наследии» он, пожалуй, чересчур преданно следовал шаблону Стива Мура, но, раз доказав свои способности, они с Ллойдом продолжили куда более пугающим «Все как обычно» (Business as Usual), энергичной историей об Автонах — старых чудовищах из живой

пластмассы, проникших на Землю, приняв облик игрушек и манекенов. Обе истории потребовали от Мура незнакомой ему дисциплины, но ему понравилось такое испытание: «Две страницы — не так уж много, чтобы читатель запомнил их до следующей недели. Надо все подготовить, а потом довести каждую двухстраничную часть до собственной драматической развязки. Это хитрее, чем казалось, но я немало узнал о написании сценариев для комиксов… Я бы все равно не потянул 300-страничный скай-фай-эпик, так что теперь начинал с реально малого». Все истории состояли из восьми страниц, разбитых на четыре части, каждую неделю со все более напряженным клиффхангером, готовящим к кульминации. «Я не говорю, что замечательно поработал, но у меня вроде бы что-то получилось, и это просто самый лучший способ научиться писать; начать с чего-то, что кажется слишком маленьким для хорошей истории, а потом суметь ее рассказать в данном пространстве».

Последним вкладом Алана для «Доктора Кто» стало то, что он неформально называл «Циклом 4D-войны» (4D War Cycle) — историями о первых годах народа Доктора Кто, Повелителях Времени. Это была амбициозная космическая опера,

охватывающая целые поколения, о войне Повелителей Времени с Орденом Черного Солнца — таинственной организацией из будущего, несущей месть за какое-то преступление, которое Повелители Времени еще не совершили. Телесериал «Доктор Кто» оставил происхождение Повелителей Времени буквально чистой страницей, и Мур заполнил ее новыми персонажами. Его рассказы — краткое и резкое смешение научной фантастики с хай-концептом и книгой о супергеройской команде.

> У нас есть Орден Черного Солнца – очевидно, Корпус Зеленых Фонарей, только с другим костюмером. Готическим. Мне нравилась идея, что галлифрейцы представляли очень-очень могущественную межгалактическую силу – не просто межгалактическую, но и охватывающую эпохи, потому что они овладели путешествием во времени. Значит, они становились очень, очень могущественными в любой возможной вселенной с разными расами. И тогда я подумал: чтобы битва получилась честная, понадобится кто-то такой же большой и

мощный, как галлифрейцы. И задумался о чем-то вроде Корпуса Зеленых Фонарей из комиксов о «Зеленом Фонаре» от DC. На тот момент я еще и не мечтал работать в Америке, так что мне представлялся, возможно, единственный шанс сделать хоть что-то похожее на американских супергероев, которых я помнил из детства. И вот я привнес эту межгалактическую конфедерацию разных инопланетных рас, объединившихся под стягом Черного Солнца. И да, я бы мог и продолжать. Уже забыл, к чему вел. Полагаю, битва была бы еще масштабнее. Возможно, я бы выбил себе объем побольше.

Мур планировал и дальше писать истории для «Цикла 4D-войны» и верил, что стоит следующий в очереди на главный стрип. Но вышло так, что он ушел из Doctor Who Monthly из принципа. Один из стрипов Стива Мура ввел персонажа Абслома Даака, Убийцу Далеков (Abslom Daak, Dalek Killer), — персонажа-психопата, «созданного специально в качестве противовеса в стиле Прессбаттона для легковесного Доктора Кто»: вместо того чтобы предлагать Далекам мармеладного

малыша, Даак резал их напополам механомечом. Впервые появившись в Doctor Who Weekly № 17 (февраль 1980-го) и завоевав популярность, Даак возвращался с частой регулярностью, и уже поговаривали о возможном спин-оффе. Но когда Стив Мур узнал, что автором для спин-оффа возьмут Алана Маккензи, он уволился из Doctor Who Monthly и, как он говорит, «Алан тоже перестал писать для журнала в необыкновенном жесте поддержки — примечательном для человека на такой ранней стадии в карьере»[191]. Последним рассказом Алана был «Рассвет Черного Солнца» (Black Sun Rising) в Doctor Who Monthly № 57 (декабрь 1981-го), хотя ни он, ни Стив не покинули Marvel UK навсегда — оба перешли на похожие должности в Empire Strikes Back Monthly о «Звездных войнах».

Алан Мур продолжал засылать идеи редактору 2000AD, и «Алан (Грант) отвечал в письмах, почему они не подходили. Наконец он прислал письмо, где сказал: «Слушай, если изменишь то, то и то, может быть, это и пойдет»[192], — и со второй или третьей попытки я получил бланк с кучей роботов, показывающих большие пальцы, что означало «вы приняты»[193].

Но этот рассказ, «Убийца в такси» (Killer in the

Cab, № 170, июль 1980-го), в печати опередила вторая работа Мура, которая вышла чуть раньше в том же месяце в 2000AD Sci-Fi Special 1980. «Отпуск в аду» (Holiday in Hell) был пятистраничной историей с рисунком Дэйва Харвуда. История почти слово в слово повторяла формулу «Фьючер Шокс». Сперва — научно-фантастический хай-концепт: Земля будущего — «мир без войны, без преступности, без кровопролития», но люди отправляются в отпуск на Марс, чтобы выпустить пар в охоте на «жертвоматов» (victimatics) — совершенных роботов-дубликатов людей, которые «проявляют ужас… боль… страдания», когда их рубят или расстреливают. Потом мы видим «обычную» молодую пару, Джорджа и Габриэль, отдыхающих на Марсе за жестокими убийствами жертвоматов перед возвращением на Землю. Только есть твист: настоящую Габриэль заменили дубликатом, который убивает Джорджа, после чего читателю говорят, что «нам, жертвоматам, тоже иногда нужен отпуск!», и что половина туристов, вернувшихся на Землю, на самом деле роботы-убийцы. И начинается кровавая баня.

Мур обнаружил, что со знакомствами и опытом попасть в 2000AD намного проще, и его творчество — на этом этапе ограниченное рамками

«Фьючер Шокс» — скоро появлялось в комиксе приблизительно каждые шесть недель. Пока Мур продолжал писать и рисовать стрипы для Sounds и «Волшебного Кота Максвелла», участие в Marvel UK и 2000AD было исключительно сценарным. Он не только остро осознавал, что ему не хватает техники художников 2000AD, но и что стоял практический вопрос — полстраницы еженедельного Sounds часто требовали от него большую часть недели; он просто не успел бы делать по странице в день, если бы хотел работать в 2000AD. Он обнаружил, что описать панель в сценарии куда продуктивней, чем если бы он иллюстрировал историю сам.

У Мура были очевидные амбиции: «В то время я очень, очень хотел свой постоянный стрип. Я не хотел писать рассказы. Я хотел регулярный онгоинг, который бы регулярно приносил деньги. Но предложили мне не это. Мне предложили короткие четырех- и пятистраничные рассказы, где все ограничивалось этими самыми пятью страницами. И, оглядываясь назад, это была лучшая из возможных школ по созданию истории»[194]. Мур получал удовольствие от трудной разработки новых твистов и еще более сложных сюжетных структур: «Я осознавал, что, прора-

ботав пару лет в еженедельном комикс-стрипе, почти случайно научился писать сериал… Я научился азам механики для придумывания каждую неделю сюжета по требованию, который не вызывал у читателя отторжения, а у редактора — желания заменить его чем-то более коммерческим»[195]. Мур привык переполнять страницы информацией и убирать «воду». Он поработал со множеством разных художников и удивлялся тому, как по-разному люди толковали его сценарии и как это приводило к разнообразию творческих партнерств — от полной и усердной коллаборации до того, что художник нарочито игнорировал сценарий.

В творческом плане это стало для Мура критической переменой, которая и выделит его как особенного энтузиаста и вдумчивого писателя. Стив Паркхаус, уже прославившийся к этому времени как редактор, сценарист и художник, тоже сотрудничал с Муром — особенно над «Сагой о Боджеффрисах» (The Bojeffries Saga, 1983–1984); он называл великим даром Мура «способность писать ровно то, что художник хочет рисовать»[196].

Мур обнаружил, что мог создавать несколько продолжающихся историй в рамках одноразового

формата: «Мне очень хотелось иметь постоянного персонажа. Когда ты регулярно пишешь законченные рассказы, один из способов этого добиться — создавать постоянных персонажей или какую-то другую связку, объединяющую эти рассказы. В 2000AD у меня была пара историй о персонаже по имени Абеляр Сназз, Двухэтажный Череп [Abelard Snazz, The Double-Decker Dome]. Он основывался на рисунке с оптической иллюзией, где у человека четыре глаза — визуально это довольно жутко». Если все пройдет удачно, думал Мур, то получится развить и целую серию: «Если я смогу придумать популярного персонажа и как-нибудь связать некоторые рассказы, чтобы получилось большое повествование и было видно, что я могу справиться… с длинной аркой, то, может быть, это приведет к работе в будущем. Пожалуй, рассуждал я просто как наемник»[197].

Абеляр Сназз появляется в четвертом рассказе, опубликованном в 2000AD, «Окончательное решение» (The Final Solution, №№ 189–190, декабрь 1980-го, рисунок — Стив Диллон), и за два года персонаж промелькнет в восьми выпусках. Так Мур создал своего первого постоянного персонажа для 2000AD. Сназз был гением, который «придумывал для сложных проблем еще более

сложные решения». В первой истории он прекратил волну преступности на планете, когда изобрел роботов-полицейских, но те быстро установили полицейское государство; для решения новой проблемы он создал роботов-преступников под стать полицейским. Чтобы решить дальнейшую проблему — слишком много гражданских попали под перекрестный огонь безжалостных роботов-полицейских и роботов-преступников, — финальным штрихом Сназза стало создать население из роботов-гражданских, и человеческое население было вынуждено покинуть свою планету.

Теперь Мур стал заметным участником комикс-сцены Лондона, где сценаристы, художники и редакторы встречались под эгидой Общества стрип-иллюстраций (Society of Strip Illustration, SSI) и делились опытом. Вскоре после того как присоединился Мур, председателем стал его художник по «Доктору Кто» Дэвид Ллойд. Как объясняет Ллойд, «все началось в 1977 году как пафосный обеденный клуб, куда приходили действительно замечательные карикатуристы и художники с Флит-стрит. Потом присоединились парни из 2000AD и других комиксов, так что в то время организация была по большей части мо-

лодежная… сперва мы собирались в Пресс-клубе, где было здорово — дорогое местечко на Шу-лейн сразу у Флит-стрит… если кто-то приходил без галстука, то на него косились, но контролировать это невозможно, особенно в случае художников комиксов. Потом мы странствовали по разным пабам — «Джордж» в начале Флит-стрит, потом переехали в «Скетч-клуб» в Челси… В «Скетч-клубе» пробыли дольше всего, и там было очень хорошо, очень живо»[198]. Всего в обществе состояло около сорока членов — создатели комиксов в своем праве и два еще не публиковавшихся кандидата: Нил Гейман и Дэйв Маккин. Эдди Кэмпбелл, который в то время базировался в Лондоне и самостоятельно публиковал автобиографические комиксы, язвительно назвал SSI — и Ллойда — «ассоциацией профессионалов… со Статусом Кво в председателях. Они встречаются на втором этаже паба»[199]. Мура приняли в группу, и он был настроен к ней куда благосклоннее, позднее называл SSI «отличным вечером за кофе, только с пивом… там были очень славные люди»[200]. В том числе художники, с которыми Мур поработает в будущем, такие как Дэйв Гиббонс, Алан Дэвис, Марк Фармер, Хант Эмерсон, Гарри Лич, Дэйв Харвуд, Дэвид Ллойд и Майк Коллинс, а также

большинство редакторов, которые пользовались их услугами. Теперь Мур стал своим.

Алан Мур попытался стать профессиональным создателем комикс-стрипов в то время, когда его жена Филлис узнала, что носит их первую дочь, Леа, которая родилась в феврале 1978 года. Когда спустя три года родилась младшая дочь Муров, Эмбер, Мур уже прошел немалый путь. Но в то время этого не чувствовали ни Мур, ни люди из комикс-индустрии, ни его читатели. Может, он и начал зарабатывать благодаря неиссякающему потоку заказов и заслужил известность в индустрии, но ему еще «приходилось тяжело работать ради каждого прорыва, отвоевывать каждую пядь земли»[201]. Только оглядываясь назад, мы видим, что это начало уверенного, метеоритного взлета.

III. Странный воин реализма

«Работать над комиксами Quality здорово! Просто рай».

Алан Мур,
Fantasy Express № 5 (1983)

В выпуске от мая 1981 года редактор новостного бюллетеня Общества стрип-иллюстраций Дэвид Ллойд задал серию вопросов «пяти самым уважаемым и респектабельным сценаристам стрипов в британских комиксах»[202]: Ангусу Аллану, Пэту Миллсу, Стиву Муру, Стиву Паркхаусу и Алану Муру. Четыре сценариста были старожилами британской комикс-сцены: Аллан — наверное, сегодня наименее известный автор, — работал еще до рождения Мура и во время интервью писал буквально все стрипы в Look-In — детском журнале с комиксовыми версиями сериалов на канале ITV вроде The Tomorrow People и Worzel Gummidge, с тиражом почти вдвое больше, чем у 2000AD[203]. Мур же был новичком (это его самое первое опубликованное интервью), но Ллойд не колебался приглашать его в дискуссию за «круглым столом» (они не сидели в одном помещении

— Ллойд разослал одни и те же вопросы каждому сценаристу и отредактировал ответы): «Он очень быстро стал знаменит и известен. Он просто был блестящим, его считали блестящим и никто не спорил, что он блестящий, достаточно всего лишь с ним познакомиться… Ничего удивительного, что Алан занял эту позицию, ведь все признавали, какой он блестящий»[204].

Двадцатисемилетний Мур был женат, с двумя дочерями, только что перевез семью в другой конец Нортгемптона — в старомодный кирпичный муниципальный дом на Уоллес-роуд. Теперь он стал фрилансером для 2000AD и Marvel UK, но еще не работал для них над постоянными сериями. Из интервью очевидно, что он получает удовольствие от работы: «Для меня писать комиксы потрясающе просто… в обычный день с довольно вольготным темпом я могу сделать полноценный пятистраничный сценарий. В сложный день могу сделать парочку страниц и все равно закончить уже к вечеру… Я люблю свою работу — хотя раньше я чистил унитазы, так что, наверное, тут нет ничего удивительного… Кажется, платят адекватно. Вообще-то, между нами, мне даже неприлично переплачивают… Я делаю четырех- или пятистраничный сценарий за день

и получаю за труды от шестидесяти до девяноста фунтов. Ко всему прочему, я еще могу покупать до нелепого огромные кучи комиксов»[205].

Еще мы узнаем, что его редактор в 2000AD, Стив Макманус, бросил вызов — прислать историю без многословных подписей; Мур явно наслаждался сложностью, но решил, что конечный продукт испортил художник. Тем художником был Уолтер Ховарт, рисовавший «Южное гостеприимство» (Southern Comfort) для 2000AD Sci-Fi Special (июль 1980-го). В начале карьеры Мур должен был стараться накопить как можно больше строчек в резюме, но стоит обратить внимание, что этот стрип вышел под псевдонимом «Р. Е. Райт» (R. E. Wright). Мур называл своим любимчиком грядущего «Бакса Сжигателя» (Bax the Burner, 2000AD Annual 1982, опубликован в августе 1981-го) и нахваливал художника Стива Диллона, отмечая: «Я особенно доволен потому, что это единственный рассказ, где я построил весь сюжет на сильном эмоциональном содержании и при этом в результате не получилась сентиментальная банальщина»[206].

Мур был амбициозен — «однажды я бы хотел попробовать силы в романах, рассказах, теле- и киносериалах, пьесах, детском порно и всем

прочем», — но «на данный момент не вижу, чтобы комиксы перестали быть для меня главной областью интереса». И это решение связано не только с личным интересом. Слова светятся от любви к комиксам, и в первый раз — но далеко не в последний — он объясняет почему: «Для меня этот медиум — возможно, самая увлекательная и неразвитая область во всем культурном спектре. Здесь много девственной пашни для возделывания и чертова куча того, чего еще не пробовали. Если бы я не был влюблен в этот медиум, я бы в нем не работал».

Большинство людей в британской комикс-индустрии не разделяли этих убеждений. Примерно двадцать лет спустя Стив Паркхаус, другой участник круглого стола, скажет:

> Молодежь IPC просто переваривала идеи пятидесятилетней давности. Имя им ресайклинг. Редакторскому отделу платили гроши, усадили в старых зданиях со сквозняком и скрипящей офисной мебелью и думали, что они будут сосуществовать с крысами, мусором и общим зловонием Фаррингдон-стрит и ее унылых окрестностей. Кустарное

производство в компании с людьми среднего возраста в кардиганах и с трубками. Так и видишь их в рабочей столовой, где они трескают огромные количества фруктового варенья и заварного крема и обсуждают последние новинки в мире сборных моделей самолетов.

Пэт Миллс был, наверное, самым видным участником круглого стола SSI. По всем стандартам он являлся энергичной фигурой, инноватором, который боролся с застойной и безропотной комикс-индустрией. Миллс написал знаменитую «Войну Чарли» (Charley's War) — долгоиграющую серию в комиксе Battle о пареньке из рабочего класса в окопах Битвы на Сомме, — и при этом не страшился брутальности или политического контекста. Именно он запустил сперва скандальный и жестокий военный комикс Action, а потом 2000AD и его коллегу по НФ — Starlord. Для каждого из этих журналов он создавал лично и в соавторстве, участвовал в разработке или писал черновые сценарии почти для всех постоянных персонажей (включая Судью Дредда). Во время интервью Миллс работал с художником Кевином О'Нилом над экспериментальным, сати-

рическим, не говоря уже откровенно странным «Колдуном Немезисом» — постоянной серией для 2000AD. Но на вопрос «Какие у вас амбиции для формата стрипов в целом?» ответ Миллса был емким и практическим: «Альбомы, права — все как обычно. Но я не предвижу перемен. Издателей в этой стране все устраивает, и не представляю, чтобы что-то или кто-то изменило их мировоззрение».

У Мура были более захватнические настроения. В начале восьмидесятых он описывал поле боя, где планирует сражаться все следующее десятилетие — где придется менять настроения издателей, редакторов, создателей, читателей и даже общества в целом. Он практически озвучил манифест:

> Я бы столько всего хотел увидеть в комиксах в следующие годы, что даже не знаю, с чего начать.
>
> Я бы хотел видеть меньше зависимости от существующих больших компаний. Я бы хотел видеть, что художники и сценаристы самостоятельно находят место для комикс-стрипов в тех журналах, где раньше об этом и мысль в голову не при-

ходила.

Во-вторых, я надеюсь, что детские комиксы в восьмидесятых заметят, в каком они десятилетии, и перестанут выдавать вещи с интеллектуальным и моральным уровнем где-то начала пятидесятых. Рассказы об отважных эскападах доблестного Нобби Эйхмана, Киллер-Коммандо, который под бойкий кокни-юмор и трещащий «Стен» зачищает кривозубых японцев, уже не имеют отношения к детям, знакомым с войной только по ужасно серой мешанине, что творится в Северной Ирландии. Я бы хотел видеть размытие границы между комиксами «для мальчиков» и «для девочек». Я бы хотел видеть, как потный, раскачанный мужской стереотип и его слезливую девчачью коллегу заталкивают дюйм за дюймом в мясорубку «Кенвуд Чиф».

Я бы хотел видеть – и это уже каприз – возвращение к старомодным студиям, как у Айснера/Айгера[12] в тридцатых и сороковых. Они давали художникам и

[12] Примечания: 12
Сэмуэл Айгер — бизнес-партнер Айснера.

сценаристам большую автономию, и те продавали свои материалы компании в виде пакетной сделки. Это приносило более сильные роялти от мерчандайзинга. И надо полагать, некоторые редакторы будут только рады сэкономить время на заказе одной законченной работы, вместо того чтобы носиться кругами и заказывать ее у двух-трех разных людей.

Я бы хотел видеть, чтобы во взрослом комиксе не преобладали большие сиськи, вывалившиеся кишки или какой-нибудь умалишенный лепет на кислоте, которым так гордится Heavy Metal.

Оглядываясь назад, даже удивительно, что Мур говорит только о британской комикс-сцене. «Большие компании» — это IPC и DC Thomson из Соединенного Королевства, а не американские гиганты DC и Marvel. Уилл Айснер упоминался как легендарный творец из времен до рождения Мура, а не человек, который только что написал и нарисовал «Контракт с Богом» — комикс, первым заслуживший название «графический роман». Муру даже не приходит в голову, что он поработает в американской индустрии.

Но у Мура было еще одно устремление: «Моя величайшая надежда — что кто-нибудь воскресит «Марвелмена» и даст мне его написать. КИМОТА!» Из всего, что он сказал в интервью, именно эта брошенная вскользь шутка изменит карьеру Мура, а в итоге и направление британской и американской комикс-индустрий.

Алан Мур произнес волшебное слово.

По словам Мура, далее «со мной связался Дез Скинн и сказал, что по невероятному совпадению планировал воскресить «Марвелмена», и не хотелось бы мне над ним поработать?»[207] В реальности, как обычно бывает, все немного сложнее.

Дез Скинн в то время являлся ключевой фигурой британских комиксов — и явно самой колоритной. Всего двумя годами старше Мура, в течение семидесятых он перешел от писательства комиксов для фэнзинов вроде Eureka и Derinn Comic Collector к работе в IPC и Warner Publishing (где создал успешный журнал House of Hammer) и запуску журнала Starburst. Продав Starburst издательству Marvel UK, он стал там редактором, обновил и запустил множество тайтлов вроде «Конана» и «Комикса Халка» (Hulk Comic), а также Doctor Who Weekly. По ходу дела он поработал

практически со всеми сценаристами и художниками в британском комикс-сообществе. Не теряя амбиций, Скинн заметил и то, что аудитория комиксов становится старше, и то, что многие из младшего поколения авторов разочаровываются в ретроградности индустрии.

Бернадетт Джей (Берни) помнит Скинна «светловолосым парнем в расцвете сил, переполненным неудержимой энергией и энтузиазмом»[208]. Джей была студенткой социологии и пришла в Marvel UK, только чтобы познакомиться с арт-студией, но Скинн тут же на месте нанял ее в качестве фрилансера-колориста, а потом и на полную ставку. Вскоре она станет редактором и в этой должности в конце концов поработает с Муром. Она вспоминает о студии: «Атмосфера невероятная. Работать в Marvel в основном было весело. Многим из нас было двадцать с чем-то. Мы часто засиживались в офисе допоздна, чтобы успеть к нелепым дедлайнам, или в местном пабе… Я раньше не встречалась с «креаторами» и точно не встречалась с людьми, которые так горят по виду искусства из их детства. Чтобы заслужить здесь какой-то жизнеспособный статус, нужно было иметь коллекцию комиксов, одержимость историческими подробностями и

поработать в фэнзинах. У меня не было ничего, я не могла отметиться ни на одном из уровней, а из-за того, что я девушка, я пропустила все обряды посвящения. Никогда не менялась комиксами на детской площадке, не разыскивала их на велосипеде, не рисовала собственные, и мама ни разу не выбрасывала мою коллекцию. Зато я могла поддерживать креаторов. Я ценила фриланс, который мне поручал Дез, и теперь могла предлагать эту возможность другим, хотя и в меньших масштабах».

Большинство тайтлов Marvel UK полагались на репринты американского материала. Скинн же мечтал о комиксе, который бы стал антологией полдесятка новейших стрипов самых разных жанров, таких как НФ, «меч и магия» и супергероика. Антология бы стала выставкой достижений британских талантов и трамплином для новых персонажей. Он планировал назвать ее Warrior («Воин»). Скинн говорил, что был готов вести такой комикс для Marvel, но не смог заинтересовать начальников выставкой зреющего поколения сценаристов и художников. Как объясняет Джей: «Сомневаюсь, что менеджмент поддерживал создание вакансий для новых креаторов. Они были слабо знакомы с комиксами, и всегда казалось,

что они их больше терпят, чем любят и развивают. Мне всегда казалось, что нас не замечают».

Тогда Скинн ушел из Marvel, чтобы издавать Warrior под эгидой собственной компании — Quality Communications. В апреле 1981 года, сразу перед публикацией круглого стола SSI, он начал собирать первый выпуск — этот процесс займет почти год[209]. С прагматичным расчетом он хотел, чтобы стрипы в Warrior были как можно ближе к самым популярным стрипам в его бывших тайтлах от Marvel: «Так что вместо «Капитана Британии» у нас был «Марвелмен». Вместо «Ночного Ворона» [Night-Raven] у нас был «V значит вендетта». Вместо «Абслома Даака»... у нас был «Аксель Прессбаттон». А вместо «Конана» — «Шендор» [Shandor]»[210]. Ради этого Скинн беседовал с художниками и сценаристами, с которыми работал в Marvel. Многие из небольшой группы заслуженных британских комиксных фрилансеров с радостью согласились поработать над Warrior, и в следующие годы им представилась эта возможность.

Скинн хотел, чтобы не обошлось и без супергероя, и уже решил, что им будет Марвелмен — старый персонаж, позабытый с тех пор, как его тайтлы отменили в 1963 году, но все же бри-

танский супергерой, а фанаты возраста Скинна должны помнить хотя бы имя. Изначально Скинн надеялся привлечь Стива Мура или Стива Паркхауса в качестве сценариста и Дэйва Гиббонса или Брайана Болланда в качестве художника. Но все четверо отклонили предложение, хотя впоследствии и поработают над другими стрипами Warrior. Гиббонс сказал, что Марвелмен «был интересен, но я оказался слишком занят»[211] и наверняка по этой же причине отказался и Болланд.

Впрочем, для сценаристов причиной отказаться от «Марвелмена» могло стать то, что Warrior позволял сценаристам и художникам сохранять за собой права на созданных персонажей. По традиции издатели комиксов по обе стороны Атлантического океана относились к создателям как к наемникам. В 1938 году, когда американский дуэт сценариста Джерри Сигела и художника Джо Шустера продали все права на персонажа Супермена вместе с первым стрипом о нем, им заплатили всего 130 долларов. Спустя сорок лет «Супермен» стал отдельным бизнесом: теперь DC Comics, издатель комиксов о Супермене, влился в Warner Communications, а отдел кино корпорации уже выпустил блокбастеры

«Супермен» (Superman: The Movie, 1978) и «Супермен II» (1980). И все же корпорацию вынудили выделить Сигелу и Шустеру пенсию и указать их в титрах — только тогда, когда стало известно, что они практически нищие.

В британских комиксах никто не зарабатывал миллионов и не снимал экранизаций-блокбастеров, так что создателей не ждала слава. Но все постепенно менялось: уже вскоре после своего запуска 2000AD начал указывать выходные данные у рассказов, и этот революционный ход быстро стал стандартной практикой. И даже так вся прибыль от зарубежных и отечественных переизданий, мерчендайза и других спин-оффов шла издателям. Теперь же, когда Warrior позволял сценаристам и художникам роскошь сохранить за собой права на любые новые творения, намного логичнее было придумать собственных персонажей, чем перерабатывать чужих.

Еще один фактор — в Британии супергерои так и не прижились. С расцвета «Дэна Дейра» в пятидесятых самыми популярными британскими приключенческими комиксами неизменно была научная фантастика. Популярность 2000AD, выход «Звездных войн» и всплеск популярности «Доктора Кто» (и то и другое стало темой ежене-

дельных комиксов Marvel UK) только зацементировали это положение в конце семидесятых. На обложке Warrior № 1 будет научно- фантастический персонаж Аксель Прессбаттон — там же провозглашалось, что «Он Вернулся»[212], хотя впервые персонаж появился всего три года назад и до сих пор появлялся каждую неделю в Sounds, — и именно на Прессбаттона Дез Скинн делал ставку как на фирменного персонажа журнала. Стрип начал писать Стив Мур (под псевдонимом «Педро Генри»), отвергнув «андерграундные настроения» предыдущих историй о Прессбаттоне. Теперь он станет героем экшен-серии наподобие «Асблома Даака» Стива Мура, даже с тем же художником — Стивом Диллоном. Не считая расчлененки и обнаженки в чуть большем объеме, версия «Прессбаттона» от Warrior нормально смотрелась бы и в 2000AD.

Дез Скинн говорит, что когда Стив Мур отказался писать «Марвелмена», он упомянул друга, который «убил бы за такой шанс»[213]. Алан Мур предполагал, что Скинн «видел статью в SSI Journal»[214], а потом вспоминал, что когда Скинн попросил Дэвида Ллойда создать другую серию для Warrior — «новый детективный стрип в стиле тридцатых», — то Ллойд «предложил ме-

ня в качестве сценариста»[215]. В совокупности эти разнящиеся воспоминания не проясняют истинный порядок событий, но все стороны сходятся в том, что к «Марвелмену» Мур приступил раньше, чем к детективному стрипу. Скинн говорит, что рекомендация Ллойда поступила «где-то на месяц позже», чем рекомендация Стива Мура, и, «когда Дэвид предложил Алана… я уже прочел его первый сценарий «Марвелмена»[216]; Ллойд заявляет, что Мур тогда «уже согласился на обновление «Марвелмена»[217].

Скинн предпочитал работать только с теми, кого знал, но с удивлением обнаружил, что в его записной книжке уже есть телефон Алана Мура. Где-то полтора года назад Мур нарисовал пару страниц однопанельных приколов на тему Рождества для Frantic — тайтла Marvel, где Скинн работал редактором. И Мур знал о Дезе Скинне все. Он подписывался на его фэнзины еще десять лет назад и «с тех пор его видел, хотя и не общался», на разных комикс-ярмарках и конвентах. Муру кажется, что впервые он познакомился со Скинном, когда лично принес свои рисунки для Frantic[218], но Скинн этого не помнит — и, пожалуй, стоит принять его точку зрения, потому что большинство из тех, кто знакомится с Аланом

Муром, легко об этом не забывают.

Мур не был старым коллегой или матерым ветераном, как остальные креаторы в обойме Warrior, но если он добился такой известности в индустрии, как говорил Дэвид Ллойд, то почему Дез Скинн о нем не слышал? Скинн не помнил работы Мура для Frantic и говорит, что тогда не читал Doctor Who Weekly или 2000AD, где уже появлялись стрипы Мура. Стив Мур предлагал Скинну взять персонаж Прессбаттона. Разве Скинн не слышал об Алане по стрипу о Прессбаттоне в Sounds, учитывая, что тот его рисовал? «Все это логично, но для меня Алан главным образом оставался «андерграундным» одноразовым фрилансером (для Frantic). Я даже так и написал рядом с его именем в своей исполинской телефонной книжке, чтобы запомнить, кто он (только не помогло!)… Стрип хотел рисовать Стив Диллон, так что значимость Алана на тот момент была чисто номинальная, как в случае Мика Энгло и «Марвелмена»[219].

По просьбе Скинна Мур приготовил восьмистраничную заявку для «Марвелмена»[220], которая обрисовывала с подробностями главных героев и предысторию. На тот момент Мур явно был далек от кухни Warrior: в конце заявки он

предлагает в качестве подходящих художников Дэйва Гиббонса или Стива Диллона, не зная, что Гиббонс уже отказался, а на Диллона появились другие планы. Но заявка привела к телефонному разговору, а тот убедил Скинна заказать полный сценарий для первой серии, хотя он и предупредил, что тот будет «пробным» — другими словами, Мур не получит денег, если Скинну не понравится.

Первым делом при создании Warrior Скинн обратился к Дэвиду Ллойду с просьбой создать серию по типу «Ночного Ворона». «Ночной Ворон» — яркий пример, почему Скинна разочаровали Marvel UK. Комикс Marvel из Америки был и остается ежемесячным цветным изданием с одной историей на двадцать две страницы об одном персонаже (скажем, Капитане Америке) или одной команде (например, Людях Икс). А типичным британским тайтлом был черно-белый еженедельник с большими страницами и полудюжиной коротких стрипов, каждый со своими персонажами. Некоторые журналы разбавлялись текстом — статьями о персонажах, прозой. Комиксы Marvel UK по большей части были незатейливыми репринтами американского материала (часто разбитыми на мелкие главки

и всегда черно-белые), но изредка появлялся новый материал от британских сценаристов и художников об американских персонажах Marvel — вроде Халка. Имелись даже редкие оригинальные персонажи. Например, местных читателей потчевали новейшими приключениями Капитана Британии.

Одним из таких персонажей был и Ночной Ворон. Его создали в 1979 году для Hulk Comic от Marvel UK Скинн и помощник редактора Ричард Бертон, писал Стив Паркхаус, рисовал Ллойд, и рассказывалось в серии о разборках вигиланта в маске с гангстерами в 1930-х. Ночной Ворон, очевидно, заимствовал у таких почтенных персонажей, как Тень и Дух, но обладал собственной характерной внешностью, и, хотя формально его истории разворачивались в той же «Вселенной Marvel», что и «Фантастическая Четверка», «Железный Человек» и прочие серии, происходили они на пятьдесят лет раньше, чтобы разрабатывать собственную делянку. «Ночной Ворон» был любимым стрипом очень многих работников Marvel UK. Несмотря на это американский издатель Marvel Стэн Ли всего через несколько месяцев после создания настоял на изменениях. Ему не понравился «угловатый» стиль Ллойда,

так что новым художником стал Джон Болтон. Ллойд оставался на других проектах, в том числе «Звездных войнах», «Докторе Кто» и адаптации фильма «Бандиты времени» (Time Bandits). Историю Ночного Ворона перенесли в современность, а градус насилия снизили. Скинн считал это симптомом проблем индустрии и, желая превратить Warrior в место, где сценаристам и художникам не придется идти на компромиссы, пригласил Ллойда придумать новую серию. Ллойд «знал, что эта вещь станет куда лучше, если на борту будет Алан. Я бы с удовольствием что-нибудь сделал, но в одиночку никогда бы не добился той глубины, что добивается Алан»[221]. Таким образом, почти вся основа этого «детективного стрипа о тридцатых», включая художника, уже была заложена еще до непосредственного участия Мура. И все же именно этот проект станет одной из самых известных его серий — «V значит вендетта».

Два года спустя в статье о «закулисье» и происхождении «V значит вендетта» Мур признался в ответ на расспросы, где они с Ллойдом взяли свои идеи, что «мы на самом деле не помним»[222]. Но как только Скинн велел приступать к работе, они быстро увлеклись множеством телефонных разговоров и «объемистой перепиской»; оба

явно находились на одной волне и искрились идеями. Это истинное соавторство, когда художник предлагает ключевые сюжетные повороты, а сценарист продумывает визуальный стиль. «Когда мы с Аланом работали вместе, то были как Лорел и Харди, — говорил Ллойд. — У нас все щелкнуло»[223].

Вспомнив «фриковатого террориста в белом гриме, который действовал под псевдонимом Кукла», придуманного для конкурса DC Thomson пять лет назад, Мур предложил Ллойду серию о персонаже по имени Вендетта, чтобы он в духе Куклы орудовал в «реалистичных тридцатых». На план тут же наложил вето Ллойд — он по опыту знал, что не получит большого удовольствия от необходимых исследований и всех вытекающих ограничений. Недавно к Ллойду обращался Серж Буасвен, французский редактор, который готовил для английского рынка собственный роскошный взрослый комикс — pssst![224], — и Ллойд нарисовал одну страницу для возможного стрипа под названием «Фальконбридж» (Falconbridge). «Редактор был чокнутым — француз, который, конечно, молодец, что хотел дать работу людям, но из-за каких-то бунтарских настроений он говорил: «Герои мертвы, так что в этом журнале

героев не будет»… В общем, я придумал Эвелину Фальконбридж, просто городскую партизанку на войне с фашистами в будущем… Всего одна страница. Я послал ее как образец, подражая французскому стилю с техникой тушевания под Мебиуса [Moebius]. Не сработало».

Мур и Ллойд сошлись во мнении, что, как и «Фальконбридж», эта серия будет о 1990-х, о тоталитарном государстве будущего. Сценарист, художник и редактор стремились к британскому сеттингу, а не американизированному. В изначальной задумке «были роботы, полиция для подавления мятежей в форме с наколенниками и шлемами». Ллойд начал набрасывать эскизы персонажа — вышедшего из-под контроля «копа будущего» по имени Вендетта, — и внедрял букву V в костюм. Вендетта должен был совершить серию «странных убийств», фабулой напоминающих фильм с Винсентом Прайсом «Ужасный доктор Файбс» (The Abominable Dr Phibes). Ллойда огорчало, что они не могли договориться о мотиве протагониста, и понимал, что, не зная, что им движет, невозможно придумать и правильную внешность.

Мир в этой серии разрушен ядерной войной, но нет ни мутантов, ни радиоактивных пустынь.

Все это не просто казалось клише — главной проблемой стало то, что звезда 2000AD Судья Дредд был тем же копом будущего, который жил в коррумпированном постапокалиптическом городе. Пусть Скинн и хотел, чтобы его персонажи копировали существующие успешные примеры, это было слишком близко к оригиналу. Но по мере того как «V значит вендетта» становился менее «футуристическим» и более аскетичным и оруэлловским, он вдруг стал напоминать другой ранний стрип 2000AD — «Вторжение!» (Invasion!) о Билле Сэвэдже, бесстрашном лидере сопротивления в Британии ближайшего будущего, захваченной противником, в котором легко угадывалась Красная армия. Большинство новых комикс-серий строится на комбинации старых идей, но Мур и Ллойд понимали, что должны найти способ выделиться.

До нужной кондиции они дошли всего за пару недель. Запланированный отпуск в конце июня на острове Уайт с Филлис, Леа и пятимесячной Эмбер теперь стал рабочим уик-эндом. Мур написал первый сценарий для «Марвелмена» и, как указал в рукописном комментарии для Скинна, «грубый синопсис «Туза Теней» [The Ace of Shades]. Это только первый драфт. Надеюсь, он

перерастет во что-то более цельное, когда Дэйв получит первый сценарий»[225]. Даже Муру не нравилось новое название, которое долго не продержалось. Пока он писал это примечание, Скинн и его деловой партнер Грэм Марш, — не зная, что Мур и Ллойд уже играли с названием «Вендетта», — переиначили слоган Черчилля «V значит победа» и придумали «V значит вендетта». Рабочая записка Скинна от 24 июня 1981 года очерчивает планы на Warrior и упоминает: «V значит вендетта» — автор Алан Мур, художник Дэвид Ллойд. Британия будущего, около 1990-х. Тоталитарное правительство, система вроде Большого Брата. Таинственная фигура — Вендетта — бросает вызов системе».

В «грубом синопсисе» Мур расписал подробную предысторию серии, прямо основанную на современной политике. Несколько месяцев спустя он объяснит свой рабочий метод художнику и сценаристу Брайану Толботу: «Я пробую экспериментировать, когда развиваю историю, отталкиваясь от персонажей. Это значит, что перед тем, как начать работать над самим сценарием, я уже должен знать, кто все персонажи, и утвердить в голове более-менее полную историю каждого»[226]. Позже он расскажет фэнзину

Hellfire, что «сперва я сажусь и прорабатываю весь мир — все то, что никогда не пойдет в сам стрип, что вам знать необязательно… как только я разберусь с политикой ситуации, как работает правительство и все такое, можно начинать думать о самих сюжетах отдельных эпизодов»[227].

Результаты этого мыслительного процесса скоро были налицо. Мур прислал Ллойду детальную экстраполяцию последствий единогласного решения лейбористского правительства в будущем отказаться от ядерного оружия; Советский Союз в результате осмелеет и начнется ядерная война, после которой останутся только Великобритания и Китай. Но документ так и не подобрался к главному герою — Ллойд написал на эскизе «Вендетты»: «Только что получил твои заметки (28 июня), так что все это уже устарело, но мои сомнения и мысли о персонаже не изменились. Звякну на выходных», — и послал Муру. Оба остро осознавали, что что-то нащупали. У Мура был список образцов, на которые должен быть похож стрип, — включая «1984», «Тень» и Робин Гуда, — тогда как Ллойд изобретал для серии радикальный визуальный стиль. Каждая панель будет обычного размера, рисунок не станет «вытекать» за рамки. Это доведенная до край-

ности версия «угловатого» рисунка, что так не понравился Стэну Ли. Авторы подошли к цели мучительно близко, но стрип отказывался кристаллизоваться.

С «Марвелменом» все оказалось проще. Мур подал первый сценарий Дезу Скинну вместе с письмом с извинениями за «все опечатки, грамматические ошибки и общую неграмотность, чего и следует ожидать от поистине гениального творца вроде меня», а также за то, что история на страницу больше, чем было оговорено, концовка сумбурная, а «некоторые панели переполнены словами»[228]. Скинн прочитал сценарий в автобусе и решил, что он «сногсшибательный»[229]. Там развивалась мысль, пришедшая Муру в голову еще в подростковом возрасте: мальчик Майк Моран забыл волшебное слово, которое превращало в Марвелмена. Теперь Моран, уже средних лет, оказался посреди операции по похищению плутония с энергостанции, когда вдруг вспомнил волшебное слово, превратился в Марвелмена и почти походя спас ситуацию, чтобы потом улететь и провозгласить свое возвращение.

Warrior № 1 дебютировал почти через год, а когда вышел, начало Марвелмена осталось практически тем же пробным сценарием: основ-

ные сюжетные линии и большинство деталей утвердили еще до назначения художника. Скинн назначил другого относительного новичка, Гарри Лича, и убедил его присоединиться, дав прочитать первый сценарий. Лич немало постарался над новым дизайном костюма и видом стрипа; прообразом Марвелмена стал Пол Ньюман, а Лиз Моран — Одри Хепберн. Лич говорил: «Алан никогда не возражал против идей, если они шли на пользу истории», — и Мур был только рад некоторым предложениям Лича по усовершенствованию визуальной части: так Марвелмен приобрел светящееся силовое поле, позволявшее Личу поиграть с эффектами освещения, у Лича были подробные мысли для первой драки, и он звонил автору каждый раз, когда находил новые хорошие идеи.

Все же по справедливости надо сказать, что «Марвелмен» стал не таким соавторским трудом, как «V значит вендетта». Не стоит умалять вклад Лича, но сама идея об обновлении Марвелмена бродила в мыслях Мура пятнадцать лет, а в изначальном заявочном документе уже хватало материала, на котором серия продержится больше года. Лич реорганизовал отдельные панели, но подписи и диалоги Мура оставил без изменений.

Правки были самыми минимальными: кто-нибудь восклицал «Господи!», хотя в сценарии — «Иисусе!»; описание рассвета превращалось из «холодно-гранитного» в «холодно-серый». Мур попросил художника подчеркнуть, что Мораны ложатся спать голыми, причем «в небрежном духе, не раздувая из мухи слона, чтобы избежать душка жутковатого вуайеризма в стиле «Конана»: Лич нарисовал Лиз Моран голой в полный рост спиной к читателю. В общем и целом он проделал великолепную работу и воплотил сложный сценарий в жизнь, добившись невозможного и придав «реализма» летающему человеку в блестящем трико.

Художник подрабатывал в Warrior арт-директором, так что сидел в одном офисе со Скинном и они вместе обсуждали сюжетные повороты, но нет свидетельств, что у Мура с Личем были такие же долгие дискуссии, как с Дэвидом Ллойдом и многими другими соавторами. Лич получал каждый месяц сценарий, «заваривал кофе, откидывался на спинку и окунался с головой, потому что такой текст не пробежишь глазами»[230].

Решение, что названием детективного стрипа станет «V значит вендетта», сосредоточило усилия Мура и Ллойда, как и дедлайн 10 июля

1981 года, который поставили перед всеми писателями сценариев Warrior № 1. Главный вопрос стал простым: что толкает персонажа на «вендетту»? Теперь Мур решил, что герой — беглец из концлагеря в поисках возмездия. Но оставалась проблема внешнего вида протагониста. Мур приписывает решение Ллойду: «Главный прорыв был за Дэйвом, как мне ни противно признаваться… это лучшая идея, что я слышал в жизни»[231]. А именно — Вендетта должен быть «восставшим Гаем Фоксом». Ллойд приложил эскиз, похожий на финального V, но в остроконечной шляпе (хотя еще он предложил: «К черту «V значит вендетта». Давай назовем стрип «Хороший парень»[13]). Еще в заметках Ллойда имеется прозорливый комментарий, что «мы должны не сжигать этого малого каждое 5 ноября, а праздновать его попытку взорвать парламент… да мы с тобой перекроим общественное сознание так, что некоторые политики-консерваторы примут нас за мятежников».

Мур был полон энтузиазма: «В этом каноническом образе сквозило что-то британское и цепляющее, и оно хорошо встраивалось в образ мысли, что уже начал у нас складываться»[232].

---

[13] Примечания: 13

Прим. пер. Имя Guy переводится как «парень», отсюда игра слов.

Это отсылка к тому, что Мур и Ллойд взяли в ориентиры другой фильм Винсента Прайса, в духе «Файбса», — «Театр крови» (Theatre of Blood, 1973), где Прайс играет неудачливого шекспировского актера, который убивает нескольких критиков.

В том же письме, где он предложил внешний вид в стиле Гая Фокса, Ллойд также объяснил, что хотел бы избежать мысленных пузырей и звуковых эффектов. Идея одновременно ужаснула и восхитила Мура. Хотя прецеденты были, для мейнстримных комиксов такое решение оставалось чрезвычайно необычным, и он думал, что Ллойд предложил его «чуть ли не в шутку — кажется, он не ожидал, что я подыграю».

С этого момента все завертелось. Теперь манеры V стали почти театральными — под стать якобинской внешности Гая Фокса. Мур смог сделать из этого не просто запоминающуюся черту. В первой главе разница менталитетов противоборствующих сторон особенно бросается в глаза, когда полицейский делает вывод по странной речи V, что «этот придурок смылся из психушки», не понимая, что оппонент цитирует «Макбета».

Начинали Мур и Ллойд с серии о вигиланте, который борется с собирательным образом тоталитаризма, но сеттинг 1997 года находился в не

самом отдаленном будущем, и Мур создал его на основе текущих заголовков газет. Большинство британских комиксов разворачивались в воображаемых местах вроде Мелчестера, Нортпула или Бункертона, а «V значит вендетта» закрепился в Британии с настоящими названиями и даже некоторыми настоящими людьми. Показательная деталь — небрежное упоминание королевы Зары[233] в первой части: Зара Филлипс родилась в мае 1981 года, всего через несколько месяцев после Эмбер Мур. Как отмечалось потом в одном письме в Warrior, с королевской семьей явно случилась какая-то катастрофа, если на троне — *второй* ребенок принцессы Анны (Зара на момент рождения была шестой в очереди, десятой в настоящем 1997 году).

Когда Мур принялся набирать второстепенных персонажей-фашистов — различных чиновников-целей V и следователей, — он взглянул на ситуацию с их точки зрения. Тогда как «герой» произведения был убийцей в маске, несущим личное возмездие, «плохие парни» оказались обычными людьми, которые делали то, что считали лучшим для страны:

> Я не хотел выступить таким самонаре-

ченным анархистом и заявить: короче, вот анархист – он хороший, вот плохие фашисты – они плохие. Это банально и оскорбляет интеллект читателя. Я хотел показать, что некоторые фашисты – обычные, а в каких-то случаях даже славные люди. Это не просто карикатуры на нацистов с моноклями и шрамами от дуэлей в Гейдельбергском университете. Это люди, сделавшие свой выбор по определенной причине. Иногда эта причина – трусость, иногда – желание спастись, иногда – искренняя вера в эти принципы[234].

Это можно понимать и как простую критику стандартной логики, что должны быть хорошие и плохие, и все герои занимают ту или иную сторону, — превалирующей идеи в комиксовых политических дискуссиях. Однако когда Ллойд принялся разбирать первые сценарии Мура и произведение начало обретать форму, оба осознали, что создавали что-то гораздо глубже, чем запланировали.

Нужно отдать должное Ллойду. Его самые недавние работы — «Золотая амазонка» (Golden

Amazon) и «Доктор Кто» — включали эффекты размытости и сложные серые оттенки. Для подхода к «V значит вендетта» он выбрал визуальную шутку: «Дэвид Ллойд пользовался резким стилем светотени, когда у персонажей нет границ-очертаний — на рисунке четкий черный на четком белом. Тогда как в истории, в тексте в плане морали есть только оттенки серого». Слияние персонажей с тенями, повторяющиеся композиции панелей, крупные планы, вставки флешбэков… все это вынуждает читателя потрудиться, чтобы понять, что происходит, призывает вернуться, перечитать и переосмыслить. Некоторые панели почти напоминают оптические иллюзии и расшифровываются только через секунду-две. Во второй главе встречается канонический пример: на панели V стоит на железнодорожном мосту с хлопающим плащом. Другой персонаж поднимает взгляд и, как и читатель, не понимает, что видит. Позже панель повторяли в рекламе, на значках и других промоматериалах.

Именно в «V значит вендетта» мы видим первое систематическое применение Муром техники, которая в будущем станет его фирменной, — это использование одной из главных сил медиума: достижение художественного эффекта при сов-

мещении картинки и текста.

Здесь мы видим прогресс комикса. В наивном раннем комиксе слова просто дополняли или описывали картинку: мы видели Супермена с красными линиями из глаз, которые соединяются с огненным шаром в руке гангстера, а подпись говорила: «Супермен расплавил пистолет злодея невероятным тепловым зрением!» Комиксы Marvel шестидесятых больше сосредоточились на внутренней жизни персонажей, раскрывая их конфликты. Теперь мы видели сражение Человека-Паука с Доктором Осьминогом, но в мысленном облаке говорилось что-нибудь вроде: «Надеюсь, я не опоздаю на свидание с Мэри-Джейн».

Теперь комикс зашел дальше, начинал исследовать более мощный поэтический эффект, достигающийся при противопоставлении или отсутствии очевидной связи между картинкой и текстом. Это побуждает читателя подумать над тем, какую связь подразумевают создатели. Мур не первым понял, что это добавляет новые слои смысла, а также некоторую степень неоднозначности, но его применение техники всегда было необычно последовательным и изощренным. В первом сценарии «V значит вендетта» Мур

называет это «ироническим контрапунктом», и мы видим хороший пример на второй странице первой главы.

Текст — объявление о «первом публичном появлении королевы после ее шестнадцатилетия», где она появилась в «шелковом костюме персикового цвета, сшитом специально для этого выхода придворным кутюрье», тогда как на картинке молодая девушка в каморке неловко натягивает платье. Контраст очевиден, но только на следующей странице мы узнаем, что ей, как и королеве Заре, всего шестнадцать лет (и только в третьей главе узнаем, что ее зовут Иви Хаммонд, и увидим, как она попала в такую отчаянную ситуацию). На следующей панели Иви в слишком тесном даже для ее субтильного сложения платье противопоставляется крупному плану, на котором V надевает перчатку. Мы узнаем, что и V, и Иви одеваются, чтобы выйти ночью на лондонские улицы. Отчаяние гонит Иви на необдуманную попытку заработать деньги проституцией, тогда как V претворяет в жизнь сложный план по уничтожению здания парламента. Мур отлично понял, что контраст слов и изображения на одной панели и затем контраст этой панели со следующей создает паттерны.

История может говорить сразу о двух вещах, а подразумевать третью, и у повествования появляется хитроумная иносказательная структура.

Без мысленных облаков с удобным доступом к красноречивым внутренним монологам становятся только более многозначными и выразительными диалоги Мура и лица Ллойда. Маску носит не один V — читатели «V значит вендетта» должны представлять, о чем думают все персонажи, и читать без твердой уверенности, что правильно понимают героев. Фашистское правительство со смелыми слоганами, красивыми формами и снаряжением, население под постоянным наблюдением камер, готовящиеся к «выходу» люди вроде Иви Хаммонд — все они «строили смелое лицо».

Был и другой неожиданный для стандартных правил ход. Комиксы переполнены личностями в масках, но читатель знает тайную личность, скажем, Бэтмена или Человека-Паука. В том же духе и первые главы «V значит вендетта» не опровергают мысль, что мы в итоге увидим, как V снимет маску и окажется одним из персонажей, — что, по словам Мура, наступит «удовлетворительное разоблачение»[235]. И это был намеренный обман — Ллойд говорит, что «мы никогда не собирались

этого делать»[236]. Люди, писавшие письма в Warrior, быстро пришли к выводу, что V окажется отцом Иви, которого она не видела с тех пор, как его много лет назад забрали власти (немногие читатели заметили, что ее отец напоминает Стива Мура и, как и он, живет на Шутерс-Хилл). Когда серия только начиналась в первых номерах Warrior, было критически важным прятать героя под маской и сохранять таинственность вплоть до того, что мы даже не можем быть уверены, какого пола V (хотя V называют «мужчиной в камере V», некоторых пациентов накачивали гормонами для смены пола).

Вместо того чтобы четко сказать, кто такой V и во что он на самом деле верит, история предлагает собирать разгадку по частям. Этим заняты другие персонажи, это предстоит читателю. Так как повествование не может показать V прямо, нам приходится смотреть на него глазами остальных. История подавалась в коротких главках, и в каждой приходилось напоминать читателю, на чем остановилось повествование, но Мур и Ллойд отказались от многословных описаний, так что им пришлось найти опосредованный подход к пересказу содержания прошлых эпизодов. Благодаря алхимическому синтезу дизайна,

случайности, жанровых ожиданий, формы и нечаянных последствий повествовательных решений Мур и Ллойд рассказывают историю в виде серии сценок. Нам показывают мир V — часто одно и то же событие или его следствие — с самых разных точек зрения.

Впрочем, есть главный фокальный персонаж, и это Иви Хаммонд. Она не упоминается в статье в Warrior и в других опубликованных заметках или эскизах, и позже Ллойд заявил, что «основной сюжет и персонажи принадлежат Алану, не считая Иви»[237]. Также Ллойд говорит, что «она — поздняя добавка… в «Театре крови» Винсенту Прайсу помогает целая команда, и эту же идею продвигал Алан, вот и появилась такая задумка, что у V есть ассистент по саботажу, как Вулнавия в «Ужасном докторе Файбсе»… которая эволюционировала в Эвелину Фальконбридж, а в итоге стала Иви. Мы ввели Фальконбридж, только не как опытную партизанку, а как обычную девчушку»[238]. Стоит отметить, что на странице-образце «Фальконбридж» Эвелина спасает женщину от изнасилования полицейскими, тогда как в первой главе «V значит вендетта» V спасает от той же судьбы Иви.

Вначале Иви не главный герой. Она становится

соучастницей V в покушении на коррумпированного епископа Вестминстера, но после этого в первой книге почти не появляется. V бросает ее в начальной главе второй книги, потом она пропадает на несколько глав из виду и только по возвращении становится центральным персонажем. Иви с первого появления вызывает симпатию и запоминается, хотя бы как одна из немногих женщин в сюжете, и нетрудно догадаться, что Мур держал в уме именно ее, когда несколько месяцев спустя рассказывал Брайану Толботу, что обнаружил, «как можно раскрутить целые сюжетные линии из второстепенного персонажа, если это сильный персонаж»[239].

«V значит вендетта» определенно менялся по мере развития. В 1988 году в предисловии для первого американского издания Мур признает, что серия преображалась на глазах: «Кое-что в начальных эпизодах кажется странным в свете последних событий стрипа. Я верю, что вы вытерпите первоначальную неуклюжесть и согласитесь с нами, что лучше показать стартовые эпизоды без прикрас, со всеми прыщами, нежели возвращаться и прятать следы юношеской творческой неопытности»[240]. Один из органически выросших элементов занимает место

среди самых запоминающихся глав книги. Речь идет о главе 11 в первой книге — Дэвид Ллойд объясняет: «Алан написал сценарий, по которому V находился в Галерее теней, и сказал: «Пусть он будет, где хочешь», так что я нарисовал частный кинотеатр. На тот момент меня очень беспокоило, что в V не было настоящей человечности. Просто парень в маске. И я нарисовал, как он смотрит чьи-то фотографии на экране, и ты не знаешь, кто она. Может, старая любовь или утраченная сестра — не знаешь. А потом панель, где он закрывает глаза».

В 11-й главе второй книги (впервые опубликованной в Warrior № 25, декабрь 1984-го) мы узнаем, что эта женщина — актриса Валери. Она лесбиянка, и после фашистского переворота этого было достаточно, чтобы сослать ее в концлагерь в Ларкхилле. Она сидела в камере по соседству с V и передала ему записку со своей историей и словами, что, хотя она знает, что умрет, ее волю не сломили.

На самом деле женщина на экране — знакомая актриса Ллойда, которая прислала ему несколько своих фотографий: «Я не стану называть ее имя — я спросил, не будет она против, если я использую ее снимки, а она была большой фанаткой

«V». И я их использовал, и это привело к эпизоду Валери, а он для меня — стержень всего…» Как он признает, это была «случайность. В «V» хватает случайностей. Имя — случайность, фишка с Гаем Фоксом — случайность… Идеально, но совершенно случайно»[241].

Ллойд заключает: «Одно из самых замечательных событий, что со мной случались, — это когда на конвентах ко мне подходят люди и говорят, что глава о Валери изменила их жизнь. И это замечательно — что мы создали не просто увлекательный триллер, но и книгу с каким-то смыслом».

То, что началось с простой попытки Деза Скинна повторить «Ночного Ворона», стало чем-то качественно иным. И хотя «V значит вендетта» основывался на Британии начала восьмидесятых, Мур и Ллойд начали понимать по мере развития истории, что «стрип представлял множество возможностей для того, чего не было в изначальной концепции, но что можно было исследовать и использовать… это могла быть и любовная история, и политическая драма, и в какой-то степени философская притча. Столько всего — но вдобавок и что-то вроде палп-приключения, что-то вроде супергеройского стрипа,

что-то вроде научной фантастики. И кажется, нам было просто интересно наблюдать, как оно растет и во что превращается, не сдерживая предопределенными рамками»[242].

После первых глав «Марвелмена» и «V значит вендетта» Скинн остался очень доволен работой Мура. Теперь Мур был не просто голосом по телефону — он посещал офис Warrior и слышал просьбы присылать новые истории. Скинн объясняет: «У нас проводились регулярные ежемесячные летучки. Отчасти чтобы повысить ставки. Я знаю, когда художники видят, какие шедевры выдают остальные, и им хочется стараться больше! Еще чтобы создать ощущение общности. Мы все хотели одного и того же: зрелых произведений и творческих прав и свобод. Когда никого не забываешь, это только идет на пользу»[243].

Мур пользовался случаем, чтобы нарастить список контактов. Стив Паркхаус вспоминает: «Когда готовились первые выпуски, я заходил в редакторский вольер Деза Скинна на регулярной основе. Однажды я заглянул в кабинет Деза и обнаружил, что мои рисунки смотрит какой-то очень большой мужик с очень большой бородой»[244]. Так Паркхаус и Мур встретились впервые за десять лет. Мур заметил, что было бы

неплохо над чем-нибудь поработать вместе, но Паркхаус решил, что это обычная учтивость. Его ждал сюрприз, когда вскоре Мур представил ему на выбор «три разных сценария, над которыми он работал». Мы знаем, что Паркхаус выбрал «Сагу о Боджеффрисах», и скоро после запуска Warrior в начале 1982 года они с Муром приступили к стрипу. Три стрипа, которые Мур задумывал во время подготовки к Warrior, обозначили его главные интересы, что еще не раз обнаружатся в позднем творчестве.

Первый из них — «Сага о Боджеффрисах», и появился он в Warrior №№ 12–13 (1983) и №№ 19–20 (1984). Паркхаус был сценаристом и художником одной из первых серий Warrior. Изначально она называлась «Драконья песнь» (Dragonsong), но потом мутировала в «Спиральную траекторию» (The Spiral Path). Хотя Скинн дал карт-бланш, Паркхаусу результат — запутанное фэнтези с потоком сознания — в итоге показался очень неинтересным. В «Саге о Боджеффрисах» «Алан с легкостью присылал сценарии ошеломительной новизны. Мы оба точно знали, что нужно, и почти по негласному соглашению не вмешивались в работу друг друга».

Формально «Сага о Боджеффрисах» — доволь-

но простодушный и даже старомодный стрип с большими панелями и линейной историей. Там даже были те самые кошмарные мысленные облака. Мур говорил, что серия разворачивается «в неназванном городском массиве — возможно, Бирмингеме, возможно, Нортгемптоне»[245], но он сознательно пытался привязать ее к собственному детству. Как он сказал в 1986 году: «Мы с художником Стивом Паркхаусом пытались прочувствовать реально дурацкие английские моменты из времен, когда были детьми… все это мы свели к фэнтези в английском пейзаже, где обитали всякие оборотни и мутанты. Забавно, но во многом это куда более личная работа, чем большинство моих стрипов». Через двадцать лет он подчеркнет этот же момент: «Боджеффрисы» важны тем, что это одна из самых личных моих вещей… Американцам она кажется очень сюрреалистической, тогда как я никогда не описывал атмосферу обычного детства рабочего класса в Нортгемптоне ближе к реальности»[246]. Местами «Сага о Боджеффрисах» — просто детство Алана Мура с измененными именами и комическими преувеличениями.

Хотя стрип глубоко личный, он пребывает в вечном забвении. Отчасти потому, что его

непросто найти: для американского рынка серию собирали несколько лет (издание The Complete Bojeffries Saga, Tundra Press, 1992, купить сложнее, чем изначальный Warrior). Но это явно не единственная причина для такого пренебрежения, ведь «Марвелмен» было найти еще сложнее, а это только разогрело интерес. На самом деле главное, что не могут найти в случае «Саги» многие читатели, — которые, особенно в Америке, за милую душу проглотили «Марвелмена» и «V значит вендетта», — так это смысл: его сложно охарактеризовать как в общем, так и в контексте творчества Мура в частности.

Главная причина проста: «Сага о Боджеффрисах» — комедия.

В 1986 году Мур описывал «Сагу о Боджеффрисах» как «один из моих редких комедийных стрипов»[247], но с самых ранних работ он при каждом удобном случае писал чистопробную комедию. Начиная работу в Warrior, он все еще еженедельно писал и рисовал «Звезды — моя деградация» и «Волшебного Кота Максвелла». Он написал первый сценарий про Абеляра Сназза для «Фьючер Шокс» в 2000AD и в итоге сделал о нем короткую серию. Все «Фьючер Шокс» и «Тайм Твистерс» — не только пера Мура — задумывались

как комедийная отдушина. И самая известная комедийная серия Мура, «ДиАр и Квинч» (DR & Quinch), начиналась как односерийный «Тайм Твистер» («ДиАр и Квинч развлекаются на Земле» — DR & Quinch Have Fun on Earth, 2000AD № 317, май 1983-го). Следовательно, «Сага о Боджеффрисах» — часть продолжительной и важной линии в творчестве Мура, а не какая-то аберрация или сторонний проект.

Впрочем, «Сага» не встраивалась и ни в один британский журнал. Хотя там есть оборотни с вампирами, это не хоррор-стрип. Это не научная фантастика для 2000AD. Один корреспондент в Warrior подытожил общую реакцию в номере 16: «Мне понравилась история, но в Warrior она не в тему». В своем дебютном выпуске «Сага о Боджеффрисах» попала на обложку со слоганом: «По сравнению с ней «Монти Пайтон» — комедия… Мыльная опера о паранормальном». Это только больше сбивало с толку, чем проясняло ситуацию, а стиль комикса вовсе не пайтоновский (хотя Майкл Пейлин так и просится на роль Тревора Инчмейла — сборщика квартплаты в стиле Уолтера Митти, фокального персонажа первого сюжета). Более того, когда речь заходит о семейке сверхъестественных существ в обыч-

ном доме, нельзя не подумать о поверхностном сходстве с американскими телесериалами «Семейка Аддамс» и «Манстеры»[14] (Мур и Паркхаус настроены против таких сравнений). Но больше «Сага о Боджеффрисах», пожалуй, похожа на «Подрастающее поколение» (The Young Ones) — ситком о целом доме непутевых студентов, который дебютировал на BBC2 в конце 1982 года и в отзывах всегда получал оценку «анархический юмор». Сериал стал одним из первых расцветов восьмидесятнической альтернативной комедии на телевидении, так что логично, что для переиздания серии от Tundra предисловие написал альтернативный комик и фанат комиксов Ленни Генри.

Продуктивней проанализировать, как «Сага о Боджеффрисах» встраивается в развитие Мура как писателя. Истинная причина, почему она попала в Warrior, — Дез Скинн доверился Муру и Паркхаусу и знал, что читатели полюбили Мура. Не будет преувеличением сказать, что «Сага о Боджеффрисах» — первый стрип, опубликованный потому, что его написал Алан Мур.

Мур в дальнейшем согласится с оценкой Стива

---

[14] Примечания: 14
The Addams Family, The Munsters.

Паркхауса, что «мы так и не реализовали полный потенциал комикса»[248]. В Warrior появились четыре главы, за следующие десять лет в разных местах опубликуют еще шесть. Мур следит за тем, чтобы другие его стрипы в Warrior не пропадали и не пылились, и проявлял интерес к воскрешению «Саги о Боджеффрисах»[249], а Top Shelf — его любимый американский издатель — вот уже много лет держит в планах коллекционное издание с новым материалом как «готовящееся». Может, это и ранняя серия, но она легко соотносится с нынешними работами Алана Мура.

В Warrior №№ 9–10 (январь/май 1983-го) попала вторая из трех идей, которые Мур предлагал Паркхаусу и Дезу Скинну. «Ворпсмит» (Warpsmith) Мура и Гарри Лича — беспримесная научная фантастика, основанная на персонажах, придуманных Муром во время Творческой лаборатории. Один из Ворпсмитов — инопланетных полицейских — появился на обложке Warrior № 4, а в «Марвелмене» того же месяца читатели узнали, что Ворпсмиты станут главными союзниками Марвелмена. В их собственном стрипе мы читаем, что Ворпсмиты — раса телепортеров, в чьем языке даже нет слова «расстояние», потому что они могут попасть куда угодно моментально.

История изображает несколько групп пришельцев, каждая со своим характерным жаргоном. Это взрослый хай-концепт в жанре научной фантастики, но не зафиксированный в «реалистичной Британии», в которой Мур выстраивал остальные стрипы для Warrior, так что этот стрип больше не возвращался в журнал. «Ворпсмит» переехал в A1 (1989) — антологию, которую будет публиковать Гарри Лич (и персонажи комикса станут звездами обложки первого номера), а также сыграл важную роль в последней книге «Марвелмена». Если бы «Ворпсмит» прижился, нет сомнений, что он бы ярко выделялся на фоне других научно-фантастических эпосов. В данном же случае серию, пожалуй, лучше считать спин-оффом «Марвелмена».

Третью свою идею — «Козодой» (Nightjar)[250] — Мур предложил Брайану Толботу, сценаристу/художнику, который участвовал в Бирмингемской творческой лаборатории и имел длинный послужной список в андерграундных комиксах, но теперь искал мейнстримную работу. Нарисовав для журнала одну-единственную иллюстрацию с музыкантом Адамом Антом, он, к своему удивлению, обнаружил, что «стал «художником Адама Анта» и целый год рисовал

картинки и логотипы для различных публикаций о нем»[251]. Знатоки комиксов назовут Толбота создателем выдающихся «Приключений Лютера Аркрайта» (The Adventures of Luther Arkwright) — изощренного эпика с сексом и войной в параллельных вселенных. Он начался в 1978 году в Near Myths — эдинбургском журнале, где появлялось и раннее творчество будущей суперзвезды комиксов Гранта Моррисона. Но Near Myths протянул только пять номеров. Когда Мур и Толбот начали работать над «Козодоем», журнал pssst! который отверг «Фальконбридж» Дэвида Ллойда, как раз согласился перепечатать и продолжить «Лютера Аркрайта» (начиная с № 2 от февраля 1982-го), и в первом своем письме Мур поздравляет Толбота с этими новостями.

Письмо, похоже, написано сразу после запуска Warrior. Мур оценил достоинства Толбота как художника — его применение белого пространства, его «чувство английскости» и знакомство с искусством за пределами мира комиксов — и почувствовал родную душу из-за общих корней в андерграунде. Стрип, над которым они хотели сотрудничать, ставил две цели. Первая (как мы уже можем догадаться с ходу) — «я хотел поработать в очень правдоподобном и реали-

стичном сеттинге 1982 года». Среди прочего это означало изображение «более скромной и менее пиротехнической магии… мне бы хотелось представить магическую реальность с помощью синхронности и прочей хрени». Мура интересовали волшебники из рабочего класса. Вторая — он представлял себе «поле для полуэкспериментов с повествовательными приемами… Надо полагать по эпизодам «Аркрайта», твоему сердцу это тоже очень близко». Он говорил, что хотел бы эмулировать «Голову-ластик» (Eraserhead), Ника Роуга и Кубрика.

У Мура было очевидное преимущество перед Толботом в виде знания, чего хотят читатели Warrior и — а это, пожалуй, существенней, — чего хочет редактор. Он рассказал Толботу, что Warrior предназначен для «аудитории от 12 до 25 лет», и считал важным, чтобы серия с главным женским персонажем «научила некоторых неполовозрелых женоненавистников в нашей аудитории, кто такие женщины». Он хотел, чтобы протагонистка была нетрадиционно привлекательна, хотя и признавал, что «придется работать для людей с примитивными вкусами. Во-первых, Дез, во-вторых, 40 тысяч читателей». Конечно, нельзя было сбрасывать со счетов и прагматизм Скинна: Мур

предупреждает Толбота, что редактор потребует «простого коммерческого подхода» и мгновенно запоминающегося главного героя и что для зарубежных изданий арт вполне могут раскрасить; он предлагает распланировать три эпизода, а потом оценить «реакцию Деза/читателя». Мур заезжал к Толботу на пару дней в Ланкашир перед началом сценария, и они обсуждали концепт подробнее.

Результаты налицо в первой части, которая эффективно вводит читателя в мир. Гарольд Демдайк («он похож на любого папу после воскресного ужина») умирает на глазах юной дочери Мирриган. Спустя годы ее бабушка объявляет, что он был «Императором всех птиц», самым могущественным волшебником, и что он умер от рук семи других колдунов. Мирриган придется убить их всех и самой принять титул. Мы видим семерых антагонистов, в том числе нынешнего Императора птиц — члена парламента сэра Эрика Блейзона («у этого парня власть такого масштаба, какой бестолковые торчки вроде нас с тобой и вообразить не в состоянии», — говорит Толботу Мур). В колонке писем в Warrior № 8 (декабрь 1982-го) Скинн уже мог объявить, что «Брайан Толбот работает над стрипом о современном волшебстве со сценарием Алана Мура».

Но к этому времени проект отправился в долгий ящик как для сценариста с художником, так и для редактора. Скинн признается: «Мне никогда не нравился «Козодой» (дурацкое название), а Брайан оказался очередным медленным — или занятым — художником, так что проекту не было места в Warrior, где либо *успеваешь* в сроки, либо в копилке не будет денег, чтобы расплачиваться с участниками»[252]. Когда Warrior закрылся спустя три года, Толбот закончил всего две с половиной страницы сценария из восьми и сделал в карандаше одну. Он просто нашел вариант получше: Пэт Миллс предложил ему заменить Кевина О'Нила в качестве постоянного художника «Колдуна Немезиса» в 2000AD. Время от времени Толбот перебрасывал силы на «Слейна» или «Судью Дредда», что и занимало его время следующие четыре года (можно сравнить прогресс Толбота по «Козодою» с пятью-шестью страницами в неделю для 2000AD).

Первая работа Толбота для 2000AD была коротким стрипом за авторством Мура («Расплата за грех» — Wages of Sin, № 257, март 1982-го), и скоро они поработают вместе над «Старик Красноглазый вернулся» (Old Red Eyes Is Back, история в серии «Ро-Бастерс» (Ro-Busters) для 2000AD Annual

1983, август 1982-го), но больше Толбот не рисовал по сценариям Мура. Они сотрудничали над видеопроектом «Рагнарек» (Ragnarok, 1983). В конце восьмидесятых Толбот закончил «Приключения Лютера Аркрайта», а Мур написал предисловие для второго тома коллекционного издания в декабре 1987 года («он создал единое целое, работу амбициозную как в масштабах, так и в сложности, по-прежнему стоящую наособицу на ландшафте комиксов»[253]). Толбот стал полупостоянным художником DC Comics в Америке, а его самая известная работа — в «Сэндмене» (The Sandman) Нила Геймана. Позже он вернулся к графическим романам, которые писал и рисовал сам, упрочив свою репутацию как одного из самых важных и интересных творцов Британии — «История одной плохой крысы» (The Tale of One Bad Rat, 1995), «Сердце империи» (Heart of Empire, 1999; сиквел «Лютера Аркрайта»), «Алиса в Сандерленде» (Alice in Sunderland, 2007), «Гранвиль» и его сиквелы (Grandville, 2009 — по наше время), а также Dotter of Her Father's Eye о дочери Джеймса Джойса, 2012. В 2003 году Уильям Кристенсен, главный редактор Avatar Press, связался с Толботом по поводу «Козодоя», и Толбот с удивлением обнаружил, что у него сохранились сценарий

и страницы. Avatar заказали ему первую главу, потом перепечатали ее вместе со сценарием, первоначальными заметками и эссе Толбота в «Культурах Юггота» (Yuggoth Cultures) — серии, посвященной редким работам Алана Мура.

Warrior № 1 появился в газетных киосках в марте 1982 года и состоял из начальных глав «Марвелмена» и «V значит вендетта», «Спиральной траектории» Стива Паркхауса и четырех стрипов Стива Мура: «Пресвитер Иоанн» (Prester John), «Отец Шендор» (Father Shandor), «Лазер-Эрайзер и Прессбаттон» и «Настоящая история» (True story; одиночный рассказ с артом Дэйва Гиббонса). Последние две страницы журнала посвящались коротким биографиям и фотографиям участников. Алан Мур представлен фотографией, где кажется особенно безумным, и профилем, который явно писал сам, где кратко обозревал свой творческий путь, не забывая о работе под псевдонимами — Курт Вайл, Джилл де Рэй и Транслуция Бабуин (Translucia Baboon) — последней личиной Мур пользовался в начале восьмидесятых для нового состава «Порочных уток».

Второй номер продолжал те же стрипы с добавкой «Безумца» (The Madman) Пола Нири. На обложку поместили Марвелмена, а также вклю-

чили текстовую статью об Акселе Прессбаттоне от Мура под именем Курта Вайла. Тут же появилась первая колонка писем. Эти страницы Warrior были особенно важны для читателей. Как и в дни фэнзинов, Скинн публиковал полные адреса корреспондентов, чтобы фанаты комиксов могли напрямую связаться друг с другом. А создатели каждого стрипа нередко отвечали на конкретные вопросы: в № 6 (октябрь 1982-го) Мур спросил одного читателя, который жаловался на употребление имени Христа всуе, почему тот не жалуется по поводу насилия. Очевидно, что читатели — по крайней мере те, кто присылал письма, — приблизительно в равной мере интересовались «Прессбаттоном», «Марвелменом» и «V» и заметно меньше — остальными историями. Сам Скинн «всегда считал «V» «спящим хитом», как трек с альбома, который захватывает тебя постепенно, под прикрытием более коммерческих треков. Так что нашими локомотивами я в основном видел «Марвелмена» и «Акселя»[254].

Первые три номера Warrior вышли вовремя и по плану, но не оправдали надежд в продажах, и Скинн позже отметил: «Будь я бухгалтером, я бы… закрыл журнал, когда увидел прибыль с первого номера»[255]. Тогда как у 2000AD продажи «не

падали ниже 120 тысяч в неделю»[256], продажи Warrior варьировались, но заявленным тиражом были 40 тысяч[257]. Хотя сперва журнал не вызвал ожидаемого интереса в Америке, он все же пошел лучше, чем ожидалось, — деньги с другого берега Атлантики составили четверть от всей прибыли. И все-таки денег не хватало. Гарри Лич так говорил о своей должности арт-директора Warrior: «Звучит очень гламурно и авторитетно, да? Quality Communications работали в злачном подвальчике под захудалым магазином комиксов в Нью-Кроссе — обнищалой области на окраине центрального Лондона. Помещение было загнивающее и пугающе дешевое — и так можно сказать обо всем предприятии!.. У Деза всегда наготове имелось две тысячи причин, почему он не заплатит тебе на этой неделе»[258]. С этой характеристикой «революционный» Warrior на удивление похож на старый IPC, как его описывал Стив Паркхаус.

Алан Мур скоро нашел много постоянных работ за пределами Warrior, но Дез Скинн всегда относился к нему благосклонно. Мура заметили читатели Warrior — его особенно хвалили в письмах, — и он сохранил права на созданных персонажей (а также получил долю в правах на

«Марвелмена»). Мур учился — в особенности на примере «V значит вендетта», — что медиум комиксов — алхимический, где законченный продукт не просто сумма текста и рисунка, и что постоянная серия может прогрессировать, наслаиваться смыслами и резонансами.

В конце августа 1982 года, где-то во время публикации Warrior № 5, Мур прислал Скинну предложение для серии — спин-оффа. «Сценки» (Vignettes)[259] должны были разворачиваться в Лондоне из «V значит вендетта», но рассказывать «короткие айснеровские истории об обычных людях в очень жестоком мире». «Нерассказанные истории семейства Марвелмена» (Untold Tales of the Marvelman Family) обратились бы к предыстории серии, и Мур предлагал, что «можно написать рассказ о Гарганзе… может, углубиться в подробности, как он разработал компьютер СУДЬБА (FATE)»[15]. На тот момент Мур считал, что стрипы связаны, и они со Стивом Муром придумали сложную историю о будущем «захвате Земли Ворпсмитами, Восстании против Ворпсмитов и их последующем уничтожении, Золотом веке Земли, чистках супергероев, Исходе Марвел-

[15] Примечания: 15

СУДЬБА — всевидящий компьютер из «V значит вендетта», Гарганза — злой ученый, который создал Марвелмена.

мена, войне между СУДЬБОЙ и Творцами Рордру, и так далее и тому подобное». Более того, история продолжалась даже после далекого будущего «Прессбаттона».

Всего год с чем-то назад декларация Алана Мура за круглым столом Общества стрип-иллюстраций казалась слишком амбициозной и малость наивной, но он уже достиг множества целей. А «величайшая личная надежда» Мура — написать обновленного «Марвелмена» — оказалась самым быстрым и простым пунктом.

IV. Сценарный робот Алан Мур

«Сценарный робот Мур считает 2000AD прекрасным каналом для его идей. Среди его творений для Могучего: обилие незабвенных «Фьючер Шокс», Абеляр Сназз – Двухэтажный Череп и скротниговая[16] *серия «Скизз».*

«Знакомьтесь с дроидами», 2000AD Annual 1983

В журнале 2000AD делали вид, что его редактор — пришелец с Бетельгейзе, Тарг Могучий, а работает над журналом армия недовольных и нерадивых дроидов — сценарных роботов, арт-роботов, роботов-леттереров. За годы существования журнала публиковались биографии или карикатуры на каждого дроида. Сценарный робот Алан Мур появился на плакате в № 322 (25 июня 1983 года), нарисованном Робином Смитом.

Образ создателей комиксов как рабочих на кон-

---

[16] Примечания: 16

«Скротниг» — одно из выражений из языка редактора Тарга Могучего, означает «наполненный Кайф-Силой» (Thrill-Power). Оригинальное название статьи — Meet the droids.

вейере под кнутом инопланетного надзирателя — очевидная шутка, но в ней только доля шутки. Комиксы выходят по безжалостному графику — в случае 2000AD еженедельно, — и для создания большинства требуется строгое разделение труда. *Сценарист* готовит сценарий, шлет *художнику*, тот рисует страницы (в американских комиксах эта задача дробится еще дальше — между пенсиллером, который делает схему страницы карандашом, и *инкером-контуровщиком*, который обводит карандаш тушью. У инкера есть небольшая свобода по добавке деталей, он же часто отвечает за задний фон). Облака с диалогами, подписи и звуковые эффекты добавляет *леттерер*. Если комикс цветной — в отличие от подавляющего большинства работ Мура в Британии, — то *колорист* готовит для типографии спецификации по раскрашиванию. Всем этим руководит *редактор*, который нанимает и увольняет, имеет право менять сценарий или рисунок как посчитает нужным. По словам Стивена Биссетта, художника Мура в «Болотной Твари» и «1963»: «Комиксы собирали, как на автозаводе. И рабочими считались мы. Я, *пенсиллер*, занимался кузовом. Алан — автомобильный дизайнер. Джон Тотлбен вешал двери. Татьяна Вуд наносила крас-

ку. Кого ни возьми — все мы собирали машину, и машина эта, которая должна выходить каждые четыре недели, — новый номер»[260].

Появление компьютеров в конце восьмидесятых обеспечило коммуникацию и гибкость на каждой стадии, но конвейер никуда не делся. Дэвид Ллойд думает, что это отрицательно сказывалось на ценности финального продукта, что «индустрия полагается на промышленные процессы создания, а по-моему, это печально. В старые дни только по чистой случайности вышло, что работу пришлось делить, потому что книжек хотели выпускать больше и больше, поэтому и были финишеры, инкеры, пенсиллеры, и все так раздулось. Так что на самом деле большинство комиксов с натяжкой можно назвать искусством, настолько творческий процесс разделенный. Это ремесло, и бывают превосходные ремесленники, но как художественное выражение это не работает»[261]. Художник «Хранителей» Дэйв Гиббонс не согласен: «Комиксы — форма искусства. Она обычно требует сотрудничества, хотя в некоторых случаях и пишет, и рисует один человек. Это форма искусства в том же смысле, что и опера или фильм, и не думаю, что комиксы — второсортные или детские. Просто так сложилось — и

даже больше в этой стране, чем в Штатах, — что их нацеливают только на детей»[262].

В начале восьмидесятых ни у одного британского журнала не было бюджета для создания большого «банка» стрипов, для финансирования экспериментального творчества, которое иначе не увидит свет, для взращивания новых талантов. Редакторы хотели от сценаристов поразительных идей, но *нужны* им были при этом авторы, выдающие сценарии, которые умещаются в отведенный объем и приходят в рабочем состоянии по расписанию. Никто не мог разбогатеть — все работали по одинаковым расценкам за страницу, а в большинстве случаев результат становился интеллектуальной собственностью издателя. Ни премий, ни роялти, ни процента от мерчендайза или спин-оффов. Сценарист с одним стрипом в каждом номере 2000AD зарабатывал примерно как каменщик.

Парадоксально, но стоило показать «сценарных роботов» и немного о них рассказать, как журнал подарил им человеческий облик. Также 2000AD публиковал ряд статей о творческой кухне, приподнимая завесу над процессом производства. Просиявшие в девяностых сценаристы Уоррен Эллис и Гарт Эннис оба называли причиной, по-

чему они стали сценаристами комиксов, статью в 2000AD Annual 1981 с подробностями создания стрипа «Судьи Дредда»[263]. У молодых читателей бывают предпочтения и приверженности в связи с конкретными персонажами, но когда они взрослеют, то многие становятся поклонниками творчества конкретного художника или сценариста. И подписывая каждый стрип, 2000AD позволил читателям различать по именам стили художников, работавших над «Судьей Дреддом», или, например, обнаружить, что у «Слейна» и ABC Warriors один и тот же сценарист. Если читатель 2000AD потом купит Doctor Who Weekly или наткнется на выпуск Warrior, то не увидит знакомых персонажей, зато узнает стиль и имена создателей. Британская комикс-индустрия всегда была тесным мирком, но теперь в нем прорубили окно.

Жизнь сценарного робота не самая гламурная. Мур был фрилансером, а не штатным работником редакции на зарплате, и работал из гостиной своего дома в нортгемптонской «террасе». Ему давал заказ редактор — обычно Стив Макманус в 2000AD, Берни Джей в Marvel UK, Дез Скинн в Warrior. Начинающий автор присылал пробный сценарий, но после нескольких заказов

заслуживал доверие и уже питчил новые идеи редактору по телефону. Редакторы нередко сами обращались к сценаристам с идеями сюжетов. Мур довольно регулярно приезжал в Лондон и «просто пересекался с людьми в 2000AD, мы каждые несколько месяцев ходили выпить, можно было узнать новости или поговорить о своих новых проектах на стадии планирования»[264].

Когда Мура спросили о типичном рабочем дне, он ответил, что «такого не бывает»[265], потому что он, как правило, ведет несколько проектов в разных стадиях разработки и в каждом свои особые трудности. Впрочем, извне кажется, что его распорядок практически не изменился с самого начала карьеры: долгие дни работы на дому со множеством звонков от редакторов, издателей, художников, организаторов эвентов, друзей и журналистов (а по вечерам из-за разницы во времени — новый раунд звонков из Америки). В течение дня он делает себе бутерброды, пьет много чая и курит. В 1985 году он заявлял: «Я встаю в восемь или девять часов и часа два-три валяюсь в кровати и читаю комиксы (*смех)*. Я не из таких суровых фашистов, которые садятся и говорят: «А теперь я буду писать» (*смех*). Я невероятно ленивый. Я валяюсь, пока меня не сгонит

совесть (*смех*)»[266]. Но его жена рассказывает о более дисциплинированном подходе: «Алан встает в восемь и работает до восьми. У него нет автоответчика, так что он может проработать всего четыре часа за день — смотря сколько будет звонков. Алан работает в тишине. Он правда не смотрит телевизор, не слушает особенно музыку. Он не пишет в присутствии других»[267].

Здесь Мур вторит: «Мне нужна абсолютная тишина, но ее не бывает… Я не включаю музыку, ничего. Я работаю в абсолютной тишине. Я слышу только собственные мысли, и тут звонит телефон, понимаете?»[268] В начале карьеры он «постоянно гонял на повторе кучу эмбиента, пока писал первые номера «Марвелмена» с Джоном Тотлбеном. Слушал The Plateaux of Mirror Брайана Ино — один из любимых альбомов, — и Lovely Thunder Гарольда Бадда»[269].

Когда Мур начал писать профессионально, то пользовался печатной машинкой и трехслойной копировальной бумагой. При таком процессе ошибки невозможно стереть или замазать, так что он печатал поверх них ряды «Х». Когда заканчивал, вручную вносил мелкую корректуру или примечания, если требовалось. Копии часто были блеклые и нечитаемые, бумага — тонкая.

Обычно короткие сценарии Мур скреплял степлером. Первоначальный сценарий и одна копия шли по почте редактору, который пересылал копию (с правками) художнику. Другую копию Мур оставлял себе. Даже сейчас у него нет Интернета, и материал он отправляет и получает по факсу.

Принимая близко к сердцу мнение Брайана Ино, что артист не должен бояться исследовать собственную креативность, Мур несколько раз подробно описывал свою философию и техники — в длинных интервью, в дискуссиях с другими сценаристами, а подробнее всего — в четырехчастном эссе «О написании комиксов» (On Writing for Comics), первая глава которого была опубликована в выпуске Fantasy Advertiser от августа 1985 года[270]. Тогда, в середине восьмидесятых, Мур рассматривал писательство исключительно в категориях техники и утверждал: «Все, что нужно, — думать о применяемых техниках, понимать их и знать, где они применимы»[271] (двадцать лет спустя он сведет это к отчетливо иновскому «думай о своем процессе»[272]). Подразумевалось, что благодаря этому Мур выделяется среди авторов комиксов.

Большая часть «О написании комиксов» касается не столько собственного подхода Мура,

сколько критики безыдейности и лени комикс-индустрии на всех уровнях; главной его мишенью были не столько помехи со стороны редакторов или корпораций, сколько смирение коллег-писателей с перенятыми стереотипами. Даже когда сценаристы и художники уходят из больших компаний, говорит он, повторяется одно и то же: «За парой смелых исключений, большая часть авторского материала от независимых компаний почти неотличима от предшествовавшего мейнстримного продукта. Мне кажется, это наглядно демонстрирует, что проблема не столько в рабочих условиях или стимуле; проблема чисто творческая, и решаться она должна на базовом творческом уровне»[273]. Он разделывается с приевшейся максимой индустрии о том, что описание любого успешного персонажа умещается в пятнадцать слов, замечая, что при таком подходе, «каким бы ни было глубоким озеро души персонажа, шириной оно все равно в пятнадцать слов», и продолжает, что «неписаные законы и традиции в подобном духе на самом деле бич индустрии». Сюжеты комиксов «безумно закручены… не имеют никакого отношения ни к чему, кроме самих себя… Вода, вода, вода, вода, вода — как будто не комикс, а какое-то болото, и читается очень часто

так же». Он отчаялся найти «истории, которые хоть как-то касаются мира вокруг, истории, которые отражают суть и текстуру жизни… истории, которые чем-то полезны», и заявляет, что даже самые успешные писатели в итоге бесконечно повторяются (как он потом сформулирует, ловушка для писателя — найти «золотую жилу и копаться в ней до смерти»[274]).

Муру кажется, слабое звено очевидно: «В последние двадцать-тридцать лет эта область главным образом подчинялась художнику… а текст подвел весь медиум. И теперь начинают появляться… люди, у которых другой менталитет по отношению к тексту, люди, которые действительно делают — и могут делать — вещи, где мощи и влияния не меньше, чем в мейнстримном романе или кино, а часто и больше. Вот и вся разница. Кажется, это преобразует медиум как ничто другое»[275].

В более поздних обсуждениях своих методов Мур приводил запоминающийся пример, когда рассказывал, что, приступая к написанию «Из ада», в качестве матчасти читал всевозможные книги и статьи:

> Очевидно, эти обрывки так и не попали

в законченный «Из ада», но помогают мне взглянуть с высоты птичьего полета на уайтчепелские события: несколько туманная карта низкого качества, словно я смотрю сквозь облако, но все же некоторые выдающиеся черты символического ландшафта разглядеть можно. Реки теории, вершины совпадений и лей-линии ассоциаций. Эта первоначальная картография позволяет мне охватить взглядом территорию во всей полноте, если и не в подробностях. Я вижу наиболее значительные и многообещающие черты нарративного ландшафта, хотя на этом этапе и не могу провести подробный анализ почвы, чтобы объяснить, что же в них многообещающего… По сути, я пытаюсь сказать, что да, еще до начала работы в голове у меня широкая картина происшествия, со множеством деталей… Дело в том, что если этот взгляд с высоты птичьего полета достаточно проницателен и точен, то любые раскрытые при ближайшем рассмотрении детали поверхности обязательно найдут свое место[276].

С каждой новой стадией он сужает фокус, пока не установит крошечные детали для каждой отдельной панели. Хотя Мур всегда заполнял блокноты осенившими его идеями и информацией, которую находит интересной, изначально он страдал от «смертного страха перед исследованиями»[277] (и не имел на них времени, работая по еженедельному графику). Когда его работы стали длиннее и сложнее, это изменилось. К концу восьмидесятых, когда он писал «На чистую воду», «Из ада» и «Большие числа», Мур с головой погружался в выбранные темы. Десять лет спустя, во время работы над «Лигой выдающихся джентльменов», он стал получать от этого удовольствие.

Как мы видим по ранней работе над «V значит вендетта», в самом начале процесса Мур набирает сложные детали бэкграунда для мира, где происходит история, с той целью чтобы «создать ощущение реальности окружения, как можно более цельное и ненавязчивое»[278]. Сценаристы должны намекать на характер мира в истории, разбрасывая намеки в виде моды, архитектуры, рекламы и брендов. Мур сравнивал это с поездкой в отпуск в какое-нибудь новое место, когда накапливаешь полезные знания о местности без необходимости слушать всеведущего рассказ-

чика[279].

Следующая стадия — определиться с формой истории. На многих заданиях точное количество страниц, с минимальной или отсутствующей гибкостью, устанавливал редактор. Так, например, когда Мур начал работать в американской индустрии, каждый номер «Болотной Твари» составлял ровно двадцать три страницы. Во «Фьючер Шокс» заданный редактором объем мог колебаться от страницы до восьми. Как только Мур получил какой-то контроль, часто давал себе свободу для маневра (размер отдельных глав «Из ада» разнится от восьми до пятидесяти восьми страниц), но часто полезным было и ограничивать себя самостоятельно (каждая глава «Пропащих девчонок» (Lost Girls) — восемь страниц). Зная объем, Мур делает простой шаг — записывает все числа на полях, по строчке для каждой страницы истории, чтобы распределить порядок событий[280].

Фирменная черта творчества Мура — внимание к структуре: «Когда я только начинал, я, кажется, был структурным фетишистом. Еще до начала я хотел знать все до последнего винтика»[281]. Этот метод требует множества расчетов. В «О написании комиксов» он делал заявления вроде

«важно понимать структуру работы, какой бы эта структура ни была»[282], и «вполне возможно найти вдохновение, если придумать какой-нибудь чисто абстрактный технический прием, последовательность панелей или еще что-нибудь» или «сюжет — это комбинация окружения и персонажей с добавкой элемента времени». Описание Мура, как работает шутка, почти вызывает в памяти Спока: «Разнообразные механизмы, которые провоцируют юмор в качестве ответа и реакции на определенные стимулы».

Большинство сюжетов комиксов того времени, если верить Муру, — халтура, простое хронологическое перечисление событий. Он выделил три простые стратегии, чтобы сделать историю интереснее:

- начинать с середины;
- вставить главную историю в другую;
- рассказывать с конкретной точки или точек зрения.

Огромное множество историй Мура, как коротких, так и длинных, сам он называет «закольцованными»: конец отражает начало. Это может принимать самые разные формы. В финале «V значит вендетта» Иви надевает маску V и находит последователя — прямо как V взял ее под

крыло в первой главе. В «Из ада» есть рамочная история, отстоящая на много лет от событий основной истории. Первая и последняя панели «Убийственной шутки» — одинаковые картинки с падающими в лужу каплями дождя. Первая книга «Марвелмена» кончается тем же, чем и начинается, — грузовиком на дороге и той же самой подписью.

До восьмидесятых комиксы по традиции были мимолетным развлечением, их читали один раз, потом выкидывали или меняли на другие. Но Алан Мур был настроен писать истории, которые активно требовали второго прочтения. Как говорил критик Йен Томсон, «Хранителей» можно прочитать, «только перечитав»[283], ведь многие детали и связи невозможно уловить при первом прочтении. В «Хранителях» второе прочтение заложено в само повествование. Последний номер кончается на том, что один из персонажей берет дневник Роршаха, чтобы прочесть начальную подпись первого номера.

В восьмидесятых настроения изменились на 180 градусов. С тех пор для фанатов стало обычным делом называть свои комиксы «коллекциями», а каждое произведение предлагается рассматривать как высокое искусство в эпоху

массовой воспроизводимости. Фанаты условились о строгих критериях оценки физического состояния комикса, так что старый номер в хорошем (Fine) состоянии может стоить во много раз меньше комикса в почти отличном (Near Mint) только потому, что на обложке есть надрыв или сгиб или отходят скрепки[284]. И в этом климате Мур, вечный иконоборец, разработал «Прометею» № 12 (февраль 2001-го) так, чтобы рисунок перетекал с одной страницы на следующую и весь номер состоял из одной длинной панели; по-настоящему им можно насладиться, только если вынуть все скрепки и разложить страницы друг за другом (в издании делюкс графического романа «Прометея» этот номер — одна сложенная страница, которая в развернутом состоянии занимает пять метров). А финальный штрих — последняя страница перетекает в первую, так что любой, кто разложил комикс в виде одной панели, может замкнуть кольцо и сделать петлю. Еще более амбициозный заключительный выпуск «Прометеи» можно прочитать как комикс, а потом разобрать и пересобрать в виде двухстороннего постера: «Изначально идея для 32-го номера «Прометеи» мне пришла год назад в разгар психоделического магического ритуала…

последний номер раскладывается в двусторонний психоделический постер, но его все равно можно прочитать как комикс, и это будет великолепно, и люди будут носить меня на плечах в золотом седане и осыпать конфетти. Потом, конечно, я пришел в себя и осознал, что понятия не имею, как это сделать, так что засел со Стивом Муром, который очень помогает во времена, когда я хвастаюсь какой-нибудь задумкой, а потом действительно приходится ее осуществлять»[285].

Акцент Мура на формальной структуре, пожалуй, достиг своего пика в 1988 году, когда он нарисовал гигантскую схему всех двенадцати номеров серии «Большие числа» на листе A1 (594 x 841 мм), чтобы видеть целиком последовательность событий и роли каждого из почти четырех десятков персонажей, которые они сыграют в каждом номере[286]. Он признавался, что «одна из главных причин, зачем я это сделал, — напугать других писателей. Ну вы понимаете, просто ради выражения на лице Нила Геймана». Теперь он заявляет, что у него более расслабленный подход к планированию работы, и говорит, что для тайтлов «Лучшие комиксы Америки» (America's Best Comics, опубликованы в 1999–2005 гг.) «не надевал презерватив», чтобы все казалось «живее

и свежее»[287].

Утвердив структуру, Мур работает над переходами от одной сцены к другой. «Движение от одной сцены к другой — один из самых коварных и интригующих элементов во всем писательском процессе… Переходы между сценами — слабые места в заклинании, которое пытаешься наложить на читателей. Так или иначе, любому писателю приходится придумывать собственный репертуар трюков и приемов»[288].

Стоит отметить, что один трюк Мур использовал чаще других: перехлестные диалоги, когда новая сцена начинается с последней реплики из предыдущей. Как отмечал Грант Моррисон:

> По мере развития «Хранителей» рефлексирующие перекрестные ссылки изображения и текста достигали горячечного градуса: на рисунке, где Доктор Манхэттен телекинетически завязывает галстук на шее для редкого одетого появления в телеинтервью, в закадре его отчужденная любовница Лори Юпитер… спрашивает: «Как все так запуталось?»; тогда как сцена, где она давит в руке яйца грабителя, сопоставлена со словами

другого персонажа Доктору Манхэттену: «Я вас случайно ничем не задел?» Эта неустанная самоосознанность придала «Хранителям» плотную и ощутимую ясность[289].

Но эти примеры задуманы так, чтобы бросаться в глаза. В остальном Мур применял технику более тонко, сменяя сцены под эхо композиции панелей или просто благодаря одному и тому же цвету для гладкого перехода.

А когда мы подходим к композиции отдельных страниц, совет Мура прямолинеен: «Простейший и самый механический способ понимать ритм комикса — вычислить, сколько времени читатель потратит на панель»[290]. Создатели комикса могут контролировать скорость чтения, изменяя насыщенность информации на каждой панели: чем подробнее рисунок или чем больше диалогов, тем дольше приходится читать. Многие создатели комиксов, например, не понимают, что энергичная сцена драки завязнет, если антагонисты бомбардируют друг друга длинными речами. Пример «Хранителей» (а также «Возвращения Темного рыцаря» Фрэнка Миллера — Dark Knight Returns) окажет огромное влияние

на супергеройский жанр, а самым очевидным проявлением будет как раз изображение боевых сцен. Очень скоро после публикации «Хранителей» супергеройские комиксы разом забросили продолжительные монологи и галереи мысленных облаков, которые ранее забивали боевые сцены. Эту простую правку авторы и редакторы могли внедрить с легкостью.

Уяснив для себя структуру и переходы, Мур рисует приблизительные раскадровки каждой страницы — исключительно для внутреннего пользования и обычно не поддающиеся посторонней расшифровке. Так он видит композицию панелей на странице и ритм истории: «Затем я могу преобразить невразумительные каракули в довольно пышные и детальные описания панелей»[291]. Это ни в коем случае не холодный умственный процесс. Мур рассказывал, что разыгрывает сценарии по ролям, например перенимая сгорбленную позу и рычащий голос Демона Этригана (Demon Etrigan). «Кажется, чтобы писать эмоционально и с убеждением, нужно довести себя до состояния, близкого к истерии в эмоциональном смысле. Это как игра по Станиславскому, дает заметный результат»[292]. Затем он пишет сценарий — сперва черновик «ручкой

на клочках бумаги»[293] (для прозы он обычно сразу переходит на клавиатуру). Когда заметки готовы, он их печатает. Результат переделывает редко:

> Вы должны понимать, что почти все, что вы от меня читаете, наверняка первый драфт. Я не переписываю, потому что… боже, это же скучно! Обычно и просто написать текст – такая тоска, что сама идея переписать кажется кошмаром. А еще если бы я был романистом, дошел до десятой главы и вдруг понял, что забыл что-то ввести в первой, то я вернулся бы и ввел, но когда ты комиксист, то ко времени, когда доберешься до восьмой главы, первая уже опубликована как месяца три. Дедлайны стремительны и безжалостны, просто нет времени несколько раз переписывать историю и невозможно вернуться назад и исправить или наладить ранние главы.

От этой привычки Мур не отказывался даже в тех случаях, когда время переписывать было. В его романе «Глас огня» «первые одиннадцать глав остались примерно такими же, как я их на-

писал, разве что поменялось слово-другое»[294]. Мур подчеркивает, что первый черновик «очень продуманный и отвечает задумке»[295].

Одна из легенд об Алане Муре — его сценарии невероятно длинные. И, как и многие легенды, она основывается на правде.

Комиксный сценарий принимает самые разные формы, но их можно свести к нескольким основным стилям. Самый распространенный способ писать комиксы в США в начале восьмидесятых — метод Marvel, фирменный стиль в Marvel Comics (им пользовались и другие компании, хотя он так и не прижился у их главного противника — DC). Сценарист дает очень краткое содержание — обычно не больше абзаца на страницу законченного комикса, — так что сценарий комикса на двадцать страниц может занимать страницы три. Затем художник самостоятельно принимает решение о композиции каждой страницы и отдельных панелей. Когда рисунок закончен, сценарист придумывает диалоги и подписи под картинки. Такой стиль работы особенно предпочитают многие художники. Майк Виринго, который в девяностых рисовал и для Marvel, и для DC, сказал: «Я предпочитаю метод Marvel, потому что тогда я вкладываюсь больше, чем при методе

DC с полным сценарием, где тебя как будто всего лишь нанимают, чтобы отобразить видение сценариста, не вкладывая ничего от себя»[296]. С другой стороны, на ранах более длинных или более заслуженных художники часто критиковали этот метод, потому что считали, что сценарист получает непропорциональную славу за работу, где столько важных повествовательных решений принимал художник. Метод Marvel уже не в фаворе, но еще сохранил приверженцев. Как писал Говард Маки, другой старожил Marvel: «Просто чтобы закрыть тему… все любимые комиксы Marvel из 60, 70, 80, 90-х… все комиксы, которые вспоминают фанаты и профессионалы… делались с помощью метода Marvel — сперва фабула, потом сценарий. Значит, ЧТО-ТО в нем да есть»[297].

Подход, который предпочитали в DC Comics и большинство британских издателей (и сам Алан Мур) — «полный сценарий», когда сценарист описывает композицию страницы и каждой отдельной панели, а в сценарий включены диалоги, подписи, мысленные облака и звуковые эффекты. Упадок метода Marvel наступил не в последнюю очередь из-за успеха Мура и внимания, которое он привлек к тексту в комиксах, а также благо-

даря тому, что британцы вроде Нила Геймана, Гранта Моррисона и Уоррена Эллиса, отправившиеся работать в Америку, прямо эмулировали его стиль работы. Мур всегда пренебрежительно отзывался о подходе Marvel: «Если у художника есть только фабула, где сказано: «На этой странице Сорвиголова говорит с таким-то, а в конце страницы приходит такой-то», — тогда художник не поймет, какое выражение придать губам. И если он нарисует, что парень ухмыляется, а потом придет Крис Клэрмонт и сделает здоровое облако с надписью: «Мои жена и дети только что погибли»…»[298].

Клэрмонт был сценаристом комикса-бестселлера «Невероятные Люди Икс», и в 1985 году у них с Муром брали интервью в Лондоне для фэнзина Speakeasy[299]. Тогда в недавнем читательском голосовании Comics Buyer's Guide Мур занял второе место в категории «Лучший сценарист комиксов», а выиграл Клэрмонт[300]. Мура это, очевидно, покоробило. В прошлом он неоднократно критиковал стиль Клэрмонта. За три года до того под псевдонимом Курт Вайл он говорил Warrior, что пародировал «Людей Икс» в серии «Звезды — моя деградация», потому что «у Криса Клэрмонта целая полка Eagle Awards, а у меня нет

ни одной. Это нечестно. Но должен признаться, я вообще не испытываю теплых чувств к его сценариям и всегда думал, что в них хватает абсурда, чтобы надолго заправить машину дешевых подколов и низкопробной юморины»[301].

> МУР: Мы приходим к одному из главных различий между мной и Крисом, если не считать стилистических. Дело чисто в том, как мы работаем: Крис пишет фабулу, а потом диалоги, а я пишу полный сценарий.
>
> КЛЭРМОНТ: Я просто лодырь!
>
> МУР: Единственная разница – я бы не хотел делать, как ты, из-за потери контроля. Я пишу очень, очень подробные сценарии.
>
> …
>
> КЛЭРМОНТ: Я принял сознательное решение пожертвовать каким-то контролем ради творческого вклада со стороны художника. Я обнаруживаю, когда работаю с кем-нибудь вроде Фрэнка [Миллера], или Уолта Симонсона, или [Джона] Бирна, или Пола Смита, или Джона Болтона – если взять всего нескольких, – что

существует барьер: их предложения, их мысли о ритме. Ведь они лучше меня знают, как построить сцену визуально.

МУР: У меня такое же отношение, как у Криса. Я ценю озарения и ценю лепту художника, и каждый раз, когда пишу сценарий, я пишу полный, а потом добавляю: «можешь его выкинуть».

Полный сценарий требует умения выбирать, какой момент лучше отобразить и как соотнести панель с соседними. Этот формат близок к сценариям для телевидения или кино. Как отмечал Мур, «о комиксах говорят в категориях кинематографа, и действительно, большая часть рабочего лексикона, которым я пользуюсь изо дня в день, чтобы обсуждать специфику панелей с каждым новым художником, целиком пришла из кинематографа. Мы говорим о крупных планах, дальних планах, наездах и панорамировании». Впрочем, что-то в этом его гложет. «Если рассматривать комиксы только в категориях кинематографа, то это будет всего лишь кинематограф без движущихся картинок»[302].

В итоге и метод Marvel, и метод полного сценария предназначены для рассказа увлекательных

историй, и при любом подходе комикс всегда остается коллаборацией писателя и художника. Нет правильного и неправильного формата сценария. Команда может применить метод Marvel и создать экспериментальную, замысловатую работу, а может и через полный сценарий прийти к линейному и типовому комиксу. Причина, почему британские комиксы предпочитают полные сценарии, а Marvel Comics разработали собственный метод, никак не связана с качеством конечного результата, но целиком — с условиями производства.

Загон Marvel действительно был студией в Манхэттене, где вместе работали и создавали комиксы сценаристы и художники. Когда компания запустила ряд супергеройских комиксов в 1960-х, все их вел издатель Стэн Ли. Рисовали их художники вроде Джека Кирби и Стива Дитко — гении в сильном графическом дизайне и динамичных изображениях. Их версия метода была довольно проста: Ли иногда даже не писал фабулу, а просто перечислял сюжетные события в коротком разговоре или по телефону, тогда как Кирби признался, что, со своей стороны, рисовал отдельные страницы драк и тасовал как хотел или сохранял для другого номера. С расширением в Marvel

пришло больше писателей и художников, метод стал более формальным — редактор проверял фабулу и добавлял примечания перед отправкой художнику, — но основной принцип сохранился: художник был сильно вовлечен в процесс решений, как рассказывать историю. Метод идеально подходил к порядку, когда художник мог позвать сценариста с другой стороны офиса и спросить, совпадает ли рисунок, над которым он работает, с тем, что себе представлял сценарист. К началу восьмидесятых многие художники работали на дому или в собственных студиях, но по большей части Загон еще существовал в виде центрального помещения в офисе Marvel, где на страницы вносились финальные правки[303].

Создание британских комиксов всегда было более делегированным и односторонним процессом, чем даже в американских компаниях вроде DC. Работа сценариста кончалась на том, что он высылал сценарий, когда редактор назначал художника. И, как и сценаристы, художники были фрилансерами и работали на дому. Они во всем следовали сценарию, хотя имели право отойти от него, чтобы внести эффектные моменты. Последняя стадия, леттеринг — когда добавляются облака с текстом, — обычно происходила в изда-

тельстве, где редакторы рутинно вырезали или добавляли подписи, если думали, что повествованию чего-то не хватает. На этой стадии кто-то из штата мог изменить и рисунок (часто перерисовывались изображения с курением и алкоголем, а также слишком кровавые или сексуальные). Писатели и художники не всегда видели законченные страницы и даже до самой публикации не знали, что изменилось. В дипломатических интересах сценариста могли уведомить, если вносилось крупное изменение, но он поделать уже ничего не мог — разве что попросить, чтобы стрип вышел под псевдонимом.

Ко времени работы над последними «Фьючер Шокс» Мур часто заранее знал, кем будет его художник, и писал под его умения. Зная, что будет работать, скажем, с Дэйвом Гиббонсом — художником, специализировавшимся на панелях, переполненных деталями, — он создал «Хронокопов» (Chronocops, 2000AD № 310, апрель 1983-го) — запутанную историю о путешествиях во времени, где одни и те же события происходили с легкими вариациями, обозначавшимися остроумными «глазными» шутками.

На долгих проектах, хотя редакторы и хотели участвовать в любой дискуссии, Мур и его по-

стоянный художник общались по телефону и обменивались пачками черновиков и эскизов. Они могли пользоваться ярмарками комиксов или конвентами (обычно в Лондоне), чтобы встретиться за выпивкой, а могли и ходить друг к другу в гости. Но реальность такова, что стоило приступить к серии, как еженедельный график отнимал много времени, особенно у художника. К тому же немногие работали в комиксах на полную ставку, особенно в начале своей карьеры. К примеру, Алан Дэвис считал рисование для «Капитана Британии» «лишними деньгами и весельем»[304], а днем работал на складе. Джейми Делано был таксистом, Эдди Кэмпбелл — металлургом. Таким образом, времени в их графике было впритык. Если художник отставал, его заменяли, и не всегда временно — хотя с Муром это случилось только раз, когда Гарри Лич ушел с должности художника «Марвелмена».

Так что, как правило, единственная возможность для британского автора комиксов связаться с художником — сам сценарий, и потому в нем должно быть все, что хотел донести сценарист. Алан Мур без преувеличения довел это до крайности. Тогда как большинство сценариев комиксов — прагматичные описания, что автор хочет ви-

деть на каждой панели, у Мура они куда более многословные, объясняют конкретный эффект, которого он надеется добиться, представляют события в свете долгосрочного планирования, перечисляют источники влияния и шутят. Самая очевидная черта его сценариев — они очень длинные. Например, известная первая панель «Убийственной шутки» (опубликована в 1988 году с артом Брайана Болланда и изображает поверхность лужи с кругами от дождя).

А вот сценарий Алана Мура для этой панели:

> Страница 1, панель 1:
>
> Итак, я проверил шасси, застегнул ремень, выхлебал одним залпом сигару и затушил скотч с содовой в пепельнице, так что, пожалуй, мы готовы к взлету. Пока мы не унеслись с визгом в злые творческие небеса, откуда вполне можем вернуться лишь обугленными головешками, пожалуй, не помешает пара предварительных примечаний, так что откинься в кресле, пока я озвучиваю их под сопровождение жестикуляции нашей очаровательной стюардессы в центральном проходе.

Во-первых, раз я не очень представляю, как устроены эти самые графические романы, позволь предложить, что если есть какие-либо пустые форзацы, то пусть они перетекают в первую панель истории и вытекают из последней. Так как первая и последняя панели – это простой крупный план поверхности лужи с рябью от дождя, то, может, сработает простое увеличение черно-белого эффекта ряби на том уровне, когда он становится огромным и абстрактным? Как и со всеми моими предложениями по визуальной части – и здесь, и в описаниях панелей ниже, – прошу, ни в коем случае не чувствуй себя скованным. Это только рабочие предложения, так что если придумаешь рисунки лучше, чем у меня (а это в общем и целом весьма вероятно), то прошу, выкидывай все, что я придумал, и заменяй тем, что тебе нравится. Я хочу, чтобы ты чувствовал себя как можно комфортнее и свободнее в эти несколько месяцев прискорбно краткого смертного существования, которые ты потратишь на нашу работу, так что расслабься и кайфуй. Сними ботинки с

носками. Помассируй между пальцев. Никто слова не скажет. Еще одно общее примечание касательно стиля и презентации. Я уже распространялся об этом в синопсисе, так что не буду углубляться, а только подчеркну пару самых важных моментов, и первый – наш подход к Бэтмену и его мифологии, в том числе Бэтмобилю, Бэт-пещере и любым другим элементам, которые мелькнут в нашей истории до ее завершения. Как я вижу, наша история не закреплена в каком-то конкретном временном периоде. Мы не показываем календари или газеты с заголовками, чтобы можно было прочитать дату. Архитектура и сеттинг в общем либо очевидно устаревшие, как в эпизодах на карнавале, либо двусмысленные и кажутся одновременно футуристическими и старомодными, как стиль «Супермена» Фляйшера или «Метрополиса» Ланга: такой я вижу нашу версию Готэма – по крайней мере его верхние уровни. Нижние и злачные уровни Готэма – ближе к территории между Дэвидом Линчем и «Кабинетом доктора Калингари»: пятна

ржавчины и плесени, шипящий пар и сырые поблескивающие подворотни. Я представляю, что в нашем стрипе будет гнетущее ощущение фильма-нуар, со множеством неприятных осязаемых текстур, – которые тебе обычно так чудно удаются, – чтобы придать всей книге интенсивное ощущение осязаемой тревоги и безумия. Раз, как я знаю, ты все равно любишь большие области черного цвета, то позволь предложить воспользоваться мрачным характером наших задников и чернотой костюма Бэтмена, чтобы выжать столько интересных черных композиций, сколько только можно в здравом уме. Думаю, на этом фоне интересно сыграет, что Джокер такого безжизненного и бескровного белого цвета, так что милости прошу разгуляться с ручкой Quink. Что касается самих персонажей, я опишу их в подробностях по мере появления, но мое единственное общее замечание – как и пейзаж, и различный реквизит, они должны казаться несколько вневременными и мифическими, чтобы не подпадать четко под какие-нибудь возрастные

рамки или временной период. Джокер выглядит либо старым, либо особенно опустившимся, – впрочем, он всегда так выглядит. Бэтмен – большой, угрюмый и старше нас с тобой, потому что, сколько я помню Бэтмена, он всегда был больше и старше меня, и я сломаю нос любому, кто станет спорить. Учитывая вневременную и мифическую характеристику, я подумываю, что у некоторых элементов истории будут сильные оперные элементы. Во внешности и Бэтмена, и Джокера есть мощное оперное ощущение: Джокер – доведенная до крайности версия Арлекина, а плащ и маска Бэтмена словно прямиком из Die Fledermaus. Сам не знаю, зачем об этом всем говорю, разве что хочу лишний раз подчеркнуть грандиозную эмоциональную интенсивность, которую хочу от этой книги, – чтобы Бэтмен и Джокер стали мощными и точными символическими фигурами в кошмарном и почти абстрактном пейзаже. Короче говоря, пока я совсем не заблудился в кромешном эстетическом тумане, пожалуй, пора засучить рукава и без дальнейших

промедлений переходить к делу.

Первая страница и пара последующих имеют по девять панелей на брата, хотя засоряющего диалога на них нет или почти нет. Я хочу тишину и метрономный визуальный стук, чтобы панели создавали ощущение напряжения, интриги и саспенса и затянули читателя в историю, при этом оставив пространство для введения повествования и атмосферных элементов, которые нам нужно утвердить. На первой панели – очень крупный план поверхности лужи. (Вот видишь? А ты волновался, будто я не придумаю, что тебе интересного нарисовать.) Мы так близко к луже, что видим только почти абстрактные расширяющиеся круги, разбегающиеся по мрачной и черной жидкой поверхности. Ночь, круги на первом плане вызваны большими каплями дождя, падающими диагональными мазками. Может, мы даже видим одну каплю в точный момент соприкосновения с лужей, так мы близко. Хотя и сомневаюсь, что эта информация сильно повлияет на текущую панель, но для твоего сведения

– сейчас стоят ноябрь и пронизывающий холод. Здесь же мы видим только дождь, капающий в лужу, и серебристо-белую рябь, разбегающуюся во тьме.

Диалога нет.

Мур считает, что его рекорд — десятистраничное описание двухстраничного разворота в «Прометее»… и это один из тех редких случаев, когда он был вынужден переписать текст. На страницах изображались персонажи в закольцованном разговоре, идущие вдоль ленты Мебиуса, но из-за недопонимания художник Дж. Х. Уильямс нарисовал ленту неправильно, так что изначальный диалог не подходил под рисунок. Вместо того чтобы просить художника перерисовать, Мур переделал диалог.

В каждом номере «Хранителей» было двадцать восемь страниц комикса (кроме заключительного — там тридцать две). Согласно Дэйву Гиббонсу, сценарии «Хранителей» составляли:

№ 1: 91 стр.
№ 2: 90 стр.
№ 3: 100 стр.
№ 4: 84 стр.
№ 5: 106 стр.

№ 6: 91 стр.
№ 7: 111 стр.
№ 8: 110 стр.
№ 9: 53 стр.
№ 10: 65 стр.
№ 11: 78 стр.
№ 12: 53 стр.[305]

Как мы видим, сценарии Мура для следующих глав становятся все короче и практичней. Эдди Кэмпбелл отмечал, что, с другой стороны, и «скорость Алана к концу проекта падает, так что художник получает по странице зараз»[306]. Это приводит некоторых художников к подозрению — а в паре случаев и к открытому обвинению, — что Мур не разделяет в равной степени их долгосрочную приверженность серии. Впрочем даже если Мур начинает каждый проект с диким всплеском активности и креативности, а затем остывает, то этого, наверное, и следует ожидать после запуска серии, когда тон и дизайн уже утверждены окончательно.

За парой исключений, основной метод Мура, с точки зрения художника, не менялся на протяжении всей карьеры: тот определяет для себя сильные стороны и вкусы художника (то, что, по его мнению, им нравится рисовать), участ-

вует с ними пару раз в мозговом штурме (часто в письмах, по факсу или через долгие телефонные разговоры), звонит, чтобы договориться о приблизительном виде номера, а потом пишет полный сценарий, который оказывается намного, намного больше, чем ожидает художник.

Среди художников, работавших с Муром, ходит шутка, что первый вопрос, который им задают на автограф-сессиях, — это «Как работается с Аланом Муром?»; как отмечает Эдди Кэмпбелл, «я знаю, что на самом деле они хотят послушать байки, какой он интересный, эксцентричный и чуточку не от мира сего». Но еще один вечный вопрос для художников — длина сценариев Мура. И многие признавались, что сперва были ошеломлены. Дэйв Гиббонс быстро овладел техникой выживания: «Обычно я очень внимательно читаю сценарий… а потом люблю разметить его фломастерами, чтобы отделить зерна от плевел и видеть то, что важно для работы, без лирических отступлений, а также реплики, так что в невразумительной массе серого печатного шрифта постепенно проявляются какой-то порядок и какая-то картинка»[307].

Некоторые художники не справлялись с первым барьером понимания всех требований

сценария. В 1994 году Мур написал для Роба Лайфилда в Image первый номер серии, изначально называвшейся «Свордстоун» (Swordstone) и позже получившей название «Дитя войны» (War Child). Место действия — Америка ближайшего будущего, где правительство распалось и его заменили криминальные организации; сюжет рассказывал о фашистской банде байкеров — Веймаровских Рыцарях, — сражавшихся с Магический Мафией. Но серия так и не появилась на свет, причем по крайней мере частично из-за того, что Лайфилд не смог найти художника, способного нарисовать то, что написал Мур: «Пара художников, которым я предлагал сценарий, его вернули. Первые десять страниц очень сложные в визуальном плане, не расколешь… Кто-то стоит на здании и смотрит в окно под определенным углом, пока кто-то другой причесывается перед зеркалом… И описания панелей — ну знаете, как все это снимать? С камерой я, может, и снял бы, но в виде раскадровки? Просто очень сложно»[308]. Но большинство говорит, что стиль Мура не такой уж невнятный, строгий, запугивающий или ограничивающий, зато представляет куда более интересный вызов, чем чисто функциональный сценарий. Стивен Биссетт говорит:

Это как бы длинные повествовательные письма рисовальщику. И во многом очень игривые. Мы делали зомби-историю в двух частях о довоенном Юге, и по сценарию Алана первая страница первого номера – страница под землей, где мы смотрим на тело в гробу. И в каждом описании панели у Алана была семья жуков. Он расписал мне эту семью жуков, как там два жука сидят на теле и спорят. Так вот мне это даже рисовать не надо было, это что-то вроде шутки. А на шестой панели он говорит: «Я решил убить жуков. У них нет потенциала как у персонажей, и в этой серии для них нет будущего». Так что сценарии Алана было смешно читать! Но еще это такие детальные чертежи не только того, что происходит на каждой странице или панели, но и того, к чему все идет. Типа «этот предмет здесь потому, что на странице 22 он вернется. Так что постарайся его выделить». И в то время необычно было видеть сценарии не то что длинные или детальные, а продуманные вдоль и поперек[309].

Джон Тотлбен, который работал с Муром над «Болотной Тварью» и «Мираклменом», соглашается: «Он понятно изъяснялся. Алан — такой сценарист, который любит все разложить по полочкам. С точки зрения художника не приходится гадать, что делать на какой-нибудь панели. У него неплохое визуальное чутье, как подавать историю в картинках и что подойдет, а что нет. Многим авторам об этом свойственно забывать»[310].

Мур называет процесс «коллаборацией», и, очевидно, для нее нужны два творческих человека, бросающих на проект свои таланты, но это не всегда означает двусторонний обмен идеями. Дэвиду Ллойду казалось, что работа над «V значит вендетта» в дни Warrior была по-настоящему соавторской, но все изменилось, когда Мур стал заканчивать серию для DC, — в основном из-за загрузки:

> Это связано с тем, что последние три номера написаны одним куском. Одним из лучших аспектов, когда мы работали для Warrior, было делать все шаг за шагом – и более того, когда мы начинали, то понятия не имели, чем все кончится. Мы не

знали, как все развернется, и более того, разворачивалось все очень органически благодаря нашим общим предложениям и беседам. Алан писал синопсис первой книги, мы его обсуждали, я говорил, что мне нравилось и не нравилось, и мы, может, что-нибудь меняли. Я получал сценарии месяц за месяцем. Выдвигал предложения, и иногда мы насчет них спорили, но чаще – нет. В основном я менял количество панелей, делал ритм более размеренным.

Суть в том, что все росло органически. Вот в середине «V значит вендетта» мы сменили курс. Случайно. Такого просто не могло быть на работе у DC… Никаких настоящих разговоров, никаких дискуссий. Помню, он мне позвонил после того, как я получил сценарий, и спросил, как он мне. Отлично, конечно, очень-очень хорошо. Но мне было грустно, что это готовый текст, что уже нет того общения. Нет органического ощущения… Раньше мы словно играли в группе и джемили – невероятно здорово. А главное в Warrior – от нас требовали от шести до восьми

страниц в месяц. Алан не писал сценарий следующего эпизода, пока не увидит в печати последний и не вдохновится тем, что там произошло[311].

Эдди Кэмпбелл десять лет рисовал «Из ада» и в итоге самостоятельно издал полное издание, но он не считает работу настоящей коллаборацией:

> Это книга Алана, а я только иллюстрирую. Приходит, как обычно, жуткий сценарий, я пытаюсь отделить жуть, пытаюсь рисовать без эмоций… в принципе получается. Только что выпустили книгу сценариев Алана в твердой обложке, девяносто долларов; я делал пару иллюстраций, но это и просто интересно читать, потому что Алан – один из самых интересных авторов в комиксах. В сценарии Алана Мура все описывается, стиль просто невероятный. Любой другой сценарист скажет: «На этой панели дождь». Но Алан скажет: «Дождь выбивает стаккато-морзянку в ритмах тоскливого русского романа». Идет дождь. Я рисую дождь. Но в сценариях Алана так все время, сам черт ногу сломит в поэтических метафо-

рах, читать интересно, но в комикс не попадает ничего. Все ради меня, чтобы помочь мне представить картинку[312].

Вместо «джема» лучше прибегнуть к другой музыкальной аналогии — художник здесь музыкант, интерпретирующий работу композитора. Понимая, что его собственные художественные силы ограниченны — особенно в сравнении со многими профессиональными художниками, с которыми он работал, — Мур часто подчеркивал, что у «художника визуальное чутье почти наверняка в пятьдесят раз точнее и надежнее, чем ваше»[313]. Его философия сценаристики — «я даю художникам свободу их менять, потому что мои идеи не всегда самые замечательные. Но мои идеи работают как основа или как страховочная сетка. Если они не придумают ничего лучше, то сойдет и по-моему»[314]. К этому мнению он пришел достаточно рано, чтобы уже в 1981 году говорить: «Меня не беспокоит беспричинно, что такой-то художник решил сделать несколько кадров по-другому, нежели я расписал в сценарии. Для меня единственное главное соображение — нравится ли сценарий художнику и насколько ему приятно переводить его в картинки. Если да,

то в девяти случаях из десяти с конвейера сойдет отличная история»[315].

Кэмпбелл был из тех художников, кто не боялся по-своему подходить к материалу. Например, в одном эпизоде «Из ада» (глава пятая, стр. 26) в сценарии Мура есть указание: «Теперь меняем ракурс, чтобы на переднем плане увидеть Полли, которая сидит к нам в профиль». Это грамматика кинематографа, а не комикса. Кэмпбелл сделал сцену по-другому: «Моей задумкой было убрать «монтаж» и заменить на наблюдение за языком тела. Чтобы видеть утонченные взаимодействия двух тел — как они придвигаются, отклоняются, слегка отворачиваются, гордо распрямляются, опускают глаза, прячут глаза, неосознанно отодвигаясь в ту же сторону, смотрят отрешенно, чувствуют перемены в эмоциональной температуре, но отвечают инстинктивно и не анализируют реакцию, и т.д. и т. п… тогда два тела нужно видеть на всех и каждой картинке»[316]. В книге «Компаньон «Из Ада» (From Hell Companion, 2013) Кэмпбелл приводит примеры, как он толковал сценарии, а также возражения Мура, которые сценарист ограничил саркастическими ремарками в последующих стрипах.

Партнерства сценариста и художника по всей

комикс-индустрии нередко распадаются, иногда скандально и зрелищно, из-за развития сюжета, из-за того, кто первый придумал какую-то идею, из-за качества работы или кажущегося наплевательского отношения к проекту. Обычно это происходит с большим шумом — Стэн Ли поссорился с Джеком Кирби в шестидесятых, Крис Клэрмонт — с Джоном Бирном, когда они вместе работали над «Невероятными Людьми Икс» в восьмидесятых.

Мур привлекает как много внимания, так и много славы. Слишком легко отдавать первенство сценаристу, говорить для краткости «комиксы Алана Мура», «творчество Мура», называть соавтора «художником Алана Мура» или вообще считать художников взаимозаменяемыми компонентами. Статьи о Муре редко признают существование художников, например: «Он встряхнул мир комиксов «Хранителями» и драматическим обновлением Бэтмена в «Убийственной шутке». По трем его работам — «Из ада», «Лига выдающихся джентльменов» и «V значит вендетта» — сняли фильмы, и он отрекся от всех. В «Вендетте» он даже потребовал убрать свое имя из титров»[317].

Даже похвалить художников можно так, что

обесценишь их вклад, — отметить, что они лишь особенно преданно следовали инструкциям Мура. Было бы понятно, если бы его художники таили обиду, но большинство как будто не переживает. Может быть, потому, что даже в середине восьмидесятых художники понимали, на что подписываются, когда соглашались работать с Муром. Может быть, потому, что художники знают, что работа с ним подстегнет их к созданию своих лучших вещей. Возможно, из-за того, что Мур и сам изо всех сил старается уравновесить внимание к нему и говорил уже в 1984 году: «Меня раздражает, когда люди говорят «V значит вендетта» Алана Мура» или «Марвелмен» Алана Мура», и теперь мне не понравится слышать о «Болотной Твари» Алана Мура». Я не могу называть себя полноценным художником. Конечный результат — стрип, который вы видите на странице, — это моя встреча с художником. Вот где происходит творчество»[318]. Мур обычно уклончив при вопросах об арте. В начале карьеры он выделил работу Джона Стоукса над стрипом в «Докторе Кто» «Звездная смерть» (Stardeath, Doctor Who Monthly № 47, декабрь 1980-го): «Там есть все, чего я просил, несмотря на нелепость или трудоемкость, и в качестве дополнительного

бонуса в задние фоны втиснуто еще множество деталей, что только пошло на пользу атмосфере старомодной космической оперы, к которой я стремился»[319]. В других случаях он с удовольствием отдавал художникам должное за то, что те спасли его вялые сценарии, и говорил, например: «Убийственная шутка» — вот еще вещь, за которую мне стыдно. То есть это чудесная работа со стороны Брайана Болланда, но что до меня — историю не назвать чем-то зрелищным»[320]. Невозможно переоценить, сколько важных решений, сделавших «V значит вендетта», «Болотную Тварь», «Хранителей» и «Из ада» такими успешными, приходили от художников.

Возможно, именно поэтому, хотя за Аланом Муром и закрепилась репутация человека, с которым трудно работать, его «творческие разногласия» в основном происходят с издателями или писателями-конкурентами. Мур писал уже для сотни с лишним художников, и — насколько нам известно — очень редкие отношения распадались во время работы над проектом. Это не значит, что он *ни разу* не спорил с соавтором. Целая глава «V значит вендетта» так и не вышла только потому, что Дэвиду Ллойду показалось, что она недотягивает для планки качества. Сти-

вен Биссетт был против появления супергероев в «Болотной Твари». Но все эти разногласия кажутся сравнительно миролюбивыми. Мур все же рассорился с несколькими художниками — тем же Биссеттом, — но из-за бизнес-вопросов и уже после завершения проекта.

За карьеру, охватившую на данный момент тридцать пять лет, Мур публично винил художника за проблемы с проектом ровно три раза. Первый раз — в интервью Общества стрип-иллюстраций (1981), когда говорил об Уолтере Ховарте во время работы над рассказом для «Фьючер Шокс» «Южное гостеприимство». Второй — Билл Сенкевич во время «Больших чисел» (1990) — крупной работы о городе, близко напоминающем Нортгемптон (и публиковавшейся самолично Муром), заглохшей всего после двух номеров. Ранее Сенкевич и Мур работали вместе над «На чистую воду» (1988) — чрезвычайно нагруженным и визуально сложным проектом. Мур писал предисловие для Bill Sienkiewicz Sketchbook, где сказал: «Что я со временем оценил, так это широту его таланта… Билл переживал из-за работы, пока не находил то, что казалось важнее всего в свете его личного понимания»[321]. Но художнику пришлось тяжко со сценариями Мура к

«Большим числам». Вот сторона истории Мура: «Я до сих пор не знаю, в чем проблема, но он не смог закончить. Почему — не знаю. Два первых номера были прекрасны — среди лучших его работ. Биллу нравилась идея «Больших чисел», он уважал передовой аспект публикации… Проблема, похоже, была в том, что от рисования убогих террас и нортгемптонских жителей он сошел с ума от скуки, ну или ему просто надоело»[322].

Сенкевич объяснял, что полагался на фото-источники и обнаружил, что это становится затратно: «Большие числа» стали черной дырой для денег. Слишком много времени и сил уходило на поиски референсов, слишком мало оставалось на сам рисунок. Время. Главный инструмент. Главный враг. Но в случае «Больших чисел» одно из требований, предусловий, которое я сам себе поставил, — работать почти исключительно с модели. Я собирался подойти к фотографической достоверности иллюстраций настолько, насколько это вообще возможно. Черт, я собирался придерживаться точных референсов, чего бы это ни стоило. Оглядываясь назад, вижу, что это была тщеславная попытка контролировать все и вся, пока все вокруг кружилось и сталкивалось в полете. Мой кубриковский период. Конечно, чем

больше пытаешься все контролировать, тем чаще реальная жизнь надирает тебе задницу»[323]. Последней каплей стало то, что модель Кристины, главной героини, вышла замуж за солдата и переехала в Германию. Но в этом случае Мур не умалял качества работ Сенкевича; проблема была исключительно с количеством.

О третьем случае разочарования в художнике Мур рассказал, когда интервьюер Алекс Финч отметил, что «единственный случай, который приходит в голову, когда рисунок был довольно вялым, — кое-что от Роба Лайфилда для «Судного дня» (Judgment Day — серия 1997 года, гигантский кроссовер серий лайфилдовских Awesome Studios). Мур ответил после долгого смешка:

> Роб Лайфилд. Да уж, навевает воспоминания. Помню, когда я работал для Awesome Comics – и, наверное, уже одно название компании на дверях должно было подать пару намеков о том, что меня ждет[17], – помню, Роб Лайфилд спросил меня через посредника, что я думаю о его стиле… Я пытался быть как можно чест-

[17] Примечания: 17

В контексте awesome — просторечное выражение типа «шикарные комиксы».

нее и ответил: «Ну, читателям здесь что-то явно нравится, но мне стиль кажется ленивым, никогда нет заднего фона, все персонажи на одно лицо, не чувствуется погружения художника в конкретный сценарий. Ни на одной панели нет заднего фона – просто галерея персонажей, которые позируют, скрежещут зубами и смотрят с решительным видом». И кажется, ответил он что-то вроде: «(*вздох*) Да ведь всем плевать на всякие окна». И это, кажется, вполне определяет весь его подход к повествованию в комиксах[324].

Возможно, важно отметить, что Лайфилд был не только художником Мура, но и издателем, а когда Мур сам публиковал «Большие числа», он был издателем Сенкевича. Так что это не просто ссора сценариста и художника из-за творческого выбора, тут в деле немного другие отношения.

Это не значит, что быть художником на проекте Мура — такая уж безоблачная работа. Корень большинства разногласий между сценаристами и художниками комиксов в том, что почти всегда намного проще и быстрее написать страницу, чем нарисовать. Естественно, все работают в

разном темпе, но, как правило, большинство художников в американской индустрии успевают делать не больше одного целого комикса в месяц — где-то двадцать три страницы, то есть по странице на будний день. Например, Стивен Биссетт говорил о «Болотной Твари»: «Джон (Тотлбен) и я брали по пять недель на номер»[325], тогда как Мур «писал восемь страниц в день — от руки, а потом перепечатывал»[326]. Это означает, что сценарист может работать над тремя, четырьмя или пятью книгами в месяц (и часто так и происходит, если есть заказы), но художники делают строго по тайтлу зараз. Карьера Алана Мура являет собой хрестоматийный пример: в линейке «Лучшие комиксы Америки», публиковавшейся в Wildstorm с 1999-го по 2005-й, четыре постоянных тайтла (и несколько спешлов, мини-серий и спин-оффов) писал Мур, но у каждой книги была собственная арт-команда. Тем временем Мур к тому же успел закончить «Пропащих девчонок» и поработать над другими проектами.

Мелинда Гебби, художница «Пропащих девчонок», тоже признавала эту проблему: «В любой момент ему приходилось тяжело работать над семью или даже восемью другими проектами вдобавок к «Пропащим девчонкам», так что у

него было очень, очень жесткое расписание, а у меня времени хватало только на «Пропащих девчонок»… Работать художницей тогда было довольно досадно, ведь сами посмотрите — он за этот период успевал столько всего, столько самых разных дел, а я — только одну книгу»[327]. Биссетт смотрит с долгосрочной позиции: «Алан мог написать «Болотную Тварь» за неделю или полторы, и у него оставалось еще от двух с половиной до трех недель на другие дела. Вроде «Хранителей». И пока мы наблюдали, как карьера Алана взлетает к звездам, сами оставались жалкими рисовальщиками «Болотной Твари». Вот и получается раскол»[328].

Перипетии издания означают, что работа с Аланом Муром необязательно озолотит художника, но они обычно считают, что само творчество важнее, и о нем их спрашивают чаще. Большинство художников, работавших с Муром, уже добились успеха в мире комиксов и выполнили много других высококлассных работ. Многие либо были, либо стали писателями-художниками. Среди художников, закончивших крупный проект с Муром, но прославившихся чем-то совершенно другим — хотя это довольно спорный критерий, дополнительно усложненный фактом, что неко-

торые комиксы теряют статус на соседнем берегу Атлантического океана, — можно упомянуть Брайана Толбота, Роба Лайфилда, Тодда Макфарлейна и Брайана Болланда, но в целом их на удивление немного. Некоторые художники явно расстраиваются, что их собственную работу на проектах с другими сценаристами затмевает то, что главным образом они прославились как «художники Алана Мура». Но очень редкие — даже из тех, кто ссорился с Муром, — винят в этом его.

Когда Avatar Comics перепечатал в 2003 году эссе «О написании комиксов» (под названием Alan Moore's Writing for Comics), Мур добавил новое послесловие, где, перечитав свое старое сочинение, называет молодого себя «куда более простым человеком, который проработал всего несколько лет, но пытается описать процессы ремесла так честно и прозрачно, как только мог на тот момент»[329]. Он предостерегает известных авторов, что они могут «выставить себя на посмешище», если будут слишком часто повторять свои стилистические приемы, и предлагает «усложнять себе жизнь».

Методы Мура, несомненно, работали, а репутация только росла. Начав в 1982 году сценаристом нескольких разовых стрипов, 1983 год он за-

кончил обладателем наград и автором пяти постоянных серий со стабильным притоком заказов от трех британских издателей.

В 1982-м и 1983-м Мур написал несколько рассказов в прозе, немало публицистики — в том числе статьи о домах с привидениями и гражданском радио для ежегодников Scooby Doo и BJ and the Bear, — а также сценарий для научно-фантастического видеопроекта «Рагнарек». В марте 1983-го закончился его стрип для Sounds «Звезды — моя деградация», выходивший все реже, и он подумывал о новом стрипе о Майкрофте Вороне из «Роско Москвы»[330], но в итоге его так завалила писательская работа, что просто не хватало времени дальше рисовать по полстраницы каждую неделю (последний год серию вел Стив Мур). К счастью, Мур находил время продолжать «Волшебного Кота Максвелла» для Northants Post и даже добился повышения оклада… с 10 до 12,5 фунта в неделю.

Еще он участвовал в музыкальных проектах с группами из Нортгемптона, в результате чего вышло несколько коммерческих альбомов. Он писал песни для Mystery Guests — Мистера Лакрицы, Алекса Грина и Бастера Скиннера: The Merry Shark You Are и Wurlitzer Junction (1980).

Он со- чинил и записал стихи, которые Bauhaus использовали на конверте Masks, на обложке альбома This Is For When… Live и записывали как монолог-введение к живым исполнениям Double Dare (можно услышать на лайв-альбоме Press the Eject and Give Me the Tape). Вновь собрались и «Порочные утки» — теперь в лице Мура, Дэвида Джея и Алекса Грина — для трех живых выступлений и записи «Марша Порочных уток» (March of the Sinister Ducks) и версии «Старые гангстеры не умирают» (1983). Мур даже написал песню для «V значит вендетта» — «Вечное кабаре» (This Vicious Cabaret), которую Дэвид Джей положил на музыку и выпустил вместе с другими композициями, вдохновленными комиксом, в виде V for Vendetta EP (1984).

Но самой известной работой оставались комиксы, и за два года он написал больше шестисот страниц. Бесспорно, он плодовитый писатель, но стоит отметить и то, что еженедельный график британской индустрии не давал заскучать многим авторам. Стив Мур, Стив Паркхаус, Ангус Аллан, Алан Грант, Пэт Миллс и Джон Вагнер за тот же период явно написали еще больше. Алан Мур был не таким уж необычным фриланс-писателем со множеством проектов у издателей-«конкурен-

тов». Скорее, необычно то, что практически все, что он писал, укладывалось в такую узкую категорию, как нацеленная на подростков научная фантастика (с высокой долей странностей и юмора). Большинство авторов комиксов с радостью брались за любую работу, в том числе в тайтлах для маленьких детей, девочек, а также о футболе, ужасах или войне.

Но в чем Алан Мур действительно был исключением, так это в том, с какой скоростью стал величиной в британской комикс-индустрии. В комиксах и другие взлетали быстро, но в основе своей это художники: Стиву Диллону — художнику «Прессбаттона» в Warrior и «Абслома Даака» в Doctor Who Weekly — было шестнадцать, когда Дез Скинн впервые поручил ему заказ для Hulk Weekly в 1979 году; Алан Дэвис, соавтор Мура в трех сериях этого периода, пришел в профессию позже Мура, в 1981 году. Но даже для художников это было необычное положение дел. Кевин О'Нил, Дэвид Ллойд, Дэйв Гиббонс и Брайан Болланд долго стажировались в малоизвестных СМИ, прежде чем найти постоянную работу.

Из-за того что он производил так много материала для такого количества издателей за такой короткий период, трудно определить четкую

причинно-следственную связь, за какие конкретно заслуги Муру досталась та или иная работа. Нам известны даты публикаций, и мы знаем, что между тем, как сценарию давали добро, и его публикацией обычно проходило от четырех до пяти месяцев, но это не всегда говорит нам о том, когда именно Мур впервые разработал идею или принес ее редактору, когда ему дали заказ или когда он отослал сценарий. Единичные стрипы особенно удобно убрать в стол, чтобы потом заполнять пробелы в регулярном расписании. Издание комиксов в Британии начала восьмидесятых — как и сейчас — было маленьким и независимым мирком. Редакторы конкретного британского комикса обычно не только читали другие журналы, куда писал Мур, но и обычно неплохо представляли планы конкурентов и чем все заняты. Муру могли поручить работу на основе как заблаговременной новости о том, что он сейчас пишет, так и прочтения опубликованной вещи. Уверенными можно быть только в том, что над «Капитаном Британией» Мур получил шанс поработать благодаря творчеству в «Марвелмене», но за этим исключением Мур сам признавался, что не знает точного порядка, в котором писал материал, и с его точки зрения, «все

стало происходить одновременно… как только 2000AD и Marvel узнали, что мне дал серию кто-то еще, они сами стали охотнее давать серии»[331].

Многие из читавших 2000AD в первые годы теперь ностальгируют по тем временам, но помнят они «Судью Дредда» с его множеством ответвлений, «Стронциевого Пса», «Роуг Трупера», «Слейна», может быть, «Мясо» (Flesh), «Колдуна Немезиса», и «Ро-Бастерс»… только не «Фьючер Шокс». Творчество Мура того периода часто представляет особый интерес, а некоторые рассказы вроде «Хронокопов», «Обратного человека» (The Reversible Man) и «Солнечного ожога» (Sunburn) превосходны, но в основном то, что он писал, не обгоняет по качеству чужой материал и редко выделяется настолько, чтобы безошибочно угадывалась его рука, — более того, в случае нескольких «Фьючер Шокс», написанных под псевдонимом, до сих пор остаются сомнения об авторстве. А несколько рассказов о Докторе Кто, подписанных «Мур», написаны Стивом Муром, но в некоторых книгах указываются как работа Алана Мура. Даже при том, на скольких тайтлах Алан Мур работал, если бы он ушел из комиксов в конце 1982 года, сомнительно, что кто-нибудь заметил бы потерю.

Можно просмотреть выходные данные почти любого номера 2000AD из начала восьмидесятых и найти настоящее сборище комиксных суперзвезд. В то время народилось множество даровитых создателей, многие из которых уже целое поколение остаются крупнейшими именами в комиксах. Как же Алану Муру удалось выбиться на первый план в таком мощном окружении?

Муру повезло, что он пришел не только тогда, когда сценаристов и художников начали подписывать по именам в журналах, но и когда рынок в начале восьмидесятых благоволил трем издателям, выпускавшим научно-фантастические приключенческие журналы для мальчиков, которые и были ему интересны: Quality (Warrior), IPC (2000AD и Eagle) и Marvel UK (множество тайтлов, включая The Daredevils и The Mighty World of Marvel). Самым очевидным преимуществом стало то, что появилось множество страниц, которые надо было чем-то заполнить. Но работа на трех издателей означала, что карьера Мура не зависела от покровительства одного редактора или выживания одного журнала.

Все это применимо и к остальным. Но анализ Мура в «О написании комиксов» справедлив: мир британских комиксов закоснел, в нем даже

новое поколение смирилось с расхожими представлениями. Хороший пример — «Марвелмен». Здесь решали умные деньги: британской аудитории не нравились супергерои, потому что они неизбежно дурацкие; Марвелмен был ужасным деривативом, халтурным образчиком этой породы; хочешь успеха — пиши научную фантастику с элементами черного юмора. В каком-то смысле это расхожее представление не ошибается — как бы ни пел соловьем Дез Скинн в статье «Дорога к свободе» (Freedom's Road) в первом номере Warrior, на одном журнале невозможно было заработать на жизнь. Тем не менее явился Мур, вдохновленный совершенно оригинальной, прозрачно ясной задумкой для персонажа, и первой же главой своей первой постоянной серии задал стандарт для супергеройских повествований, который окажется важнейшим вкладом в жанр со времен первого номера «Фантастической Четверки» Ли и Кирби.

Но в индустрии британских комиксов начала восьмидесятых успех сценариста все еще во многом зависел от умения быть хорошим сценарным роботом: тем, кто выдает продуманный и изобретательный материал к дедлайну и кому всегда мало работы. А Мур оказался исключительным

сценарным роботом. Он писал истории, идеально подходившие для нужных изданий, а в общении с редакторами был воодушевленным и конструктивным. Дез Скинн вспоминает: «Алан никогда не слезал с телефона! Звонил в любое время, часто — если я в поздний час отвечал заплетающимся языком — говорил: «Что, из ямы тебя вытащил?» Присылал сценарий, а потом звонил и весь его пересказывал. Он был полон энтузиазма и да, очень гибок — отсюда появление Большого Бена в «Марвелмене» для разгона персонажа, которого я таскал в голове уже много лет. Он даже предложил своему редактору в Sounds, что я подхожу, чтобы заняться комиксом, который они хотели запускать»[332]. Берни Джей солидарна: «Алан Мур заглядывал в Marvel, когда приезжал в Лондон на конвенты или встречи, как и многие другие писатели и художники. Мы обменивались домашними визитами. Он был состоявшимся профессионалом. Добросовестным, отвечал на почту фанатов. Ни от чего не отказывался. Особенно великолепным он был на панелях — выступал вразумительно, вдумчиво, весело и интересно. Он сработался с Аланом Дэвисом, и их страницы всегда приходили вовремя. Лучшего автора не пожелаешь»[333].

Мур, кажется, в отличие от коллег заметил, что, хотя 2000AD, Warrior и The Daredevils очень похожи, они не взаимозаменяемы. В каждом предлагались уникальные возможности и каждый позволял продемонстрировать разные таланты. Муру нравится замечание Брайана Ино, что только несколько сотен человек слушали Velvet Underground, но все эти люди создали собственные группы, — и это идеальное описание места Warrior в истории британских комиксов. Этот журнал подарил Муру первую возможность писать постоянные стрипы, в то же время обучаясь преимуществам тесного сотрудничества с художником в течение долгого проекта — в особенности «V значит вендетта».

Но работа в Warrior не давала другого очевидного преимущества постоянной работы — постоянного дохода. Издание и так платило меньше соперников — за страницу в Warrior Мур получал всего 10 фунтов. Как говорит Дез Скинн, «после первого года расценки выросли, хотя я исходил из того, что они не превысят двух третей расценок в 2000AD. Дешевле, но я же вам не IPC! И я покупал только права на первую публикацию.

Прибыль должна была идти от синдикации[18] и мерчендайзинга, и этого мы добились. Одни только значки приносили создателям *кучу* денег»[334]. Художникам в Warrior платили по 40 фунтов за страницу — пропорционально меньше, чем в IPC и Marvel. Больше того, Warrior выходил каждый месяц, тогда как 2000AD был еженедельным — постоянный стрип в 2000AD означал больше страниц для написания и рисования, но в совокупности дополнительная работа и высокие расценки означали, что там можно было заработать в десять раз больше. У писателей и художников все равно оставались причины работать в Warrior, но многие весьма скептично относились к обещаниям будущих прибылей (в одном письме Скинн говорил авторам, что Warrior «будет не только интересно делать, но и принесет нам всем прибыль»[335]). Как отметил Дэвид Ллойд: «Хотел бы я знать, кто из Warrior считал, что разбогатеет. Дез, может, и думал, что в какой-то момент разбогатеет. А больше никого представить не могу. Нам просто нравилось работать с тем, что принадлежало нам самим, с полной свободой действий»[336].

---

[18] Примечания: 18
Перепечатка материала в других журналах.

И хотя Мур и Ллойд укладывались в ежемесячный график «V значит вендетта», все остальные стрипы скоро столкнулись с какими-нибудь затруднениями. Во время первого года из «Марвелмена» ушел Лич; «Безумец» оборвался на полуслове; Стив Паркхаус закончил «Спиральную траекторию» (в процессе он привлек для помощи с рисунком Джона Риджвея), вклад Стива Диллона в «Прессбаттоне» пошел на убыль. Warrior № 4 планировался как летний спешл, но его быстро переквалифицировали — намек, что постоянный материал уже запаздывал.

Скинн уверен, что «авторские права стали для Warrior и благословением, и проклятием. Изначально — благословением. Люди старались, потому что эти вещи принадлежали им! Если делаешь что-нибудь для дяди, хоть шкаф, хоть костюм, хоть комикс-стрип, то сперва смотришь, сколько платят, и планируешь соответственно. Но если делаешь для себя, то знаешь, что чем лучше сделаешь, тем больше это окупится в долгой перспективе. Я был редактором/издателем. Но я скоро понял, что впервые у меня нет возможности поработать в своей роли. Обычно если художник пропадает, то находишь замену. Если сценарист сбивается с пути, либо помогаешь

вернуться, либо опять же заменяешь. Но у нас творилась творческая анархия. [Сеть] W. H. Smith нас запретила, потому что мы слишком «неприличные» для комикса. Один художник исчез посреди сериала больше чем на полгода. Один сценарист вконец расстроил художника твистом «на отвали» (как показалось художнику)»[337]. Тем не менее в колонках редактора и обратной связи Скинн строил хорошую мину. Начальные проблемы ожидаемы, все учатся на ошибках. А кроме того, Алан Мур на месте, с готовностью заполняет любые пробелы сценариями «Молодого Марвелмена», «Ворпсмита» и «Саги о Боджеффрисах».

С непересыхающим потоком заказов от Marvel UK и 2000AD и когда нужно было проявлять себя больше, чем заслуженным современникам, Мур мог позволить себе продолжать работу в Warrior. Это приносило славу — по крайней мере ее эквивалент в британской комикс-индустрии; в 1982 году он получил две Eagle Awards за «V значит вендетта» («Лучший писатель комиксов», «Лучший сюжет»)[338], а также помог Warrior заслужить «Лучшее британское издание». В 1983 году он выиграл «Любимого писателя», «Любимого персонажа» (Марвелмен), «Любимого злодея»

(Юный Марвелмен) и «Любимый сингл или сериал» («Марвелмен»), а Warrior выиграл «Любимый новый комикс» и «Любимую обложку». Позже Мур пренебрежительно отзывался о наградах: «Это награда пары сотен комикс-фанатов… Не показатель качества, но я получал их два-три года подряд, хотя это ни о чем не говорит»[339]. Впрочем, в то время он явно ими гордился. У него были амбиции, награды явно не повредили его карьере, и он видел позитивную реакцию на свое творчество, подтверждающую, что он на верном пути[340].

Постоянный стрип в 2000AD или целых два — величайшая награда для сценариста британских комиксов в начале восьмидесятых. Антология была эпицентром британской комикс-сцены, где обретались буквально все лучшие создатели и персонажи.

2000AD хватало соображения взрослеть вместе с аудиторией. Издание запустили в 1977 году как научно-фантастический приключенческий журнал для десяти- и одиннадцатилетних, которым нравились «Доктор Кто» и «Звездные войны», и журнал был раскованным и на удивление жестким. Пять лет спустя его читатели выросли и столкнулись с собственным мрачным будущим

массовой безработицы и тэтчеризма. Стрипы в 2000AD стали вереницей историй об обычных людях и дружелюбных роботах, которых втаптывали в грязь злые начальники, полицейские-фашисты или безумные тираны либо просто давила безжалостная вселенная. Можно найти и конкретные случаи злободневной сатиры — например, пародию в «Колдуне Немезисе» на королевскую свадьбу Чарльза и Дианы[341], — но самая подрывная идея 2000AD — буквально каждый стрип твердил, что мир несправедлив, жизнь ничего не стоит, а люди — злые.

И снова Алан Мур был полезен редактору. Может, ему и не досталась «постоянная серия», но его «Фьючер Шокс» и «Тайм Твистерс» появлялись почти в половине номеров 2000AD в 1982-м и 1983-м. Когда он предложил спин-офф для «Судьи Дредда», «Пустынник» (Badlander)[342], ему отказали, зато вознаградили первой постоянной серией.

В то время перед релизом в июне 1982 года в Штатах заранее рекламировали фильм «Инопланетянин» (E.T.). Но в Британии он выходил только в декабре, и Муру поручили задание: не посмотрев фильм, придумать похожую историю о милом пришельце, оказавшемся на Земле и

подружившемся с ребенком. Результат — «Скизз» (1983) — стал для 2000AD необычным стрипом, потом что дело происходило в тэтчеровской Британии, а не в каком-то ее НФ-аналоге. Главным источником вдохновения — пожалуй, местами слишком очевидным — была теледрама Би-би-си «Парни из Блэкстаффа» Алана Блисдейла (The Boys from the Blackstuff)[343] о компании безработных мужчин из рабочего класса, которую показывали в конце 1982 года, когда Мур писал «Скизз». Главные люди-персонажи «Скизза» — молодые люди, готовые выпуститься из школы и войти в мир, где нет работы. Мур рассказывает не столько о милых пришельцах, сколько о человеческом достоинстве, но это было не важно. Пока он с художником Джимом Бейки придумывал стрип, «Инопланетянин» стал большим культурным явлением и коммерческим успехом: он оставался на первых двух строчках по сборам в США больше полугода и завоевал не меньшую популярность в Британии. Когда «Скизз» вышел в марте 1983 года, его совершенно затмил один из самых любимых и коммерчески успешных фильмов всех времен.

Мур ненавидел этот стрип, называл в интервью в ноябре того года «отвратительным плагиатом с «Инопланетянина», который я писал для

2000AD, — там такой умилительный пришелец, и его все любят, но ему на Земле плохо — его все обижают, потому что он маленький (это весь сюжет, можете не читать)»[344]. Двадцать лет спустя он смог найти и светлую сторону: «С Джимом Бейки очень здорово работать, он прекрасный художник. Интересно было и получить онгоинг в 2000AD, где можно исследовать развитие персонажа и, наверное, нажать пару необычных нот для 2000AD. Но на самом деле это только больше разожгло мой аппетит по чему-нибудь получше»[345].

Возможности не заставили себя ждать. Алан Дэвис предложил позвать Мура к рулю «Капитана Британии» от Marvel UK, когда Дэйв Торп — сценарист, с которым работал Дэвис, — ушел из-за нескольких ссор с руководством. «Капитан Британия» начался в 1976 году в результате довольно буквальной попытки создать «британского Капитана Америку». Как объясняет Берни Джей: «генеральный директор беспокоился из-за политического содержания «Капитана Британии» и закрутил гайки. Это был, мягко говоря, кризис, и я помню, мы часами висели на телефонах. Дэйв, вполне понятно, не хотел идти на компромиссы, а я не могла рисковать тем, что будет саботирован

весь проект. Нужен был другой подход к истории. Пол Нири, которому я доверяла, поручился за Алана Мура, и независимо от него за Алана Мура поручился Алан Дэвис. Считалось, он сможет увести историю в более приемлемом супергеройском направлении»[346].

При Торпе истории «Капитана Британии» были странным попурри научной фантастики и фольклора, и Мур признавался, что взялся за задание «на половине сюжета, который я не начинал и не понимал»[347]. Но его ран в «Капитане Британии» продолжался два года почти без перерывов, хотя сам стрип и сменил три серии Marvel UK: Marvel Superheroes (июль — август 1982-го), The Daredevils (январь — ноябрь 1983-го) и The Mighty World of Marvel (декабрь 1983-го — июнь 1984-го).

Дез Скинн был недоволен, что Мур и Дэвис стали творческими тандемами и в «Марвелмене», и в «Капитане Британии», — на тот момент единственных британских супергеройских стрипах. Берни Джей в Marvel относилась к этому проще: «Я верила, что Алан Мур и Алан Дэвис нас не подведут»[348]. И в результате стрипы оказались очень разными. Хотя в «Капитане Британии» и имелись ссылки на реализм — например, он пытался придумать, как носить с собой шлем

от супергеройского костюма в гражданском обличье, — эта история все же рассказывала о параллельных вселенных и магии в стиле короля Артура. Теперь Мур писал истории во «Вселенной Marvel», которую с таким упоением исследовал в детстве, и там, как он говорил, «подобные штуки принимались легко, тогда как в континууме «Марвелмена» они бы показались дурацкими и совершенно не к месту»[349]. Он вернул команду «Особый отряд» (Special Executive) из своих историй о «4D-войне» в Doctor Who Monthly и поставил битву Капитана Британии в лондонском магазине комиксов Forbidden Planet, но лучше всего стрип запомнился, пожалуй, беспощадным киборгом Ярость (Fury), ставшим смертельным и долгоиграющим антагонистом Капитана Британии и его союзников.

Впрочем, ретроспективно самой важной работой Мура для Marvel UK стали дешевые филлеры-забивки. Marvel UK работали за гроши — хотя они и публиковали несколько оригинальных стрипов вроде «Капитана Британии», большинство страниц журналов заполнялись черно-белыми перепечатками американских тайтлов. Берни Джей вспоминает: «Я всегда чувствовала облегчение, когда он говорил «да». Я так

радовалась, что он может постоянно работать с плодотворной отдачей. Кажется, он не отказался ни от одной просьбы»[350]. Есть номера The Daredevils — антологии, где Marvel UK перепечатывали недавно прославившегося «Сорвиголову» Фрэнка Миллера, — где Мур как будто хотел отметиться на каждой странице. Он писал не только рассказы, но и целые тома публицистики: статьи об истории и социальном контексте комиксов, их отношениях с поп-музыкой, их проблемой с отображением женщин. К 1983 году специализированные комикс-магазины стали появляться во многих британских городах — например, Forbidden Planet в Лондоне, Odyssey 7 в Манчестере, Sheffield Space Centre в Шеффилде. Там продавались цветные импортированные комиксы из Америки — истинный любитель брезговал репринтами. Но текстовые статьи, очевидно, писались как раз для хардкорных фанатов. Берни Джей объясняет: «Daredevils — это сознательная попытка охватить фанатов. Кажется, тогда я уже побывала на нескольких комикс-конвентах, любила находиться рядом с художниками и писателями — они, конечно, были плотью и кровью медиума, а я старалась внести свою лепту и предоставить им творческие возможности.

Глоток свежего воздуха среди репринтов. Я наслаждалась общением и участием».

В этом духе Мур предложил и затем стал вести колонку рецензий на фэнзины в The Daredevils. Теперь фаны разбирались в создателях их любимых комиксов, а приход дешевого фотокопирования позволил обнародовать свои мысли: скоро Мур сообщил, что просто не успевает отрецензировать столько фэнзинов. Хотя его позицию не назвать влиятельной, она все же позволяла обратиться к сети фанатов в роли эксперта и нести хороший вкус в массы. Мур явно любил читать фэнзины и посещал ярмарки комиксов, где их создатели распространяли свой товар. Сомнительно, чтобы он действовал по какому-то макиавеллиевскому плану — овладеть умами и сердцами тех, кто голосовал за Eagle Awards, — скорее всего всей тайной подоплекой при создании колонки было желание получать бесплатные образцы; но Мур отличается такой внешностью, что его трудно не заметить и не запомнить. Он оказался красноречивым и интересным на панелях и в интервью, посылал письма в фэнзины, вращался в кругах их редакторов, с удовольствием подавал им идеи и писал статьи. Он быстро осознал, что становится известным: «Я раньше ходил на ярмарки

комиксов в Вестминстер-Холле. И потом мы собирались в «Вестминстер армс» в двух шагах по дороге. Приходили фанаты комиксов, профессионалы комиксов — дискриминации не было. И парочка обязательно говорила: «Видел твой рассказ в 2000AD, очень хороший». Говоришь «спасибо», может, покупаете друг другу выпить, болтаете. После пары встреч я заметил, что ко мне стали подходить по четыре-пять человек и говорить, что им нравится мое творчество. Потом я заметил, что их уже двадцать. Это еще мало. Но я призадумался: «Хм-м-м. Если все продолжится в том же духе, то людей будет намного больше? Того и гляди, стану знаменитым»[351].

Успех Алана Мура, конечно, зависел не от роста или косматой бороды. Объяснение в итоге простое: он хорошо писал комиксы. Если читать хотя бы один из журналов, для которых Мур работал в 1982–1983 годах, то начинаешь замечать, что его имя мелькает все чаще и чаще. Если читать больше одного журнала, то видишь его в самых разных ролях: в одном месте пишет мрачные и взрослые истории, в другом — комедии на один раз, в третьем — статьи о феминизме и рецензии на фэнзины. Мур умудрился — и вот что выделяло его среди коллег — объединить разнообразное

портфолио в один солидный корпус работ с характерным стилем. Тогда как сценаристы вроде Стива Мура и Джона Вагнера были не прочь работать анонимно, даже под псевдонимами (самая прославленная серия Стива Мура, наверное, «Лазер-Эрайзер и Прессбаттон», которая всегда подписывалась «Педро Генри»; у Вагнера было с полдюжины псевдонимов, самые плодовитые — T. B. Grover и John Howard), Алан Мур в конечном итоге создал персонажа «Алан Мур» — человека с мгновенно узнаваемой внешностью, воодушевленного и компанейского, хотя и малость шумного и странного, зато не лезущего за словом в карман.

Можно ли это считать стратегией на три фронта с эндшпилем? Мур не безжалостный человек и не коварный бизнесмен, но и не любит оказываться на втором месте. Он всегда считал, что пишет лучше многих современников. В интервью всего через четыре года после начала профессиональной карьеры он не постеснялся сказать: «Я кое-что понимаю в комиксах. Этой проблеме я пять лет посвящал свой, признаться, ограниченный интеллект, так что было бы удивительно, если бы я не понимал. Без лишней скромности скажу, что во всем западном мире наберется с

десяток человек, кто знает о комиксах столько же или больше меня. Это скорее говорит о скудости медиума, чем о моих личных талантах, но тем не менее»[352].

Мур понимал парадокс: ему нужно быть сценарным роботом, но таким, который выделяется среди остальных. Особое внимание к нему привлекла статья в The Daredevils «Стэн Ли. Ослепленный славой: Убийство любимого персонажа» (Stan Lee: Blinded by the Hype, An Affectionate Character Assassination, №№ 3–4, март/апрель 1983-го). Хотя трудно было не найти работника Marvel, который бы не хотел сказать пару ласковых о своем издателе и главе компании, на страницах комиксов Marvel к Ли всегда относились с пиететом. Мур же беспардонно называл Ли «ущербным гением» и охарактеризовал его недавние редакторские статьи «старческим лепетом» (Ли как раз исполнилось шестьдесят). Главный диагноз — то, что когда-то было отважным, теперь так часто повторялось и разбавлялось, что стало просто формальным, а больше удручало, что ничего другого в жанре и не осталось:

> Все остальные компании середины шестидесятых – Charlton, ACG, Tower и

так далее – предпочли не следовать примеру Marvel и в итоге разорились, после чего на поле комиксов остались лишь бледные призраки былой славы Ли. Даже появившиеся недавно независимые издатели по большей части неспособны сделать ничего радикальнее, чем робко баловаться с его базовыми формулами. «Капитан Победа» [Captain Victory] – не более чем «Вечные» [The Eternals] на другой скорости, а «Пропавший» [Missing Man] Дитко с тем же успехом мог быть подсюжетом в «Докторе Стрэндже». Странно, но в своих подражаниях поверхностной стилистике «Ренессанса Marvel» мистера Ли большинство подражателей как будто не понимает самого важного, что он привнес в медиум комикса.

На пике Стэн Ли делал нечто совершенно и радикально иное. И если спросите меня, его пустующий трон так и останется незанятым, пока мы не найдем человека, которому хватит духу и воображения сделать то же самое.

Есть предложения?[353]

Мур, как ему казалось, нашел корень всех проблем текущей ситуации, но было неясно, есть ли у него на уме кандидат. Хотя с высоты прошедших лет это кажется маловероятным, не прославляет ли он иконоборческий подход Warrior к темам, которые можно освещать в комиксах, и правам, которые там получали создатели? Вряд ли: Мур, похоже, говорит только об американских супергеройских комиксах. Но возможно, что он предлагает в качестве решения *себя*.

Мур заявлял, что не считал работу в британских комиксах промежуточным этапом перед более прибыльными многоцветными берегами Соединенных Штатов. Двадцать лет спустя он сказал: «Я вообще не думал об Америке. Я думал: здорово, я занимаюсь тем, чем всегда хотел заниматься. Постоянными сериями для британских комиксов. Более того — я занимаюсь четырьмя постоянными сериями в британских комиксах»[354]. Это правда для 1981 года, когда у него брали интервью перед началом работы в Warrior. Но ко времени, когда он писал «Ослепленного славой», все уже изменилось. Статья появилась в марте 1983 года. В январе того же года он сказал Fantasy Express: «На американском фронте есть множество персонажей, о которых мне бы хоте-

лось писать… Супермен, Марсианский охотник [Martian Manhunter], Исследователи Неизвестного [Challengers of the Unknown] и так далее. Но больше всего привлекают «Истории мира Бизарро» [Tales of the Bizarro World] и «Херби» [Herbie Popnecker]»[355].

И это были не фантазии. Американские издатели начали поглядывать на британских сценаристов. В 1983 году Брендан Маккарти и Пит Миллиган (с художником Бреттом Юинсом) стали первыми писателями из Британии, поработавшими на американскую компанию, когда прислали истории в антологию Vanguard Illustrated от Pacific Comics. Британские сценаристы встречались с американскими редакторами на конвентах и подавали заявки. Мур сам писал в DC и предлагал себя в качестве писателя для теряющей популярность серии Thriller[356]. А многие художники *уже* нашли работу на другом берегу океана. Одним из первых стал Брайан Болланд, мастер «Судьи Дредда» в 2000AD. В конце августа 1979 года Болланд был на Seacon — конвенте в Брайтоне. Там присутствовал Лен Уин, редактор DC, который активно искал художников из 2000AD. Болланду заказали несколько обложек для DC Comics, но он упорствовал в поисках более

существенных заказов: «Я появлялся в DC каждое лето четыре года кряду. В первый раз Пол Левиц — не представляя, кто я вообще такой, — провел для меня стандартный тур по офису и отправил на выход. На следующий год один-два человека уже знали меня по «Судье Дредду», а на третий меня водили в ресторан, поили и кормили, пока я знакомился со множеством людей»[357]. Уин поручил Болланду амбициозную и престижную серию «Камелот 3000» (Camelot 3000). Эта история американского писателя Майка У. Барра пришлась бы ко двору и в Warrior: король Артур возвращается в Англию в черный час — 3000 год, когда на Солнечную систему напала Моргана Ле Фей.

Одним из друзей Болланда был художник Дэйв Гиббонс. Их карьеры развивались параллельно. Оба участвовали в комиксах с первых лет британского фэндома, потом работали в андерграундных комиксах; оба работали над «Пауэрменом» (Power Man) — супергеройским комиксом, продававшимся в Нигерии. В 2000AD Гиббонс стал даже заметнее Болланда благодаря тому, что в первые два года существования журнала стрипы «Дэн Дейр», «Гарлемские герои» (Harlem Heroes), «Ро-Бастеры» и «Роуг Трупер» выходили буквально

каждую неделю. К 1983 году Гиббонс, наверное, больше всего был известен работой в Doctor Who Weekly от Marvel UK. В 1979 году его нанял Дез Скинн, и он проработал от запуска тайтла в 1979-м до 1982-го, рисовал главный стрип в шестидесяти пяти номерах из шестидесяти девяти. Сперва в DC решили, что Гиббонс идеально подойдет для комикса «Стар Трек», хотя Гиббонс «об этом плане DC узнал только позже… Я бы точно отказался — кому захочется рисовать полдесятка лиц каждый раз, когда в кадре мостик «Энтерпрайза»?»[358] Вместо этого его бросили на дополнительные стрипы о «Флэше» и «Зеленом Фонаре», где он так быстро впечатлил редакторов, что стал в «Зеленом Фонаре» ведущим художником.

Целью DC было переработать существующих персонажей, а не создавать новых. После долгих обсуждений с Гиббонсом Мур напечатал заявки по крайней мере для двух таких серий. «Марсианский охотник»[359] разворачивался в маккартистских пятидесятых и в производстве дошел до этапа эскизов от Гиббонса, тогда как «Исследователи Неизвестного» рассказывали бы «фирменную и характерную историю DC». С действием в современности и с огромным количеством флешбэков комикс стал бы иссле-

дованием на тему, как прибытие Супермена на Землю изменило историю. В частности, «Советский Союз почувствовал бы угрозу. Могли бы быть довольно интересные долгосрочные политические последствия». (Идея всемогущего американского супергероя, меняющего курс холодной войны, станет сюжетной основой в серии Мура и Гиббонса «Хранители».) В конечном счете не успели они формально подать заявки в DC, как Гиббонсу сказали, что этих персонажей уже пообещали другим авторам[360].

Удачней было начало 1983 года, когда редактор DC Лен Уин искал нового художника для хоррора «Болотная Тварь» и попросил Гиббонса прислать пробы. Результаты не понравились ни Уину, ни Гиббонсу — они сошлись во мнении, что его четкие линии не подходят болотному созданию. Но Уин читал 2000AD и был знаком с творчеством Мура. Позже он позвонил Гиббонсу и попросил телефонный номер Мура.

Так что ни для кого не стало полнейшей неожиданностью, когда майским вечером 1983 года, пока Алан Мур садился за ужин с Филлис, Леа и Эмбер, ему позвонил Лен Уин из DC Comics в Нью-Йорке и спросил, не хотел бы он у них поработать…

V. Берегись, Америка… Я иду!

«В этой стране некуда деваться… нет места. Не то что в Америке – вот там почувствуешь жизнь в дороге. Америка и есть дорога».

Малец,
«Очередной пригородный роман»

Болотная Тварь обитает в мутных заводях «Вселенной DC», на отшибе от возвышающихся башен суперменовского Метрополиса или бэтменовского Готэма. Таким же был и статус комикса «Сага о Болотной Твари» (The Saga of the Swamp Thing) в линейке DC 1983 года. Персонажа создали в 1971 году Лен Уин и Берни Райтсон для разового появления в House of Secrets № 92 (1971), что привело к недолго просуществовавшему комиксу «Болотная Тварь» (24 номера с 1972-го по 1976-й). Права на экранизацию купили в 1979 году[361], сам фильм режиссера Уэса Крейвена вышел в марте 1982 года, после чего DC тут же воскресили комикс, чтобы подзаработать. С Аланом Муром связались где-то через год, и позже он подытожил: «Мне дали книжку «Болотная Тварь», которая

на самом деле была отбросом индустрии. На тот момент она находилась на грани отмены, продавалась тиражом в 17 000 экземпляров, а ниже этого уровня комиксы не выпускали»[362].

Протагонист «Болотной Твари» — Алек Холланд, ученый, который пострадал от взрыва, выбрел из горящей лаборатории и упал в соседнее болото, где и затонул в мутных водах, а его плоть преобразилась в растительность. Истории «Болотной Твари» рассказывали о попытках Холланда вернуть человеческое тело, при этом защищая людей от чудовищ и сверхъестественных существ. Мур знал, что «это дурацкая посылка. Вся книга держалась на том, что есть такая трагическая личность — по сути, Гамлет в соплях. Он бродит по округе и жалеет себя. Его, конечно, можно понять, я бы и сам так делал, но все знают, что его цель — вернуть утраченную человечность и что этого никогда не будет. Потому что как только он ее вернет, книжка кончится»[363].

«Сага о Болотной Твари» была одной из очень редких несупергеройских книг от DC, единственным оставшимся ужастиком в линейке (почтенный House of Mystery отменили после 321 выпуска в октябре 1983 года). Хоррор-комиксы существовали по меньшей мере с пятидесятых,

когда EC Comics задали стандарт для рассказов с жестокими концовками. Моральная паника из-за роли комиксов в распространении детской преступности привела к учреждению в 1954 году Органа Кодекса комиксов (Comics Code Authority, CCA). Так комикс-индустрия занялась саморегулированием, согласившись подчиняться своду драконовских правил. Даже после пересмотра кодекса в 1971 году для смягчения многих запретов он по-прежнему среди прочего постановлял:

> 1. Комикс-журналы не могут использовать в названии слово «ужас» или «страх»[19]…
> 2. Воспрещены все сцены ужаса, чрезмерного кровопролития, жестоких или изуверских преступлений, растления, похоти, садизма, мазохизма.
> 3. Должны быть удалены все шокирующие, безнравственные, жестокие иллюстрации.
> …
> 5. Нельзя использовать сцены или орудия, ассоциирующиеся с ходячими

[19] Примечания: 19
Horror или terror.

мертвецами или пытками. Вампиры, мертвецы и оборотни дозволяются только в классической традиции «Франкенштейна», «Дракулы» и других литературных трудов высокого стиля Эдгара Аллана По, Саки (Г. Х. Манро), Конан Дойла и прочих уважаемых авторов, чьи произведения входят в школьные программы всего мира.

Хотя кодекс снова пересмотрят в 1989 году, в 1984-м комиксу ужасов все еще приходилось следовать этим стандартам. Производство таких комиксов продолжалось, но под эгидой ССА жанр кастрировали, так что он оперировал исключительно хэллоуинскими образами уровня «Скуби-Ду».

Вышло так, что Алан Мур идеально подходил для историй в стиле EC. Благодаря давнему интересу к комиксам он был хорошо знаком с оригинальным материалом. Когда Стив Мур придумал формат «Фьючер Шокс» для 2000AD, то явно заимствовал у старых историй EC, и Алан овладел жанром в совершенстве. Впрочем, ничего не говорит о том, что Лен Уин знал об этой строчке резюме Алана Мура. Того больше интересовали

мастерское обновление и преображение персонажей вроде Марвелмена и Капитана Британии. Уин прислал Муру последние номера «Болотной Твари», а Мур написал пятнадцатистраничный документ[364], где объяснял свой взгляд на проблемы персонажа и как их следует решать.

Мур решил, что главное — сделать «хоррор-комикс», подходящий для начала восьмидесятых. Нет свидетельств, что в то время он был преданным фанатом хоррор-жанра, хотя он и читал в подростковом возрасте Денниса Уитли и Говарда Лавкрафта. Но Стив Мур был и любителем жанра, и писал при редакторе Дезе Скинне для House of Hammer, который продавался (под разными названиями и не раз сменив издателей) с 1976 года. В этом журнале появлялись стрипы художников вроде Джона Болтона и Брайана Болланда, что могло вызвать интерес Алана. Он не мог не знать, что в конце семидесятых появился новый стиль романа ужасов, представленный в книгах таких писателей, как Стивен Кинг, Клайв Баркер и Рэмси Кэмпбелл. Причем тренд не ограничивался литературным движением; в интервью Мур противопоставлял беззубым «хоррор-комиксам» того времени фильмы вроде «Нечто» Джона Карпентера, «Чужого» и «Полтергейста»: «Я прекрасно

понимаю, что мы соревнуемся за деньги детей с видео, с фильмами, с книгами Стивена Кинга — а не с «Гробницей Дракулы» [Tomb of Dracula] или «Ночным Оборотнем» [Werewolf by Night]»[365]. Как и в работе в Warrior, главным было закрепить историю в реальности. Этот урок он усвоил у Кинга, в чьих книгах были все нужные шоки и твисты, но при этом в остраненной Америке маленьких городков:

> Мы попытаемся сосредоточиться на реалиях американского ужаса и поискать какой-нибудь материал, из которого можно сделать хоррор-комиксы… Я склоняюсь к мысли, что хоррор сороковых из фильмов Universal вышел в тираж, теперь у нас другая аудитория. В смысле, в эти дни людей пугает не то, что на них выскочит оборотень, а идея о ядерной войне или еще о чем угодно, что сейчас муссируется в обществе. Думаю, чтобы по-настоящему напугать людей, нужно основывать ужас на их собственном опыте, на том, чего они боятся[366].

Мур чувствовал, что Болотную Тварь важно вернуть в ее болото, и как мог подчеркивал сет-

тинг, хотя сам ни разу не посещал Луизиану, а чтобы усилить ощущение места, покупал карты и путеводители. Чтобы имена персонажей казались местными, ему прислали телефонный справочник штата[367].

Его художниками были Стивен Биссетт и Джон Тотлбен — два друга, которые присоединились к книге незадолго до Мура на 16-м номере (август 1983-го). Болотная Тварь давно была «самым любимым персонажем комиксов»[368] Тотлбена, но ни тот ни другой художник не был в восторге от направления, которое выбрал предыдущий сценарист, Марти Паско (позже Паско сообщал, что его раздражали их предложения по сюжету[369]). Художники оказались фанатами Warrior и с радостью узнали, что их новым сценаристом станет Мур. Он прислал им четырехстраничное письмо, где набрасывал планы и поощрял любые идеи. Тут же стало ясно, что сценарист и художники на одной волне. В отличие от Мура, Биссетт был заядлым фанатом хоррора и хотел сделать действительно страшную книжку. Все пришли к мнению, что протагонисту придется изменить внешность. Болотную Тварь изображали просто большим сутулым мужчиной с зеленой кожей и корнями, напоминающими вены напряженных

мускулов. Его переосмыслили, чтобы заострить внимание — особенно на крупных планах — на том, что это куча мха, грязи и растений, из которой торчат листья, сучки, бутоны, корешки, побеги и даже цветы. Биссетт и Тотлбен обнаружили, что Мур с удовольствием принимает их идеи для отдельных визуальных эпизодов или дизайнов персонажей, но при этом четко понимает «всю сеть»[370] — направление текущих историй.

С похожей проблемой Мур столкнулся, когда принимал «Капитана Британию»: теперь ему вручили существующую серию, и не просто с «дурацкой посылкой», но и с девятнадцатью номерами со сложившейся историей и попросту неинтересными ему персонажами. Решил проблему он так же: быстрым отсеиванием персонажей, которые, на его взгляд, только мешали… в том числе протагониста, как и в случае с «Капитаном Британией». Первый номер «Саги о Болотной Твари» Алана Мура кончается тем, что Болотной Твари стреляют в голову и убивают.

Подход Мура проявляется во всей красе в № 21 — «Уроке Анатомии» (The Anatomy Lesson, февраль 1984-го). В нем проводится вскрытие Болотной Твари, где сама мысль, что человека

можно «превратить в растение», высмеивается как ненаучная. «Мозг», «легкие» и так далее у Болотной Твари — функционально бесполезные вегетативные образования, которые только физически напоминают человеческие органы. Патологоанатом приходит к выводу, что это не тело Алека Холланда, что сам он погиб в болоте, но его память каким-то образом передалась растительной жизни. Это может показаться мелким или малопонятным изменением, но прежде всей сутью серии было, что Холланд стремится вернуться в плоть и кровь. Теперь выясняется, что Болотная Тварь *никогда* не была Алеком Холландом. Если — и это большое «если» — Болотная Тварь действительно «Гамлет в соплях», то эквивалент здесь — как будто в конце второго акта появляется живой и здоровый Отец Гамлета и удивляется, чего это его сын валяет дурака. Второй вывод врача — озвученный очень вовремя панчлайн: «Нельзя убить овощ, если стрелять ему в голову». Болотная Тварь оживает, узнает о своей истинной натуре, и в нечеловеческой ярости убивает того, кто ее пленил. Вот что говорит Уоррен Эллис, тогда регулярный читатель и любитель Warrior, а скоро — прославленный британский сценарист американских комиксов:

История стала первой гранатой, так сказать, британского менталитета в американских комиксах. Рассказывая историю через монолог хирурга, комикс избегает высокопарного слога, который характеризует почти все раннее британское творчество в американских комиксах (включая и кое-что от самого Алана). «Мираклмен» появился раньше, но теперь широкой аудитории в современных комиксах впервые показали хорошо известного персонажа и сказали, что все, что они знали, – ложь. Теперь-то это клише. Тогда это был взрыв.

Структурно не придраться. Великолепный ритм, полноценный рассказ, заряженный ненавистью, а также внезапным пониманием Мура возможностей 24-страничного комикса. До этого как британский сценарист он оставался в рамках шести или восьми страниц. Как будто смышленый пикколист вдруг начал дирижировать оркестром[371].

Фанаты хоррора постепенно узнали о работе Мура в «Болотной Твари», и он добьется

практически неслыханного — убедит покупать ежемесячную серию старших читателей, не знакомых с комиксами. Впрочем, Мур понимал, что сперва ему нужно увлечь хотя бы существующих фанатов. Тогда он расчетливо поместил серию в более широкую «Вселенную DC». Одна из первых историй показывает, как Лига Справедливости Америки — команда со всеми большими именами DC вроде Бэтмена, Чудо-Женщины и Зеленой Стрелы — беспомощно наблюдает, как бунтует растительная жизнь Земли, а потом — как Болотная Тварь справляется с угрозой так, как не смогли бы Супермен или Зеленый Фонарь. Эти истории не только находились в том же вымышленном пространстве, что и все супергеройские комиксы DC, но захватывали другую территорию. Закрепляя успех, Мур пользовался звездными гостями из большого количества существующих «сверхъестественных» персонажей DC вроде Демона, Спектра, Доктора Судьбы, Затары и Призрачного Незнакомца[20]. Некоторые были хорошо известны и тогда появлялись в других комиксах вроде волшебницы Затанны (Zatanna), члена Лиги Справедливости; других, таких как

[20] Примечания: 20
Demon, Spectre, Dr Fate, Zatara, Phantom Stranger.

демоны Абнегазар, Рата и Гаста (Abnegazar, Rath и Ghast), узнал бы только самый одержимый фанат. Мур вводил в единообразный нарративный мир непохожих персонажей, созданных за шестьдесят лет самыми разными писателями и художниками.

Редакторы в DC изумились тому, что Мур, Биссетт и Тотлбен умудрились сделать из такого малообещающего материала. Редакторская колонка, опубликованная в конце 1984 года во всех комиксах DC, «Все внимание на… Болотную Тварь» (Spotlight on … Swamp Thing), объявляла, что «если в книгах и бывают спящие хиты или скрытые жемчужины, то это «Сага о Болотной Твари». Биссетт рассказывал о поддержке, которую оказывали в DC: «Стали положительнее относиться к работе. Позволили Алану, Джону и мне объединить силы и в основном не мешают. Мы свободны в работе друг с другом и разработке идей — нам, короче говоря, доверяют. Плюс теперь за нами стоит целая PR-машина. У нас будет реклама. В этом году опубликуют новый DC Sampler — это бесплатный комикс с рекламными разворотами для всех их персонажей, — и нам дали центральный разворот, а это вожделенная позиция. В общем, «Болотную Тварь» поднимают

на знамена»[372]. Лишнее свидетельство, что тайтл произвел фурор, — уже то, что Биссетт говорил об этом в The Comics Journal № 93 (сентябрь 1984-го) — «Номере Болотной Твари!» с цветной обложкой, которую сделал он сам с Тотлбеном, и длинными интервью со всей командой. К концу 1984 года усилия новой команды привели к подъему продаж на 50 процентов[373].

Лен Уин встретился с Муром, когда посещал Англию в начале 1984 года. Но скоро Уин сменил должность, и с № 25 (июнь 1984-го) Муру дали нового редактора — Карен Бергер. Это оказалось еще более продуктивным партнерством. К вечному удовольствию Мура, Бергер отстаивала его, когда «Болотная Тварь» № 29 (октябрь 1984) нарушила ССА. Как он объяснял в интервью 1986 года молодому журналисту по имени Нил Гейман:

> Для тех кто не знает, что такое Кодекс комиксов: в пятидесятых, когда Америка увлекалась всяческими охотами на ведьм, человек по имени Фредерик (sic) Вертам выпустил книгу под названием «Соблазнение невинных» (sic). Он сказал, что дети с психологическими проблемами, которых он лечил, все в какой-то

момент читали комиксы – тот же самый вывод он мог бы сделать и о молоке. Он приводил панели из комиксов, вырывая их из контекста: например, на одном был крупный план подмышки Бэтмена, то есть треугольник темноты – так Вертам умудрился предположить, что это тайное изображение вульвы, которое художник вставил, чтобы развратить молодых читателей. Похоже, чтение «Бэтмена» стало для Вертама бесконечно познавательным эротическим опытом… В смысле, если можешь разглядеть такое в подмышке!.. Что ж… в результате издатели комиксов связали сами себя кодексом этики[374].

Поколение фанатов Мура выросло, считая Фредерика Вертама эквивалентом Джо Маккарти в комиксной индустрии, а Орган Кодекса комиксов — сродни Голливудскому Черному списку. Название «Соблазнение невинных» вызывало такие же ощущения, что и «Майн кампф». Это не преувеличение: историк комиксов Марк Эванир называл Вертама «Йозефом Менгеле от мира смешных картинок»[375]; издательница комиксов Кэт Айронвуд заявляла, что, «наверное,

больше всех в том, что комиксы так попирают в Америке, виноват наш добрый друг и заклятый враг доктор Фредерик Вертам… Мы его ненавидим, презираем… он, и только он буквально обрушил индустрию комиксов в 1950-х»[376]. Обычно уравновешенный исследователь комиксов Скотт Маклауд изображает Вертама почти демонической фигурой, сжигателем книг[377].

Призрак этих темных дней висел над индустрией десятилетиями, как и гложущий страх, что любая попытка выпустить комикс для взрослого каким-нибудь образом нарушит правила.

К этой версии событий существуют большие претензии, особенно к изображению Вертама — непрактикующего еврея, который сбежал из нацистской Германии и опередил свое время, поднимая вопросы вроде изображения в СМИ женского тела или расовых стереотипов. Его статью с критикой сегрегации в американских школах цитировали в историческом деле 1954 года «Браун против Управления образования», после чего эта практика была признана неконституционной. Он не клеймил комиксы с пеной у рта: его последняя книга, «Мир фэнзинов» (The World of Fanzines, 1973), хвалила воображение и знания фэндома, представляя креативность и

активное вовлечение всех участников образцом для молодежи.

И все же есть в «стандартном подходе» к делу «Соблазнения невинных» и доля правды. Тема цензуры сложная и всегда будет чувствительной, но можно упростить, что свобода слова — это хорошо, а желание запрещать книги — плохо. В середине пятидесятых *действительно* возникла паника из-за комиксов и детской преступности, а в ее сердце лежала абсурдная путаница связей и причинности: большинство подростков-хулиганов действительно читали в детстве комиксы, но только потому, что их читали 90 процентов всех детей. Статьи Вертама достучались до крупных аудиторий через издания Reader's Digest, Collier's и Ladies' Home Journal. Сенатор-демократ Эстес Кефовер, амбициозный политик, разжигавший оппортунистские войны из-за «ценностей», провел два слушания в сенатской подкомиссии. Как следствие, был учрежден Орган Кодекса комиксов, и продавать комиксы о преступлениях или ужасах стало невозможно.

Некоторые в комикс-индустрии утверждали, что Кодекс комиксов подавляет творчество, а следовательно, является главной причиной, почему медиум застрял в подростковом возрасте.

Но от этого попахивает поисками козла отпущения. ССА не был большим правительственным агентством: в начале восьмидесятых он целиком состоял из человека по имени Джей Дадли Уолднер и его жены. Каждый месяц выходили сотни комиксов, так что они физически не могли изучить каждое слово и линию. Как объяснял в 1987 году Дик Джордано, вице-президент DC Comics: «Они вдвоем читают одно и то же по-разному, потому что никаких настоящих стандартов нет. Они решают, как им бог на душу положит. Поэтому, например, мы и отказались от Кодекса в случае с «Болотной Тварью»: одна часть двухчастной истории, где были трупы и вокруг летали мухи, одобрена, а вторая часть той же самой истории с теми же элементами не одобрена просто потому, что читали два разных человека»[378].

Смутил их разворот в конце «Саги о Болотной Твари» № 29.

Наткнувшись на него, они перечитали номер внимательнее. Зомби двигались потому, что внутри их были массы насекомых, а это довольно неприятно. Но настоящей проблемой стало то, что главная героиня истории Эбби Кейбл узнает, что ее муж Мэтт одержим духом главного злодея серии — Аркейном. Небрежный взгляд на комикс

скажет, что Эбби травмировал уже сам этот факт. Но более вдумчивое чтение открывает, что Аркейн — дядя Эбби, что Эбби и Мэтт спали вместе, так что это история о женщине, пострадавшей от сексуальных насилия и инцеста[379].

DC — изначально в лице Бергер, а потом ее начальника Джордано — защищали комикс, а потом предприняли почти беспрецедентный шаг — опубликовали его без одобрения Кодекса. «Болотная Тварь» № 29 появилась в магазинах комиксов и на газетных лотках вместе с остальными сериями DC. Когда Мура спросили, что он об этом думает, тот смаковал победу: «Ну, учитывая невыносимый размер моего эго, как сами думаете? Всякий раз, как я об этом подумаю, я чувствую душевный подъем и ошеломительное самодовольство»[380].

С № 31 было принято решение публиковать «Сагу о Болотной Твари» без одобрения Кодекса. Тут же Мур, Биссетт и Тотлбен как с цепи сорвались. Серия стала кладезем боди-хоррора и шокирующих изображений с политическим окрасом — который являлся отчетливо муровским мировоззрением, хотя его и разделяли Биссетт и Тотлбен. Болотная Тварь стала защитником энвайронментализма, но это описание не передает

всей сути. Мур и его художники не подошли к материалу упрощенно: это была сложная и личная работа. Как говорит Дуглас Рашкофф:

> «Болотная Тварь» стала идеальным проводником мемов Мура… Болотная Тварь целиком зависит от условий окружающей среды, но, возможно, предполагает комикс, это верно и для нас – растительное царство дарует нам еду, воздух и баланс биосферы. Психоделическая подоплека представлена равно решительными мазками. Многие любители психоделиков верят, что наркотик дает людям доступ к «растительному сознанию»… В руках Алана Мура «Болотная Тварь» стала медиавирусом, распространяющим доводы в защиту психоделиков и царства растений[381].

«Болотная Тварь» № 34 назывался «Весна священная» (The Rite of Spring) и рассказывал о консумации отношений Болотной Твари с Эбби. Она ест клубень, сорванный с его тела, и переживает ЛСД-трип, во время которого они образуют идеальное оргастическое единство. В эпизодах «Американская готика» (American Gothic, на-

чинается с № 37, июнь 1985-го) Болотная Тварь гастролирует по Америке, сражаясь со сверхъестественными существами, символизирующими гниль, которая, на взгляд Мура, разлагала страну: расизм, женоненавистничество, вооруженное насилие, загрязнение окружающей среды, ядерная индустрия.

Но не все в работе цвело и пахло. Позже Стивен Биссетт призна́ется: «Я ненавидел вторжение супергероев на страницы «Болотной Твари» (причем так и говорил, и, похоже, с таким пылом, что Лен ответил, будто это *его* идея — ложь на голубом глазу, чтобы я не направил свой гнев на Алана, который и был истинным катализатором прихода Лиги Справедливости в «Болотную Тварь» с № 24), и, хоть мы отбрыкнулись от Кодекса комиксов в номере № 24, мы все еще работали в ограничениях мейнстримных комиксов. Это вынуждало нас быть изобретательнее в подрывных идеях, но необходимая (на мой взгляд, критически) эволюция хоррор-комиксов требовала чего-то более радикального и необузданного»[382].

Как всегда, одним из самых прозаических ограничений для ежемесячного комикса был жесткий график. Мур умел писать сценарии быстро, но теперь это от него требовалось довольно часто.

«Болотная Тварь» № 19 уже направлялась на станки, когда ему заказали № 20. Прочие производственные загвоздки означали, что, например, сценарий для № 29 нужно было написать за три дня, и чтобы «запасной»[383] номер, который он написал в качестве забивки на крайний случай, пошел в дело немедленно (№ 32), а также что Муру пришлось придумать, как облачить репринт первого сюжета «Болотной Твари» в новую рамочную историю (№ 33).

Самой большой проблемой было, что по «Болотной Твари» подписали, как однажды сказал старший менеджер DC Пол Левиц, «худший контракт в истории DC»[384]. В начале восьмидесятых компания стала первопроходцем в улучшении условий для авторов. Ранее — и в Marvel ситуация осталась такой еще на многие годы — издатель мог, скажем, превратить иллюстрации с обложки в постер или футболку, ничего не выплачивая художнику. Это изменилось при новом президенте DC Дженетт Кан (назначена в 1981-го), и теперь создатели получали долю прибыли от любого использования придуманных ими персонажей или нарисованных артов. Единственным исключением была «Болотная Тварь». Договор на фильм от 1979 года включал право использовать

любых или всех персонажей и ситуации, созданные для серии, а также права на мерчендайзинг. Главным практическим эффектом стало то, что DC не могли продавать постеры или футболки, основанные на рисунках Биссетта и Тотлбена, а также игрушки и значки, как в случае с другими своими персонажами, — не говоря уже о том, чтобы поделиться прибылью с создателями.

И даже так работа на DC стала для Мура очень прибыльной. Всего четыре года назад он считал успехом, когда за тексты платят 45 фунтов в неделю. Теперь заработки от одной только «Болотной Твари» были эквивалентны средней зарплате в Британии: в DC платили 50 долларов за страницу[385], так что Мур зарабатывал по 1150 долларов за номер. Из-за скачущего валютного курса в 1984 году это могло быть как 810, так и 890 фунтов в месяц. Возможно, самым наглядным будет сказать, что за первый номер «Болотной Твари» Муру заплатили больше, чем за всю трехлетнюю работу над «Марвелменом» до этого момента.

Мур привлек внимание DC своим британским творчеством, но две его самые уважаемые серии в 2000AD начались *после* дебюта в «Болотной Твари».

Первая — «ДиАр и Квинч». Персонажи созданы Муром и Аланом Дэвисом для «Тайм Твистера», который выпустили, пока Мур еще писал «Скизз» (№ 317, май 1983-го). Задумывалась история как единичная, но реакция оказалась настолько позитивной, что персонажам дали собственную серию, завоевавшую дикую популярность после дебюта в январе 1984 года. «ДиАр и Квинч», по собственному признаю Мура, был плагиатом «ОуСи и Стиггса» (OC & Stiggs) от National Lampoon. Два несовершеннолетних хулигана, пришельцы на летающем хотроде, сеют хаос, куда ни попадут, — когда ухаживают за девушкой, вербуются в армию или пытаются снять голливудский фильм. Дэвис был доволен: «Я ими очень горжусь и люблю; их легко рисовать, они смешные, что бы ни делали, и прикольно смотреть, что они могут и до чего я могу их довести»[386].

Мур не разделял восторгов: «ДиАр и Квинч», наверное, тот комикс-стрип, который я на смертном одре попрошу сжечь. «ДиАр и Квинч» — продолжение комикс-традиции Великобритании делать героев из малолетних преступников. Если представите Денниса Мучителя [Dennis the Menace] с термоядерной боеголовкой, то довольно близко подойдете к сути «ДиАр и Квинч». Может, это

примета времени, не знаю, но в этой стране они, наверное, мои самые популярные творения»[387]. Позже он прояснил свою позицию: «Из-за них насилие кажется смешным, а это неправильно. Приходится сомневаться в себе, когда я начинаю говорить о термоядерном оружии как поводе для юмора…» Впрочем, он признавался: «В «ДиАр и Квинч» было много хорошего. По-моему, мы с Аланом Дэвисом неплохо поработали, и кое-что получилось забавно. Но на мой взгляд, у комикса нет какой-то долговечной или искупительной социальной ценности»[388].

Намного довольнее Мур был другим новым творением для 2000AD. «Баллада о Гало Джонс» — история об обычной девушке в научно-фантастической стране. Художником был Иэн Гибсон, который уже подарил свой текучий мультяшный стиль множеству стрипов 2000AD, из которых стоит отметить «Судью Дредда» и «Робо-Охотника» (Robo-Hunter). Ему не терпелось поработать с Муром, и их познакомил на вечеринке редактор 2000AD Стив Макманус. Гибсон предложил поработать над историей с главной героиней, и они быстро сошлись во мнении, что она должна быть «совершенно заурядным персонажем, практически девушкой по соседству», воплоще-

нием побед и трагедий обыденной жизни[389]. Любимой техникой Мура было скрупулезно выстраивать миры через мелкие детали, и он нашел в Гибсоне родную душу — Мур говорит, что он «предложил не меньше моего серьезных концепций и маленьких штришков»[390]. Именно Гибсон предложил основную идею для первой книги: «Я сказал Алану, что лучший способ узнать место — пойти в нем шопиться. И это казалось идеальной «девчачьей» историей — надеюсь, я не покажусь шовинистом. Помню, как говорил Алану: «Представь, если шопинг — как военная экспедиция, которую надо планировать заранее. Если в «Сейнсбери» берут заложников, а в «Теско» взрывают бомбы». Он превратил мое предложение в отличную историю!»[391]

Мур наконец осуществил свою амбицию создать постоянную космическую оперу для 2000AD. Теперь «Гало Джонс» регулярно называют наивысшей точкой развития в долгой истории журнала. Тогда же все было иначе. Каждую неделю журнал проводил читательские опросы на тему любимого стрипа, и во время первого рана (№№ 376–385, июль — сентябрь 1984-го) «Гало Джонс» оказалась заметно непопулярной. Мур объясняет это следующим образом:

> Естественно, учитывая его характер, стрип был не для всех. Кого-то наше решение окунуть читателей прямиком в глубину, в совершенно чуждое общество, и оставить самих разбираться только запутывало и раздражало. Потом, конечно, были читатели, которые жаловались, что в стрипе почти ничего не происходит. Лично мне кажется, на самом деле они имели в виду, что там почти не бывает насилия, но это все-таки их 24 пенса в неделю и они имели полное право скучать, если так уж хотелось. Вкратце по множеству причин первая книга «Гало Джонс» угодила не всем. Но нам угодила. И людям в 2000AD тоже[392].

Тем временем сошел с рельс другой проект, который числился среди самых ранних амбиций Мура. В Warrior № 21 (август 1984-го) «Марвелмен» появился в последний раз. Художник Алан Дэвис емко объясняет почему: «Когда я уходил с «Марвелмена», он уже превратился в какой-то гадючник»[393]. Пять лет спустя Мур передаст и писательские обязанности, и долю от персонажа Нилу Гейману со словами «возможно, это отрав-

ленная чаша»[394]. «Марвелмен» пал жертвой враждебности, в основном — хотя ни в коем случае не целиком — между Муром и редактором Дезом Скинном. Как объяснял Мур: «К концу моей работы в Warrior я уже был не в лучших отношениях с Дезом Скинном. Я ему не доверял, и мое мнение, — чего бы оно ни стоило, — что в решении по «Марвелмену» роль сыграл сознательный обман»[395].

Спор из-за Марвелмена еще будет иметь последствия для работы Мура в Warrior, Marvel UK и 2000AD. В начале карьеры он бросил работу в Doctor Who Monthly из солидарности со Стивом Муром, и существуют свидетельства о трениях из-за редакторских правок в случае ANoN и Sounds. Но расставание со Скинном стало первой из поистине зрелищных ссор Мура с его издателями, и впоследствии эти ссоры как будто следовали одной и той же схеме.

Мур всегда понимал динамику между сценаристом и редактором/издателем так: ему (и его художникам) должны доверить полную творческую свободу, а работа издателя — разбираться с коммерческой стороной: маркетингом, правовыми вопросами, юридическими материями, мерчендайзингом и так далее. В 1983 году Мур

сказал: «Главное достоинство работы в Warrior — нам позволяют вытворять более-менее любую хрень. Дез знает, что мы все компетентные профессионалы, и обычно доверяет нашим суждениям по эстетическим вопросам. Судя по реакции, пока что мы его вроде не подводили. Более того, по-моему, Warrior значительно выиграл от разнообразия и невообразимости содержимого. Это нас выделяет, отличает. Позволяет двигать художественный прогресс с такой скоростью, которую большим компаниям нервно даже представлять».

Вообще говоря, редакторы Мура сперва очень впечатляются его энтузиазмом и уровнем продуманности сценариев и потому оставляют в покое. Но неизбежно в какой-то момент редактор предложит изменение, с которым Мур не согласится. Когда его спрашивали о Warrior в 1986 году, Мур ответил интервьюеру Нилу Гейману, что обещанную «творческую свободу получилось выбить только после долгих споров с редактором»[396], а Скинн даже в лучшие времена писал на страницах самого Warrior: «У нас с Аланом такие споры, что вы не поверите. Он заботится о персонажах попросту с невероятной страстью. Превращает жизнь редактора в ад!.. Но альтернатива, когда не

заботятся, а просто лепят сценарии для неизвестных художников и даже не смотрят на конечный результат, меня пугает намного больше»[397].

Диспутов было много. В «О написании комиксов» Мур поведал: «У меня был как минимум один редактор, который говорил, что нет смысла рисковать отчуждением даже одного читателя, а для этого нужно так смягчить конкретный диалог, что у него вообще не останется зубов, чтобы покалечить даже самого чувствительного члена публики… Есть такая вещь — оскорбительная неоскорбительность»[398]. Этим редактором был Скинн. Комикс-журналист Падрайг О, Миллид спрашивал об инциденте их обоих. Вот сторона истории Скинна: «Наверно, для Алана все началось, когда я предложил убрать такие слова, как «шоколадный» (о [черном персонаже] Эвелине Криме), «девственник» (в контексте речи о двенадцатилетнем мальчике) и «менструация» (у персонажа Лиз) — все в одном сценарии «Марвелмена» (№ 7, я только что перепроверил). Тогда всего несколько недель назад мы лишились W. H. Smith, потому что чья-то мама пожаловалась о «взрослой направленности» стрипа «Зирк» [Zirk] в № 3… Я не мог позволить нового удара».

Мур подробно рассказывает о последствиях:

Warrior предназначался для довольно интеллигентных читателей, жалоб не было, так что лично мне кажется, что это похмелье Деза Скинна со времен в Marvel, и он много чего говорил – например, «Зачем оскорблять даже одного читателя?» – На что я отвечал: «Потому что альтернатива – сделать весь продукт под самого капризного и ханжеского члена аудитории». Я сказал, что меня это не устраивает. В итоге спор свелся к тому, чтобы я – ну ладно – изменил хотя бы одно слово, причем не важно какое. И в этот момент я уже спросил, что, получается, они все нормальные, но ты все равно просишь их меня изменить? А Дез Скинн сказал, что да, и это вопрос его репутации, на что я ответил, что нет, это еще более нелепая причина… Наверное, точки кипения мы достигли на летучке в офисе в Нью-Кроссе. Мы спорили из-за какого-то другого вопроса, когда я напомнил Дезу об этом. На что он сказал: «Такого не было, Алан». То есть он назвал меня лжецом – хотя мы оба знали, что это правда, – на глазах у, кажется, Гарри Лича и Стива Му-

ра. В этот момент я уже уходил из офиса, а Стив Мур и Гарри Лич говорили: «Брось, Алан, он того не стоит», – и в этот момент я прекратил работать для Warrior»[399].

Отметим, что изначальный спор был из-за сценария к Warrior № 7, то есть где-то за пару месяцев до его публикации в ноябре 1982 года. И все же последний «Марвелмен» Мура появился в № 21 (август 1984-го), а последний «V значит вендетта» писался для № 27 (тогда его не опубликовали и перенесли на март 1985-го), так что стычка произошла по меньшей мере через два года после первого случая. Через год Мур противопоставлял брезгливость Скинна из-за слова «менструация» готовности Карен Бергер запустить в «Болотной Твари» «целую историю о менструации без всяких проволочек»[400].

Следствие из позиции Мура — если редактор начинает вмешиваться в сюжет, тот чувствует себя вправе искать изъяны в его бизнес-навыках. Мур не единственный утратил иллюзии по поводу метода управления Warrior в третий год существования. Как и следовало ожидать, после пика при запуске продажи журнала выровнялись, а в итоге пошли на убыль. Перспектива

разделить прибыль улетучилась, когда Warrior начал уходить в минус на 20 тысяч фунтов[401]. После того как многие авторы начали ставить в приоритет более оплачиваемую работу в других местах, начался порочный круг, из-за чего частота выхода Warrior снизилась до одного раза в два месяца, и без того довольно ничтожный доход ополовинился. Многие из поздних стрипов были не лучше филлеров — репринты и новые стрипы, которые писал сам Скинн, продолжая выплачивать всем создателям одни и те же деньги за страницу. Адам Дэвис указывал, что среди сценаристов и художников Warrior начались роптания: «Настала ситуация, когда самый успешный стрип тащил журнал, а остальные стрипы не отрабатывали свои деньги… Появилась проблема, когда разные авторы думали, что заслуживают больше, раз их работа привлекает больше внимания, чем работа остальных. Дошло до безобразия»[402]. У Дэвиса есть свои причины для расстройства:

> Когда меня впервые попросили рисовать «Марвелмена», я не считал себя долгосрочной заменой Гарри – меня попросили нарисовать всего пару номеров, которые Гарри растушует. Я был уверен,

что просто выполняю черную работу, чтобы Гарри уложился в дедлайн… Когда наконец стало ясно, что Гарри бросает «Марвелмен», чтобы работать над «Ворпсмитом», я сказал, что соглашусь продолжать, только если мне дадут тот же процент от торговой марки и копирайта персонажа, которым владели Дез, Гарри и Алан. Каждый поделился процентом, чтобы я стал равным четвертым партнером. Помните, Warrior платил 40 фунтов за страницу в карандаше и туши в отличие от 80–95 у Marvel UK и 2000AD, так что работа на Warrior была рискованной игрой на соразмерные, если не более достойные деньги в виде роялти[403].

Вопрос, что кому принадлежит в «Марвелмене», долгое время был спорным[404]. Можно говорить с уверенностью, что в этот момент Мур и Лич считали, что у них равные доли и что своя доля была либо у Деза Скинна, либо у Quality Communications (о размере доли Quality ходят разные слухи). Чтобы признать вклад Дэвиса, его включили в сделку, и он получил ту же долю, что и Мур с Личем; сохранила долю и Quality

Communications.

Мур явно утратил энтузиазм в отношении Warrior. Он больше не питчил новые серии, не писал единичные стрипы и не давал статьи. Он вел «V значит вендетта» только потому, что на двух третях истории чувствовал себя обязанным закончить ее перед читателями и художником Дэвидом Ллойдом. Ллойд же, напротив, только радовался работе: «Остальные художники вынуждены были подрабатывать где-то еще. Я же продолжал с большим удовольствием, потому что Дез мне все еще платил. И я занимался и другими проектами… Не знаю, разделял ли Алан мою преданность, но, наверное, да. Он тоже занимался другими вещами, но конкретно эта была для меня очень важна. Это же просто фантастика, прекрасный персонаж, я ему очень сопереживал. Для нас не было ничего важнее… он был наш. И мы могли делать все, что захотим… Могли говорить о том, о чем больше нигде не поговоришь, потому что у нас был контроль. Не говорю, что я бы продолжал, даже если бы мне не платили… но мы бы все равно закончили»[405].

Не жаловался в тот момент на Скинна и Алан Дэвис. «Разные люди отговаривали меня работать с Дезом, потому что у него к этому времени уже

сложилась некая репутация. Опять же не знаю, чем он ее заслужил, потому что мне Дез ничего плохого не сделал»[406]. Все знали, что у Warrior, никогда не купавшегося в деньгах, начались проблемы, и напряжение явно нарастало. Дэвису казалось, что «не было никакой героической мелодрамы или доблестной битвы за права создателей — только практические бизнес-решения, замутненные эгоизмом и желанием войти в историю. Дез крупно вложился в Warrior и пытался поддержать его на плаву»[407].

Последняя великая надежда — спасательный круг в виде перспективы продать лицензию на материал Warrior на прибыльном американском рынке. Скинн активно преследовал эту цель с начала 1983 года[408], и изначально «все верили в мое чутье, до этого момента оно не подводило, так что это было логичнее, чем если бы десяток писателей и художников питчил порознь. Даже не говоря о расходах на полет в Штаты, немногие из них так уж привыкли обсуждать американские контракты, питчить или торговаться!» На Комик-Коне в Сан-Диего 1984 года, на выходных с 28 июня по 1 июля, он разговаривал с представителями «Большой двойки» американских издателей — Marvel и DC, и обе компании

пригласили его на питчинг в Нью-Йорк. Флагманский стрип Warrior, «Марвелмен», оказался в парадоксальной позиции ровно того, что искали издатели комиксов в США (известная взрослая книга о супергерое от восходящей звезды), но при этом совершенно непубликуемым что в Marvel, что в DC из-за слова «Marvel» в названии. Скинн говорит, что Джим Шутер, главный редактор Marvel, «явно не хотел «Марвелмена» по вполне логичной причине. Кроме названия, из-за которого персонаж покажется символом компании, то, что мы в принципе делали с персонажем, не согласовывалось с направлением Marvel. Дик [Джордано] только рассмеялся при мысли опубликовать «Марвелмена». С них уже хватило «Капитана Марвела»! Конечно, это никого не удивило. Мы понимали, что «Марвелмен» для всех будет камнем преткновения»[409].

Очевидным решением было просто сменить имя Марвелмена. Возникло два варианта. Первый — то, что DC многие годы делали с Капитаном Марвелом: комиксы назвали «Шазам!» в честь его волшебного слова. Комикс, где появлялся Марвелмен, можно было просто назвать «Кимота!» в честь *его* волшебного слова. С другой стороны, можно было изменить имя персона-

жа: так как у Марвелмена на костюме подпись MM, его имя должно начинаться с М (а облака с диалогами легко правились — корректировать рисунок куда сложнее, плюс это затронуло бы права художников).

На самом деле и Мур в шутку предлагал сменить название на «Мираклмен» еще в изначальной заявке в Warrior[410]. Они с Дэвисом показали (и быстро убили) Мираклмена — вылитого Марвелмена — в эпизоде «Капитана Британии», где появлялись супергерои из параллельной вселенной. Но в начале 1984 года Мур уже говорил Comics Interview: «Я не готов менять имя»[411], — и то же самое сказал Скинну и Дэвису. Скинн пришел в ярость: «Мы наши души вложили, чтобы «Марвелмен» взлетел. Для Гарри Лича, Алана Дэвиса и меня это был шанс отбить наши усилия. Нам даже было все равно, как его назовут в Америке. Пусть, главное, печатают и выдадут нам этого редкого зверя в комиксах под названием роялти. Но Алан с чего-то решил, что если имя изменить, то это повредит серии. Что он не мог продолжать писать ни про кого другого, кроме Марвелмена. Отлично, он-то уже прорвался в компанию с большим кошельком, на «Болотной Твари» от DC. Все остальные еще ждали звонка

и не отказались бы от лишних денег. Помню, я почти год его уламывал»[412].

Характерный аспект ссор Мура с издателями — как только Мур теряет терпение, для него это становится вопросом принципа, а другой стороне его поза кажется в лучшем случае эксцентричной или самовредительской. Этот принцип обычно прямолинеен и логичен, но появляется ни с того ни с сего. Конечно, на кону и благородное философское дело, но в то же время это тактика, чтобы вынудить издателя прыгать выше головы, лишь бы удовлетворить Мура.

У Скинна имелись на продажу и другие вещи Warrior. Джордано и издатель DC Дженетт Кан присматривались к «Зирку» и «Прессбаттону»; на другой стороне города Арчи Гудвин из «взрослой» линейки Epic от Marvel, по слухам, тоже хотел опубликовать «Прессбаттона». Но у Скинна была своя идея фикс: он хотел, чтобы издатель согласился перепечатать все стрипы Warrior. Он видел в мыслях весь набор тайтлов, в идеале — с брендом Quality Communications, и уже приготовил образцы с фотокопиями страниц Warrior и цветными обложками: «Я бы не дал им привередничать! Я помню, DC нравились «Зирк» и «Прессбаттон»… Но у нас в Warrior была демо-

кратия, все равны, и я чувствовал, что нечестно сбрасывать со счетов один стрип в пользу сделки получше на другой. Я шел по маршруту кино-для-телевидения, когда, чтобы купить «Челюсти», приходится брать в пакете несколько других фильмов Universal, не таких продаваемых. Когда мы начинали, то еще не знали, кто станет нашим личным «Судьей Дреддом» / «Танкисткой», но журнал бы вообще не состоялся, если бы все не работали плечом к плечу, так что я не собирался бросать остальных, когда четко проявились локомотивы. И я предлагал короткие стрипы или единичные стрипы месяца в американские антологии — например, Challenger и Weird Heroes. Только у «Марвелмена» и «Прессбаттона» были бы собственные журналы»[413]. Marvel и DC в этом заинтересованы не были. Скинн вернулся в Британию с пустыми руками[414] и начал готовить заявки для американских издателей поменьше.

Теперь «Марвелмен» замер. Мур сказал Скинну, что пока больше не будет писать сценарии. Само по себе это проблемой не было — он уже прислал сценарии на несколько будущих выпусков, — но теперь к нему присоединился Алан Дэвис, удерживал рисунки, потому что ему не заплатили за

последнюю партию. Скинн был вынужден хотя бы присмотреться к другому варианту: молодой шотландский сценарист Грант Моррисон подал пробный сценарий «Юного Марвелмена», и Скинн прослушал его на предмет желания стать постоянным сценаристом «Марвелмена». Многие годы спустя Моррисон вспомнит:

> Я не хотел соглашаться без разрешения Мура, так что написал ему и сказал: «Меня просят этим заняться, только, очевидно, я очень уважаю ваше творчество и не хочу ничего испортить, но и не хочу, чтобы кто-нибудь другой все испортил». А он прислал в ответ очень странное письмо, и я помню начало: «Я не хочу, чтобы это показалось зловещим шепотом мафиозного убийцы, но берегись». И все письмо было такое – тебе нельзя, мы намного популярнее тебя, все дела, и если ты согласишься, твоей карьере конец, – очень угрожающе…

Версия событий Мура: «Насколько я знаю, это не имеет никакого отношения к реальности». Он помнит сценарий Моррисона и что «Дез всучил мне его ни с того ни с сего, и он не сочетался с

довольно сложной сюжетной линией, которую писал я… Могу только представить, что Дез Скинн передал Гранту Моррисону то, что я сказал. Насколько я помню — а это серьезная аберрация, если бы я забыл что-то в этом роде, — но я почти на 100 процентов уверен, что никогда не писал никаких писем Гранту Моррисону, тем более угрожающих. Конечно, если вы его покажете, я буду не против подумать еще раз»[415]. В интервью 2001 года Скинн подразумевал, что именно он передал новости Моррисону — «Ответ Алана был: «Больше никто не пишет «Марвелмена». И я сказал Гранту: «Прости, он слишком ревнует». Но теперь Скинн утверждает: «Я помню эту ситуацию. Хотя никогда не видел и не просил Гранта показать письмо… Я с воодушевлением переслал от Гранта чудную историю с камео Алану Муру, даже не в силах тогда представить его растущей жадной паранойи (за неимением другой терминологии). Но я быстро понял (и удивился), как ревниво он стережет свою позицию».

Несмотря на разлитую в воздухе неприязнь, Скинн явно не желал плохого Алану Дэвису и даже назначил его на три части истории для «Прессбаттона». Дэвис, со своей стороны, ясно дал понять, что не хочет иметь ничего общего

с «Марвелменом», и вернул свою долю Гарри Личу[416].

Летом 1984-го Алан Мур терял терпение не только в переговорах с Дезом Скинном и Warrior, но и разрывал связи с Marvel UK. Обозначились две причины: первая — бухгалтерия компании не торопилась высылать чеки; вторая — его любимый редактор, Берни Джей, ушла из компании[417]. Решил он завершить и «ДиАр и Квинч» — «чудовище Франкенштейна отбилось от рук. Я хотел написать только ваншот… Все дошло до точки, когда лучше было просто завершить историю»[418]. Совокупный эффект — он резко прекратил работать с Аланом Дэвисом по всем трем стрипам, которые они вместе начинали в начале года. Их последний «ДиАр и Квинч» появился в № 367, в мае 1984-го; последняя глава «Капитана Британии» появилась в июне; последний «Марвелмен» был опубликован в августе. Но пока что они хотя бы оставались друзьями. Дэвис продолжал рисовать «Капитана Британию» и «ДиАр и Квинч» с преемником, рекомендованным Муром: Джейми Делано, его старым приятелем по денькам Творческой группы.

Хотя Мур заявлял, что ушел из Warrior и Marvel UK из принципа, Дэвис отмечает, что он «явно

бросил и «Капитана Британию», и «Марвелмена» буквально одновременно, но при этом говорит о внешних и несвязанных причинах. Разве не проще признать, что с «Болотной Тварью» и новыми предложениями от DC — где платили куда больше, — объем работ вырос до того, что пришлось принимать сложное решение? Я могу сказать, что и сам среди многих прочих авторов надеялся на звонок из DC»[419]. Мур продолжал работать в британских комиксах — не только с «Волшебным Котом Максвеллом», но и с 2000AD и множеством изданий поменьше, — но какие бы мотивы ни стояли за его решениями, американский прорыв явно многое изменил. Какой-то год назад он был счастлив, что Дез Скинн подает заявки издателям в США; теперь он находился в прямом контакте со старшим руководством DC. Они хотели дать ему больше проектов и предлагали роскошные бюджеты и щедрые дедлайны. Его не просто кормили завтраками — DC публиковали «Болотную Тварь» каждый месяц без исключений. Теперь он стал звездой DC Comics, и Дэйв Гиббонс почти не шутил, когда называл его «золотым мальчиком» DC[420].

Вторым проектом Мура для DC стала короткая история для «Корпуса Зеленых Фонарей», нари-

сованная Гиббонсом («Зеленый Фонарь» № 188, май 1985-го), но — что характерно — на будущее у Мура была громада планов. Он работал с Кевином О'Нилом над «Миром Бизарро»[421] и «Спектром» и по меньшей мере подумывал воскресить «Демона» (который пару раз появился в «Болотной Твари»). В декабре 1983 года он питчил серию про Лоис Лейн и выражал интерес к «Металлическим людям» (Metal Men)[422]. Они с Гиббонсом также обсуждали обновление научно-фантастической серии «Томми Завтра» (Tommy Tomorrow), хотя, кажется, здесь ими больше двигали шутки над тем, что главный герой носит шорты. Тем временем Мур писал разовые стрипы для «Зеленого Фонаря», «Людей Омега» (The Omega Men), «Зеленой Стрелы» и «Вигиланта» (Vigilante). А DC подписали Мура и Брайана Болланда на кроссовер Бэтмена и Судьи Дредда[423]: как объяснил в октябре 1984 года Болланд, «вся суть была в том, что Судья Дредд представляет закон, а Бэтмен — правосудие и история вращается вокруг их конфликта и недопониманий, которые могут возникнуть между двумя совершенно разными взглядами на общество». Проект провалился, заявлял Болланд, когда в IPC не поверили, «что Бэтмен — жизнеспособный персонаж». К началу

1985 года Мур и Болланд перешли к истории, где Бэтмен сталкивался с Джокером[424].

Редактор Мура по «Болотной Твари» Карен Бергер оставалась в восторге от его работы и поощряла идти на риск, обещая поддержать в любом случае. Или, как с особенным выражением заметил Мур, выступая на конвенте 1985 года: «Карен отличная. Очень хорошая… Она читает истории, и она поддерживает нас. По-моему, одна из проблем в Британии — редакторы думают, что обязаны редактировать. Как полицейские, которых не повысят, пока они не выполнят план по арестам… Они нарочно хотят что-то изменить, чтобы просто сказать: «Да, я это редактировал»[425].

Хотя DC не смогли опубликовать «Марвелмена», они интересовались другими историями Мура, где он применял логику реального мира к супергероям. «Вселенная DC» была целой детской площадкой со множеством интересных персонажей, но перманентные решения были невозможны — сценарист не мог взорвать Нью-Йорк, или устроить ядерную войну, или даже состарить персонажей. Так что Мур начал набрасывать планы для супергеройской истории в самодостаточном мире. Изначально он поль-

зовался супергероями «Могучие Крестоносцы» (Mighty Crusaders) от Archie Comics, но когда ему сказали, что DC купили персонажей, которыми владел ныне несуществующий издатель Charlton, то Мур решил, что они идеально подойдут для его истории, и начал называть ее «Чарлтонским проектом». Рассветом чарлтонских героев был период в конце шестидесятых, когда в координированной линейке супергеройских тайтлов появились персонажи вроде Миротворца, Вопроса и Синего Жука[21], над которыми работали сценаристы и художники вроде Стива Дитко, Джима Апаро, Денни О'Нила и Дика Джордано. Отчасти Мура привлекало как раз то, что персонажи слишком стандартные. Он подготовил предложение для законченной серии из шести частей «Кто убил Миротворца?» (Who Killed The Peacemaker?) — истории, где Вопрос расследует убийство одного из коллег, но обнаруживает заговор по уничтожению Нью-Йорка под прикрытием ложной атаки пришельцев[426].

Дик Джордано получил это неожиданное предложение в начале 1984 года. Его первым порывом было просить Мура завести персонажей еще

---

[21] Примечания: 21
Peacemaker, Question, Blue Beetle.

дальше на «взрослую» территорию, но он сам пошел на попятную, когда увидел, на что готов Мур. Дэйв Гиббонс с успехом лоббировал себя на место художника проекта на комикс-конвенте в Чикаго (и там же заодно убедил давнего редактора Супермена Джулиуса Шварца заказать ему и Муру Superman Annual). Несколько лет спустя Гиббонс нарисовал пробную обложку для журнала Comics Cavalcade Weekly с чарлтоновскими супергероями в качестве прототипа для еженедельной комикса-антологии.

Как раз это DC и задумали для чарлтоновских персонажей — интеграция в супергеройское общество «Вселенной DC» (отметьте присутствие Супермена). Джордано позвонил Муру и убедил — после первоначального нежелания — переделать историю под собственных, оригинальных персонажей. Чарлтоновских отдали другим авторам, и в следующие годы появились такие книги, как «Синий Жук», «Вопрос» и «Капитан Атом» (Captain Atom). Мур и Гиббонс удивились, какую творческую свободу дают собственные персонажи, но самым главным последствием стало то, что им предложили контракт, где серия классифицировалась как «принадлежащая создателям» — то есть они получат права и долю от

мерчендайзинга и других сделок с лицензией. Мура привлек этот прогрессивный подход, ведь он казался тем самым идеалом, к которому стремился Warrior, — карт-бланш для создателей, умное бизнес-предприятие доставит законченный продукт читателям, и все поделят прибыли. Мур и Гиббонс много месяцев обсуждали проект, писали черновики и рисовали эскизы. После одной Вестминстерской ярмарки комиксов они пришли к финальному виду новых персонажей[427].

Warrior служил витриной талантов — как и 2000AD, — но американские редакторы куда больше заинтересовались создателями, чем их созданиями, и могли обойти посредника, обратившись напрямую к заинтересовавшим писателям и художниках. Мур был только самым заслуженным британским комикс-сценаристом, работавшим с американскими издателями. После его успеха все, а в первую очередь DC, отправили ведущих редакторов в Лондон на поиски авторов. Примечательно, что в Warrior № 26 Дез Скинн охарактеризовал этот массовый набор как «американскую атаку на британские таланты». Всего через два года после запуска Warrior плоды пожинал именно Алан Мур — очередной фанат, ставший профессионалом, даже не имевший

профессионального резюме в мейнстримных комиксах, когда его нанимал Скинн. Мур понимает ситуацию так: «Кажется, Дез Скинн… хотел быть Стэном Ли. Он хотел быть тем, кто получит всю славу, чье имя будет на всех сделках — «Дез Сез», как во времена Hulk Weekly, — и так он себя видел… Кажется, то, что Warrior привлекал внимание главным образом к художникам и сценаристами и конкретно ко мне, и было корнем проблемы — впрочем, тут я гадаю»[428].

Тем не менее Скинн нашел американского издателя, заинтересованного в публикации всего ассортимента Quality Communications, — Pacific Comics. «Либо все, либо ничего, — говорит Скинн. — Я не хотел, чтобы кто-нибудь из банды остался не при делах. Так что Pacific стали единственным выбором. Очевидно, пока я не договорился о сделке, создателям еще сообщать было нечего»[429]. Pacific были маленькой компанией, но они публиковали новую серию Джека Кирби «Капитан Победа» и — под одобрение критиков — «Ракетчика» Дэйва Стивенса (The Rocketeer), а также славились высокой стоимостью производства и соблюдением прав создателей. Скинн помог подготовить шаблоны номеров. В конце лета 1984 года Pacific, будто сделка уже заключена,

разослали по магазинам бланк заказа с рекламой восьми комиксов, которые планировалось выпустить в сентябре. Одним из них был Challenger с рекламой:

«В этот новый журнал войдет цветной материал из Warrior, который будет чередоваться с «Прессбаттоном» каждые два месяца. Войдет «V значит вендетта» Алана Мура и Дэвида Ллойда, а также много Джона Болтона. Отличные вещи, многие их увидят в первый раз».

Очевидно, с этим они поспешили. Мур и Ллойд знали о переговорах Скинна с Pacific, но детали до них доходили расплывчатые, и еще ничего не было подписано. Ллойд признается: «Не было внятного соглашения, иначе бы мы и не спорили… Для меня это очень туманная область… Это все делал Дез. Он продвигал комикс»[430]. В любом случае попытка оказалась только теорией — в конце августа 1984 года работникам Pacific сказали, что компания закрывается, а в следующем месяце объявили о банкротстве[431].

Вскоре после этого Мур впервые отправился в Соединенные Штаты — за счет DC, — чтобы посетить Creation Convention[432]. К офисам DC на Пятой авеню из аэропорта имени Кеннеди его доставил лимузин. Там встречал Пол Левиц,

тогда вице-президент компании, и сбил Мура с толку словами: «Итак, Алан Мур. Моя величайшая ошибка»[433]. «Довольно загадочно, мягко говоря. Я просто решил, что это какая-то невротичная шутка в стиле американского бизнеса, которую мне не дано понять». В первый день Мур встретился с Карен Бергер, Джоном Тотлбеном и Стивом Биссеттом, а в оставшееся время визита — со многими другими достойными создателями комиксов (включая Марва Вулфмена, Уолта и Луизу Симонсон — Уолт показал Муру новый гаджет, текстовый процессор, — Рика Вейтча, Говарда Чайкина, Лена Уина, Фрэнка Миллера и Линн Варли). На конвенте он участвовал в панели по «Болотной Твари», потом встретился с Джулиусом Шварцем — легендарным редактором книг «Супермен», которые Мур так любил в детстве: уже семидесятилетним стариком, но все еще ведущим этого персонажа. Мур «узнал его имя раньше, чем имя Элвиса Пресли… Будучи сам мегалозвездой высокого положения, я, очевидно, испытываю благоговение перед редкими людьми, но Джулиус Шварц — один из них… Мы тут же поладили». Они обсуждали Superman Annual, который будет писать Мур, а когда Мур пролистал альбом Шварца с сувенирами и памятными

подарками, изумился при виде письма от Говарда Лавкрафта и новости о том, что Шварц был его литературным агентом.

Мур, Биссетт и Тотлбен встретились с Диком Джордано, чтобы обсудить планы на дальнейшие номера «Болотной Твари», и Мур снялся для довольно продолжительного видеоинтервью, с которым DC планировали промоутировать серию. Затем он остановился у Биссетта в Вермонте, по дороге заглянув к Гэри Гроту — издателю Fantagraphics и редактору The Comics Journal. После пары идиллических дней в безмятежном Вермонте он вернулся в Нью-Йорк, где посетил Marvel («Мне не о чем было говорить с Marvel, а им не о чем было говорить со мной»), прежде чем вернуться в Нортгемптон через Хитроу.

В это время Мур обозначил Дезу Скинну, что хочет передать «V значит вендетта» DC. Скинн решил, что DC предлагает «сделку куда хуже», но имелось у него и другое возражение: «Могу сказать, что был ошарашен и шокирован, потому что это стало внезапным отходом от нашей позиции «один за всех — все за одного», но когда это точно произошло, уже сказать не могу. «V» явно был в шаблонах тайтлов, которые собирали мы с Гарри Личем, так что он обрушил на нас изменения в

последнюю минуту… Алан Мур действительно становился сам себе злейшим врагом. Вместо того чтобы поддержать нас и продать право всего на одну публикацию «V значит вендетта» Pacific (а в итоге Eclipse), он выбрал расценки ниже и продал DC права всем скопом. Не считая того, что они как раз с ним спелись (Marvel UK, 2000AD и моя контора, похоже, уже отслужили свое как трамплин в Америку), я так и не смог понять, зачем он вытворял это безумие»[434].

Пройдет почти год, прежде чем Мур и Дэвид Ллойд закроют контракт на «V значит вендетта» с DC. Причины, почему его подписал Мур, самоочевидны: он доверял DC, они будут платить самые высокие расценки в индустрии плюс роялти, они были остро заинтересованы в публикации всего, что он мог предложить, и говорили о правах авторов все, что ему нравилось слышать. В 1984 году закрома Мура делились на четыре категории[435]:

1) его работа для Marvel UK и 2000AD, правами на которую он не владел;

2) его работа для Sounds, «Волшебный Кот Максвелл» и «Сага о Боджеффрисах», которые не подходили для мейнстримного рынка США;

3) «Марвелмен» (и связанный «Ворпсмит»),

который DC опубликовать не могли; и…

4) «V значит вендетта».

Через месяц после разорения Pacific журнал Warrior получил еще один удар. 21 сентября 1984 года юристы Marvel прислали Скинну письмо с запретом на использование имени «Марвелмен». Это было вызвано тем, что Quality заново публиковали несколько старых стрипов «Марвелмена» от Мика Энгло в единичном комиксе под названием Marvelman Special. Имя впервые появилось в названии журнала, хотя в своем ответе Скинн заметил, что в Marvel UK отлично знали о том, что «Марвелмен» печатается в Warrior уже много лет, и не возражали. Через четыре письма Marvel требовали четкой гарантии, что Марвелмен больше не вернется. Угрозы судебным преследованием сыграли на руку Скинну, потому что послужили дымовой завесой для закулисных проблем со стрипом. Он публиковал переписку в Warrior №№ 25 и 26, заслужив сочувствие фанатов[436].

Ненадолго и Мур оказался на одной стороне со Скинном. От природы не доверяя юристам, Мур счел юридические угрозы чем-то сродни оскорблению естественного порядка вещей: «Несмотря на то что «Марвелмен» был зарегистрирован в Англии еще в 1954 году, есть опасения, что некая

крупная американская комикс-компания (не DC) может возражать против публикации комикса под названием «Марвелмен» на его собственной территории. Несмотря на то что данная компания взяла свое название только в конце шестидесятых, было решено, что корпоративная мощь и поигрывание юридическими мускулами скорее решат вопрос, чем такие сравнительные тривиальности, как концепции добра и зла»[437]. В тех же самых номерах, где публиковались письма юристов Marvel, Скинн сумел прорекламировать американские репринты материала Warrior начиная с «Акселя Прессбаттона» № 1 (обложка датирована ноябрем 1984 года). Маленькая американская компания Eclipse проворно выкупила интеллектуальную собственность Pacific на торгах по банкротству, включая права на репринты кое-чего — хотя и не всего — из материала Warrior. В сделку вошли «Прессбаттон», «Марвелмен» и «Ворпсмит», но — по причинам, которых теперь не знают даже Мур, Ллойд или Скинн, — не «V значит вендетта» и не «Сага о Боджеффрисах».

Но Warrior это уже не спасло. Номер 26 (февраль 1985-го) стал последним. В нем оказалась первая работа сценариста Гранта Моррисона — начало «Освободителей» (The Liberators)[438], новой

серии Скинна. Еще одна глава «Освободителей», а также «V значит вендетта» были закончены, но на какое-то время останутся неопубликованными. Тем же летом Скинн сообщил Amazing Heroes, что журнал Warrior вернется, но отныне настаивал, что все новые персонажи будут принадлежать ему.

Между тем Eclipse Comics торопились с планами на «Марвелмена». Сооснователь Кэт Айронвуд полюбила серию: «Отличная история. Отличный арт. Мне показалось, это одна из самых взрослых — и не в смысле порнографических — историй, что я видела в комиксах. Мне нравилось направление Алана Мура по тому, что читала в Warrior. И я знала, что если он продолжит, то это будет шедевр»[439]. Но пока что Мур не общался с Eclipse. Даже при том что в каждое американское издание входило четыре главы «Марвелмена» из Warrior, от него новый материал попросили только на номере 7 (запланированном на март 1986 года[440], но опубликованном в апреле).

У Eclipse были агрессивные планы на «Марвелмена»; они подбирались к приобретению прав на персонажа, торговые марки и продолжение истории вне материала Warrior, подписали контракты с Quality Communications, чтобы компания Скинна

поставила законченные страницы «Марвелмена» и «Прессбаттона» в объеме двенадцати номеров: в обоих случаях первые шесть выпусков были бы материалом Warrior, следующие шесть — свежим материалом. Большинство журналов, продававшихся эксклюзивно в магазинах комиксов — на «прямом рынке», — были премиальными продуктами для заядлых коллекционеров и стоили дороже, чем обычные комиксы на газетных лотках. Eclipse хотели продавать «Марвелмена» только на прямом рынке, но по той же цене, что на газетном лотке, — 75 центов. Это была сознательная попытка влезть на территорию DC и Marvel.

Как сообщал в феврале 1985 года The Comics Journal, имя «Марвелмен» оставалось «камнем преткновения»[441], по какую бы сторону Атлантического океана он ни появился, и Eclipse не знали, как действовать в связи с этим. Тогда Мур написал Арчи Гудвину, старшему редактору в Marvel, и выдвинул ультиматум. Хотя он уже дал зарок больше никогда не работать с Marvel UK, у него еще остались рычаги давления, как объясняет Алан Дэвис: «Когда мы с Аланом Муром делали «Марвелмена» и «Капитана Британию», комиксы из Британии не воспринимали всерьез. Marvel

UK не заключали контрактов с фрилансерами, а контракты Warrior касались только общих концепций серий, а не *конкретных* страниц. Так как нам мало платили что в Marvel UK, что в Quality/Warrior, мы могли продавать наши работы под условием «только первое издание на английском языке». То есть мы продавали компании право опубликовать работу *один* раз. Потом им пришлось бы заново договариваться для дальнейших публикаций»[442].

Мур написал Marvel еще одно письмо, где заявил, что лишает Marvel — как американцев, так и британскую дочку — прав на переиздания любых его работ, а чтобы избежать сомнений (не все они подписаны его именем), прислал список. Пройдут месяцы, прежде чем Алан Дэвис, стрипы «Капитана Британии» которого образовывали основу списка, узнал, что Мур пошел на это, хотя легенда индустрии гласит, что о результате стало известно только годы спустя, когда кто-то убирал стол Джима Шутера. Как вспоминает Мур: «Арчи Гудвин написал: «Алан Мур не будет работать на Marvel ни в каком виде и не позволит перепечатать «Капитана Британию», если мы не уступим по делу «Марвелмена», — и добавил: «Предлагаю соглашаться». Но Джим Шутер, очередной фюрер

комикс-индустрии, которому нельзя перечить, из упрямства смял это письмо от Арчи Гудвина и выкинул куда-то в дальний угол ящика»[443]. Теперь Мур разрешил Eclipse переименовать персонажа в «Мираклмена». Заявление Eclipse для The Comics Journal, опубликованное в июле 1985-го, о том, что смена имени «предложена Муром»[444], не уточняет, в каком настроении он это сделал. Первый номер «Мираклмена» продался в количестве 100 тысяч копий, легко став самой продающейся серией в истории компании Eclipse.

Без всяких закулисных драм Eclipse продолжали публиковать «Акселя Прессбаттона» Стива Мура, перезапустив серию под названием «Лазер-Эрайзер и Прессбаттон», когда перешли на новые стрипы вместо репринтов Warrior. Как и планировалось, было опубликовано двенадцать номеров (и 3D Special), с ноября 1984-го по июль 1986-го. Другие единичные вещи от Quality тоже появлялись в конце других тайтлов, но Скинн так и не дождался ничего подобного обобщенному изданию, о котором договаривался с Pacific.

Все это время Мур не терял время даром. Он снизил объемы работ для британских комиксов, но не забросил их окончательно, утверждая: «Я

по-прежнему хочу участвовать в британской комикс-сфере, чтобы не чувствовать себя дезертиром»[445]. Но после зарока не работать с Marvel UK и без интереса к продолжению «ДиАр и Квинч» его единственной крупной работой в Британии стала «Гало Джонс». Прохладная реакция на первую книгу говорила, что гарантий для появления второй нет, но через несколько месяцев она все же вышла (№№ 405–415, февраль — апрель 1985-го). Отчасти потому, что 2000AD хотели сохранить Мура на работе, а «мы с Иэном полюбили стрип, и редакторы 2000AD, к их чести, знали, что самый большой шанс получить перворазрядную работу от творческих людей — это дать им то, что они любят»[446].

Во второй книге Гало выбралась из герметичного мира Петли и работала хостес на люксовом космическом лайнере. Здесь было больше действия, меньше футуристического сленга, Гало чаще обнажалась, а в истории нашлось место для ее робота-пса Тоби, который оказался очень популярным. Мур тогда переживал, что добился этого ценой подробного мира, созданного вместе с Гибсоном, и говорил, что работа оказалась «бóльшим компромиссом, чем хотелось бы… из-за уступок младшей аудитории острые углы стрипа сгла-

живаются», но в своем предисловии к первому коллекционному изданию признался, что, «если взглянуть на текущий том как на одну законченную работу, кажется, у нас получилось»[447]. Вторая книга точно завоевала популярность, и Мур аккуратно разбросал намеки на третью, которую 2000AD хотели опубликовать, как только у него будет время ее написать (она появится в №№ 451–466, январь — апрель 1986-го).

Другие его британские вещи, как правило, малоизвестны и делались явно потому, что это короткие истории для друзей или заинтриговавших его проектов. В Америке Мур был плодотворнее. Он продолжал вести «Болотную Тварь», а в июне 1985 года опубликовали его самую длинную одиночную работу — «Для человека, у которого есть все» в Superman Annual № 11. Еще он сделал много отдельных работ для других компаний — включая единственное сотрудничество с Marvel US: три страницы для комикса Heroes for Hope, собирающего деньги на борьбу с голодом, и стрип для глянцевого Epic Illustrated[448].

Летом 1985 года с Муром связался Малкольм Макларен[449], бывший менеджер Sex Pistols, а теперь работник CBS Theatrical Productions — отдела телесети, занятого производством полномет-

ражных фильмов. Макларен недавно открыл для себя творчество Мура (а именно альбом 1985 года «Болотная Тварь»). Они провели вместе весь день, и к ним присоединилась девушка Макларена, модель Лорен Хаттон. Когда импресарио сказал Муру, что у него много идей для фильмов, но нужен сценарист, взгляд Мура привлекла концепция «Модное чудовище» (Fashion Beast) — пересказ истории о Красавице и Чудовище через биографию Кристиана Диора. Идею подал писатель Джонни Джемс, который позже будет работать с Тимом Бертоном, например на фильме «Марс атакует!», а прошлым Рождеством к ней написал тритмент Кит Карсон, сценарист ремейка «На последнем дыхании» (Breathless) 1983 года и «Париж, Техас» (Paris, Texas). Предложил тритмент и Менно Мейес, адаптировавший «Цветы лиловых полей» (The Color Purple). Мур сделал драфт сценария и получил за него 30 тысяч фунтов[450], но CBS Theatrical Productions закрылись в конце ноября 1985 года, и на «Модное чудовище» стали «искать покупателя»[451] — а по сути, отправили на полку. Однако Мур явно какое-то время считал «Модное чудовище» живым проектом — он упоминал о фильме в интервью NME в марте 1986 года, а также называл в списке

своих будущих работ в коллекционном издании «Гало Джонс», опубликованном в июле того же года, — а Макларен все продолжал его продавать со сценарием Мура. (Так и не экранизированный, его адаптировали для комиксов в Avatar в 2012–2013 годах.)

На следующий год Мур отправился во вторую поездку в Америку, на этот раз с Филлис. В начале августа 1985-го он был гостем на Комик-Коне Сан-Диего, который посетили 6000 фанатов. Тут он в первый и последний раз лично встретился с Кэт Айронвуд, своим редактором по «Мираклмену». Его, Биссетта, Тотлбена и «Болотную Тварь» осыпали наградами Kirby Award — высшим знаком почета в американской индустрии: «Лучший сингл» (Annual № 2), «Лучшая продолжающаяся серия», «Лучший сценарист», «Лучшая арт-команда» и «Лучшая обложка» (№ 34). Хотя Мур наслаждался признанием, куда больше его впечатлила возможность лично познакомиться с тем, в честь кого названа награда, — Джеком Кирби, художником того номера «Фантастической Четверки» (и многих других комиксов), который изменил жизнь Мура. Мур выступал на панели с Кирби и Фрэнком Миллером — ему было неловко слушать, как Кирби расхваливает их с Миллером

за то, что они сделали для комиксов, — но так и не успел пообщаться с кумиром лично, рассказав только одно: «Все, что я помню, — вокруг него была аура. Такой низенький человечек каштанового оттенка»[452].

Мур собрал и своих поклонников на собственной панели; ее транскрипция появилась в The Comics Journal № 106 в сопровождении примечания, что, если судить по продажам, «Алан Мур, возможно, сейчас не самый «популярный» сценарист, но явно самый уважаемый». Впервые посетители американских конвентов испытали то, что стало в Британии привычным делом, — увидели дикую, бородатую, на удивление добродушную фигуру, у которой аудитория ест с рук. Мур разрешил задавать любые вопросы из зала и смог поговорить об огромном количестве своих работ. Он только что закончил Batman Annual № 11 и последнюю историю. для «ДиАр и Квинч», продолжал трудиться над «Болотной Тварью» и «Гало Джонс» (для которой планировал написать еще много книг). Он бы хотел сделать историю про Конго Билла (Congo Bill), «потому что это слишком идиотский персонаж». Он готовился приступить к «графическому роману» (и употребил именно этот термин) «Убийственная шутка».

Он как раз собирался подписать контракты на версию «V значит вендетта» от DC и написал первые главы книги III. «Я буду делать графический роман о Супермене[453], и Джули [Шварц] хочет, чтобы при его сроке я время от времени присылал отдельные истории». Еще он воскресил название неопубликованного фэнзина из семидесятых, Dodgem Logic[454], для комикса-антологии от Fantagraphics — черно-белого журнала, где будет по одной 48-страничной истории на выпуск от разных художников (в другом месте Мур говорил о проекте следующее: «Если все сделаю правильно, то, надеюсь, перекину мост через пропасть между тем, чего может достичь комикс, и тем, что может серьезная литература»[455]). Он больше не будет работать с Marvel (после угроз судом из-за имени Марвелмена). А также он воспользовался случаем, чтобы объявить: «Я разорвал все связи с Дезом Скинном»[456].

К этому времени Алан Дэвис поговорил с Джейми Делано — ныне сценаристом «Капитана Британии»: «Он мне рассказал, что Джим Шутер обидел Алана, и тот в отместку запретил Marvel перепечатывать «Капитана Британию» — вообще никак не связанного с именем Марвелмена. Я обратился к Алану, потребовал забрать возражение

против репринтов «Капитана Британии», не то я не отдам Eclipse свои права на «Марвелмена». Так я в итоге и сделал! Eclipse, Дез и Алан проигнорировали все мои протесты/отказы»[457].

Ситуацию усугубляло, что «Капитан Британия» был онгоингом — смена Мура пришлась между ранами Дэйва Торпа и Делано. Запретив перепечатывать середину истории, Мур обнулил шансы на то, что из рана Дэвиса в «Капитане Британии» когда-либо издадут *хоть что-то*. Дэвиса разозлило, что Мур выбрал этот курс действий в «припадке ярости», как говорил художник, но главной претензией было, что «Алан не подумал рассказать мне… Я узнал совершенно случайно через пять месяцев, и то только потому, что люди думали, будто я давно в курсе»[458]. Мур говорит о своей реакции на непримиримость Marvel из-за использования имени Марвелмена и уход Берни Джей: «Я просто думал, что мы с Аланом Дэвисом во всем сходимся, хотя это могло быть недопониманием с моей стороны, и, наверное, я не постарался прояснить ситуацию». Но отношения между ними стали натянутыми — Мур верил, что Дэвис намеренно избегал[459] его на конвенте, где они присутствовали.

Дэвис только что прорвался в индустрию США.

Он стал художником в Batman and the Outsiders с № 22 (июнь 1985-го; тираж в 140 тысяч экземпляров в месяц в сравнении с 95 тысячами «Болотной Твари»[460]) и в следующем году будет повышен до главного тайтла Бэтмена — Detective Comics. Мур смог заблокировать репринты «Капитана Британии», потому что давал право только на одно издание на английском, и та же возможность была у Дэвиса в связи со своим артом в «Марвелмене» несмотря на то, что художник отдал свою долю прав на персонажа; так что Дэвис мог просто взять зуб за зуб. 16 июля 1985 года Дез Скинн написал Муру и сообщил, что Дэвис отказывается одобрить репринт второй книги «Марвелмена» или позволить Eclipse использовать его дизайны персонажей вроде Эвелина Крима, сэра Денниса Арчера и Марвел-пса. Еще он сообщил Муру, что Гарри Лич рад переизданию своих работ, но не согласился на то, чтобы его дизайн использовался в новом материале (самое важное, к дизайну Лича относились логотипы серии, инициалы Марвелмена, костюм Марвелмена и главные персонажи Майк Моран, Лиз Моран и Джонни Бейтс). Скинн сказал Муру, что «был бы рад услышать о твоих намерениях»[461].

То, что произошло дальше, горячо оспаривает-

ся до сих пор и в результате привело к разрыву связей между Муром и Дэвисом. Позже Дэвис говорил с некоторым сожалением: «У нас с Аланом больше трех лет были замечательное рабочее партнерство и, как я думал, крепкая дружба. Мы оба присутствовали при конце. Мы *оба* знаем правду. Если его версия отличается от моей, то все зависит от того, кому вы хотите верить»[462].

Мур как будто не отреагировал на проблемы с «Капитаном Британией» и не связался с Дэвисом. Взамен он сосредоточился на решении того вопроса, что Дэвис отозвал согласие использовать материал «Марвелмена». Кэт Айронвуд заявляет, что Дэвис «продал Eclipse… свою треть «Мираклмена», и Мур тоже говорит, что «ему сказали, будто Алан Дэвис продал права»[463]. Позиция Дэвиса — категорическое отрицание: «Я ничего не отдавал и не продавал Eclipse. Одно-единственное право — на единоразовую публикацию на английском языке всех своих страниц «Марвелмена» — я продал только для их первого появления в Warrior». Мур говорил Айронвуд, что не пришлет новый материал «Мираклмена», пока не получит доказательства, что Дэвис дал разрешение. Слухи о диспуте неизбежно просочились в комикс-прессу: Кэт Айронвуд

жестко отреагировала на Дэвиса, сообщив журналу Speakeasy в конце 1985 года: «Дез Скинн подписал контракт с Eclipse и позволил перепечатывать материал из Warrior, и мы намерены его перепечатать. Если Алан Дэвис доверил Дезу Скинну право на заключение контракта и с тех пор передумал, то это прискорбно для Алана, но он легально связан контрактом. Если Дез Скинн сказал Eclipse, что у него есть право представлять Алана Дэвиса, но это не так, то это нужно улаживать Алану Дэвису с Дезом Скинном. Так или иначе, Eclipse перепечатает материал»[464].

Конечно, теперь Мур не горел желанием работать со Скинном и предпринял активные меры, чтобы этого не случилось. В октябре 1985 года Скинн был в Америке. Главным образом для встречи с Eclipse и обсуждения «Мираклмена», но он беседовал и с DC и узнал, что ему предлагают редакторскую должность. Статья в блоге Скинна объясняет:

> Дик Джордано – мой старый друг со времен Continuity Studios Нила Адамса, и он мне сообщил, что с радостью примет меня на работу – особенно если учесть, что последние годы он пользовался Warrior

> и моей адресной книжкой как меню навынос с новыми авторами DC! Вроде кажется, что это брак, свершенный на небесах. Но на самом деле не свершенный. Сразу перед встречей Дженетт [Кан – президент DC] позвонила одному участнику моей старой команды Warrior и радостно объявила, что он скоро снова сможет поработать со мной, поскольку я вступаю в ряды DC. Его ответ, судя по всему, был таким: «Если в DC придет Скинн, я ухожу!» Позже я также узнал, что Дик учтиво заметил, почти пророчески, что я, по его мнению, более безопасная ставка в долгосрочном периоде. Но – о чем я тогда не знал – Дженетт, понятно, видела немедленную прибыль, которую приносил ее звездный британец, так что наша довольно короткая и холодная встреча ни к чему не привела. Через месяц-другой работу получил Майк Голд[465].

Нетрудно догадаться, кто был тем «звездным британцем», но Мур говорит, что «здесь все не так просто. Посреди ужина Дженетт Кан сказала, что очень рада за DC, потому что они заполучили

британского профессионала, и это Дез Скинн, и что я об этом думаю? А я сказал, что ей правда лучше спросить кого-нибудь другого, потому что мне не нравится Дез Скинн, но это может быть субъективным мнением. Я сказал, что сам не хотел работать с Дезом Скинном, а не что я уйду из DC». Скинн развивает тему: «Сказать, что случилось? Дженетт выбрала краткосрочный вариант, так что я не смог перетащить всю банду в американские комиксы, как несколько лет назад перетащил их в Marvel UK. Конечно, потом они и сами неплохо справились, это парни талантливые. Но процесс был более разбавленным, жидковатым без старого доброго катализатора, который бы устроил для них небольшую бурю»[466].

1985 год подходил к концу, Скинн и Eclipse срочно нуждались в новом материале для «Мираклмена» № 7, намеченного на март 1986 года, но Мур так и не прислал сценарии. Он говорит:

> Я хотел быть абсолютно уверенным, что в этот раз художник Алан Дэвис не против, чтобы его работу перепечатали. И сказал, что не могу приступить к новой работе, пока у них не будет такого под-

> тверждения. Они тянули до последней минуты, а потом спросили, почему я не прислал новые материалы по «Марвел-мену», на что я повторил свою просьбу о доказательствах одобрения Алана Дэвиса. Они сказали, что получат доказательство и что мне действительно пора уже начинать, что это доказательство существует, скоро будет, что мне его покажут как только так сразу. Я начал работать, потому что верил, что мне говорят правду. Позже я узнал, что это не так.

На это Дэвис отвечает язвительно: «Когда я впервые прочел написанное выше, мне стало очень жаль, что Алана так глубоко затронули переживания из-за легальности публикации в Eclipse *моих* рисунков. Похоже, в расстройстве он даже забыл, что у него есть мой адрес и телефон, а если он слишком нервничал, чтобы позвонить, мог бы связаться через общего знакомого, например Джейми Делано, а не страдать от столь творчески пагубных сомнений. Но наверное, воспоминания Алана, чего бы они ни стоили, подтверждают мою позицию. Eclipse не могли предоставить доказательство, которого требовал

для продолжения работы Алан, просто потому, что его не существовало… Я не давал разрешения на перепечатку своего творчества»[467]. Мур говорит: «Когда началась канитель с Eclipse, я не поддерживал контакт с Аланом Дэвисом и остался целиком на милости того, что мне скажут… Это правда, я не торопился присылать новые тексты в Eclipse только потому, что — хоть Алан Дэвис мне уже не нравился и казался довольно вредным человеком, с которым совершенно не тянуло общаться, — я не хотел, чтобы его обманули. Я не хочу, чтобы вообще кого-нибудь обманывали. Наверное, я мало старался. Оглядываясь назад, понимаю, что должен был требовать»[468].

Предложение Деза Скинна о том, что писать продолжение может и кто-то еще, кроме Мура, в Eclipse решительно отмели[469]. Теперь стало очевидно, если не было очевидно всегда, что издателю интересна мрачная супергеройская серия Алана Мура, а не стратегическое партнерство с Дезом Скинном для перепечатки бэк-каталога Quality Communications. К февралю 1986-го Скинну, Гарри Личу и Дэвису не заплатили за репринты «Мираклмена», хоть серия и пошла в ежемесячную публикацию в августе 1985 года[470]. Теперь Eclipse предлагали купить трети

прав на «Марвелмена» у Скинна и Лича за 8000 долларов. И оба с радостью умыли руки. Теперь все заинтересованные стороны полагали, что Eclipse и Алан Мур владеют двумя третями и одной третью прав на персонажа соответственно. Мур и Eclipse подписали новый контракт, формализуя отношения и оговорив условия продолжения серии еще на десять номеров и передачи Eclipse прав на мировую публикацию.

Карьера Алана Дэвиса как художника в комиксах США длится тридцать лет и включает Detective Comics и «Лигу Справедливости» для DC и долгие периоды на многих тайтлах Marvel, включая «Мстителей», «Людей Икс», «Фантастическую Четверку», «Капитана Америку» и «Росомаху», а также адаптацию первого фильма по «Человеку-Пауку» и продолжение истории Капитана Британии в Excalibur. Но ссора с Муром его ранила: «Воспоминания о творческом процессе замарали мелочная политика, раздутые эго и в конечном итоге тот факт, что мою работу для «Марвелмена» опубликовали в Eclipse Comics вопреки моему желанию. Тот факт, что мне так и не заплатили, стоит на втором месте по сравнению с тем, что люди, которым я верил, поступили так паршиво»[471].

Скинн скоро открыл Quality Periodicals Inc — компанию, которая готовила британский материал (в основном из 2000AD) для рынка США. Он сказал The Comics Journal, что планирует запустить Warrior новым импринтом, и обещал The Comic Buyer's Guide, что в итоге выпустит оригинальные тайтлы «Освободителей», «Захватчиков», «Проекторов» и «Мира войны»[22], но следующие четыре года Quality продолжали перепечатывать стрипы 2000AD (включая двенадцать номеров «Гало Джонс»), а новый материал так и не появился. Если верить Скинну: «Через несколько лет на вечеринке, где были и я, и Алан Мур, Брайан Толбот сказал мне: «Индустрия слишком маленькая для вражды. Давайте вы помиритесь?» Мне это показалось разумным, так что я пошел к бару, похлопал его по плечу и сказал: «Алан, давай просто помиримся?» Он ответил (с присущим остроумием): «Дез, давай ты отвянешь?»[472]

Но Мур, очевидно, жалеет о последствиях ссоры. Он не единственный обнаружил, что Кэт Айронвуд временами грубовата, и жаловался, что «в ходе «Мираклмена» оборвались друж-

---

[22] Примечания: 22
Liberators Intruders, Projectors и Warworld.

бы. От многого у проекта осталось неприятное послевкусие»[473]. Он закончит вторую книгу «Мираклмена» на № 10 (декабрь 1986-го). История публикации третьей книги еще более хаотичная, но Мур завершил сюжет — и обозначенные в контракте десять номеров — в № 16 в декабре 1989-го. Он писал для Eclipse и другие вещи и гордится своим участием в проекте «Настоящие военные истории» (Real War Stories, 1987), где ветераны боев и создатели комиксов сотрудничали, чтобы изобразить реалии современной войны и ее психологические последствия. В 1989 году Eclipse не побоялись опубликовать «На чистую воду» Мура после того, как смалодушничали многие другие издатели.

Но когда Мур вернулся к «Мираклмену», большая часть его творческой энергии уже уходила на проект с рабочим названием «Кто убил Миротворца?» — принадлежащую ему с Дэйвом Гиббонсом книгу о супергероях для DC. Предварительная работа потребовала огромных затрат времени: прошел почти год между началом обсуждений и тем, как Гиббонс получил первый сценарий Мура 27 марта 1985 года[474]. Гиббонс немало удивился, что сценарий занимает девяносто одну страницу[475], но закончил арт уже к концу

июня. Впрочем, первый номер не публиковали до мая следующего года; Мур объяснял в Сан-Диего, что они хотели доделать все шесть номеров до запуска, чтобы обеспечить ежемесячный выход серии[476].

А по ходу дела комикс сменил название на «Хранителей».

VI. Это несмешно. Ха-ха-ха-ха-ха!

«Да, знаю, я писал довольно ужасные комиксы, и определенно со взрослыми темами, но это не все мое творчество».

Выступление Алана Мура на N. I. C. E. (2012)

О «Хранителях» написано много, включая исчерпывающее изложение всего развития серии в книге «Хранить Хранителей» (Watching the Watchmen, Titan Books, 2008) от художника и соавтора серии Дэйва Гиббонса. К лучшему или худшему, «Хранители» определили перемены на рынке комиксов с середины до конца восьмидесятых. Они вознесли Алана Мура в сфере комиксов от звезды до полубога и привлекли беспрецедентное внимание извне. Комикс осыпали почестями, включая такие, какие не получал ни один комикс ни до, ни после. Они заинтересовали академические круги, где с тех пор стали темой конференций и породили книги с такими названиями, как «Хранители» и философия» (Watchmen and Philosophy) и «Хранители» как литература» (Watchmen as Literature). Их обсуждали

и продолжают обсуждать в мейнстримных СМИ. С самой публикации они остаются бестселлером. Проще говоря, «Хранители», как сказали в трейлере экранизации 2009 года, «самый известный графический роман всех времен».

Во многом благодаря «Хранителям» при обсуждении Алана Мура часто всплывает слово «серьезный». Мур, говорят нам, пишет истории, где супергерои «принимаются всерьез» и которые приходится «принимать всерьез» даже тем, кто скептически относится к комиксам. Он «серьезный писатель» и работает с «серьезными материями». Фанаты, очень чувствительные к обвинениям комиксов в детскости, торопятся подчеркнуть, что «Хранители» «взрослые» и «умные». Академические тексты о Муре неизменно начинаются с введения, где объясняется, что да, «Хранители» и «Из ада» — комиксы, но они все же достойны «серьезного изучения».

В результате такого серьезного подхода к творчеству Мура даже когда комикс под названием «Убийственная шутка» кончается тем, что Джокер, человек в костюме клоуна, рассказывает анекдот в парке развлечений, а потом заходится от смеха… самые преданные фанаты и самые опытные критики не рассматривают книгу ни-

как иначе, кроме как очень серьезную. Точно так же и «Хранители» начинаются и кончаются ярко-желтым смайликом. Дэйв Гиббонс объяснял авторские планы на злодея именно в этих категориях: «В итоге то, что сделал Вейдт, — шутка, розыгрыш, кровавая шутка, вот что обозначает значок со смайликом»[477]. Считая «Хранителей» трудом великой значимости, и исследователи, и имитаторы, и киноверсия почти повсеместно упустили суть:

Алан Мур шутил.

Издательская индустрия склонна распределять работы по жанрам. Мур резко критиковал эту тенденцию начиная с интервью в журнале Mustard — и его слова одна американская компания превратила в воодушевляющую открытку: «Судя по тому, что я знаю о жизни, она не делится на жанры; это страшный, романтический, юмористический, научно-фантастический ковбойский детектив», — впрочем, в этой версии пропала концовка: «И знаете, с каплей порнографии, если повезет»[478]. И все же ученые, издатели, критики и фанаты комиксов любят резкую категоричность, и «Хранители» в их таксономии — супергеройское повествование, которое относится к жанру серьезно. Это изыскания в истории

комиксов, деконструкция существующих супергеройских традиций, предостережение против применения к реальному миру «комиксных» взглядов на добро и зло, а также мастер-класс по использованию — или извращению — техник повествования в комиксах.

Хватает, чтобы люди изошли слюной, но все же этого мало. «Хранители» — это и научно-фантастическая история. Детектив, триллер о заговоре, политическая сатира, семейная сага. Есть здесь элементы романтики и военной литературы. Есть комикс-внутри-комикса — пиратские приключения. «Хранители» переполнены юмором: визуальными приколами, повторяющимися шутками, иронией, сатирой, пародией, пастишами, персонажами, которые рассказывают друг другу анекдоты и бросают остроумные ремарки — как открытые, так и очевидные только читателю. Книга пропитана вербальными и визуальными каламбурами. Также невозможно спорить, что местами они очень мрачные.

Стоит отметить, что «Хранители» — не *буквально* мрачная книга. В киноверсии цветовая палитра приглушенная — черные, серые, темно-зеленые, коричневые и синие цвета, — и даже знакомые с комиксом люди могут подумать, что

фильм сохраняет верность источнику. Но страницы комикса, даже когда изображают ночные сцены, написаны ярко-зелеными, красными, синими, оранжевыми и желтыми красками. Это больше напоминает аляповатый сериал «Бэтмен» (1966–1968), чем недавние фильмы о Бэтмене Кристофера Нолана. Часто для подобной красочности есть повествовательные причины — например, квартира Молоха время от времени озаряется неоновой вывеской соседнего ночного клуба, — но так же часто цвета не претендуют на натурализм. Как становится ясно из «Хранить Хранителей», колорист Джон Хиггинс работал над цветовой схемой книги усердно и в тесном контакте с Гиббонсом. Конечно, не стоит забывать, что типографская техника в середине восьмидесятых была ограничена в возможностях, и все же когда Хиггинс воспользовался новыми технологиями, чтобы переделать цветовое исполнение для издания 2005 года Absolute Watchmen, он сохранил общую палитру, хотя и внес минимальные изменения. Сравните с переизданием от 2008 года «Убийственной шутки», где художник Брайан Болланд радикально переработал цвета, притушив куда заметнее, чем в оригинале. Карамельная расцветка «Хранителей» — художе-

ственный выбор.

Тем не менее и сами создатели называли «Хранителей» «угрюмыми». До выпуска Дэйв Гиббонс говорил, что комикс «жесткий, угрюмый, суровый и реалистичный — комикс, который ждали все фанаты супергероев»[479]. Мур называл серию «мрачным взглядом на супергероев»[480], а в 2002 году сетовал из-за того, что этому стилю бездумно подражали другие супергеройские истории: «Перерастите уже «Хранителей», перерастите 1980-е. Необязательно теперь жить в депрессивной унылой мрачности до скончания времен. Это же просто чертов комикс. Это не тюремный приговор»[481]. Мур почти моментально пожалел об эффекте влияния «Хранителей» на супергеройский жанр. Но когда он окинул взглядом мейнстримные комиксы в 1992 году, пять лет спустя после публикации «Хранителей», то провел важное различие между *его* угрюмой и жесткой серией и новыми: «Теперь куда ни плюнь — психопаты-вигиланты безжалостно сеют смерть! Понимаете? Безо всякой иронии, которую я надеялся привнести в своих персонажей. И мне немного грустно, что я, сам того не зная, начал новый темный век комиксов… теперь в них появился какой-то нигилизм. И это

неплохо, если ты умный циничный взрослый: тогда можно усмехнуться над насилием. Но если вам девять или десять лет, то какие ценности прививает такая история?»[482] «Хранители» предназначались для взрослой аудитории — той, которая распознает «иронию» и «усмехнется над насилием».

«Хранители» пропитаны черным юмором, тут же узнаваемым по неприкрыто комедийным произведениям Мура… если вы эти произведения видели. До «Хранителей» Мур написал множество смешных комиксов, но понятно, почему 90 процентов аудитории об этом не слышали. Его творчество на американском рынке плавно перетекает от хоррор-серии «Болотная Тварь» к «Хранителям», «Убийственной шутке», а потом к завершению «V значит вендетта» и «Марвелмена». Большинство фанатов пропустили противовес — стрипы для Sounds, «Волшебного Кота Максвелла» и «Сагу о Боджеффрисах». Некоторые работы из 2000AD — включая его «Фьючер Шокс» и самую известную комедийную серию «ДиАр и Квинч» — перепечатывались для американского рынка, но появлялись вразброс и без имени Мура на обложках. В восьмидесятых он написал немало коротких стрипов для неболь-

ших американских компаний, и они часто были юмористическими, — но их видела лишь доля из 100 тысяч читателей, покупавших «Болотную Тварь», «Мираклмена» или «Хранителей», и легче подумать, что с их помощью серьезный писатель просто выпускает пар.

Книга «Алан Мур: комиксы как перформанс, литература как скальпель» (Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel) сходит с проторенной тропы «Хранителей», «V значит вендетта» и «Из ада» и приводит впечатляюще широкий анализ так называемых менее известных произведений Мура, таких как «Гало Джонс», «Скизз» и «Большие числа». Но даже здесь едва затрагиваются комедийные вещи. «Волшебный Кот Максвелл» только упоминается, а для «Звезды — моя деградация», «ДиАр и Квинч» или «Саги о Боджеффрисах» вообще не нашлось места. Когда книга обращается к линейке Мура «Лучшие комиксы Америки», то пренебрегает пятью комедийными сериями в «Историях завтрашнего дня» (Tomorrow Stories): «Маньеристское ощущение многих из этих эпизодов вызывает впечатление, что Мур считал их формальным упражнением и исправно писал, пока концентрировал усилия на важных элементах в таких работах, как «Лига

выдающихся джентльменов» и «Прометея». Последняя тоже относится к ABC, но, несмотря на общую с другими сериалами игривую атмосферу, это все площадки для серьезных исследований темы личности и магии»[483]. Мысль, что Мур выдал «Джек Би Квик», «Первого американца» или «Паутину»[23] из какого-то чувства долга, не подтверждается в его интервью: «Они очень мощные, и вот еще пример: делать «Джек Би Квик» было особенно сложно, потому что, чтобы писать «Джек Би Квик», нужно как бы перевести разум в совершенно иррациональное состояние. Приходится доводить научные идеи до полного абсурда. Для таких историй нужно думать по-особенному. Я не мог писать их все время и точно не могу представить, чтобы они шли длиннее, чем шесть-восемь страниц»[484]. Стрипы, которые Мур самостоятельно и писал, и рисовал, — в основном в начале карьеры — почти без исключения комедии. Самая ранняя андерграундная работа, которая перешла в работу для Sounds, состоит из злых пародий. Когда Мур ввел в «Звезды — моя деградация» Экс-менов (Ex-Men), он — или, вернее, Курт Вайл — объяснял: «Наверное, я жал-

[23] Примечания: 23
Jack B Quick, First American, Cobweb.

ким и нелепым образом пытался подстегнуть людей к переоценке Людей Икс, а не хватать что попало из преданности к творческой команде или персонажам… Пожалуй, можно сказать, все мое ограниченное понимание сатиры вращается вокруг того, чтобы пинать упавшего. Мне необязательно быть хорошим. Я же красавчик»[485].

У ранних историй Мура действительно довольно жуткие концовки. «Панда Сент-Панкрас» кончается тем, что комиксная версия Мура стреляет себе в голову, как и его стрип «Комикс Культурного Крайма». «Звезды — моя деградация» кончаются случайным уничтожением вселенной. Роско Москва сходит с ума, «Трехглазый Макгурк» и «Десять засранцев» (Ten Little Liggers) кончаются взрывом ядерной боеголовки[486]. Когда Мур писал для младшей аудитории 2000AD, его вещи были историями с финальными твистами наподобие EC Comics или Роальда Даля — едко изображали высшую справедливость, где протагонист всегда обрекался на какую-нибудь ужасную и обычно смертельную участь. Мур объяснял свое возвращение к апокалиптическим темам так: «Это эквивалент извращенных, но закономерных шуток, которые распространяются, как сыпь, когда случается какая-нибудь

общественная катастрофа». Когда Мур писал «Хранителей», то добавлял, что переживает, вдруг до его аудитории не дойдет шутка: «Я начинаю сомневаться в этике юмора, основанного на ядерном оружии, потому что не уверен, что моя аудитория поймает тяжелую иронию, — и более того, иногда не уверен даже, что сам понимаю, насколько тяжелая ирония здесь нужна»[487].

«Волшебный Кот Максвелл» кажется довольно невинным, а Northants Post была провинциальной местной газетой — не совсем андерграундным зином в традициях Крамба. И все же хоть Максвелл и кот, он тоже жесток и самовлюблен, и не против перекусить говорящими мышами и птицами.

Свою роль может играть и национальная, культурная разница. Британским комиксам свойственно быть черными комедиями с антигероями. Мужская аудитория британского комикса традиционно взращивалась Beano, переходила на приключенческие комиксы вроде Battle или 2000AD, а потом, например, на андерграундные комиксы и фэнзины. Все британские комиксы разделяли аппетит к разрушению и насилию, обычно радостно направленным против собирательных образов власти, подобранных под

нужную аудиторию. Самый долгоиграющий «серьезный» британский персонаж — Судья Дредд из 2000AD — сатира на политику ежовых рукавиц. Соавтор персонажа Алан Грант был в шоке, когда американские посетители конвентов говорили, будто жалеют, что полиция не похожа на Судью Дредда. Британские авторы комиксов всегда подозрительно относились к «сверхлюдям», которые насаждают свою версию правосудия через насилие, и замечали скорее фашистские обертоны, чем героический идеал. Как выразился бывший редактор 2000AD: «Американские комиксы обычно куда более светлые и оптимистичные. Даже наивные. Британское чувство юмора намного мрачнее, намного ироничнее. Морально двусмысленное. Американские читатели как будто не любят моральную двусмысленность, предпочитают, чтобы все было просто и разжевано. Они как будто не замечают, что Дредда не всегда стоит принимать всерьез. Иногда да, он серьезный, а иногда — неприкрытая пародия. Иногда Дредд герой, иногда злодей, иногда — просто второстепенный персонаж»[488].

Исследование «Понимание аудитории: Судья Дредд» берет руководства от 1995 года по продвижению (британского) комикса и (американской)

экранизации «Судьи Дредда» и приходит к выводу, что в них нет почти ничего общего. Руководство к фильму называет «Судью Дредда» «футуристическим боевиком-триллером о том, как самый крутой, самый справедливый и уважаемый из Судей спасает Мега-Сити Один от разрушения». Для комиксов — «написан в самоосознанном полунасмешливом стиле… подразумевается, что продвижение «Дредда» должно сохранить насмешливый настрой комикса», а также там есть строчка, которая равно подходит к Роршаху — психически ненормальному вигиланту из «Хранителей»: «Хотя он способен на очень черный стиль юмора, мы никогда не знаем, считает ли он сам свои реплики смешными»[489].

Алан Мур пародировал комиксы о мрачном и жестком Нью-Йорке еще до того, как сам их стал писать. В The Daredevils № 2 Мур прислал четырехстраничный стрип «Жесть!» (Grit! арт — Майк Коллинс, февраль 1983-го). Там изображается героиня Смурноголова (Dourdevil) в напыщенном мире, напоминающем миллеровский, где насилие повсеместно, а у людей — непоследовательные или пунктирные мотивации.

Пока Мур писал «Хранителей», они познакомились и подружились с Миллером. «Возвращение

Темного рыцаря» Миллера опубликовали в том же году, что и «Хранителей» («Темный рыцарь» выпускался в феврале — июне 1986-го, «Хранители» начались в мае). Там похожая тема — Бэтмен средних лет возвращается из отставки в куда более жестокий мир, чем обычно изображается в комиксах. Вскоре после «Хранителей» вышел собственный «мрачный» подход Мура к Бэтмену — «Убийственная шутка». Статьи о «серьезных комиксах» неизменно объединяли Миллера и Мура, находили связи между «Хранителями» и «Возвращением Темного рыцаря».

И параллели действительно есть. Мур напишет предисловие для полного собрания «Возвращение Темного рыцаря», Миллер поучаствует в антологии Мура AARGH! а следующий крупный проект Дэйва Гиббонса после «Хранителей» — должность художника в «Дай мне свободу» (Give Me Liberty) со сценарием Миллера. Как и Мур, в девяностых Миллер будет писать и рисовать комиксы для взрослой аудитории, сохраняя на них права, такие как «Город грехов» (Sin City) и «300». Но в отличие от Мура он с удовольствием вернулся в DC в начале 2000-х, чтобы выпустить сиквел к «Возвращению Темного рыцаря» — «Темный рыцарь снова наносит удар» (The Dark Knight Strikes

Again) — и поработать в других проектах по Бэтмену (All Star Batman and Robin the Boy Wonder, а также Holy Terror о Бэтмене против мусульман — от последнего отказались в DC, и в итоге он вышел как не-бэтменовский тайтл в Legendary Comics). И наверное, главное различие — Миллер одобрил киноверсии своих комиксов, участвовал в режиссуре, был продюсером и даже появлялся в камео. Также справедливо будет отметить, что его творчество, хотя и амбициозное, имеет куда более узкий диапазон, чем у Мура, и склонно быть жестоким маскулинным хард-бойлом.

Тогда как Миллер называет среди своих кумиров Спиллейна и Чандлера, Мур и Гиббонс в начале работы над «Хранителями» по большей части руководствовались комедийными подходами к супергеройскому жанру. И снова Мур вернулся к «Супердупермену»: «Мы думали, что, наверно, самые лучшие супергеройские вещи — это пародии Mad: никогда супергерои не бывали лучше, чем когда их пародировал Уолли Вуд. И мы решили как бы взять те же элементы из пародий Mad — ну знаете, у нас множество деталей на заднем плане, но это не визуальные приколы — скорее визуальная драма, если угодно»[490].

То, что Мур назвал «визуальной драмой», пе-

реполняет страницы «Хранителей». Примеры не сосчитать. Одно из самых экстравагантных последствий существования настоящих супергероев в мире — близкое сердцу Мура, — что не будет спроса на супергеройские комиксы. Так что на рынке мира «Хранителей» господствуют пиратские приключения. Мы видим отрывки из «Истории о черной шхуне», а одна из вставок в прозе с любовью повествует параллельную историю комикс-индустрии. Проницательные читатели заметят на заднем плане нью-йорских улиц магазин комиксов с пиратской тематикой — «Остров сокровищ».

Самый канонический образ «Хранителей» — тот, с которого они начинаются: смайлик с каплей крови там, где на циферблате часов без пяти минут полночь. Значок (и кровь) принадлежит убитому супергерою Комедианту, но в первом номере его вытирают, а во втором бросают в могилу Комедианта. Образ повторяется на протяжении всей истории, от фотографий до парейдолий. То, что в вымышленном мире кажется «совпадением» или «случайностью», на самом деле, конечно, аккуратно размещено Муром и Гиббонсом.

У названия[24] в течение книги появляется множество смыслов и отголосков[491]. Одни из множества часов и отсчетов, мелькающих в истории, — Часы Судного Дня: «как и многое в «Хранителях», это каламбур с двумя-тремя смыслами», — и они же появляются на каждой задней обложке, отсчитывая время все ближе к апокалипсису — или по крайней мере ближе к концу серии. «Хранители» — также отсылка к цитате Ювенала, которая встречается в граффити по всему Нью-Йорку: «Кто сторожит стражей?» — то есть если есть охрана, то должен быть способ присматривать за этой охраной, тем более когда у нее суперсилы и тайные личности.

Но чем «Хранители» не являются — так это названием команды в комиксе: наши герои никогда не работали вместе и тем более не называли себя «Хранителями» (при жизни Комедианта, насколько нам известно, вместе они побывали в одном помещении всего два раза). Но их предшественники были Ополченцами — прозвище отсылает и к ополчению в Войне за независимость, и ко множеству правых добровольческих соедине-

[24] Примечания: 24

«Хранители» — принятый русский перевод названия, при котором теряются связи с образами часов и цитатами из Боба Дилана в книге. При ином названии — «Часовые» — смысл бы сохранялся.

ний, включая боевую антикоммунистическую группировку в шестидесятых, и (уже после публикации «Хранителей») к скандальной группе штатских, патрулирующих границу Мексики. Несомненно, Мур знал и о панк-группе Minutemen, и понятно без слов, что в книге об угрозе ядерной войны такое название — сознательная отсылка к МБР[25], состоявшим на вооружении с шестидесятых (Мур, возможно, даже знал, что один из его любимых авторов — Томас Пинчон — работал специалистом по технической документации на проекте Minuteman)… и так далее.

Каждое название в комиксе — многозначительный и говорящий каламбур: дом престарелых Салли Юпитер — «Сады Непенфа» — отсылка к греческому мифу, а также По и лимерику Алистера Кроули. Есть ночной клуб под названием «Бутлегер» и закусочная «Ганга дайнер». И все имена персонажей вроде Роршаха, Доктора Манхэттена и Озимандии чуть более иносказательные, чем стандартные супергеройские прозвища вроде Человек-Муравей и Пауэр-Герл. Одна статья о «Хранителях»[492] посвящает три страницы разбору значений семи любимых музыкантов

[25] Примечания: 25
МБР — межконтинентальная баллистическая ракета.

Адриана Вейдта.

На «Хранителей» оказала влияние и другая комедия: роман Роберта Майера 1977 года «Суперчуваки» (Super-Folks). На своем сайте Майер пишет:

> Роман предполагался как юмористический. Рецензенты вроде заметили. Пародия на этих ваших героев. Но во вселенной что-то случилось – ну, по крайней мере в Америке и Великобритании. Росли дети, которые хотели писать комиксы. Они читали «Суперчуваков» и думали: ага, вы гляньте, какие гадости можно вытворять с супергероями. Отправили мужчин в трико в сумеречную эру, заработали кучу денег и навсегда изменили жанр… Среди этих порождений многие критики отмечают творчество Алана Мура, включая «классических» «Хранителей». Насколько мне известно, мистер Мур никогда публично не упоминал о заимствованиях из «Суперчуваков»[493].

Но на самом деле упоминал: «Суперчуваки» оказали огромное влияние на «Марвелмена». Когда я дописывал последние истории про Су-

пермена [в 1986-м — как раз во время написания «Хранителей»], я уже забыл про книгу Майера, но она наверняка задержалась в подсознании»[494]. Однако читатели, которые отыскали «Суперчуваков», ожидали встретить «серьезный» подход к супергероям, мрачный роман, откуда Мур бесстыдно содрал свой комикс, а обнаружили, что это скорее прозаическая версия «Супердупермена» или Bored of the Rings от National Lampoon, дурашливый цирк с кучей семидесятнических отсылок. Есть и сходство — как в «Суперчуваках», так и в «Хранителях» главную роль играют побитые жизнью бывшие супергерои средних лет и теория заговора, — но по интонации, технике или целевой аудитории это и близко не «Хранители». Тем не менее «Суперчуваки» после успеха «Хранителей» стали предметом вожделения для коллекционеров, и — очередная ирония жизни — когда книгу переиздали в 2003 году, обложку к ней рисовал Дэйв Гиббонс.

Но Майер намекает на главное направление критики, которая постоянно звучала в адрес «Хранителей»: как говорится в рецензии Картера Шольца, «супергеройский жанр не предназначен для перегрузок, что устроил Мур… он довел зыбкий концепт для самого предела»[495]. Критики,

порицавшие «серьезный тон» «Хранителей», похоже, думают, будто Мур не знал, что супергерои по природе своей ребяческие и открыты для высмеивания. Но это недопонимание. Когда Мур приступал к проекту, он считал, что сравнительно дорогой комикс только для прямых продаж не привлечет никого, кроме существующих фанатов, и намеренно работал на эту фанбазу. А в предисловии первого издания «Хранителей» в твердом переплете отметил, что стоило серии получить широкое внимание, «как то, что задумывалось лишь циничным и барочным взглядом на Лигу Справедливости Америки и ее породу, вдруг оказалось посреди публичного рынка мейнстримной литературы в одном только плаще и цветных трико»[496].

Но в 1986 году, как мы видели, читатели комиксов становились старше, а с этим приходил спрос на более утонченные повествования. Теперь читатели ожидали сюжеты на социальную тематику, с развитием персонажей в стиле мыльной оперы, с заметным пониманием истории и традиций комикса. Читатели смирились с «цветными трико» как с условностью жанра — так же фанаты детективов смиряются с тем, что убийца, стоит его разоблачить в конце, разом выпаливает

признание. Но «Хранители» приобрели и вторую аудиторию: более мейнстримную и взрослую, знакомую с супергероями только по телевидению и кино, члены которой в последний раз брали комиксы в руки в детстве. К отчаянию (или отвращению) любителей комиксов, такие люди все еще ориентировались на цветной сериал «Бэтмен» с Адамом Уэстом и «Чудо-женщина» (1976–1979) с Линдой Картер. Как фильмы о Супермене с Кристофером Ривом ни старались, но и они не могли избежать фарса — более того, «Супермен III» (1983) и «Супермен IV» (1987) ушли в него с головой. Следовательно, довольно иронично, что благодаря «Хранителям», «Возвращению Темного рыцаря», «Убийственной шутке» и фильму «Бэтмен» 1989 года от Тима Бертона, бравшего пример с творчества Мура и Фрэнка Миллера, общественное представление о хорошей истории о Бэтмене резко качнется в противоположную сторону. Через десять лет после «Хранителей» публика отвергнет фильмы о Бэтмене от Джоэля Шумахера, потому что они слишком фарсовые и недостаточно жесткие.

Таким образом, «Хранители» и «Возвращение Темного рыцаря» строились по супергеройским традициям телесериала «Бэтмен», а не комиксов,

выпущенных в начале восьмидесятых. История начинается с того, что супергерой лезет на небоскреб по тросу с крюком, как Бэтмен и Робин, а костюм Ночной Совы пародирует бэтменовский телекостюм Адама Уэста, просто его копируя. Более того, и зенит супергероев в «Хранителях» — в свингующих шестидесятых. Важно и то, какие ноты «Хранители» не играют — отсутствие звуковых эффектов «Бу-бум!» и «Шлеп!» и подписей в стиле «Тем временем в величественном особняке Уэйна».

И «Хранители» в лоб обращаются к самой знакомой абсурдности жанра. Комедиант и Шелковый Призрак носят вполне стандартные супергеройские костюмы. Ночная Сова действительно надевает трусы поверх штанов, а Доктор Манхэттен сражается на вьетнамской войне в *одних* трусах — позже он избавится и от них, предпочитая ходить голым. В некоторых новых попытках рассказать более взрослые супергеройские истории (включая киноверсию «Хранителей») «цветные трико» уступают более практичным решениям вроде кожаной и облегающей нательной брони; в других, вроде телесериалов «Смолвиль» и «Герои» (Smallville, Heroes), супергерои носят обычную одежду. Но вместо того чтобы сказать,

что Супермен покажется достовернее, если будет просто носить куртку, Мур и Гиббонс вывернули «логику реального мира» наизнанку и спросили, кто вообще станет напяливать плащи и трико: «Это не самый здоровый человек. Некоторые стали бы так делать из-за сексуального возбуждения от одежды, другие — ради возбуждения от избиения других людей. Кто-то по политическим причинам, многие из альтруистических мотивов, но явно будет некий процент людей с довольно странными психологическими отклонениями… Просто есть что-то не вполне нормальное в человеке, который носит маску и костюм»[497].

Любой взрослый — да и любой здравомыслящий ребенок — понимает, что с преступностью не борются в колготках, и потому любые попытки отнестись к супергероям «реалистично» обречены на провал. Мур и Гиббонс тоже это понимали. Может быть, New York Times и превозносили серию за «ошеломительно сложные психологические портреты»[498], но это заявление не переживет столкновения с книгой. Как отмечал Грант Моррисон, она пользуется стандартными боевиковыми типажами:

> Ошарашенная техническим превосход-

ством «Хранителей» публика смотрела сквозь пальцы на набор на удивление традиционных голливудских стереотипов: зажатый парень, который хочет вернуть былую славу; псих, теряющий связь с человечностью; угнетающая мамаша из шоубиза, которая гоняла дочь, чтобы та добилась совершенства, но при этом скрывала секрет ее сомнительного происхождения; тюремный психиатр, настолько увлеченный мрачной внутренней жизнью пациента, что под ее весом дает трещины его собственная жизнь. Персонажи «Хранителей» набраны из символического репертуара кастингового отдела[499].

Персонажи — серия панчлайнов к одной и той же шутке. Ночная Сова — эквивалент Бэтмена — рыхлый импотент; аналоги Капитана Америки и Супермена убивали гражданских во Вьетнаме; Шелковый Призрак, стандартная супергероиня, была нимфеткой, а потом перешла на правительственную работу в роли эскорта; Озимандия пользовался своим великим гением, чтобы продавать собственные фигурки. Это не тонкие

психологические наблюдения. «Хранители» — не попытка реабилитировать жанр супергероя, не испытание его на прочность. Каким бы ни был грязным город супергероев, как бы граффити ни покрывали его стены, сколько бы вы ни анализировали супергероев, как бы ни обложили их проблемами «реального мира», все равно ответ на вопрос «как изобразить супергероев реалистично», к которому неизбежно приходят «Хранители» со множества точек зрения и ракурсов, — «Никак». Как позже Мур скажет об «Убийственной шутке»: «Бэтмен и Джокер — не реальные персонажи и не напоминают людей, которых можно встретить по жизни»[500].

Юмор тем не менее не кончается просто одним наблюдением, что супергерои дурацкие, или повествованием, пронизанным массой случайных деталей, визуальных и литературных каламбуров. Общая картина также оттеняется черной комедией и злой иронией. Это легко заметить, если присмотреться хотя бы к «шутке», которую Драйберг рассказывает Лори Юпитер в конце первого номера. Бывшие Ночная Сова и Шелковый Призрак вспоминают Капитана Резню — второстепенного злодея, который получал удовольствие от того, что его избивают (есть намеки,

что Драйберг стал Ночной Совой как минимум частично по той же причине). Карьера Капитана Резни скоропостижно оборвалась, когда он «подкатил к Роршаху, а тот взял и сбросил его в шахту лифта». Лори и Драйберг смеются:

> ЛОРИ: О боже, прости, это совсем не смешно. Ха-ха-ха-ха-ха!
>
> ДРАЙБЕРГ: Ха-ха-ха! Нет, боюсь, не смешно…

Смешно ли это? С некоторых точек зрения — да; с других — нет. Как событие — это трагедия, как анекдот — это забавно.

Или возьмем другой пример: в главе VI Роршах зарубил двух псов разделочным топориком, потом швыряет их трупы в педофила Грайса, который ранее убил юную жертву и скормил этим псам. Затем вигилант сковывает убийцу, обливает керосином и поджигает, наблюдая, как он умирает в мучениях. А *это* с какой точки зрения можно назвать смешным?

Эта сцена — одна из тех, где наглядней всего проступает разница между комиксом и экранизацией. Фильм «Хранители» последовательно более жестокий, чем комикс, причем мало где настолько, как в этой сцене: на серебряном экране мы

видим, как Роршах проламывает голову Грайсу мясным топориком, а потом продолжает рубить — всего наносит девять ударов. Комикс предполагал насилие, но обрывался раньше, чем мы его видели, а яркие краски добавляли горячечной нереальности. Вот что Мур говорил о своем отношении к юмору: «Я себя считаю не столько плачущим клоуном, сколько хихикающим трагиком. Мои любимые комедии — те, что на грани трагедии. Мои любимые трагедии — те, где почти смеешься. Все слишком ужасно, но тебя доводят до этой грани»[501]. Или, перефразируя Оскара Уайльда: когда в тебя бросают одну ярко-красную дохлую окровавленную собаку, — это несчастье, но когда бросают *две* — это на грани абсурда.

Традиционно мрачные нарративы пользовались комедийной отдушиной в виде интерлюдий между серьезными сценами. Мур редко к этому прибегает, разбрасывая каламбуры, иронию и абсурд походя в самом мрачном материале истории, отчего она становится еще более тревожной. В его творчестве виден больше чем штришок гран-гиньоля — излишней театральности, расцветающей в полновесные музыкальные номера в историях вроде «Убийственной шутки» и «Лиги выдающихся джентльменов: Столетие 1910».

Хорошо это демонстрирует «Вечное кабаре», с которого начинается вторая книга «V значит вендетта» (впервые опубликовано в Warrior № 12, август 1983-го). Формально это краткое содержание предыдущих глав в виде песни, которую поет V за пианино, приглашая нас на представление. Под панелями приведены музыкальные ноты (песню записывал Дэвид Джей из Bauhaus и выпускал как сингл). Кончается она цветасто и по-хулигански:

У нас не бывает свободных мест!
Здесь кто успеет, тот все и съест!
Здесь песни, и танцы, и факелов треск,
И объятия на заре.
Здесь нет причин для недобрых снов.
Нет черных, нет геев и нет жидов.
В лучшем из всех безумных миров —
В нашем Вечном Кабаре![502]

Эффект — приподнять аудиторию, а потом снова обрушить. И снова между картинками с человеком, поющим веселую песенку, и жутковатым текстом — «ироничный контрапункт». Как и в «Хранителях» (и в «Убийственной шутке»), что бы ни творилось, о каких бы ужасах нам ни

поведали слова, на изображениях мы встречаем застывшую ухмылку.

Критики, обвинявшие «Хранителей» в подростковом увлечении нигилизмом и насилием, фокусируются на Роршахе и полагают, что Мур одобряет мироощущение Роршаха, утверждая его в качестве образца поведения или даже просто рупора для собственных идей. В этом прочтении участь Грайса для Мура — просто наказание для жестокого человека[503].

Принимать Роршаха за главного героя — понятная ошибка. История начинается с его повествования, в первом номере он в одиночку расследует убийство Комедианта. И через Роршаха мы знакомимся с остальными супергероями, к которым он приходит по очереди и просит сохранять осторожность. Роршах задает мир и интонацию. Но Мур говорил: «Не думаю, что в книге есть центр. В смысле, отчасти суть «Хранителей» в том, что у всех персонажей свои очень, очень характерные взгляды на мир, при этом совершенно разные»[504]. Дальнейшие номера рассказываются с точки зрения других персонажей с контрастирующими точками зрения; еще Мур говорил: «Не думаю, что Доктора Манхэттена можно назвать мрачным; не думаю,

что Ночную Сову можно назвать мрачным»[505]. Даже в первой главе «Хранителей», еще до того, как мы видим главы с других точек зрения, должно быть понятно, что Роршах не «прав» — не представитель нормы. Быстро выясняется, что он, как говорил тогда Мур, «психопат-вигилант со странными фашистскими соображениями, который не очень разборчив в том, кого убивает»[506]. Еще можно представить, что первая строчка «Хранителей» — запись в дневнике Роршаха («Дохлый пес в переулке, на раздавленном брюхе след покрышки. Этот город меня боится. Я видел его истинное лицо»), — это собственный взгляд Алана Мура на Нью-Йорк, представленный через Роршаха. Преданный фанат вспомнит предыдущее описание посещения настоящего Нью-Йорка и — если этот фанат думает, что Мур всегда одинаково «серьезен», — сделать вывод, что сценарист видит этот город по-своему: «…Убедился, чтобы меня не съели каннибалы из метро или что не придется спать на канализационном люке… номер такой большой, что вызывает агорафобию… на стене маленькая табличка, которая сообщает, что я должен держать дверь на двойном запоре и всегда смотреть в глазок перед тем, как открывать, на случай если пришла бомжи-

ха с топором и сумкой, полной указательных пальцев… я провожу ночь, не услышав ни одного убийства… умудряюсь дойти до офиса DC так, что меня не застрелили и не изнасиловали»[507]. Хотя этот же фанат тогда должен заметить явные отголоски «Жести!» — пародии Мура на мрачные и жесткие комиксы.

И можно принять за чистую монету следующую реплику — тоже из дневника Роршаха с первой страницы «Хранителей»: «Они могли пойти по стопам хороших людей вроде моего отца или президента Трумэна. Порядочных людей, которые верили в честный труд ради хлеба насущного». Через пару страниц, когда полицейский говорит, что Роршах «дурнее, чем бешеный койот, и на нем уже два убийства первой степени», мы можем не доверять представителю власти и решить, что коррумпированный режим подставил нашего героя за преступления, которые он не совершал (тем более что Роршаха в итоге *правда* подставляют и задерживают за убийство, которое он не совершал, хоть в двух вышеупомянутых он и признается). По тем же причинам мы можем не доверять отзыву Лори: «Терпеть не могу этого Роршаха. Он больной на всю голову. И запах его терпеть не могу. И этот жуткий монотонный

голос. И вообще все. Чем скорей его упрячут за решетку, тем лучше». Но к концу номера, когда Роршах спрашивает себя: «Почему так мало наших по-прежнему живы, здоровы и не страдают психозом?» — безошибочно возникает пропасть между тем, что видят читатели, и тем, как это толкует Роршах.

Вот ключевой диалог в первом номере:

> РОРШАХ: А может, кто-то устраняет мстителей.
>
> ДРАЙБЕРГ: А тебе не кажется, что это слегка отдает паранойей?
>
> РОРШАХ: Так вот что теперь они говорят? Что я параноик?

Последняя реплика Роршаха, понятно, немудреная и очевидная шутка, но сам персонаж ее не замечает. В других местах, что показательно, Роршах с трудом распознает иронию или чужие попытки пошутить. Он думает, что он единственный здоровый человек в безумном мире, — естественно, так думает любой сумасшедший одиночка. В конце первого номера, на самой последней странице, уже каждый читатель должен понимать, что Роршах чрезмерный, «слишком ужасный» — на той самой грани между

трагедией и комедией, о которой говорил Мур.

Есть и другой вывод. Мур основывал стиль Роршаха на заметках, оставленных серийным убийцей «Сыном Сэма». Его вторая записка от мая 1977 года — практически один в один описание первой страницы «Хранителей»:

> Всем привет из подворотен Нью-Йорка, заполненных собачьим дерьмом, блевотиной, кислым вином, мочой и кровью. Привет из канализации Нью-Йорка, которая глотает эти деликатесы, когда их смывают уборочные машины. Привет из трещин тротуаров Нью-Йорка и от муравьев, обитающих в этих трещинах и жирующих на спекшейся крови мертвецов, просочившейся в эти трещины[508].

К концу «Хранителей», когда редактор газеты «Новый дозорный» слышит первую строчку из дневника Роршаха, он восклицает: «Господи, это от кого? От Сына Сэма? Отправляй в папку для психов»[509]. Шутка в том, что реальный эквивалент единственного супергероя в «Хранителях», не предавшего свои принципы, — известный серийный убийца.

В персонаже Роршаха есть и другие двусмыс-

ленности. Его уверенность, что мир, как и его маска, четко делится на черное и белое, — явный симптом душевной болезни. Но на мысли, что мир — по крайней мере его сверхчеловеческое население, — можно разделить на «супергероев» и «суперзлодеев», «добро» и «зло», стоит весь жанр. В этих категориях план Озимандии, как он говорит сам, напоминает о злодее от Republic Serial, тогда как Роршах, преодолевший все препятствия в расследовании и напавший на Озимандию на его базе, — герой.

В сущности план Озимандии уничтожить Нью-Йорк, чтобы шокировать Россию и Америку и привести их к сотрудничеству, — простейшая моральная дилемма: «Оправданно ли убийство энного числа людей, если это спасет еще больше людей?» Знакомая постановка вопроса не значит, что есть один морально истинный ответ. А также, конечно, эта дилемма знакома по истории атомного оружия. В главе VI мы узнаем, что молодой Уолтер Ковач (который станет Роршахом) написал: «Мне нравится президент Трумэн, раз так хотелось бы папе. Он сбросил атомную бомбу на Японию и спас миллионы жизней, потому что, если бы не он, война шла бы еще долго и убили бы много людей. Я думаю, это хорошо, что на Япо-

нию сбросили атомную бомбу». И все же Роршах — единственный из героев, который выступает против Озимандии. *Это* массовое убийство ему кажется неоправданным. Из-за какого-то патриотизма? Миллионы американцев погибнут, а Америка начнет сотрудничать с Советской Россией — неужели Роршах действительно верит, что хороший коммунист — мертвый коммунист?[510] Или, как не раз предполагалось, это гендерный вопрос? Неужели Роршах считает, что Трумэн и война — это мужественно, тогда как Озимандия — женственный либерал?[511] Мур дает множество материала, включая целую главу, посвященную психиатрическому анализу персонажа, но предоставляет нам самим интерпретировать все, что мы видим.

Это относится ко всем «Хранителям». Персонаж, отстаивающий «американский строй», — Комедиант: человек, который совершает попытку изнасилования, стреляет в беременную женщину и почти наверняка убил Кеннеди. Доктор Манхэттен — единственный персонаж с «суперсилами» и в ходе истории сравнивается с Суперменом и Богом… но, хотя они, по определению, парагоны морали, Доктор Манхэттен в высшей степени аморален и способен сказать: «Живое и мертвое

тела содержат равное количество частиц. Структурно нет зримой разницы. Жизнь и смерть — не поддающиеся измерению абстрактные понятия. Почему они должны меня заботить?» Когда он бредет в последней главе по руинам Нью-Йорка, его детерминистский, материалистский взгляд на вселенную означает, что он не способен провести черту между трупами и щебнем. Мур хочет сказать, что никто из этих людей не «хороший» и не «плохой» — все зависит от вашей точки зрения; даже создатели «Хранителей» не могут навешивать ярлыки.

Так можно ли вычленить из нарратива собственное мнение Алана Мура?

В «Хранителях» очевидна глубокая ирония, которую мы видим и в остальном творчестве Мура, а значит, ее можно принять за что-то вроде цельного мировоззрения Алана Мура. Критик Джон Лойд говорит, что намек на это мировоззрение (которое сам он называет Большой Шуткой) содержится в эпизоде, где Роршах убивает Грайса[512]. Когда Роршах рассказывает эту историю психиатру, заканчивает он ее тем, что мы «рождаемся из небытия, рожаем детей, таких же несчастных, уходим в небытие. Больше ничего. Жизнь случайна. Нет в ней законов, кроме тех,

что мы воображаем сами, когда слишком долго на нее пялимся. Нет смысла, помимо того, что мы ей навязываем. Этот неуправляемый мир вовсе не создан сверхъестественными силами». «Большая Шутка» в том, что, хотя большинство персонажей утверждает, что мир «неуправляемый», на самом деле это не так. «Хранители» — полная противоположность «неуправляемости»; это почти наверняка самый продуманный комикс в истории, с выдающимся вниманием к детали. В первом сценарии Мур уделяет на первую панель — крупный план смайлика, лежащего в канаве, — пятьдесят шесть строчек. При этом Гиббонс находит место, чтобы добавить еще больше хитросплетений, чем есть в сценариях. По мере развития серии сценарист и художник становятся только увереннее в себе, и конечный результат усложняется все больше. Пятый номер выстроен в виде изощренного палиндрома, с почти идеально симметричной последовательностью событий. Значит ли это, что прав Доктор Манхэттен? Он может помнить будущее так же хорошо, как прошлое, так что видит только закономерности. Но это не освобождает — это значит, что он заперт в часовом механизме причин и следствий, обречен видеть все связи мира, не мо-

жет сойти с предопределенного курса действий, остается лишь марионеткой со способностью «видеть струны». Доктор Манхэттен и Роршах не могут быть правы оба — по крайней мере без оговорок, — но в итоге это не имеет значения: у них обоих философия одинаково пессимистичная и нигилистская.

«Хранители» являют нам мир, где движущая сила судьбы — мрачная ирония. Все лишь одна большая шутка, как замечает не один персонаж.

> КОМЕДИАНТ: Слушай… как только понимаешь, что весь этот мир просто большая шутка, в нем имеет смысл быть только Комедиантом.
>
> ДОКТОР МАНХЭТТЕН: Сожженные деревни, мальчишки с ожерельями из человеческих ушей… это шутка?
>
> КОМЕДИАНТ: Эй… разве я говорил, что это хорошая шутка? Я просто стараюсь соответствовать…

Похожие сантименты выражает «Убийственная шутка»:

> ДЖОКЕР: Жизнь – шутка! Все человеческие ценности, все, за что человек

когда-либо боролся, – не более чем ужасный, безумный розыгрыш! Так почему ты не хочешь увидеть смешную сторону? Почему ты не смеешься над шуткой?

БЭТМЕН: Потому что я ее уже слышал… и даже в первый раз было не смешно.

То же самое мы встречаем и в более легковесном примере, который Мур приводит в статье 1986 года о ремесле написания комиксов, когда раскрывает персонажа — полицейского, коллекционирующего марки, — через монолог о его определяющем моменте жизни: «Я просто смотрел на альбом с марками и бесценную коллекцию, которую собирал много лет, а потом вдруг осознал, что раз я так глупо вклеил их прямо в альбом с помощью промышленного клея, то они больше ничего не стоят. Тогда я понял, что вселенная — просто жестокая шутка над человечеством, а в жизни нет смысла. Я стал цинично относиться к человеческому бытию и увидел неотъемлемую тщетность всех стараний и человеческой борьбы. И тогда решил вступить в полицию»[513].

Это последовательное и весьма пессимистичное мировоззрение встречается во всем

творчестве Мура восьмидесятых. Мир — хрупкое место, на грани экономического, социального и биологического коллапса. «Человек с улицы» добровольно закрывает глаза на политику, но это и не важно, ведь апокалипсис неминуем и остается только вопрос, *как* именно общество рухнет под весом неразрешимых социальных проблем. Один ответ — правого крыла; Северного огня из «V значит вендетта», Никсона и его клики в «Хранителях», логики вьетнамской войны: чтобы спасти деревню, надо ее разбомбить. Левые либералы, несмотря на благие намерения, приносят больше вреда, чем пользы. В «V значит вендетта» кампания за ядерное разоружение добивается своего, Великобритания отказывается от боеголовок в одностороннем порядке — и тут же начинается ядерная война. В «Хранителях» «либерал» Озимандия губит миллионы. «V значит вендетта», «Хранители» и «Марвелмен» кончаются обрушением старого строя. В конце все, к чему мы стремились, оказывается бессмысленным, и ветер уносит это прочь.

Таков ли взгляд Мура на *наш* мир (или, вернее, взгляд во время написания «Хранителей»)? Вот как он все видел в 1988 году:

Явно надвигается большая зима. Всякая злая научная фантастика и пророчества хиппи-параноиков о том, куда катится страна… оказывается, они были правы! Однажды у меня за дверью появился один из этих полицейских в духе «Темных Всадников Мордора», с визором и плащом, и конь его тоже с визором. Конь оттеснял пару подростков к двери гаража. Просто футбольные фанаты по дороге на матч. Мы выбежали, чтобы все сфотографировать, и тут подъезжает фургон со вращающимися видеокамерами на крыше. В газете полиция заявила: «Мы с нетерпением ждем матча, чтобы опробовать наши новые методы по управлению толпой». По одному взгляду было понятно, что это оборудование рассчитано не на каких-то футбольных фанатов. Никто не вкладывает столько денег, чтобы люди не портили игру между Нортгемптоном и Сандерлендом! И конечно, через две недели полиция явилась снова – на митинг по Статье 28. Арестовали девушек за то, что они целовались и пришли с плакатами, – якобы это было

наступательное оружие[514].

Восьмидесятые ознаменовались разгромными победами Консервативной партии Маргарет Тэтчер на всеобщих выборах, причем на платформе экономической политики, основанной на закрытии или приватизации огромных сегментов промышленности, лишении местных управ власти и централизации силы в Вестминстере, разгоне профсоюзов, продаже муниципального жилья и противоречии на каждом шагу «вседозволенным шестидесятым». Мура ужасала каждая черта британского политического ландшафта без исключения, хотя — при всей его эрудиции и вольнодумстве — он не торопился говорить, что тут можно сделать: «Прошу, поймите, что я еще не настолько сторчался или влюбился в собственный интеллект, чтобы предполагать, будто мы найдем решение или даже что-нибудь отдаленно напоминающее решение. Я хочу только ставить важные, на мой взгляд, вопросы в как можно более интересном свете»[515].

До недавнего времени взгляды Мура оставались прежними, но слегка смягчились: «Меня иногда удивляет апокалиптическая мрачность комиксов за последние 15 лет, напоминает о мо-

ем плохом настроении как раз 15 лет назад. Тогда были 1980-е, страной правила безумная правая Боудикка, а я был в плохом настроении — в политическом отношении, социальном и во многих других. Вот это и отражалось в моем творчестве… Не скажу, что теперь я пишу сплошь про пушистых кроликов и легкомысленный оптимизм, но все-таки у меня более положительный уклон, чем в восьмидесятые. На дворе другой век»[516]. Когда он рассказывает о мире, то как будто вторит Озимандии из «Хранителей»: «Мы банда изобретательная, так что в отчаянных обстоятельствах, как сейчас, вопрос сводится к сути — выберемся мы или нет… Нависшая смерть чудесно прочищает мозги, так что, возможно, некоторые из проблем сами приведут нас к решениям. На это я надеюсь». И хотя он по-прежнему не видит общего решения для цивилизации, он все же видит какую-то решимость в человеческих масштабах:

> Для нас всех жизнь – вопрос смирения со вселенной, и мне кажется, что в своем самом положительном смысле апокалипсис – это момент откровения, когда мы осознаем, что все наши попытки разобраться во вселенной безнадежно

> далеки от истины, но в руинах теорий вдруг видим проблеск – наступает, как это называют алкоголики, «момент просветления» о том, что действительно важно… Ко всем рано или поздно приходят свои откровения[517].

Так можно ли считать «Хранителей» комедией? Что ж, шутки в них мрачные, жестокие и даже извращенные, но их все-таки много. У комедий бывают хеппи-энды, у «Хранителей»… возможно. Мир все-таки не разрушен, и разрушение уже не кажется таким неизбежным. Драйберг и Лори, самые «обычные» персонажи в истории, забыли об эмоциональном багаже прошлого и начинают думать о совместном будущем. Но можно ли считать «Хранителей» задорными и жизнеутверждающими? Нет, в основном нет, но не написаны они и монотонным стилем, бесконечно тоскливым и унылым. Да, это комикс «от автора «V значит вендетта» и «Убийственной шутки», но чтобы целиком понять «Хранителей», важно для начала понять, что это в то же самое время комикс «от автора «ДиАр и Квинч» и «Марша Порочных уток».

VII. Хранители II

«Я мессия комиксов 1990-х, и, восстав от скромных корней на террасах и пережив мытарства среди миллионов, живущих на пособие по безработице, я стал успешным бизнесменом с хорошей репутацией, и я верю, что в Британии времен миссис Тэтчер это и считается успехом».

Алан Мур, «Монстры, маньяки и Мур» (Monsters, Maniacs and Moore)

После того как осела пыль от «Хранителей», в 1987 году настал, возможно, переломный момент творческой жизни Алана Мура, когда и он, и комикс-индустрия пытались понять, что же будет дальше.

Работа Мура и Гиббонса над «Хранителями» подошла к концу в мае 1987 года[518], через три года после задумки проекта. Они знали, что серия достигла огромного критического и коммерческого успеха, когда еще даже не приступили к последним номерам. Хотя в итоге завершение

книги проходило несколько сумбурно — Мур присылал Гиббонсу отдельные страницы на такси по мере завершения[519], — они выбились из графика на пару месяцев, так что в магазинах последний выпуск ушел на повторный запрос (то есть изначальные заказы магазинов комиксов просрочились, и тем пришлось заказывать номер повторно). «Хранители» № 12 — последний номер — опубликован 11 июля 1987 года. В декабре серию соберут в «графический роман», и она быстро станет бестселлером.

Теперь в Британии журналы о стиле жизни и воскресные приложения публиковали статьи, предвещающие приход комиксов для взрослых. Одним из первых об этом заговорил Нил Гейман в выпуске газеты Today 27 июля 1986 года[520], и его статья служит шаблоном почти для всех последовавших мейнстримных публикаций. Она сообщала читателям, что комиксы уже не просто для детей; что супергерой — квинтэссенция американского творчества — теперь выходит из-под пера и кисти британских талантов, которые глядят на общество США извне; что комиксы вроде «Хранителей» включают в себя политический комментарий. Отмечалось, что Алан Мур — из новой породы британских создателей комик-

сов, работу которого можно найти в журнале 2000AD, а также упоминался «Темный рыцарь» Фрэнка Миллера и магазин комиксов Forbidden Planet в центре Лондона. Материал подлиннее от Дона Уотсона в Observer в ноябре 1986 года — «Шазам! Герой сломался» — следовал почти той же схеме, отмечая: «Устрашающий облик Алана Мура (выше шести футов, волосы до плеч и борода) скрывает мягкий характер и неугомонный разум. Несмотря на то что тайтл, который сделал ему имя, ежемесячная «Болотная Тварь», рассказывает о загнивающем буйстве природы американского Юга, сам он по-прежнему проживает в родном Нортгемптоне»[521].

Появилась реклама: «В Англии началась издательская революция. Впервые публике доступен широкий ассортимент комиксов взрослой тематики в мягкой обложке. Напоминая стилем и глубиной французский жанр Bande dessinée, графические романы уже захватили воображение тысяч читателей. «Гало Джонс», «Возвращение Темного рыцаря», «Болотная Тварь», «Любовь и Ракеты», «Ронин» и «Судья Дредд» — сливки англоязычных комиксов. Ищите в ближайших книжных магазинах».

Шумиху расчетливо поддерживал издатель

Titan. Titan Books не только публиковали коллекционные издания британского и американского материала, но и занимались дистрибуцией комиксов по собственным магазинам, а их лондонский магазин комиксов — Forbidden Planet — оставался крупнейшим в Британии. Titan нанял пиарщика Игоря Голдкайнда, чтобы донести комиксы до широкой аудитории. Он популяризовал выражение «графический роман», признаваясь: «Я бессовестно украл термин у Уилла Айснера»[522], — но эта стратегия убедила книжные магазины закупать комиксы.

PR подкрепило издание в виде сборников трех великолепных комиксов, которые ранее выходили в сериальной форме: «Возвращение Темного рыцаря», «Хранители» и «Маус», ставших известными как «Большая Тройка». Вместе с регулярными упоминаниями «Темного рыцаря» британская пресса часто говорила и о «Маусе» — рассказе Арта Шпигельмана о холокосте через образы мультяшного мира, — но все усилия они сосредоточили на «Хранителях» и Алане Муре. Запоминающаяся внешность Мура и значок со смайликом из «Хранителей» украшали почти каждую статью. В 1988 году значок мелькал в самых разных местах: в декорациях в ситкоме

Ленни Генри, на бомбере компаньона Доктора Кто, стал вездесущей эмблемой EDM-группы Bomb the Bass. Вообще Мур и его творчество упоминались самыми разными группами. The Chameleons пели Swamp Thing, Transvision Vamp пели Hanging Out with Halo Jones. В 1989 году Pop Will Eat Itself выпустили Can U Dig It? — перечисление любимых песен, фильмов, телесериалов и комиксов, где упоминали «V значит вендетта», а рефреном шло «Алан Мур сечет фишку» (Alan Moore knows the score).

Теперь Мур обретался на границе между культовой фигурой и знаменитостью. Родители были за него рады. «Когда я начал воплощать праздные подростковые мечты, кажется, они еще в меня не верили, по крайней мере сперва. Они думали, все закончится разочарованием, что это невозможно… Отец был очень впечатлен, когда впервые увидел меня по телевизору. Он никогда меня не читал… но понимал, что если ты выступаешь по телевизору и люди говорят о тебе хорошее, то и дела у тебя идут неплохо»[523]. Мур был везде: появлялся в передаче об искусстве Kaleidoscope на Radio 4 и в самом первом номере Q (октябрь 1986-го). Рассказав в детской передаче субботним утром Get Fresh о «Болотной Твари», он затем

садился вместе с Клиффом Ричардом, Шейкин Стивенсом, Элвином Стардастом и собачкой из «Истендеров», чтобы обсудить поп-синглы недели. У него брала интервью в передаче об искусстве Мюриэл Грей, а 14 ноября 1986 года — Пола Йетс в вечернем музыкальном шоу The Tube. «В этот момент я был самым успешным сценаристом комиксов в истории. Очень странно себя чувствовал, потому что, как ни старайся, успех отделяет тебя от людей; вдруг все время забирают всякие штуки на телевидении, интервью — не как наше с вами, а как интервью с журналом из Голландии, из Германии, из Франции; снимаешь документальные фильмы о своей жизни…»[524]

Последнее относится к «Монстрам, маньякам и Муру» (1987) — получасовой документалке от Central Television для многолетней телесерии England Their England, где Мур брал интервью сам у себя. В передаче он превозносил комиксы, потому что благодаря низкой цене они «доступны для всех». Там же следует долгая дискуссия о темах защиты природы в «Болотной Твари» и о творчестве в 2000AD. Он показывает нам Нортгемптон, объясняет политическую подоплеку своих комиксов, читает «Назидательную сказку» (A Cautionary Fable, из 2000AD № 240) дочерям

Эмбер и Леа и приводит полный текст «Марша Порочных уток». Спрашивая себя, нет ли у него комплекса мессии, он отвечает: «Если бы не было, стал бы я ходить с такой прической?»

Один из аспектов жизни Мура, который пресса упустила из виду, — в это время Дебби Делано, многолетняя знакомая, переехала к Алану и Филлис в их дом на Бирчфилд-роуд. Мур говорит, что они пробовали «некие экспериментальные отношения — наверное, это можно назвать так. Мы подошли к этому очень серьезно и продержались два-три года, а это показатель серьезности»[525].

Что касается личной жизни Мура, не стоит путать его желание не выносить сор из избы со скрытностью или уклончивостью. Все трое говорили с друзьями и семьей о своих отношениях прямо. Мур даже нарисовал Филлис и Дебби для журнала Heartbreak Hotel.

Публичность принесла в жизнь Мура и некоторую нервозность — в 1986 году он признавался: «Мне нравится незаслуженное благоговение, но иногда я почти хотел бы писать анонимно»[526]. Впрочем, он понимал правила игры. К увеселению многих знакомых, Мур купил блестящий белый костюм с модными — для лета 1986 года — короткими рукавами, и был к услугам любого,

кто хотел с ним пообщаться. Как отмечал Игорь Голдкайнд, Мур «сделался спикером от взрослых комиксов — эту задачу он исполнял с великим терпением, потому что его донимал расспросами почти каждый заинтересованный журналист. Скоро его прозвали «Первой комикс-мегазвездой Британии»[527], и хоть раз для разнообразия СМИ не ошиблись».

Мур неустанно предвещал проявление взрослого комикса. Но при этом знал, что его главная роль в революции — писать эти самые «графические романы», о которых все столько слышат. Теперь фанаты ждали продолжения «Хранителей». После успеха «Возвращения Темного рыцаря» Фрэнку Миллеру заказали «Бэтмен: Год первый» (Batman: Year One), еще более «жесткую» историю происхождения героя, и она стала хитом. С начала публикации «Хранителей» Мур и Гиббонс говорили, что не заинтересованы в развитии истории, но открыты к идее исследовать другие аспекты этого мира. Мур давал комментарий: «Возможно, мы сделаем серию «Ополченцы», с подробностями о супергероях 1940-х. Еще мы подумывали о серии «История черной шхуны» — пиратской комиксной серии, которую мы упоминали в этом альтернативном мире. Но нет, другой серии «Хра-

нители» не будет»[528]. Гиббонс подтверждал: «Очевидно, мы с Аланом в следующем же году могли бы сделать состояние на «Хранителях II». Просто я не могу представить других причин для этого, кроме очевидных денежных. «Ополченцы» привлекательны, потому что это другая эпоха и другая история»[529].

В интервью за интервью оба придерживались этой линии, хотя Мур изредка ссылался на важную оговорку (курсив мой): «Единственный возможный спин-офф, о котором мы подумываем, — может, через четыре-пять лет, когда *позволит позиция правообладателей*, мы сделаем книгу «Ополченцы». Сиквела не будет»[530].

После завершения «Хранителей» фанатам Мура хватало, чего почитать. Хотя он запретил пару проектов переизданий — сомневался, что его работа в Sounds надлежащего качества, а также продолжал блокировать репринты материалов Marvel UK, — почти все его ранние британские вещи пересобрали и переиздали на рынках как Британии, так и США. Его лучшие «Фьючер Шокс» и «Тайм Твистерс» были собраны под обложками с его именем — в коллекционках Alan Moore's Shocking Futures и Alan Moore's Twisted Times; Мур написал для них предисловия (возможно, пото-

му, что, хотя он не мог получить деньги за сами переиздания, автор предисловия удостаивался 1 процента роялти)[531] и прислал страницу для стрипа в 2000AD № 500 — свою последнюю работу для этого издания. Опубликовали четырехтомник всех стрипов «Волшебного Кота Максвелла» — это так смутило Мура, что он пожертвовал деньги за него в Гринпис[532]. Eclipse публиковали «Мираклмена», к этому времени — целиком новый материал. Мур часто писал для комиксов малой прессы Британии и Америки, охватывая в широком ассортименте произведений все — от литературного изложения военного опыта настоящих солдат до иллюстраций Годзиллы. DC готовились издать «V значит вендетта», для чего Мур и Дэвид Ллойд заканчивали историю, прерванную из-за закрытия Warrior. Уже скоро издадут подзадержавшийся в производстве графический роман о Бэтмене/Джокере «Убийственная шутка», а Мур подумывал о кроссовере Мистера Монстра/Болотной Твари.

Внимательный читатель все же заметит, что между Аланом Муром и DC не все было гладко. В их комиксах больше не было длинных или коротких вещей от Мура или даже гостевого участия. Некогда плодовитый, он закончил ра-

боту над последним номером «Болотной Твари» примерно в то же время, когда сдал сценарий для двенадцатого и последнего номера «Хранителей». Сценарий «Убийственной шутки» написан в 1985 году[533]. Две трети «V значит вендетта» состояли из переизданий Warrior[534]. Даже если не планировался сиквел «Хранителей», где же новый крупный проект Мура, почему DC его не публикует?

Ответ — между Аланом Муром и DC Comics случился крупный раздор. В начале 1987-го Мур публично объявил, что больше никогда не будет работать с этой компанией.

Начинал «Хранителей» Мур в отличных отношениях с DC. «Хранители» № 1 вышли в мае 1986 года, но уже годом ранее, когда только готовились первые выпуски, в DC поняли, что это нечто особенное, и с гордостью показывали гостям офиса, в том числе писателю Майклу Крайтону[535]. В художественном плане Муру и Гиббонсу буквально дали карт-бланш, а ресурсы DC допускали внедрение инноваций в таких вопросах, как формат комикса и графический дизайн. Сценарист и художник доверяли друг другу, а DC доверяли им. Они работали без ограничений существующей «линейки», а это снимало целые слои корпора-

тивного надзора и редакторского беспокойства. Гиббонс говорил, что во время разработки серии им не ставили никаких временных рамок. Хотя редактор «Хранителей» не сидел без дела. Барбара Рэндалл, занявшая эту должность на середине серии, говорит: «Работы хватало по горло: музыкальные права, вопросы оформления (не поверите, сколько часов занимало создание картинки «скрепки» в те дни до компьютеров, сканеров и «фотошопа»!), длинные телефонные разговоры с Аланом о справочном аппарате, в основном просто поздравительные звонки Дэйву — потому что его работа была превосходна»[536].

Мур продолжал получать лакомую работу в DC, где как раз предпринимали перезапуск всего своего репертуара для современных читателей. В 1986 году Джулиус Шварц заказал «Что случилось с человеком завтрашнего дня?» — прощание с «оригинальным» Суперменом перед тем, как персонажа серьезно подновили; ходят слухи, что Мур отказался от предложения стать одним из сценаристов обновленной версии[537], потому что был слишком занят «Хранителями». Но он написал несколько единичных стрипов, а также продолжал посылать пичи DC. Мур и Гиббонс обсуждали идею совместной работы

после «Хранителей» над более легкомысленной версией Капитана Марвела в качестве антидота к мрачности. Одна из последних заявок Мура в DC — «Сумерки» (они же «Сумерки супергероев» — Twilight of the Superheroes): огромная серия в будущем «Вселенной DC» с тем же ощущением конца света, что и в «Возвращении Темного рыцаря», но для целого пантеона супергероев. Мур предусмотрел большие роли для собственных персонажей, таких как Джон Константин и Содом Ят (Sodom Yat), но не забыл и про Супермена, Бэтмена, Чудо-Женщину и так далее. Заявка без даты, но из ее текста следует, что она написана в конце 1986 года[538]. Мур считает, «что «Сумерки» были предложением в духе «Хранителей II»… Просто такой большой кроссовер… Наверное, они остались довольны успехом «Хранителей», и… Кажется, мы могли делать более-менее все, что захотим»[539]. Но к началу 1987-го Мур уже «начал осознавать, что DC — необязательно мои друзья»[540].

Бизнес-модель DC основывалась на долгоиграющих ежемесячных онгоингах с супергероями, созданными десятилетия назад, — Суперменом, Бэтменом и Робином, Чудо-Женщиной, Флэшем, Зеленым Фонарем, Юными Титанами и многими

другими. К 1987 году старейшие тайтлы — Action Comics и Detective Comics (о Супермене и Бэтмене соответственно) — приближались к 600-му номеру. Из-за прав на многих из персонажей шли судебные тяжбы, но DC считали всех персонажей — от флагманских имен до самых малоизвестных одноразовых — корпоративной собственностью, продавали лицензии на мерчендайзинг и производили его сами.

«Хранители» были необычны тем, что это лимитная серия с оригинальными персонажами, принадлежащая создателям, но и это не стало для DC в новинку. Майк У. Барр и Брайан Болланд создали в соавторстве «Камелот 3000» (1982), Фрэнк Миллер создал «Ронина» (1983). Когда Мур начал работать в DC, создатели уже стали получать новые права. Контракты менялись так, чтобы труд сценаристов и художников оплачивался в случае, когда их персонажей используют повторно. В «Болотной Твари» № 37 дебютировал Джон Константин — маг из рабочего класса. Он мгновенно добился популярности и в итоге получил собственный ежемесячный тайтл — «Посланник ада» (Hellblazer), по мотивам которого в 2005 году сняли фильм с Киану Ривзом. Если бы Константин родился всего на год раньше, создатели

остались бы ни с чем; теперь же с каждым его появлением они делили небольшую прибыль. Также сценаристы и художники получили доступ хоть к какому-то роялти в случае уверенных продаж и репринтов. Художникам платили роялти, если их работу продавали в виде постера. Оригинальный арт возвращался художникам, и те уже сами могли продавать его напрямую фанатам или порциями — в магазины комиксов.

«Хранители» заказывались с пониманием, что теперь существует особенная демография взрослых фанатов комиксов, ждущих менее детские истории и готовых платить за них с надбавкой, а лучший способ производить такие комиксы — дать создателям творческую свободу и процент от успеха проекта. Контракт Мура на «Болотную Тварь» был простым договором для писателя по найму, исчерпанным, когда он обналичил чек; контракт «Хранителей» стал гораздо более объемным и замысловатым юридическим документом.

«Хранители» рассказывали сложную и запутанную историю, где изначально несвязанные маленькие события сходятся в удивительном апокалиптическом финале, после которого полубог уходит из человеческого мира. Как вверху,

так и внизу. Серия Мура и Гиббонса стала катализатором закулисных споров, что накапливались в индустрии уже много лет. Хотя в то время еще никто об этом не говорил, «Хранителей» можно назвать моментом, когда комиксы перестали быть журналами (то есть эфемерными, подчиненными редактору и дедлайнам, бесконечными) и стали романами (долговечными, авторскими, продуманными, законченными). Эта перемена застала врасплох и издателей, и создателей, и заставила первых уйти в глухую оборону. И совершенно уместно, что кульминация разногласий настала, когда комикс *буквально* превратился в роман.

Первая трещина в отношениях DC и Алана Мура появилась вскоре после запуска «Хранителей» в продажу летом 1986 года, и все заинтересованные стороны сочли ее тривиальной. Сделка по «Хранителям» давала Муру и Гиббонсу часть прибыли с мерчендайзинга, но имелась одна лазейка: товары для «промоушена» DC позволялось распространять без оплаты создателям. Это стандартный пункт, касавшийся мелких предметов, раздававшихся в магазинах комиксов или на конвентах: значки или флаеры, которые можно разложить и превратить в плакаты. В

огромных количествах распространялись реплики значка со смайликом из первого номера[541], но отдельные магазины комиксов стали брать за них деньги, решив, что DC установили рекомендованную цену в 1 доллар. Но хотя за значки стали платить, отдел маркетинга DC по-прежнему относил их в колонку «самоокупающихся промотоваров», а не мерчендайза. Мур и Гиббонс не получили ничего.

«Самоокупающийся промоушен» — распространенный термин в маркетинге, обычно обозначающий предложение, когда потребитель собирает, например, чеки и посылает в обмен на «бесплатный подарок». В реальности потребитель заплатил за свой «бесплатный» подарок, потому что стоимость товаров, которые нужно купить, чтобы получить чеки, завышена. Так что промоушен окупает сам себя (отсюда название). Когда магазин «раздает» значки потребителям, купившим комикс, очевидно, это тот же самый процесс. Разногласия начались, когда отдел маркетинга DC стал утверждать, что речь об одном и том же товаре, что значки остаются «материалом для промоушена», даже если потребитель платит за них отдельно. Мур и Гиббонс не согласились с таким толкованием, и, как дипломатично сфор-

мулировал Гиббонс, «последовали дискуссия и итоговое решение»[542]; он «много общался и писал исполнительному вице-президенту DC Полу Левицу, который, не уступая в юридическом плане, согласился заплатить сумму, равную 8-процентному роялти со значков»[543].

Тем не менее спор породил неприязнь между Муром и DC и продемонстрировал сценаристу, что, хотя в DC очень комфортно работается, вся власть все равно принадлежит им, а не ему. «Всё какие-то вредные мелочи. Ведь в самом деле, чтобы все остались довольны, надо было всего-то потратить пару тысяч долларов. И у нас сохранились бы добрые отношения, а то, что у нас не сохранились добрые отношения, уверен, в итоге за прошедшие годы стоило им намного больше пары тысяч долларов»[544]. Оценка Мура насчет того, сколько ему недоплатили, похожа на правду. 8 процентов от цены в рознице — это 8 центов за значок, поделенные напополам между Муром и Гиббонсом. Другими словами, Муру задолжали 1000 долларов за 25 тысяч значков.

До этого Мур публично выражал удовлетворение сделкой по «Хранителям». На конвенте в сентябре 1986 года они с Гиббонсом отвечали на вопрос «Принадлежат ли вам «Хранители»?»

следующее:

> МУР: Я понимаю так, что, когда «Хранители» закончатся и DC не будут использовать персонажей больше года, они наши.
>
> ГИББОНС: Они платят нам значительную сумму денег…
>
> МУР: …чтобы сохранить права. Так что, по сути, они не наши, но если DC работают с персонажами в наших интересах, то они с тем же успехом наши. С другой стороны, если персонажи переживут свой естественный срок и больше не понадобятся DC, то через год мы их получим в целости и сможем делать все, что захотим, чем я вполне доволен[545].

Пункт с возвращением прав — абсолютно стандартный для книгоиздания. Суть в том, что если книга остается в печати, то права сохраняются у издателя, а если книга выходит из печати, то через обозначенный в контракте период права возвращаются автору. Что конкретно входит в «права» — варьируется от контракта к контракту, а контракт «Хранителей» остается скрыт от публики, но заявления многих сторон намекают, что DC принадлежат права на собственность от

начала и до конца — и дают абсолютно легальные возможности публиковать книгу, использовать персонажей, публиковать сиквел, продавать мерчендайз и лицензии на зарубежные издания, а также рассматривать сделки с кино и телевидением. Только когда «Хранители» подошли к завершению, Мур осознал, что «если DC оставит комикс в печати навсегда, то и права останутся у них навсегда»[546].

Легко представить это как глупость со стороны Мура или как знакомую историю о художнике, который подписывает фаустовский контракт, не читая мелкий шрифт. Алан Мур очень хорошо разбирается в индустрии комиксов и отлично понимал, что в прошлом издатели эксплуатировали создателей. Неужели он не читал контракт? Гиббонс помнит, как «звонил Алану, когда впервые получил контракт, чтобы обсудить его. Он мне сказал, что уже подписал. Я попросил о паре изменений — в основном касательно равенства отправной точки роялти у сценариста и художника, — и тоже подписал»[547]. Мур редко противоречит сам себе, но за годы он изображал контракт на «Хранителей» одновременно и как тяжелую победу в войне за права… и как документ, который он не потрудился прочесть.

Он даже говорил и то и другое в одном и том же интервью:

> На таких условиях мы делали «Хранителей» – они понимали, что мы хотели обладать сделанной работой, а они при этом – «новые DC Comics», готовые откликаться на все требования создателей. И они разработали новый контракт, который означает, что, как только комикс выходит из печати, права возвращаются нам, – и это кажется неплохой сделкой. У меня нет причин не доверять этим людям. Они во всем шли навстречу. Они только в восторге от количества комиксов, которые стали продавать. Даже на этом уровне я думал: «Ну, они видят, что я приношу им отличную рекламу и кучу денег. Значит, раз они хотя бы просто компетентные бизнесмены, им не захочется нас обманывать». Теперь я присмотрелся к контракту «Хранителей», в который, очевидно, тогда мы не очень вчитывались. Это первый прочитанный мною контракт, – и уверен, что это относительно редкое событие – чтобы

контракт в комикс-бизнесе вообще существовал[548].

Следует подчеркнуть, что это не повтор событий, когда создатели Супермена продали права навсегда за 130 долларов, или бессчетных случаев, когда создатель прибыльного персонажа живет в нищете, а издатель зарабатывает миллионы. Многие бы сказали, что Мур в завидной позиции. Когда в конце 1987 года вышел «графический роман» «Хранители», он продался еще большим тиражом, чем любой отдельный выпуск (хотя сообщения современников, что он продался «миллионами» за год после релиза, преувеличены). Внимание мейнстримных СМИ к оригинальному комиксу в итоге раздразнило любопытство даже тех читателей, что не собирались приближаться к магазинам комиксов или прилежно собирать старые журналы. Теперь «Хранители» продавались в обычных книжных, причем продавались год за годом. Стандартное издание в мягкой обложке пережило уже тридцать третий тираж, и на одном только рынке США публиковались еще четыре других издания. Благодаря киноадаптации «Хранители» стали самым продающимся графическим романом 2009

года, но даже в 2007 году, до взлета интереса, были проданы 100 тысяч экземпляров[549]. В 2012-м старший вице-президент отдела продаж DC Боб Уэйн заявил, что «Хранители» «перевалили за двухмиллионную отметку»[550] в мейнстримной книготорговле.

По контракту Муру отходили 4 процента роялти. К 1991 году он мог сказать, что «Хранители» принесли мне сотни тысяч фунтов»[551], и с тех пор заявлял, что заработал «миллионы»[552] и отказался от еще больших миллионов. Еще до того, как были опубликованы «Хранители» № 4, на продажу выставили права на фильм — Мур и Гиббонс получили деньги и за это. Кинопродюсер Дон Мерфи утверждал, что за фильм Муру заплатили 350 тысяч долларов[553], хотя Гиббонс говорит, что «мы получили всего долю от этого, и то поделили»[554]. Первая попытка снять «Хранителей» провалилась — как и пара других, — но когда фильм «Хранители» наконец завершили в 2009 году, Муру все равно должны были прийти деньги с кино и еще больше — с мерчендайзинга, хотя он передал свою долю от последнего Гиббонсу. Более того, его уже озолотили повышенные продажи графического романа благодаря интересу к фильму (впрочем, по контракту он не имеет

права на прибыль от серии-продолжения «До Хранителей» (Before Watchmen), которую запустили через пару лет). Такая же сделка заключена по «V значит вендетта» — другой его авторской работе в DC.

Значит, спор Мура с DC — не из-за денег, по крайней мере не из-за того, что DC удерживают деньги, положенные по контракту.

Не назвать это и юридическими разногласиями. За годы многие, очень многие создатели комиксов судились со своими издателями. Большинство дел касаются одной и той же проблемы: материала, который оказался прибыльным куда дольше, чем представлялось изначально, и который адаптировали для медиумов и рынков, существовавших во время заключения изначальной сделки в зародыше. Ситуация осложняется в лучшем случае расплывчатыми формулировками в контрактах, непоследовательными или несуществующими уведомлениями об авторских правах и той проблемой, что за годы множества знаковых элементов долгоиграющих персонажей пополнялись другими создателями. Супермен не только архетип супергероя, но и архетип юридических споров из-за прав создателей супергероев. Джо Сигел и Джерри Шустер создали стрип

«Супермен», опубликованный в Action Comics № 1, — это первое появление персонажа, — но в первом номере еще нет знакомого символа Супермена, Daily Planet, криптонита, Смолвиля, Крепости Одиночества, Лекса Лютора, Джимми Олсена, Супербоя или Супергерл. В первой ипостаси Супермен не умел летать, у него не было рентгеновского или теплового зрения. Так какие элементы принадлежат обладателям «прав на Супермена»?

Юридические разногласия из-за Супермена начались задолго до того, как Мур начал работать в американских комиксах, и продолжались буквально несколько поколений. Мур знал об этом до начала работы в DC. Но он всегда чувствовал себя некомфортно с правовыми вопросами — и соблазнительно увидеть в этой черте влияние класса или контркультурного менталитета; инстинктивное недоверие к системе. С другой стороны, он просто мог понимать, что одна из тактик медиакорпораций — затягивать процессы ради войны на истощение, и если бы он подал иск, то потратил бы всю жизнь — не говоря уже о деньгах — на суды[555].

Сколько существуют комиксы, столько существуют люди, сочетающие творческий дар с биз-

нес-смекалкой, вроде Уилла Айснера и Стэна Ли. А в восьмидесятые пришло новое поколение предпринимателей: люди вроде Дэйва Сима, Тодда Макфарлейна, Нила Геймана и Фрэнка Миллера заключали сделки, разжигали аукционные войны среди издателей за свои услуги, пристально следили за правовыми вопросами, мерчендайзингом и спин-оффами и не боялись судиться. Ветеран комикс-индустрии, пожелавший остаться неизвестным, сообщил мне, что в какой-то момент осознал, что его целью стало заработать фрилансом на крупного американского комикс-издателя достаточно денег, чтобы вытрясти из этого издателя через суд то, что он должен на самом деле.

Это не относится к Алану Муру. Очевидно, как отметил Стивен Биссетт, «Алан ненавидит заниматься бизнесом». Это не значит, что он наивен или ему претит мысль, что издатель комиксов хочет заработать. В заявках он пишет о потенциальном мерчендайзинге и объясняет, как его план повысит продажи его и других книг, но всегда с тем намеком, что претворять план в жизнь будет кто-то другой. Он пишет комикс, он с удовольствием дает интервью, он умеет попасть в заголовки, но сам маркетинг и юридические

тонкости, улаживание споров и соблюдение прав — не его работа; это то, что должны оплачивать остальные 92 процента прибыли.

Мур хочет творить, а коммерческие и юридические нюансы предоставить тем, кому доверяет. В 2010-м после того, как DC обратились к нему в надежде договориться о продолжении «Хранителей», он сказал (курсив мой): «И тогда я представил, что в свете нашего понимания стандартов индустрии в то время… пожалуй… В смысле, *мне пришло в голову, что, наверное, стоит нанять адвоката, чтобы разобраться в вопросе*. Там может быть какая-нибудь проблема с контрактом — какая-нибудь потенциальная проблема в связи с тем, что нужна моя подпись, чтобы они могли делать свои приквелы и сиквелы. Может оказаться, что без этого не могут»[556]. Из-за контракта на «Хранителей» споры не утихали двадцать пять лет с миллионами долларов на кону. Мур действительно хочет сказать, что за все это время ни разу не удосужился переговорить с юристом?

Это интервью вызвало шумиху в Сети, и комментаторы (как фанаты комиксов, так и профессионалы) обвинили его в наивности, иронии или неприкрытой лжи. Но нет, Мур последовал

совету специалистов только в 2011 году: «Недавно Мур заявил, — сообщалось в СМИ, — что юристы, связанные с другим его проектом, предложили пересмотреть контракт «Хранителей», подписанный почти тридцать лет назад. «Какая ностальгия — увидеть его после стольких лет, — говорит он. — Там был пункт, который, по сути, говорил, что если в будущем я откажусь подписать какие-либо документы или договоры, то DC имеют право обойтись подписью своего юриста». Смогли DC разобраться с его отказом способом, описанным Муром, или нет, но в начале 1987 года ссора с издателем случилась не из-за мелкого шрифта в контракте. Вне зависимости от легальной позиции очевидно: в то время он не сомневался, что DC следуют подписанному соглашению.

Учитывая, что он получил миллионы долларов, что DC исполнили свои обязательства по контракту до буквы и что его работой наслаждалось несчетное количество людей, о которых он даже не мечтал, в каком же смысле Мура «кинули»? Очевидный ответ — его вовсе не кинули, просто он скандалил из-за безрассудности и упрямства и не имеет оснований для жалоб. В 2012 году Лен Уин, редактор первых номеров «Хранителей»

и автор «До Хранителей», заявил: «Кажется, у Алана за годы выработалось мироощущение, которое существует только в его голове и не имеет никакого отношения к истине… И в какой-то момент он решил, что DC его предали».

Дело в том, что Мур верит: они с Дэйвом Гиббонсом должны были получить определенные права на «Хранителей». Он верит, что контроль над «Хранителями» давно уже пора было вернуть авторам, что DC удерживают их не в духе договора. Учитывая, что DC явно действуют законно, он просит, чтобы это сделали из уважения. Его позиция — DC последовательно принимали решения вразрез с его недвусмысленно выраженными желаниями вплоть до того, что он порой истолковывал их мотивы как проявления какой-то зловредности[557] (издатель, естественно, это отрицает).

С творческой точки зрения он сетует, что его творчество продолжают эксплуатировать от недостатка воображения:

> Это трагедия. Комиксы, которые я читал в детстве, вдохновляли меня и полнились идеями. Никому не нужен был выскочка из Англии, чтобы учить всех писать

> комиксы. У них хватало в избытке собственных идей. Но в эти дни мне все чаще кажется, что индустрия комиксов роется в глухую ночь в моем мусорном баке, как еноты. Славный образ, да? И ведь это даже не какие-то особенно хорошие идеи. Господи боже, придумайте уже свои! Не так уж и сложно[558].

Разумеется, за годы Мур добавил в свой список обид новые пункты, а некоторые детали со временем размылись, забылись или, наоборот, появились. Взять для примера то, что теперь он вспоминает, «как начал себя чувствовать обойденным и использованным в связи с обновлением всей оккультной линейки»[559]. И это правда от начала до конца — DC развивали успех его рана в «Болотной Твари» и запустили ряд других комиксов в жанре хоррор-фэнтези в том же духе и часто с теми же персонажами. Впрочем, это было не в начале 1987 года, когда Мур расстался с DC. Идеи созревали еще пару лет, а в итоге даже получили его благословение. Преемник Мура на «Болотной Твари», Рик Вейтч, работал художником тайтла и был его другом. Другому другу, Джейми Делано, Мур посоветовал

запитчить новый комикс о Джоне Константине, «Посланец из ада», и первый номер появился уже только в январе 1988 года. Еще один друг, Нил Гейман, создал «Сэндмена», дебютировавшего год спустя после «Посланца из ада», в январе 1989-го. Линейка Vertigo, запущенная в 1993-м, объединила эти и другие «оккультные тайтлы DC», но в их числе было много других комиксов вроде «Энигмы» (Enigma) и «Себастьяна О» (Sebastian O) — совершенно независимых от творчества Мура.

С годами «Хранители» продолжали продаваться, а Алан Мур все больше злился на DC. Но важно давать себе отчет, что его возражение против коллекционной версии «Хранителей» — не задняя мысль, не обида, которая появилась уже после успеха книги. Это легко доказать: Мур поссорился с DC еще до завершения «Хранителей», не говоря уже о релизе графического романа. Публично о расставании с DC Мур говорил в феврале 1987-го; коллекционное издание вышло только в декабре того года. Когда Мур впервые поднял эту тему, речь шла только о *планах* DC выпустить коллекционное издание и продержать в печати столько, сколько на него будет спрос.

Пожалуй, лучше всего позицию DC суммировал

Лен Уин: «Мы не виноваты, что книга продается»[560]. Когда Мур подписывал контракт на «Хранителей» в 1984 году, в каждом книжном еще не было раздела «графический роман», а бизнес-модели комикс-издателей не полагались на сборники в мягких обложках каждого ежемесячного тайтла. В то время, как Мур знал не хуже других, в США вообще не было рынка сборников недавних комиксов[561]. Но рынок менялся, и изменения бесконечно муссировались людьми из индустрии и фанатской прессой. Многие авторы поняли, что инновационные подходы могут вознаграждаться.

Самой зримой переменой стал сам приход «графического романа». Уилл Айснер, первопроходец медиума с 1940-х, придумал термин в 1978 году, когда подавал заявку на свою книгу «Контракт с богом» Оскару Дистелу в издательстве Bantam[562]. Дистел не заинтересовался, но Айснер все равно опубликовал книгу и позже писал другие личные и часто автобиографические работы. В тот же год Дон Макгрегор и Пол Галаси, популярные среди фанатов комиксов благодаря фрилансу для Marvel, договорились о том, чтобы их «комикс-роман» «Сейбр» (Sabre) был доступен исключительно в магазинах комиксов,

а его успех впоследствии и привел к учреждению Eclipse Comics (издателей «Мираклмена» и «На чистую воду» Мура).

Первые графические романы обычно были довольно тонкими альбомами, которые художники издавали за свой счет, рекламировались они в комикс-фэнзинах и продавались на конвентах. Но к началу восьмидесятых Marvel и DC пришли в игру с оригинальными графическими романами, где часто появлялись существующие персонажи, например книга о Людях Икс «Бог любит, человек убивает» (God Loves, Man Kills) или книга Джека Кирби для «Четвертого мира» «Голодные псы» (The Hunger Dogs). Но все это новые истории. Даже серии «Камелот 3000» и «Ронин» Фрэнка Миллера — самые близкие к «Хранителям» по формату комиксы — изначально не планировалось собирать в одной книге. Если хотелось их прочитать — приходилось докупать старые номера. Магазины комиксов посвящали большую часть зала разделу, где клиенты могли найти пропущенные номера. Фанатам приходилось приплачивать за «горячие» комиксы, которые они по оплошности проигнорировали в начале публикации, — все это входило в правила игры. «Ронин» издали в 1983 году, но коллекционная версия вышла толь-

ко в 1987-м благодаря пику интереса к творчеству Миллера после «Возвращения Темного рыцаря». Пройдет еще пятнадцать лет, прежде чем издадут коллекционный «Камелот». Существовали репринты формата дайджеста и «графические альбомы» — обычно увеличенные реплики первых появлений популярных персонажей или переиздания в случае киноадаптаций, — но не существовало книг-сборников недавних комиксов.

У Алана Мура были все основания ожидать, что двенадцать номеров «Хранителей» опубликуют и на этом поставят точку; на время подписания контракта не существовало ни единого прецедента, предполагающего другой исход событий. И он, и Гиббонс, и DC всецело верили, что через несколько лет все права вернутся к создателям. Но уже когда первые номера «Хранителей» вышли в продажу, правила игры стали меняться на глазах. Одним из катализаторов был Дэйв Сим — создатель и издатель «Муравьеда Серебаса» (Cerebus the Aardvark, 1977–2004), серии, которая переросла из пастиша на комиксы «Конан» и «Говард Утка» (Howard the Duck) в высокоинтеллектуальную и сложную полемику на тему религии и политики. Сим многие годы публиковал тонкие сборники старого материала, но обнаружил, что

поддерживать предложение наравне со спросом сложно, а счета из типографии приходили круглые. В 1985 году DC начали переговоры о публикации графических романов из бэк-каталога «Серебаса» и предложили Симу 100 тысяч долларов и 10 процентов в роялти и мерчендайзе. Для Сима это стало бы выдающейся сделкой, но ему не нравилось отписывать контроль над своей интеллектуальной собственностью. Он придумал альтернативу в виде самостоятельного издания толстых книг в мягкой обложке формата телефонных справочников, по двадцать пять номеров в каждой, — их было бы намного легче печатать. Сим опубликовал 512-страничный том «Высшее общество» (High Society) в июне 1986 года и, избавившись от всех возможных посредников, самостоятельно заработал 150 тысяч долларов за несколько недель. Он станет поборником самиздата, поддерживая и словом, и делом десятки начинаний.

Но и корпоративные издатели усвоили урок «Серебаса»: значит, рынок для сборников недавних комиксов *есть* — и уже скоро DC пожнут плоды. Коллекционное издание «Возвращения Темного рыцаря» опубликовали в октябре 1986 года с предисловием Мура. Когда «Хранители»

приближались к завершению, мысль о том, что им уготована такая же вторая жизнь в виде книги — лимитированного издания для хардкорных фанатов, — только радовала автора. Когда стало ясно, что для сборника «Хранителей» в мягкой обложке есть целый рынок, который подарит произведению необычно долгий срок в продажах, Мур решил, что они с Гиббонсом смогут обновить условия контракта с друзьями в DC, чтобы отразить эту ситуацию (предполагалось, что у них уже состоялись неформальные беседы на эту тему с людьми из DC, хотя детали тех дискуссий остаются неизвестными). Мур явно *думал*, что существует хотя бы джентльменское соглашение, по которому права вернутся создателям в любом случае не позже чем через три года. Все шло неплохо.

И все же на каком-то уровне Лен Уин не прав. DC не вдруг попали в ситуацию, когда читатели покупали графический роман «Хранители». Отдел маркетинга видел положительные отзывы после релиза отдельных номеров «Хранителей»; видел и успех коллекционки «Возвращение Темного рыцаря». Даже в самых дерзких мечтах никто в DC не предвидел, что «Хранители» останутся бестселлером и двадцать пять лет спустя, но осе-

нью 1986 года уже дали добро на киноверсию, а значит, логично было ожидать, что «Хранители» проведут на полках еще несколько лет. Издание графического романа планировалось больше года, причем для дистрибуции с Warner Books заключили особое соглашение. Мягкая обложка останется в печати, Мур и Гиббонс не получат обратно права, и все это — без нарушения контракта. Мур говорит, «нам казалось, будто нас наказывают за то, что мы сделали особенно хороший комикс»[563].

Для Мура это никак не связано с юридическим или финансовым педантством. В сущности своей трагедия Мура в том, что он искренне верил: DC — его *друзья*.

До ссоры из-за значков Мур поддерживал с представителями компании теплые отношения. Все быстро пришли к взаимовыгодному порядку, при котором ему давалась огромная творческая свобода, а взамен он присылал комиксы, получавшие награды и приносившие много денег. Он обнаружил, что люди в DC открыты к его полетам фантазии, и ему повезло прийти в компанию накануне множества изменений, благоприятных для талантов, создающих комиксы. В отличие от британской комикс-индустрии, у DC хватало

ресурсов на то, чтобы вознаграждать его по заслугам. Его возили в Нью-Йорк и Сан-Диего, ему передавали выпуски редких комиксов и подарили шанс познакомиться с кумирами вроде Джека Кирби и Джулиуса Шварца, а также с коллегами вроде Фрэнка Миллера и Уолта Симонсона. Он поработал с Куртом Своном — художником тех историй о Супермене, которые так любил в детстве. Старшие менеджеры компании улыбались, пожимали руку, говорили, что обожают его работу, отстаивали его позицию. В начале 1986 года Мур явно думал, что нашел место, где есть все, что в Warrior только обещали: «Вот почему Америка — такое привлекательное предложение… когда тебе доверяют как профессионалу и художнику, удостаивают почти полной свободы. Если бы финансовая ситуация перевернулась и здесь [в Британии] появилось бы больше денег, я бы все равно работал главным образом в Америке исключительно по тем причинам, что они предлагают творческие возможности»[564].

Стоило разногласиям из-за значков и графического романа переменить тон разговора с DC, как выпуск сиквела к «Хранителям» неизбежно стал «слоном в комнате». Было очевидно, что этот сиквел принесет огромную прибыль. Расследо-

вание комикс-журналиста Рича Джонстона[565] показывает, что во время редакторского съезда в конце 1986 года было решено попросить Энди Хелфера написать «Комедианта во Вьетнаме» (The Comedian in Vietnam). Барбара Рэндалл, редактор «Хранителей», известила об этом Мура и Гиббонса, которые в ответ дали понять, что недовольны, и тогда от планов отказались. На интервью следующим летом Дэйв Гиббонс открыл[566], что в DC также играли с идеей приквелов, включая «Дневник Роршаха» (Rorschach's Journal) от Майкла Флейшера и «Военный дневник Комедианта» (The Comedian's War Diary) о Вьетнаме, но его не впечатлили идеи. Как и Мура, который сказал: «Мне даже кажется, наша работа над «Хранителями» — особенная. Я ее очень уважаю. Я не хочу ее проституировать. Это всегда было моей позицией. Я не хочу, чтобы ее проституировали и ставили на поток, чтобы новые книжки и близко не доставали до уровня оригинальных «Хранителей» — которые, впрочем, все равно не работают, если разобрать их по кусочкам. Эти персонажи работают лишь в ансамбле. Комикс о Докторе Манхэттене будет реально невразумительным и скучным. Комикс о Роршахе будет реально депрессивным»[567].

Джонстон цитирует Майка Голда, старшего редактора DC на тот момент: «Вокруг сиквелов шло много обсуждений. Многие — в первую очередь Барбара, но и другие тоже, — думали, что продолжение эстетически противоречит оригиналу. Конечно, потому-то редакторы и не работают в отделе маркетинга. А многие — включая всех из вышеупомянутой группы — знали, что против этой идеи взбунтуется Алан. Все, кто когда-либо с ним работал, включая меня, знали это с твердой уверенностью. После того как он враждебно и шумно отреагировал на какую-то проблемку с маркетингом/промоушеном, нужно было жить в «мире Бизарро»[26], чтобы подумать, будто он не поднимет вой до небес, если DC сделают что-нибудь «хранительское» без него, и уж точно не станет подыгрывать»[568]. Поднимая информацию о раннем мозговом штурме по спин-оффам «Хранителей», Джонстон нашел «другой осведомленный источник в DC, пожелавший остаться безымянным, который подтверждает многое из рассказа Барбары, но расходится по мотивации людей на съезде: спин-оффы предлагались в

[26] Примечания: 26

Бизарро — злой двойник Супермена. Мир Бизарро — планета кубической формы, населенная извращенными двойниками персонажей мира Супермена.

ответ на стычку Алана Мура с Брюсом Бристоу из-за того, что мерчендайз «Хранителей» назвали «промоушеном» и не заплатили роялти».

Вот что проходит красной нитью: Мур поссорился с отделом маркетинга из-за роялти от мерчендайзинга; в маркетинге же придумали коллекционку «Хранителей», которая останется в печати; теперь отдел маркетинга стал движущей силой за сиквелами «Хранителей». Вполне возможно — и даже вероятно, — что менеджмент DC застигли врасплох, когда Мур потребовал деньги с продаж значков. Может, они и удивились, когда он попросил дополнить контракт на случай, если «Хранители» останутся в печати. Но все-таки они точно знали, что он будет против идеи приквелов «Хранителей». К концу 1986 года Мур уже пребывал в «плохом настроении» из-за DC, «а это никогда не идет на пользу», но уже ясно, что речь идет не о какой-то односторонней враждебности с его стороны. В DC работали над планом «Б» на случай будущих ссор. И повод для ссоры не заставил себя долго ждать.

На Комик-Коне в центральном Огайо на День благодарения в конце ноября 1986 года до Фрэнка Миллера дошел слушок, что DC собираются ввести новую рейтинговую систему, которая

разделит их книги на категории «для всех возрастов», «для подростков» и «для взрослых», и предоставят подробные руководства, что может, а что не может появляться в каждой категории. Миллер распространил вести другим фрилансерам на конвенте, а заодно позвонил Муру. Мур затем позвонил Ричу Вейтчу, который помнит, что, «когда Алан об этом прослышал, он подскочил до потолка… и ПРОБИЛ! До сих пор помню его звонок — и, ребята, он был в ярости! В РЕАЛЬНОЙ ярости!! Он все это воспринял как личное оскорбление».

Столько создателей комиксов вышло из контркультуры — неудивительно, что они подозрительно относились даже к абстрактной концепции цензуры; но была у них и конкретная историческая причина для особой чувствительности. Это казалось возвращением в пятидесятые, к «Соблазнению невинных», слушаниям в сенате и созданию Органа Кодекса комиксов. Миру комиксов, увлеченному собственной мифологией, казалось, будто вновь наступали темные времена.

Были те — считая самого Мура, — кто понимал, что в рейгановской Америке силы социального консерватизма и «семейные ценности» рано

или поздно обратят свой пагубный взгляд на индустрию комиксов. И все же когда этот день пришел, давление оказалось таким легким, что почти неощутимым. Христианская передача на кабельном телевидении (уже никто не может сказать, какая) объявила современные комиксы вроде «Людей Икс» «порнографией». В то же время один владелец магазина комиксов — Бадди Сондерс из Lone Star Comics — написал письмо[569] своему дистрибьютору Diamond из-за того, что в информации для заказа товара нигде не указано, какая книга предназначена для детей, а какая — нет (одним из поводов для волнений он выделил «Мираклмен» № 9 от Мура — номер с подробным изображением деторождения).

Diamond был крупнейшим комикс-дистрибьютором в США. Основатель и CEO Стив Геппи написал DC и Marvel и поддержал беспокойство Сондерса: «Мы не цензоры. Мы не больше вас хотим, чтобы кто-то решал за нас. Но не можем мы и стоять в стороне и смотреть, как рынок становится свалкой для всех шокирующих фантазий, которые только приходят в голову. Нужно защищать индустрию; нужно блюсти договоры; нужно поддерживать лицо сообщества». Спустя несколько недель после этого DC объявили о

системе рейтингов.

Фрилансеры быстро пришли к консенсусу, что это неприемлемо. Мур и Миллер придерживались особенно жесткой линии в связи с концепцией цензуры; Мур говорил: «Мое мнение о цензуре — это неправильно и точка. Она мне в высшей степени противна. Я верю, что в этом мире можно говорить все. Опасна не информация; опасно отсутствие информации». В интервью с Гэри Гротом для The Comics Journal — журнала, который исчерпывающе освещал скандал, — Мур озвучил абсолютистскую позицию по вопросу, заявив, что даже не стал бы запрещать детям доступ к хардкорной порнографии. «Я думаю, в реальности не обойтись без элемента какого-то здравого смысла. Я бы попытался решить все настолько неавторитарно, насколько возможно»[570].

В этой реакции было и политическое измерение. И Мур, и Миллер писали открытую сатиру на правый экстремизм, и оба не обрадовались при мысли, что религиозным правым придется уступить. Миллер говорил: «Это плохие, плохие люди, и я верю, что с этой силой в нашей стране надо бороться не на жизнь, а на смерть, где бы она ни подняла голову»[571]. Но то, как быстро сдались DC, само по себе стало проблемой и заде-

ло Мура особенно сильно: «Я никогда не поверю, что социальному злу можно противостоять повинной трусостью и нежеланием говорить о нем вслух. Я верю, что рейтинговая система или любая другая цензура сродни выстрелу себе в ногу в надежде, что люди пожалеют и не будут стрелять в голову… Если любой человек или издатель хочет договориться о капитуляции или перемирии со сжигателями книг, они имеют на это полное право, но не от моего имени. Не оставив меня в неведении»[572].

Непонятны тогда были и сами процедуры — что все это будет значить для существующих проектов. Мур без споров признавал, что некоторые комиксы предназначены только для детей, но думал, что многие персонажи попадают в серую область — например, Бэтмен. Его насущной тревогой было то, что историю о Бэтмене против Джокера, «Убийственную шутку» — тогда в процессе производства, — изменят без его согласия или пометят так, что это повредит продажам. Ему казалось, что есть разница между согласием на проект с пониманием всех правил и случаем, когда узнаешь об изменении правил на полпути.

Парой лет ранее Мур говорил: «Я не имею ничего против рейтингового кодекса, который

поможет описать содержимое… «Для взрослых читателей» или «Куча кишок и сисек», что-нибудь в этом роде. Более того, мне кажется, такая идея в Штатах очень привлекательна с практической стороны в свете текущих дебатов о рейтинге. Но это — описание, а не цензура»[573]. Впрочем, казалось, что DC только это и предлагают. Но Мур видел критическую разницу в том, что вместо прочтения законченной работы и подходящего ярлыка DC планируют изменить саму суть произведения, чтобы удовлетворить категории рейтинга. И уместно звучал вопрос, кто будет сторожить сторожей — кто решит, какие комиксы в какую категорию идут, кто решит, что приемлемо, а что нет? И еще один скользкий вопрос: ни с кем из создателей (а также, как оказалось, и с большинством редакторов) не проводилось консультаций. Персонал DC написал руководства и поставил всех перед фактом. После месяцев мелочных раздоров с руководством DC Мур просто не верил в способность компании выносить подобные суждения о его творчестве.

В текущей ситуации чувствовалось особое напряжение: публика полагала, что супергеройские комиксы — для самых маленьких, а издатели начали нацеливать комиксы на людей студенче-

ского возраста. В предыдущем году DC провели кампанию со слоганом «Комиксы DC уже не просто для детей». Но, как указывали многие (в том числе Мур), книгоиздатели продавали одни романы для взрослых, а другие — для детей, и никому как будто не требовались предупреждающие надписи, чтобы их различать. Трудно посмотреть на обложку «Заботливых мишек» (Care Bears) и обложку «Хранителей» и решить, что они для одной и той же аудитории. Для начала, чтобы увидеть «Хранителей», надо было прийти в специализированный магазин.

Но так или иначе, содержимое некоторых комиксов явно становилось «взрослым». В целом владельцы магазинов комиксов неплохо разбирались в своей продукции и следили (а во многих штатах это обязывал делать закон) за тем, чтобы не продавать детям неподходящие вещи. Владельцы магазинов вроде Бадди Сондерса закупали комиксы, прочитав не больше короткого абзаца на бланке заказа и рассчитав, сколько экземпляров скорее всего смогут продать. Большинство комиксов поставлялись без возможности возврата, так что если магазин не получил бы легального разрешения продать комикс, то тираж застрял бы на складе. Сон-

дерс признавал, что некоторые тайтлы — вроде «Болотной Твари» — очевидно не годятся для его самых младших клиентов, но заявлял, что в новых тайтлах разобраться невозможно, как и в случаях, когда DC перезапускали персонажей вроде «Черного ястреба» и «Зеленой Стрелы» с жестокими и откровенными сюжетами.

Мур и Миллер теперь запустили петицию, купив целую страницу в The Comic Buyer's Guide в феврале 1987 года. Когда сценарист /редактор Марв Вулфмен оказался среди первых двадцати фрилансеров DC, подписавших ее, компания сняла его с редакторской должности за выступление против рейтинговой системы. Старшее руководство DC явно застали врасплох, так что они устроили ряд встреч и звонков, чтобы умилостивить авторов.

Но для Мура ситуация уже дошла до ручки. В конце 1986 года они с Дэйвом Гиббонсом встречались в Лондоне с президентом и издателем DC Дженетт Кан и обсуждали планы на фильм «Хранители» с продюсером Джоэлом Сильвером.

> Это было в самом конце наших отношений, когда все казалось очень, очень мутным, и это было на встрече с Джоэлом

Сильвером и Дженетт Кан. Насколько помню, мы пришли в холл какого-то отеля. Сперва встретились с Дженетт Кан. Джоэл Сильвер должен был присоединиться позже. И пока мы его ждали, Дженетт Кан сказала, что они обсуждали производство приквелов «Хранителей», включая, кажется, одну серию для Энди Хелфера и одну про Комедианта во Вьетнаме. А потом сказала: «Но конечно, мы этого не сделаем, если вы продолжите с нами работать». И я просто замолчал и переваривал. Кажется, Дэйв Гиббонс сказал: «Ну, я-то думал, вы этого в принципе не сделаете», – и она не стала спорить. Но я все думал: «Вы мне только что угрожали, я все отлично понял; не знаю, можете вы так сделать или нет, но вы мне только что угрожали, а я к таким бизнес-отношениям не привык»… Мы ушли сразу после завершения встречи, и да, это одна из причин, почему я вскоре прекратил контакт с DC. Градус по негативной шкале только рос[574].

Сказать Муру, что они могут выпускать сикве-

лы без него, — это явная смена позиции, но ни в коем случае не значит, что Кан пыталась угрожать. И все же реакция Мура была следующей: «Я очень, очень, очень плохо реагирую, когда мне угрожают. Я не терплю, когда мне угрожают на улице; я не терплю, когда мне угрожают в других жизненных ситуациях. Я не терплю, когда мне угрожают из-за моего творчества, карьеры и прочих не менее важных вещей. Это была эмоциональная точка кипения»[575].

На его взгляд, это было повторение угроз Marvel в адрес Warrior из-за имени Марвелмена — большая американская компания вела себя как хулиган и больше беспокоилась из-за легальности, чем из-за справедливости. Тем обидней, что DC всегда поддерживали и возглавляли прогресс в сфере авторских прав. До этого момента Мур всегда побеждал — особенно когда DC запустили «Болотную Тварь» № 29 вопреки неодобрению Органа Кодекса комиксов. Тогда они поддержали Мура, а потеря этикетки CCA даже не задела продажи — его последний номер «Болотной Твари», 64-й (сентябрь 1987-го), продался тиражом вшестеро больше его первого.

Но нет сомнений, что Дик Джордано говорил именно об Алане Муре, когда сказал The Comics

Journal, будто рейтинги на комиксах «для меня не вопрос морали, и я не могу отвечать людям, которые так эмоционально реагируют из-за, как мне кажется, очень простого маркетингового хода». Очевидно, характер Мура тоже стал важной переменной. Можно вспомнить описание рабочего класса Нортгемптона от Джереми Сибрука: «узкомыслящие, подозрительные, злые, самодостаточные, твердолобые, но в целом достойные люди и держат слово», — а также собственное признание Мура, что если он не может победить, то и не хочет играть, и что «передумывать — не самая моя сильная сторона»[576]. Разрыв с Дезом Скинном следовал той же схеме: Мур работает с человеком, если доверяет, а если лишается доверия, то не хочет договариваться — он хочет как можно скорее уйти.

Конечно, это не значит, что винить во всем надо один только дефект характера Мура. Если бы это было так, то мы бы имели в виду, что мультимедийный гигант TimeWarner, привыкший к общению с поп-дивами и кинозвездами, сдался перед строптивостью одного успешного творческого человека. Если же не искать виноватого, то просто кажется более вероятным, что руководство DC отлично знало, как Мур среагирует на

систему рейтингов, но все равно ее ввело.

Одной из проблем было то, что Мур и DC общались по телефону, а не лицом к лицу. Другие фрилансеры с именем, такие как Миллер, Чайкин и Вулфмен, вместе с подавляющей долей комикс-сообщества того времени находились в Манхэттене или его окрестностях и регулярно встречались во время работы в офисе и после. Как и британская комикс-индустрия, мир американских комиксов был тесным, проблемы там привыкли решать за выпивкой, а создатели и редакторы, базирующиеся в Нью-Йорке, умели находить взаимопонимание. На Комик-Коне в Сан-Диего (в выходные 6–9 августа 1987 года) Чайкин сказал: «Споры из-за рейтинговой системы мне надоели сразу же, как только начались, потому что я не мог принимать их на свой счет». На том же мероприятии Миллер присоединился на панели к Дику Джордано и объявил, что «вопрос решен»[577].

А до Мура новости доходили через звонки, слухи, сарафанное радио и дикие байки от комикс-журналистов, охочих до цитат. Как он признавался, «здесь я полагаюсь на информацию из вторых уст»[578]. Маринуясь в собственном соку, Мур верил всему. Возможно, он видел больше

вмешательства со стороны христианских фундаменталистов, чем было на самом деле, — Бадди Сондерс, написавший первое письмо с вопросом, говорил, что «не особенно религиозен», не религиозен и Стив Геппи.

Интервью Джордано в Comics Journal лишний раз повторяет то, что может быть истинным корнем проблемы (курсив мой): «Мы думали, что этикетки — хороший *маркетинговый ход*. Мы действительно думали только в этом смысле… мне кажется, это был простой *маркетинговый ход*, и меня правда очень удивила эмоциональность…»[579] Есть немало намеков, что в DC считают так: «Хранители» — хороший комикс, но только маркетинговая мощь подарила ему успех и зацементировала репутацию.

Мур выражал презрение по поводу того, что кое-кто в компании причислял успех «Хранителей» и «Темного рыцаря» формату комикса, а не содержанию:

> Если бы не энтузиазм, который сценаристы и художники десятилетиями вкладывали, скажем, в Бэтмена, то что в Бэтмене такого замечательного?.. Какой-то мужик, который одевается как мышь

> и борется с преступностью. Прямо скажем, не Толстой, да?.. Я помню шумиху в отделе маркетинга DC, будто это формат сделал успех «Темного рыцаря» № 1. Не арт Фрэнка, не повествование, не цвета Линн, ничего подобного – не подход к супергероям. А успех сделало то единственное, чем помог отдел маркетинга, то есть какого комикс был размера и какой был переплетный материал. Так что от них было бы невообразимо услышать: «Эй, как думаешь про «Темного рыцаря» – он продался из-за качества материала или чего-то еще?» Они не могли даже представить этот концепт; все заслуги принадлежали им, как может быть иначе[580].

Но с точки зрения бухгалтера формат и правда сыграл роль в оглушительном успехе «Хранителей» и «Возвращения Темного рыцаря». В 1986 году обычный комикс стоил 75 центов. «Хранители» печатались на качественной бумаге и стоили 1,5 доллара. С глянцевыми страницами и переплетом с прямым корешком номинальная цена «Темного рыцаря» дошла до 2,95 доллара.

Отдел маркетинга DC нашел способ и повысить вчетверо цены, и увеличить продажи. Комиксы, задумывавшиеся как обычные издания большого размера (в том числе «Убийственная шутка» Мура), теперь публиковались в новом формате «Темного рыцаря» с прямым корешком, который скоро стал известен как «престижный формат». Фанаты не только не скупились, но и разметали новые книжки с полок. Более того, они были не против цен выше номинальных — стоимость старых выпусков взлетела, а спекулянты скупали «ключевые номера» (первый номер, первое появление нового персонажа, первый номер с новой креативной командой, большинство книг в «престижном формате»).

В «Симпсонах» есть серия «Пылкий Мо»[581], где Гомер придумывает рецепт идеального напитка, а бармен Мо начинает продавать его в баре. Рецепт оказывается успешным и прибыльным, но Мо отказывается делиться с Гомером славой или деньгами. На претензии он отвечает: «Эй, Гомер придумал рецепт, но брать за него 6,95 придумал я». Алан Мур, может, и написал хороший комикс, но отдел маркетинга DC придумал удвоить цены. Еще они догадались заставить людей платить за значки, которые ранее раздавались бесплатно,

а также продавать комикс второй раз в виде коллекционного издания в твердом переплете. Именно отдел маркетинга планировал выпустить графический роман с мягкой обложкой; продвигал спин-оффы «Хранителей» от других писателей и художников; придумал «Месяц Хранителей» под выход графического романа, забив магазины комиксов арт-портфолио, футболками и часами со смайликами.

Но действительно ли DC причисляют весь успех «Хранителей» отделу маркетинга? Пол Левиц проработал в DC свыше сорока лет. Он был исполнительным вице-президентом при публикации «Хранителей» и стал издателем с 1989-го по 2002-й, а потом президентом — с 2002-го по 2009-й. Следовательно, его книга 2010 года «75 лет DC Comics: искусство современного мифотворчества» — самое близкое к партийной линии компании в этот период истории, что нам доступно. И в книге в три раза больше о формате «Хранителей», чем об их содержании:

> Как и «Возвращение Темного рыцаря», «Хранители» запустили цепную редакцию переосмысления супергероев и самого героизма и больше чем на десять

лет сделали жанр мрачнее. Серия завоевала славу, в том числе стала первым комиксом, выигравшим престижную научно-фантастическую награду «Хьюго» [Hugo Award], и будет и впредь считаться одной из самых важных литературных работ в этой области.

Впрочем, можно сказать, что «Хранители» не заслужили бы такого признания (и явно не достигли бы такого количества читателей), если бы не важный шаг со стороны DC. Десять лет DC исследовали форматы, чтобы не прекращать продажи самых лучших работ, отходя от угасающей традиции периодических переизданий в формате журнала вроде 80-Page Giants и 100-Page Super-Spectaculars.

Все эксперименты провалились, но в 1986 году DC запустили линейку изданий в мягкой обложке, чтобы те всегда оставались в продаже – как происходит с «настоящими» книгами. Начиная с «Возвращения Темного рыцаря» (в лимитированном издании в твердой обложке и обычном издании в мягкой) эта линейка позволила ключевым тайтлам

не выходить из тиража, демонстрировать лучшие комиксы в истории DC и привлекать тысячи читателей, которым не выпал шанс прочесть их при первой публикации. Сперва связавшись с книжными магазинами через сестринскую компанию Warner Books, а потом наладив с ними отношения самостоятельно, DC стали безусловными первопроходцами так называемого формата графического романа. «Хранители» впоследствии станут бестселлером среди американских графических романов, а их первоначальный вид периодического издания останется сноской на полях истории[582].

Эта версия событий противоречит линии Лена Уина, что DC не виноваты, будто «Хранители» продаются, а напротив, объясняет весь успех комикса прозорливым маркетингом. Уин же — тоже ветеран DC с сорокалетним стажем — сделал один многозначительный комментарий (курсив мой): «Я знаю о заслугах Алана при *участии в первоначальном процессе* и с удовольствием бы поменялся с ним местами»[583]. Позиция Мура — он и Дэйв Гиббонс не просто «участвовали

в первоначальном процессе». Как отмечал он сам: «Мы получали на двоих за «Хранителей» 8 процентов. 8 процентов купили этот дом, эту машину, никчемный сломанный CD-проигрыватель в углу и все остальное. Сперва дождь из денег ошарашивает… думаешь: «Как здорово, у меня денег больше, чем когда-либо в жизни! Какие же эти люди замечательные, что шлют нам столько чеков с роялти». А потом думаешь — минутку, 100 процентов минус 8 процентов — это 92. И все это, насколько мы понимаем, DC берут себе в качестве платы за корректуру «Хранителей» и отправку в типографию вовремя. В одном случае они вырезали облака, так что диалог потерял смысл. Не хочу скатываться в обиженное бурчание, но от мерчендайзинга мы почти ничего не получали. Мы получали жалкие крохи»[584]. Мур уверен, что маркетинг DC во время бума конца восьмидесятых больше повредил комикс-индустрии, потому что целью было быстро зашибить баксы, а не разработать долгосрочную стратегию, основанную на качестве продукта. Когда оказалась успешной первая волна «графических романов», DC «видели только очередную моду, которую можно эксплуатировать и загнать, выдоить досуха»[585]. Другими словами, от отдела

маркетинга больше проблем, чем решений. В философском смысле это столкновение создателя и маркетинга, как в бизнес-расчетах, так в итоге и на личном уровне. Как говорил Мур, «не осталось никакой возможности, чтобы я в каком-нибудь виде работал с DC»[586].

DC, со своей стороны, пошли на несколько уступок. Стоит отметить, что планы на рейтинги они отменили в июле 1987 года, заменив на простую этикетку «Для взрослого читателя» на комиксах стандартного размера с особенно жестоким или сексуальным содержанием. И подчеркивали, что решение не будет спускаться авторам сверху («мы спешим заверить, что решение обозначить книгу «взрослой» принимает редактор только после консультации с творческой командой книги»[587]). Миллер, Вулфмен и Чайкин согласились вернуться на работу в компанию. Но не Алан Мур, который объяснил, что угрожал уйти не для того, чтобы заставить их отказаться от рейтинговой схемы; он просто не хотел работать на компанию, которая насаждала подобные решения в одностороннем порядке или увольняла Марва Вулфмена за то, что он выступил против.

В том же месяце Дэйв Гиббонс сообщил, что они с Муром добились «категорического заве-

рения со стороны DC, что те ничего не сделают с персонажами «Хранителей», если над ними не будем работать мы с Аланом», а перспектива возможного приквела «Ополченцы» теперь «все более отдаленная»[588]. Это подтвердилось в интервью с Диком Джордано[589] для Comics Journal в 1988 году. Мур говорит, что ему еще «предлагали хорошие финансовые условия»[590] — похоже, DC вместо того, чтобы пересматривать условия существующих изданий, пообещали кусок пирога побольше на будущих проектах. Пожалуй, неудивительно, что его это оскорбило — вопрос рейтингов и другие нарекания были делом принципа, совершенно не касающимся размера компенсации.

Так или иначе, он уже сжег мосты. В статье «Политика и мораль рейтингов и самоцензура» (The Politics and Morality of Ratings and Self-Censorship), появившейся в Comics Buyer's Guide (13 февраля 1987-го) и перепечатанной в The Comics Journal № 117 (сентябрь 1987-го), он пишет, что создателей комиксов оскорбили в «ходе маневра, который я могу назвать только политически мотивированным и чрезвычайно грубым… нас обвинили в негативной, нездоровой работе, способной повредить душевному благополучию детей». По сути,

у него следующая позиция: «Это акт трусости со стороны любого родителя — ожидать, что авторы или компании будут заниматься моральным контролем вместо них», — а люди, стоящие за кампанией по ограничению комиксов, — те же, кто запрещает книги в школьных библиотеках: «Есть только одна группа, которая может призвать к запрету «Дневника Анны Франк», и мне все равно, как они теперь себя называют». Статья кончается заявлением: «Так как я не могу участвовать в подобной деятельности и уже закрыл обязательства по контракту, в будущем я не стану сотрудничать с любым издателем, насаждающим рейтинговую систему для авторов и читателей… Я переживу, если покажусь истошной и истеричной примадонной. Но не переживу, если скомпрометирую себя ради удовольствия кучки политических бандитов».

Но почему DC позволили Алану Муру ускользнуть между пальцев?

Многие комментаторы относились к контракту «Хранителей» так, будто он высечен в камне, и предполагали, что, даже если бы в DC и хотели его изменить, их руки были связаны, потому что «договор есть договор». Это не так. Издательские соглашения пересматриваются в рутинном по-

рядке. По очевидным причинам в контрактах, подписанных до 1990-х, обычно не упоминались права на электронные книги, и недавно большинство издателей обратилось к авторам для новых переговоров по их включению. Также издатели возвращаются к ранним контрактам своих основных авторов, лишь бы не потерять их из-за конкурентов.

В DC не существовало политики, которая бы запрещала пересмотреть контракт. Незадолго до ситуации с Муром Фрэнк Миллер задним числом добавил пункт по возвращению прав создателю в случае сделки на «Ронина»[591]. Вскоре после этого компания согласилась на полное изменение контракта Нила Геймана на «Сэндмена». Если бы DC, Алан Мур и Дэйв Гиббонс хотели дополнить условия контракта «Хранителей», они могли бы составить приложение к существующему документу и подписать, и изменения тут же вступили бы в силу. Похоже, только об этом и просили Мур с Гиббонсом, когда стал очевиден план оставить коллекционное издание «Хранителей» в печати (при попытках обрисовать проблему так, будто она исходит только от характера Алана Мура, обычно не берут в расчет, что Гиббонс — соавтор «Хранителей» и поддерживал многие претен-

зии). Пару лет спустя Гейман предложил всем сторонам принять пересмотренные условия «Сэндмена» для «Хранителей» и «V значит вендетта». По слухам, Мур согласился, но DC отказались наотрез.

Дик Джордано говорил об уходе Мура и Миллера в знак протеста против рейтинговой системы: «Нам не хватает их как творческих людей… и нам точно будет не хватать прибыли от проектов Алана, потому что все, что он для нас сделал, очень, очень хорошо продавалось»[592], — но все же ясно, что кое-кто в DC был только рад его уходу. Алан Мур не существовал в вакууме; он ни в коем случае не являлся единственным «звездным» автором. «Болотная Тварь» и «Хранители» — не единственные бестселлеры DC. «Человек из стали» (The Man of Steel) — мини-серия 1986 года с перезапуском Супермена, написанная и нарисованная Джоном Бирном, — вышла одновременно с «Хранителями» летом 1986 года и обошла их в продажах минимум в пять раз[593].

Бирн был звездой Marvel, пришел к известности как художник «Людей Икс», потом стал сценаристом и художником «Фантастической Четверки». DC специально переманили его для запуска Супермена — Бирну заплатили больше

двух миллионов долларов за работу с персонажем. В 1985-м, на пятидесятый юбилей, компания воспользовалась случаем и обновила всю линейку, привлекая новых авторов — и бесцеремонно отказываясь от множества сценаристов и художников, которые фрилансили для DC много десятилетий. Индустрия комиксов менялась на глазах, и были те, кого не так уж впечатлял «золотой мальчик» Алан Мур. Тот же Бирн явно не был в восторге от «Хранителей»: «Меня не впечатлило. Арт Дэйва Гиббонса мне понравился, но история (если ее можно так назвать) шла все труднее, а когда мы доходим до откровения, что Роршах сошел с ума еще до того, как надел костюм, я бросил. Сплошной негатив и нигилизм, и противоречит всему, что должны значить супергерои. Например, бить бейсбольной битой преступника по голове. Да, ты так МОЖЕШЬ, но значит ли это, что ты ДОЛЖЕН?»

И о другом высококлассном проекте Мура (курсив мой): «Убийственная шутка» — самовлюбленная мастурбация, где сценаристу, который *встал выше редакторского контроля*, позволили привнести в истории персонажей собственное «видение» без всякой задней мысли об их прошлом или будущем. Это абсолютно ни-

чего не добавило Джокеру, больше того — многое отняло»[594].

Бирн не состоял в штате DC и не участвовал в редакторских решениях, но нетрудно догадаться, что некоторые редакторы волновались, что каким-то писателям и художникам уступают слишком много власти, а те ведут устоявшихся персонажей по неверному пути. Джордано поощрял Мура делать «Хранителей» и с гордостью рассказывал, что «Темный рыцарь» «родился в моем кабинете»[595], но он знал, что не может носиться только с одним автором. Когда его спросили, почему он не проконсультировался с Миллером и Муром перед внедрением системы рейтингов, он ответил: «Если мы будем консультироваться с творческим сообществом, то с кем именно? С тремя сотнями людей в моем списке? Или только с Фрэнком Миллером и еще парой-тройкой важных имен, чем только больше оттолкнем тех, кому кажется, что мы и так уделяем слишком много внимания и любви фрэнкам миллерам и аланам мурам этого мира?» Джордано далее говорил о необходимости управления «авторами среднего звена» в среде, где звездные авторы стали получать все сливки.

Здесь мы и видим разницу отношений. Мур

был редактором в изданиях, где был и главной творческой силой проекта, — «Эмбрион», AARGH! и Dodgem Logic, — но это не то же самое, что работать в штате IPC и DC. Алан прислушался к советам Стива Мура о сценаристике комиксов, но сознательно избегал карьерного пути своего учителя. У него просто нет терпения на «авторов среднего звена». Он верит в то, что озвучивал еще в «О написании комиксов»: «если хотите комиксов получше, найдите сценаристов получше».

Мур говорил еще до разрыва связей с DC: «Бесполезно ныть о глупости публики из-за того, что она не считает комиксы за достойную форму искусства, когда подавляющее большинство комиксов *вообще* не искусство. Если честно, около 95 процентов тайтлов на рынке хотя и могут ненадолго удовлетворить запойного читателя, не более чем массовый мусор, сделанный без всякой мысли со стороны любого участника. Это неплохо, если хочешь зарабатывать при минимуме усилий, но эффективно только в краткосрочном периоде… По-моему, десяток действительно хороших писателей, способных выпускать, скажем, по три хороших книги в месяц, могут преобразить индустрию в мгновение ока. Можете представить себе тридцать шесть *хороших комиксов каждый*

месяц?» Он предлагал следить за утвердившимися авторами вроде хоррор-романиста Рэмси Кэмпбелла, отмечая, что «написание комиксов действительно довольно сложный навык, которому обучаются постепенно, но если с ним справляется нынешнее стадо мартышек, уверен, справятся и величайшие литературные умы нашего времени»[596]. Мур бы легко обошелся с «авторами среднего звена» — он бы их проредил.

Вне зависимости от отношения DC к авторам «как к движимому имуществу»[597] (по выражению Мура), у издателя буквально имелись звезды побольше, чем любые писатели или художники. Хотя «Темный рыцарь» Миллера вызвал всплеск интереса к Бэтмену, персонаж и так пользовался неугасающей популярностью, а DC послушно старались изо всех сил удовлетворять спрос на все больше и больше ежемесячных комиксов, сборников в мягкой обложке, оригинальных графических романов и гостевых появлений в других тайтлах (Мур и сам задумывал отправить Болотную Тварь в Готэм). DC без проблем продали бы любой комикс о Бэтмене, кто бы его ни написал и ни нарисовал.

В конечном счете DC могли позволить себе потерять Мура, потому что он уже указал верную

дорогу. Очевидно, «ревизионистский» подход Мура в «Марвелмене» и «Болотной Твари» мог послужить шаблоном, и, хотя сам он хотел вести медиум еще дальше, в DC больше хотели закрепиться на плацдарме.

А еще они вторглись в Британию в поисках авторов из 2000AD. Инициативу возглавила редактор Мура по «Болотной Твари» Карен Бергер, которая говорила: «Я считаю их менталитет и точку зрения непривычно другими, раскованными и остроумными… Британские сценаристы раскрыли комиксы и подняли медиум на новый уровень зрелости»[598]. Она быстро нашла золотую жилу и нанимала сценаристов вроде Нила Геймана и Гранта Моррисона, Алана Гранта, Джейми Делано, Бретта Юинса, Пита Миллигана и Гарта Энниса. Британские сценаристы, которые пристально следили за карьерой Мура, теперь получили то же задание, что ему дали с «Болотной Тварью»: взять забытого старого персонажа, пересоздать с нуля, сдобрив порцией общественного сознания и взрослой психологии. Сценаристы так называемого «Британского вторжения» работали на таких тайтлах, как «Черная Орхидея» (Black Orchid), «Сэндмен», «Энимал-Мен» (Animal Man), «Роковой патруль» (Doom Patrol) и «Шейд,

изменяющийся человек» (Shade the Changing Man). Многие из сценаристов были моложе и не такие искушенные, как Мур — Гарт Эннис получил первый заказ от DC всего в двадцать лет. Старые профи британской комикс-индустрии, например Стив Паркхаус, Стив Мур, Пэт Миллс и Джон Вагнер, обычно брались за мелкую работу, хотя Marvel и издали «Маршал Лоу» (Marshall Law) Миллса и Кевина О'Нила — злую сатиру на супергероику. Но DC с Marvel нанимали и британских художников вроде Иэна Гибсона, Алана Дэвиса, Стива Диллона и Саймона Бисли, а в середине девяностых эстафету подхватит новая волна создателей, таких как Уоррен Эллис, Марк Миллар и Брайан Хитч: любой покупатель «американского» комикса скорее всего читал что-то как минимум частично сделанное в Британии.

Бергер изо всех сил уговаривала Мура передумать, но, хотя ее Мур любил и уважал, слушать он не собирался. «Когда я продирался из здания на свободу, я уже отплевывался ядом и кровью. Все и во всем пошло не так. В основном из-за того, что я создал «Хранителей», но «Хранители» принадлежат DC, а еще DC принадлежит «V значит вендетта» и все, что я сделал, а это меня не радовало».

Можно ли было переубедить Мура? Если бы рейтинговый вопрос разгорелся годом ранее, до споров из-за контрактов, из-за которых появился раскол между ним и членами менеджмента DC, то, возможно, обе стороны были бы готовы прислушаться друг к другу. Но к середине 1987 года шансов уже не оставалось. В тот момент Мур говорил: «С тех пор как я ушел из DC, я совершенно забыл о DC, более-менее, и думал уже совсем о других вещах»[599].

Около 2000 года между Муром и DC настал период разрядки, но краткосрочный. DC между тем продолжали публиковать «Хранителей», «V значит вендетта», «Убийственную шутку» и «Болотную Тварь» вместе с DC Universe — сборником коротких вещей Мура за компанию. Ни одна страница опубликованного творчества Мура для DC до сих пор не перестала переиздаваться.

Несмотря на неприязнь, Мур закрыл контрактные обязательства перед DC, хотя это и значило только закончить «V значит вендетта», на что ушел еще один год — до весны 1988-го. Возможно, последнее, что он написал для DC, — предисловие, которое появилось в № 1 и повторилось в графическом романе. Также он согласился на рекламный тур по Британии для графического

романа «Хранители» — неделя в конце октября 1987 года, когда они с Гиббонсом устраивали по две автограф-сессии в день — одну в полдень, другую в четыре часа дня, — проехав Шеффилд, Лидс, Ноттингем, Бирмингем, Лондон, Глазго, Эдинбург, Ньюкасл, Шеффилд (второй раз, но другой магазин) и Манчестер. На каждом мероприятии у дверей выстраивались очереди, а в случае Forbidden Planet в Лондоне они вытянулись на квартал. Технически DC в этом не участвовали, так как британским изданием графического романа занималось Titan Books, и Мур с удовольствием поддержал рекламную кампанию, включая автограф-сессии и интервью для телевидения Соединенного Королевства, в том числе для местных изданий «Болотной Твари» и «Убийственной шутки». Также в 1988-м он написал послесловие для лимитированного издания «Хранителей», но опять же технически это не считается работой на DC, потому что публикацией занимались Graphitti Designs.

Общаясь с Comics Interview в апреле 1987-го, только что закончив работу над «Хранителями» и «Болотной Тварью» и сдав второй черновик «Модного чудовища», Мур радовался возможности перерыва: «Я возьму пару месяцев на передышку

и на весь этот период с удовольствием поживу без единой творческой мысли в голове. Просто буду сидеть и поглощать информацию из телевизора, стану овощем, общаться с семьей и делать прочие бытовые человеческие вещи… Прошло восемь лет работы без выходных и с десяти-, а иногда и одиннадцатичасовым графиком, и за все это время я не брал отпуск, так что эти два месяца будут зрелищными». Ему выпал шанс задуматься, чем он займется дальше. Хотя заголовок на обложке этого выпуска гласит: «Алан Мур прощается с комиксами — по крайней мере сейчас!», в самом интервью об этом нет ни слова. Мур рассуждал так: «Пожалуй, на данный момент я отойду от супергероики… жанров великое множество… Думаю, мне бы понравилось еще поиграть на поле и испытать жанры, которыми давно пренебрегают»[600]. Он отметил романтику, шокирующий криминальный саспенс, юмор, войну и (после дополнительного вопроса о «Хранителях») пиратов. Но его мнение явно не стояло на месте. Пару лет спустя он уже говорил: «Большая часть произведений, которые я сейчас пробую, — попытка выйти за жанровые рамки… раньше в комиксах не было ничего, кроме жанра. Наверное, в основном моя реакция на жанр

родилась из того, что до этого момента у меня не оставалось выбора. Я всегда должен был работать в том или ином жанре»[601].

В сентябре 1987 года Мур посетил UKCAC в Лондоне. За два года до этого первый United Kingdom Comic Art Convention — Конвент искусства комиксов Соединенного Королевства — посетило около 500 человек; теперь он привлек где-то в десять раз больше. Конвент провели через несколько недель после публикации последнего номера «Хранителей», и Мур оказался в разгаре чего-то сродни битломании: «Меня почти на весь конвент прижали к стенке в коридоре. За два дня я опоздал на одну панель — больше я нигде не выступал, — а все остальное время прятался в комнате для гостей, потому что не мог шагу ступить за дверь»[602]. Легенда комикс-индустрии гласит, что, когда на UKCAC Мур пошел в туалет, он вдруг обнаружил, что за ним выстроилась длинная очередь желающих получить автограф. Он говорит об этой байке: «Нет, но это очаровательно. В туалет за мной пошел всего один человек и попросил: «Можно автограф?» Это явно не целая очередь, так что история — милый апокриф»[603]. Мур нашел массовое почитание пугающим и безличным; он уже сталкивался с

ним в Сан-Диего и до сих пор видел кошмары, где его хватают чьи-то руки. UKCAC станет последним конвентом, который он посетит за двадцать лет.

В октябре 1987 года Мур нанес свой третий и последний визит в США, в этот раз в компании Дебби Делано, и записал впечатления в виде одностраничного стрипа для журнала Heartbreak Hotel. Он провел какое-то время в Нью-Йорке, хотя и не посещал офис DC, а на Пенн-стейшн к нему подошли и спросили, не он ли Алан Мур. Главной целью визита было побывать в Институте Христик в Вашингтоне — работающей на государство юридической фирме, которая хотела разоблачить события и личностей, связанных с «секретной командой» ЦРУ, ответственной за убийства и другую незаконную тайную деятельность, в том числе дело «Иран-контрас». Институт предложил Муру написать комикс с пересказом истории секретной команды, и его опубликовали в начале 1989 года под названием «На чистую воду».

В 1988 году Мур говорил о вызовах мейнстримной комикс-индустрии: «Если бы вы попросили меня описать свою аудиторию пять лет назад, я бы начал с того, что им от тринадцати до восемнадцати. Теперь им от тринадцати до тридцати пяти или сорока. Она очень расшири-

лась. Чтобы сохранить эту аудиторию, нужно знать об их интересах, а они не такие же, как у преданных поклонников. Действительно, эта новая аудитория время от времени не будет против нового подхода к супергерою, но жить на такой диете не станет»[604].

Тут же, словно в хорошей шутке, в марте 1988 года был опубликован его давно готовившийся проект о Джокере — один из первых проектов, которые Мур обсуждал с DC. «Убийственная шутка» воплощала все, от чего Мур только что отошел. Возможно, это квинтэссенция «мрачного» комикса восьмидесятых — пример даже лучше, чем «Хранители» и «Возвращение Темного рыцаря», потому что передает насилие и пессимизм этих книг, но не добавляет буквально никакой сатиры, полемики или деконструкции. Это глянцевый корпоративный продукт с шокирующими изображениями, где жизнерадостную бывшую Бэтгерл покалечили и подвергли сексуальному насилию[605]. Мы видим, как ее отца комиссара Гордона раздели, унизили и вынудили смотреть на фотографии страдающей дочери. Убили беременную женщину. Это морально пустой комикс с нарративом, не выдерживающим никакой критики с точки зрения логики или

эмоций. «Убийственная шутка» — не какое-то бульварное чтиво, которое вдруг прыгнуло выше головы и достигло китчевой грандиозности, и это не история с оголенными нервами, которая пытается обратиться к чему-то первобытному и животному в нас. Нигилизм здесь просчитанный, аккуратно срежиссированный.

И красивый.

В 1988 году большинство комиксов все еще печатались на сероватой и тонкой газетной бумаге, где цвета блекли и сливались, а каждые три-четыре страницы попадалась реклама. «Убийственная шутка» напечатана на совершенно белой бумаге, с резкими цветами, четкими контурами, без рекламы. Она была почти платоновским идеалом комикса. Каждая страница великолепна благодаря рисунку Брайана Болланда: сцена, где Бэтмен допрашивает пленника с применением насилия, где людей бьют, расстреливают и окунают в кислоту, сцены с проститутками, канализационными люками и мусором, все и каждые безумные и мертвые глаза. Все так соблазнительно, а кульминационная сцена драки — подлинный катарсис. Каждая панель запоминается и породила подражания — но при этом они стыкуются между собой и рассказывают историю. Это эпизод

телесериала «Бэтмен» с Адамом Уэстом, если бы его поставил Дэвид Линч[606], — все настолько неправильное и завораживающе неприятное, насколько только можно представить. Даже в то время Мур говорил о своем недовольстве работой, заявив перед самым выходом: «Кажется, люди сами себя накрутили до такого состояния, что поверили, будто это следующие «Хранители», и они будут по понятным причинам разочарованы»[607].

«Убийственная шутка» стала потрясающим успехом. Заказанная в огромных количествах, она продалась и тут же была допечатана, и к концу 1990-го уже вышла на пятый тираж. Хотя не все разделяли восторг — рецензия Кефна Ридаута в Speakeasy называла комикс «непоправимым разочарованием, это Алан Мур в своей самой самовлюбленной и грубой форме»[608], — большинство фанатов ее проглотили. Комикс оказал невероятное влияние на следующие проекты «Бэтмена», включая киноверсию Тима Бертона 1989 года, которая переняла ретросеттинг сороковых. «Шутка» до сих пор продается из месяца в месяц, со скачками всякий раз, когда выпускают новый фильм о Бэтмене.

DC всегда публиковали несупергеройские

книги, обычно в других приключенческих жанрах — вестерны, военные комиксы, хоррор или научная фантастика. В конце восьмидесятых компания поняла, что нашла умную и взрослую аудиторию, так что с новыми усилиями пробовала необычные форматы и темы. Но аудитория не клевала. Хотя «мрачные и жесткие» супергеройские истории вроде «Убийственной шутки» и «Бэтмен: Год первый» не выходили из печати целое поколение и перевыпускались во все более роскошных изданиях, импринт Piranha Press, который с 1987-го под 1994 год издавал эклектичные авторские графические романы — такие как «Мудрец Эпикур», «Григорий» и «Челюсть Элвиса»[27], — оказался забыт. Его преемник, Paradox Press, выпускал книги вроде «Проклятого пути» и «Оправданной жестокости»[28], позднее экранизированные, но до того читающая комиксы аудитория их игнорировала. Как отмечает один комментатор: «Хранители» создавались как последнее слово в жанре комиксных супергероев, но по иронии судьбы они вдохнули в жанр новую жизнь, утвердив его основой циничного

[27] Примечания: 27
Epicurus the Sage, Gregory, The Elvis Mandible.

[28] Примечания: 28
Road to Perdition, A History of Violence.

комиксного супергероя и спровоцировав череду по большей части слабых подражателей, продолжающуюся до сих пор»[609]. Читателей комиксов больше интересовало, как существующих супергероев перерабатывают «в стиле «Хранителей», а не то, что могли предложить Piranha или Paradox. DC работают в бизнесе по продаже комиксов, так что им пришлось подчиниться рынку.

Мур уже совершенно разочаровался в индустрии — по крайней мере в DC и Marvel, главных игроках. Но мейнстримные книгоиздатели при виде статей в журналах, что взрослые комиксы — новый хит, а Алан Мур возглавляет это движение, вдруг очень заинтересовались «графическими романами», и с ним на связь вышли Penguin и Gollancz. Редактор Фейт Брукер из Gollancz заказала ему роман в прозе под рабочими названиями «Память огня» и «Погребенные огни», который в итоге вышел как «Глас огня» (1996). И обе компании в 1991 году начали публиковать его комиксы: короткий стрип «Машина для поклонов» (The Bowing Machine) появился в антологии RAW от Penguin, а импринт Gollancz «VG Graphics» опубликовал его графический роман «Маленькое убийство». Первоначальный план Мура был прост: «Я со своей стороны вполне могу

поработать с книжными компаниями и считаться настоящим писателем, так что моя амбиция — писать для книжных издательств графические романы, которые попадут в книжные магазины, но при этом сохранять за собой права на свои творения, а компания будет иметь право только на одну публикацию материала. Это разумно и цивилизованно. В общем, вот моя стратегия: комиксы для книжных компаний, а не комиксы для компаний комиксов»[610]. Знакомство с миром книгоиздателей подтвердило чутье Мура насчет комикс-индустрии.

Уже в 1986 году Мур удивлялся, что хорошие романисты, которым трудно заработать своими книгами, не бегут толпами в комиксы; он говорил, что хотел бы «видеть согласованную кампанию, которая продемонстрирует «настоящим» авторам, что в комиксах художественных и творческих возможностей даже больше, чем финансовых»[611]. Но пару лет спустя он пришел к ответу, почему романисты не хватаются за шанс поработать по найму на DC и Marvel: «Я много лет был доволен этими условиями — потому что эти условия здесь господствуют, и чтобы попасть в индустрию, с ними приходится мириться. Теперь я прорвался в настоящий мир издания и вижу,

в чем до этого плавал прошлые пять-шесть лет. Явно не в лавандовой воде»[612].

Мур был готов двигаться вперед в художественном плане и уже подстраховался с финансовой стороны — он утверждал в интервью, что «ни в коем случае не богат, но и не жалуется на банковский счет»[613], а Эдди Кэмпбеллу замечал, как «приятно ни о чем не волноваться»[614]. Он мог отказываться от работы, которая его не интересовала, вроде сценариев к сиквелу «Робокопа» и истории для двадцать пятого юбилея «Доктора Кто»[615].

Его первой крупной работой после «Хранителей» можно считать должность редактора и организатора реакции на 28-ю статью Билля о местном самоуправлении 1988 года, который продвигали рядовые депутаты-консерваторы, отстаивающие «семейные ценности», и который активно поддержало тэтчеровское правительство. Они беспокоились, по словам члена парламента от консерваторов Джилл Найт (ныне баронесса Найт из Коллингтри), что «рассказывать детям пяти и шести лет, как совершать гомосексуальный акт, и поощрять их — порочно… Пагубно обращаться к умственно неполноценным девочкам с идеей, что гомосексуальность — это

достойный образ жизни».

Мур увидел в этом не какой-то абстрактный вопрос, а прямые нападки на свой образ жизни:

> В то время… был я, была моя жена и была наша подруга, и мы жили вместе вполне открыто, с особыми отношениями. Это продлилось два-три года. В то время, очевидно, мы находились куда ближе к лесбийской и гей-сфере, и, когда увидели этот законопроект, решили, что это довольно тревожный звонок, потому что раньше не было законов, конкретно атаковавших какую-либо подгруппу. Это нацистский закон, особенно когда воодушевленные депутаты-консерваторы рассуждают о том, как бы травить газом педиков, потому что это единственное решение проблемы… Так что мы решили мобилизовать как можно больше знаменитых друзей, которых я мог раскопать, и выпустить благотворительную книгу, чтобы направить все сборы на организацию лесбийского и гей-движения[616].

О статью 28 давно преломляли пики консерваторы и органы местного самоуправления, многие

из которых подчинялись левому крылу Лейбористской партии. Статья в поддержку давнего убеждения консерваторов, что деньги налогоплательщиков используются для левой пропаганды, гласила, что местные власти не должны «сознательно пропагандировать гомосексуальность или публиковать материалы с намерением пропагандировать гомосексуальность». Это явно не предпосылки газовых камер, но, чтобы не подумать, будто Мур впадал в мелодраму, посмотрим, что говорили некоторые местные политики:

> Лидер управы Южного Стаффордшира, тори Билл Браунхилл, оказался в центре политической бури после призыва к массовому уничтожению геев. Его комментарии прозвучали на собрании Комитета по вопросам здоровья управы, где был продемонстрирован правительственный фильм о СПИДе. Он заявил: «Я бы их всех расстрелял… эта кучка педиков, которая легализует грязь гомосексуальности, еще за все ответит, и я надеюсь, они гордятся тем, что наделали. Это отвратительно и по-сатанински. Для панацеи предлагаю отправить 90 процентов педиков в чер-

товы газовые камеры. Мы что, позволим этим педикам размазывать свою грязь по всей стране? Надо найти способ остановить геев, а мы лепим из них героев и кое-кого даже посвящаем в рыцари».

В этих взглядах его поддержал лидер местной лейбористской группы Джек Гринуэй, заявивший: «Каждый из нас согласится с тем, что сейчас было сказано». Единственный голос против принадлежал депутату-либералу Джону Чамберсу, который утверждал, что СПИД изначально гетеросексуальная болезнь из Африки, «от нападок на геев нет никакой пользы, разве что нам от этого будет легче»[617].

Реакцией Мура стал 76-страничный протестный комикс под названием «Художники против наглой правительственной гомофобии!» (Artists Against Rampant Government Homophobia! сокращенно AARGH!) — антология, где поучаствовал завидный ряд авторов комиксов и других творческих людей, включая Фрэнка Миллера, Роберта Крамба, Дэвида Ллойда, Нила Геймана, Кевина О'Нила, Гарри Лича, Брайана Болланда, Кэти Экер, Дэйва Маккина, Билла Сенкевича,

Пози Симмондс, Алексея Сейла, Оскара Зарате, Харви Пикара, Брайана Толбота, Дэйва Сима, Дэйва Гиббонса и Арта Шпигельмана. Вклад Мура — «Зеркало любви» (The Mirror of Love), поэтическое исследование гомосексуальности с артом Стива Биссетта и Рика Вейтча. Издателем стала компания Mad Love, созданная специально для AARGH! и состоящая из Алана Мура, Филлис Мур и Дебби Делано (женщины Мура в соавторстве написали послесловия). Книга стала воодушевляющим знакомством Мура с миром самиздата. То ли из-за хитрости, то ли из-за полной случайности AARGH! вышел в тот же месяц — март 1988-го, — что и «Убийственная шутка». Titan занялся бесплатной дистрибуцией, а Mad Love пожертвовали прибыль — около 17 тысяч фунтов — OLGA[618], одной из самых выдающихся групп, противостоявших Статье 28.

К отвращению Мура, Лейбористская партия Нила Киннока проголосовала за Билль из страха перед правой прессой[619], и он вступил в силу 24 мая 1988 года. Хотя по секции 28 Акта о местном самоуправлении, как она теперь называлась, так и не началось активных преследований, расплывчатая формулировка произвела желанный эффект: создался климат, при котором школы

склонялись к осторожности при рассказе о гомосексуальности, а местные управы опасались поддерживать гей-организации.

AARGH! и «На чистую воду» были для Мура отклонениями в плане писательских методов, а также темы. Ему понравились напряженные изыскания для «На чистую воду» и «Зеркала любви»: «Утром я изучал содомию и ересь в ранней современной истории Швейцарии, а днем — контрабанду героина в Таиланде в семидесятых… Я обнаружил, что исследования приносят много удовольствия… А в случае «На чистую воду» это был чистейший восторг… Упорядочивание информации, подгонка, поиск способа передать ее читательскому кругу интересно и развлекательно»[620]. Хотя он всегда был ненасытным читателем и книжным коллекционером, Мур обычно описывал свой процесс исследований в самокритичных шутках. Он признался в полном незнании луизианских байю, где разворачивалось действие «Болотной Твари», или объяснял, как вставил в то, что писал, «какой-нить» обрывок информации из статьи в New Scientist на этой неделе, даже если сам не до конца его понял. Работая над еженедельными или ежемесячными комиксами, он попросту не успевал

погрузиться в тему. Новый иммерсивный подход к исследованиям станет методом работы Мура на всех крупных проектах. Отныне в интервью он часто увлекается рассказом о своих мнениях в философии, истории, науке, литературе или политической ситуации — темах, на которые раньше почти не говорил.

Ни один из новых интересов не пересекался с супергеройским жанром, а он «больше не чувствовал, что супергеройская форма — лучший способ рассказывать важные, глубокомысленные истории… если я хочу рассказать об окружающей среде, лучше обойтись без болотного чудовища, если я хочу рассказать о политике, лучше обойтись без кучки супергероев»[621]. Но он обнаружил, что все равно пишет про супергероев — заканчивает по контракту серии Warrior, «V значит вендетта» и «Марвелмен». Вернувшись к ним, он столкнулся с той проблемой, что не только он, но и весь супергеройский жанр и мир не стояли на месте. Он почувствовал, что в политическом смысле Британия качнулась так далеко вправо за последние пять лет с тех пор, как он начал писать «V», что настоящее уже начинало напоминать антиутопичное будущее из его фантазий, и предисловие для коллекционного

издания «V значит вендетта» (написанное в 1988 году) показывает его уровень тревоги:

> Моей младшей дочери семь, а в таблоидах циркулирует идея о концентрационных лагерях для людей со СПИДом. Новая полиция для борьбы с беспорядками носит черные визоры, как и их кони, а на фургонах стоят вращающиеся камеры. Правительство выразило желание извести гомосексуальность даже как абстрактный концепт, и можно только представить, против какого меньшинства примут законы дальше. Я подумываю переехать с семьей из этой страны, где-то в течение пары следующих лет. Здесь холодно, негостеприимно, и мне здесь больше не нравится. Спокойной ночи, Англия.

Теперь ему не нравился главный персонаж-супергерой — «Я бы лучше обошелся без качка-убийцы в центральной роли» — и он сменил концовку, потому что считал ее нереалистичной: «Изначально я намеревался дать V в конце третьей книги устроить анархистскую утопию»[622]. Взамен история кончается тем, что фашистский

режим рушится, а Иви принимает роль V после того, как он сам погибает.

Продолжение «Марвелмена» стало другим испытанием. Во многом благодаря самому Муру идея о «реалистичном» отношении к супергероям была уже не таким шокирующим отклонением от нормы, как в 1982 году. Теперь как раз этого аудитория и ждала. Мур быстро свернул мелкий сюжет, в который углубился тогда, и начал новую фазу — «Олимп», где Марвелмен собрал пантеон союзников-суперлюдей и отправился в космос, хотя, по сути, «Марвелмен» не отходил от своей миссии реалистичного отношения к супергероям. Более того, центральное действие последнего акта — буквальный повтор драки Супермена и генерала Зода из фильма «Супермен II», где швырялись машинами и рушили здания, погибали десятки тысяч прохожих, а город остался в руинах.

«Марвелмен» № 16 (декабрь 1989-го) кончается тем, что заглавный персонаж захватывает мир и с помощью своих великих сил создает утопию, которая оказалась не под силу V. На нескольких страницах, на отдельных панелях — намеренно напоминающих о суперподвигах Супермена в комиксах времен молодости Му-

ра, — Марвелмен и его друзья перестраивают и дробят мировую экономику, свергают Маргарет Тэтчер, телепортируют все оружие массового уничтожения и атомные станции на солнце, покрывают пустыни почвой, чтобы прокормить мир, восстанавливают озоновый слой и прекращают глобальное потепление, легализуют все наркотики (положив конец большей части преступности), освобождают и реабилитируют душевнобольных и отменяют деньги. Супергерои всегда представляли собой фантазии о силе, и это явно была мечта Мура в стиле «если бы я правил миром»… только чувствовалась интонация сожаления, а не триумфа. Подчеркивалось, что эти условия навязаны извне. Люди, которых мы видели, к этому не стремились, они остались изумленными и разозленными. Это диктаторское правление элитных суперфашистов, несмотря на благотворный результат. К этому времени Маргарет Тэтчер стала для Мура таким же главным врагом, как Лекс Лютор — для Супермена, но когда Марвелмен от нее избавляется, то даже здесь у Мура звучат нотки раскаяния: «Как она оперлась на министра, ее сдавленный голос, потерянный взгляд. Она словно внезапно постарела. Я не мог ее ненавидеть».

Мур не собирался превращать каждый комикс в откровенное высказывание на какую-нибудь политическую тему; дело было в другом: «Куда больше мне интересно исследовать наш мир, чем создавать новые и чужие. На нашем собственном ландшафте столько областей, которые кажутся форпостами на Марсе, что нет нужны создавать фантастические миры»[623]. Даже когда он писал «Хранителей», Мур увлекался несупергеройскими персонажами. Многие сцены в книге происходят в пределах нескольких кварталов от нью-йоркского перекрестка, а в течение двенадцати номеров Мур и Гиббонс создали целый ансамбль второстепенных персонажей из нью-йоркцев. При обычном прочтении их легко не заметить, но — в основном как «визуальная драма» на заднем фоне, пока на переднем идут главные герои, — они ссорятся, целуются и живут в самых разных отношениях друг с другом. В конечном итоге мы видим всех до единого мертвыми на улицах, убитыми Озимандией.

Теперь он придумал историю, которая выводила похожий сложный ансамбль обычных людей на первый план. Сам Мур считал эту серию «продолжением «Хранителей», и она начала жизнь под названием «Множество Мандельброта» (The

Mandelbrot Set). Мур объявил, что приступил к нему, в интервью, опубликованном в мае 1988 года, и что это будет двенадцатичастная серия с художником Биллом Сенкевичем, хорошо известным фанатам комиксов работой над спин-оффом «Людей Икс» «Новые Мутанты (The New Mutants) и над «Электра: Убийца» (Elektra: Assassin) — серией, написанной Фрэнком Миллером по горячим следам «Возвращения Темного рыцаря». В этой новой серии должны были быть «торговые центры, математика, история и скейтборды… вся книга будет о таком увлекательном приключении, как постройка торгового центра»[624]. На этот момент у Мура был 21-страничный синопсис, а к концу августа он нарисовал пресловутую схему размером с постер, где выстраивались все аспекты серии.

Муру понравилось самостоятельно публиковать AARGH! и он остался доволен тем, как наглядно комиксы можно применить для серьезной цели. Вот уже несколько последних лет ряд профессионалов комиксов, включая создателя «Муравьеда Серебаса» Дэйва Сима, участвовавшего в AARGH! убеждали остальных специалистов высокого профиля, что самиздат дает полную творческую и финансовую автономию; теперь

Мур, Филлис и Дебора оказались во главе маленькой, но успешной и эффективной издательской компании.

Еще до выпуска AARGH! Мур решил, что «Множество Мандельброта» выйдет именно в Mad Love. Он вложил прибыль от «Хранителей» как стартовый капитал, а Филлис и Дебби отвечали за деловую, правовую и маркетинговую стороны. Мур получал художественный контроль над каждым аспектом своей книги, «с самого начала и без всяких предубеждений». На практике это означало долгую фазу планирования и разработки, когда нужно было предусмотреть даже физический размер и переплет книги. Тем не менее Мур скоро уверенно говорил о «Множестве Мандельброта» как о своем магнум опус: «Так я могу сказать публике все, что захочу, без изменений, без компромиссов ради требований рынка или требований отдельных издателей. Это повышает чистоту моего посыла»[625].

Затем в 1989 году брак Мура распался[626]. Совместная жизнь Алана, Филлис и Деборы была экспериментальными отношениями, и часто эмоционально турбулентными. Женщины ушли вместе, переехали в Ливерпуль и забрали с собой Леа и Эмбер. Семейный дом продали, и Мур

купил новый в 150 метрах дальше по дороге; пятнадцать лет спустя он, что неудивительно, признавался — это «было не лучшее время в моей короткой жизни»[627]. Он назвал свой новый дом — в одном из самых удаленных от моря городов страны — «Вид на море» (Sea View) и принялся за обновление интерьера, чтобы жить в настоящем муровском дворце. Скоро друзья и семья сообщили, что он умудрился забить дом под завязку, будто прожил там много лет.

Mad Love не развалились — Филлис и Дебора все еще играли маркетинговые и административные роли, рассылали пресс-релизы и отвечали на почту. «Множество Мандельброта» переименовали в «Большие числа», и в апреле и августе 1990-го вышло два номера серии, прежде чем столкнуться с проблемами, никак не связанными с кризисом в семейной жизни Мура. Изначальные планы для Mad Love были амбициозными — Мур задумывал издательство как будущий дом для своих самых личных проектов, — но в итоге компания выпустила только AARGH! и два номера «Больших чисел». Двадцать лет спустя Мур в качестве импринта Mad Love будет выпускать журнал Dodgem Logic, но долгое время Mad Love просуществует лишь в виде названия.

Отправляя короткие тексты в комиксы и антологии малой прессы, Мур провел остаток 1988-го и 1989-й на ряде других проектов, которые, по его надеждам, должны были продемонстрировать потенциал медиума комиксов и раздвинуть художественные рамки. Планируя более значительные работы, начинал он явно с чистого листа, не выказывая интереса к воскрешению, например, идей из инкарнации Dodgem Logic от Fantagraphics и отказавшись от предложения Брайана Толбота попробовать заняться «Козодоем» — серией, которую они заявляли для Warrior.

Мур все же подумывал привлечь Толбота художником на новый проект: документальный комикс об убийстве, расследовании и его последствиях. 1988-й был столетием убийств Джека-потрошителя, и после первоначальных колебаний Мур решил, что это стоящая тема, остановившись на названии «Из ада» (в честь адреса, указанного на одном из писем, якобы присланных властям убийцей). Работа над «Лютером Аркрайтом» и незабвенные стимпанковые эпизоды из «Колдуна Немезиса» демонстрировали, что в викториане Толбот чувствует себя как дома, а еще Мур думал, что жуткая натура убийств будет интересна его художнику в «Болотной Твари» и

«Мираклмене» Джону Тотлбену. Но как только «Из ада» обрел дом в новой хоррор-антологии Стивена Биссетта Taboo, Мур остановился в выборе художника на Эдди Кэмпбелле. Кэмпбелл, со своей стороны, сперва думал, что больше подходит для «Больших чисел» из-за своего бэкграунда в автобиографических комиксах, но Мур и Биссетт убедили его, что он — то, что нужно для истории, ведь он не будет рисовать хоррор-комикс — Биссетт говорил: «Для художника было важно, чтобы его не увлекло неотъемлемое от истории насилие»[628]. Кэмпбелл получил сценарий пролога и первой главы в декабре 1988 года.

Также Мур говорил, что хотел бы «попробовать себя в эротическом комиксе, и что, возможно, я сделаю один на основе «Питера Пэна»[629], но пока что «это только расплывчатая и недоделанная задумка… Я подумывал об эпизодах полета и о том, что с точки зрения Фрейда они кажутся как минимум символом сексуального выражения»[630]. В 1989 году его пригласили поучаствовать с восьмистраничным стрипом в эротической антологии[631], «которая, кажется, называлась «Потерянный горизонт Шангри-Ла»[632]. Также издатели пригласили Мелинду Гебби — американскую андерграундную худож-

ницу, проживающую в Лондоне; Мур знал о ее творчестве много лет и упоминал в статье 1983 года[633], — но со своей историей она пока остановилась только на том, что там должны быть три женщины. Их общий друг Нил Гейман дал Гебби номер Мура и предложил объединить силы над стрипом.

Мелинда Гебби родом из полной противоположности Нортгемптона: Саусилито, Калифорния, «в двух шагах от Харрикейн-Галч, где мост «Золотые ворота» встречается с раскрашенным под радугу туннелем и выходит на другой стороне бухты на золотой солнечный свет в жемчужном тумане»[634]. В двенадцать лет она увлеченно копировала картинки из Archie Comics и Mad, читала «Маленькую Энни Фэнни» редактора Mad Харви Курцмана, а в начале семидесятых стала выдающимся представителем андерграундных комиксов Сан-Франциско. Как говорил Мур: «Она изящно и добродушно ответила на довольно шутливое и безобидное «женоненавистничество», которое встречается в творчестве ее современников-мужчин вроде (Роберта) Крамба и (С. Клэя) Уилсона»[635] (Гебби не только громила творчество Уилсона, но и встречалась с ним). Также один из ее стрипов запретила британская тамож-

ня. Позже она переехала в Лондон, где работала в анимации.

Мур и Гебби встречались на конвентах и в последний раз виделись за пару лет до этого на ужине участников благотворительного комикса Strip AIDS[636]. Объединив расплывчатые задумки, они нашли историю для коллаборации: «Это был довольно логичный шаг: если одна из трех предполагаемых женщин — Венди из «Питера Пэна», то кто остальные две? Отсюда было рукой подать до Алисы и Дороти, а стоило установить эти три имени, как дальше все очень быстро покатилось снежным комом. Кажется, уже где-то через неделю или самое большее две я примерно распланировал всю историю и знал, что мы уже говорим не о восьмистраничном включении в антологию»[637].

Брак Мура закончился около года назад, и Гебби провела у него дома пару выходных[638]. Затем в процессе работы над «Пропащими девчонками» она переехала в Нортгемптон, хотя они и согласились, что лучше не жить вместе: «Мне нужно было удержать свое озарение, так что, если бы мы жили вместе, сомневаюсь, что все получилось бы так, как получилось… Мы встречались несколько раз в неделю и были очень близки, но из-за

работы жили раздельно, и, думаю, это оказалось очень важно и полезно: отчасти поэтому, мне кажется, мы и добились успеха»[639]. Как и «Из ада», «Пропащие девчонки» тоже обрели дом в Taboo. Оба комикса явно зародились в период, когда Мур еще думал о том, чтобы «поработать в других жанрах», и в итоге совместил два разных: «Из ада» — криминальная история в духе хоррора; «Пропащие девчонки» — эротический комикс, который играется с детской литературой.

Но первую крупную работу Мура после DC классифицировать не так просто. В «Маленьком убийстве» был арт Оскара Зарате — аргентинского художника, который жил в Лондоне. Они познакомились, когда участвовали в Strip AIDS, и затем Зарате работал над AARGH!. Он ясно дал понять, что хотел бы и дальше работать с Муром, и предложил картинку с мужчиной, за которым следует маленькой мальчик. Это напомнило Муру о сне, где мужчину преследует его собственная младшая версия. Книгу продали Gollancz и опубликовали в Британии в сентябре 1991-го. Мур говорил: «Я до сих пор думаю, что «Маленькое убийство» — одна из лучших моих вещей»[640].

Как и «Большие числа», «Маленькое убийство» рассказывает о творческом человеке — в этом

случае работнике рекламного агентства Тимоти Холли (Timothy Hole, но произносится как Holly), — который возвращается к уюту и невзгодам своих корней в рабочем классе, пока мучается с разработкой следующего большого проекта. Также комикс повторяет «Большие числа» в том, что отражает собственный опыт Мура — например, воспоминание Тимоти о возвращении домой к родителям во время кислотного трипа и центральный инцидент истории: погребение банки с живыми насекомыми (это сам Мур делал в детстве). Конечно, Мур возражает, что ту или иную работу можно считать плохо завуалированной автобиографией, но уже явно принял осознанное решение использовать в текстах собственный опыт. Несмотря на это, «Маленькое убийство» остается одной из его самых малоизвестных и недооцененных книг — впрочем, в контексте это значит только то, что ее не было в печати пару лет из прошлых двадцати и что пришлось прождать два года (до американской публикации), прежде чем Мур выиграл Eisner Award.

Начиная с этой фазы жизни Мур считает свое творчество — «Из ада», «Пропащие девчонки», «Большие числа», «Маленькое убийство», «Зеркало любви» «Испытание Веры» (Act of Faith) и

«Глас огня» — «важным личным циклом»[641]. Это была необыкновенная пара лет: от жизни с двумя женщинами и совместного воспитания двух дочерей он перешел к жизни в одиночестве. От золотого мальчика DC — к добровольному изгнанию. От веры, что его работа изменит мир, — к жизни в стране с несменяемым премьер-министром Маргарет Тэтчер, которая, судя по всему, — пользуясь аналогией из комиксов, — просила прокладывать ее политический курс Бизарро-Мура.

Реакция на «Большие числа» может послужить тестом Роршаха, чтобы понять отношение человека к карьере Алана Мура после ухода из DC. Проходит почти два года медитаций, и Мур с полной свободой действий решил, что лучшим направлением после «Хранителей» будет самостоятельно издавать черно-белый комикс в необычном квадратном формате, где рассказывались истории заурядных нортгемптонцев, которые пили чай, жили по расписанию и участвовали в опросах, пока на окраине города постепенно материализовывался гигантский американский торговый центр. Между двумя взаимоисключающими выводами — резкий контраст: либо «Большие числа» отмечают дра-

матический перелом для Мура-творца и сделали бы то же самое для медиума комиксов, если бы он только смог повзрослеть, либо отмечают ровно тот момент, когда он слетел с катушек.

VIII. Маг и я

«На сороковой день рождения он провозгласил себя волшебником. Конечно, никакой он не волшебник. Он даже животных из воздушных шариков сворачивать не умеет. Вскоре после этого он начал поклоняться змее. Теперь вы понимаете, почему мы стали за него переживать».

Леа Мур, предисловие к «Выдающимся работам Алана Мура» (The Extraordinary Works of Alan Moore)

18 ноября 1993 года Алан Мур объявил друзьям и семье, что посвятит свое время изучению и практике магии, а в начале следующего года добавил, что стал последователем культа бога-змеи Гликона. С тех пор большая часть его работы вдохновлена исследованиями магии, даже «относится к магии», тогда как само творчество представляет собой «послания с пути»[642] его прогресса.

Большинство интервью с Муром и статьи о нем постарались осветить тему его верований. В его заявлениях прослеживаются явные

элементы театральности и фантазерства — однажды он сказал NME: «Я волшебник и знаю будущее»[643], — а другого интервьюера заткнул ответом: «Поскольку Сиятельные Силы Бездны персонально повелели мне готовиться к Армагеддону в течение следующих двадцати лет, этот ваш вопрос — довольно гипотетический. Следующий»[644], — но эта наигранность вполне отвечает его виду магии и действительно важная часть процесса.

Мур — волшебник, который с превеликой радостью объясняет, чем занимается и чего надеется добиться: «Я готов выложить все как есть: если я что-то делаю… то я вполне готов к тому, что люди скажут: «Ну разве это магия». Или: «Это ерунда какая-то», — говорит он со смехом. — Я готов выступить в открытую, на сцене, перед сотнями незнакомцев, и пусть они сами решают, магия это или нет. Мне это кажется самым честным способом. Не ставить себя выше критики и практиковать только в темных комнатках с парой инициированных приятелей-волшебников. Выступайте в открытую, где люди видят, что у вас в рукаве. Где увидят, если вы пускаете дым в глаза. И где видят, что аутентично, а что нет»[645]. Регулярные откровения в интервью и статьях в том

духе, что он уже дошел до исследования шестого из десяти сефиротов на Древе Жизни[646] или что 11 апреля 2002 года он «принял сан Волхва [Magus] — это второй по значимости уровень магического сознания», привели множество критиков, читателей и коллег (хотя, что характерно, никого из друзей и семьи) к мысли, что Алан Мур хотя бы чуточку, но свихнулся.

После ухода из DC Мур работал над «Большими числами», «Из ада» и «Пропащими девчонками» — все проекты отличаются большими художественными амбициями и порочным кругом массы задержек и проблем с финансированием. Он писал роман в прозе «Глас огня», но тот тоже шел медленно. Из его плана иллюстрировать графический роман Стива Мура в викторианском сеттинге «Эндимион» (Endymion) ничего не вышло. И хотя порекомендованная Нилом Гейманом книга — «Лондон под Лондоном» Ричарда Тренча и Эллиса Хиллмана[29] — вдохновила планы на «Подземье» (Underland)[647], графический роман для детей старшего возраста о волшебном подземном королевстве под Лондоном, населенном странными фантастическими существами,

[29] Примечания: 29
Richard Trench, Ellis Hillman, «London Under London», 1985.

тот провалился, когда Мур узнал, что Гейман сам работает над очень похожим проектом, который превратился в роман и телесериал «Никогде» (Neverwhere).

Как издатель «Больших чисел» Мур вложил в серию собственные деньги, включая 20 тысяч долларов вознаграждения художнику Биллу Сенкевичу, но издание застряло после двух номеров. В интервью в ноябре 1993 года Мур рассказывал о проекте как о «череде неудач от начала до конца. Я написал где-то 200 страниц. Пять эпизодов. Билл Сенкевич закончил три, сломался и не смог продолжать… Заступил Эл Коламбия. Кажется, Эл закончил один номер, но не знаю, что с ним случилось… Я, как пожар, оставлял за собой от художников обугленные развалины»[648]. Без товара на продажу издательство Mad Love не могло приносить деньги. Это фрустрировало Мура: «Мы продавали вагонами! Для черно-белой книги не про супергероев первый номер разошелся тиражом 65 тысяч, а это вроде бы получше многих тайтлов DC. Был потенциал для превращения альтернативных издателей комиксов в реальную силу… Но к сожалению, людям покажется, что «Большие числа» не выходят потому, что это коммерческая неудача. Это ни в коем случае не

неудача. Это огромный успех, который принес мне больше денег, чем любой другой мой комикс»[649].

«Из ада» и «Пропащие девчонки» дебютировали в хоррор-антологии Taboo[650], издававшейся в Америке другом Мура и художником «Болотной Твари» Стивеном Биссеттом. Taboo появилась в 1988 году и привлекла лучших талантов как из мира комиксов, так и мира хоррора, вроде Рэмси Кэмпбелла, Мебиуса, Алехандро Ходоровски, Чарльза Бернса, Дэйва Сима, Клайва Баркера и Нила Геймана. И все же скоро антология погрязла в тех же проблемах, что и «Большие числа», и за пять лет вышло только семь номеров. Мур согласился разделить гонорар в 100 долларов за страницу с художниками своих проектов, но, чтобы выплатить и это, Биссетту и его семье пришлось существовать на диете из сыра и макарон[651].

Только подсыпая соли на рану, индустрия мейнстримных комиксов резко пошла вверх, и множество фрилансеров, по-прежнему продолжавших писать про супергероев, зарабатывали беспрецедентные суммы: ходили слухи, что автор «Людей Икс» Крис Клэрмонт купил своей матери частный самолет [652]. Художник той

серии, Джон Бирн, позже показал в суде, что в восьмидесятые Marvel заплатили ему около пяти миллионов долларов, что он получил «пару миллионов долларов за «Супермена» и «четыре-пять миллионов за «Некст-менов»[653] (Next Men — авторская серия, публиковавшаяся в Dark Horse начиная с 1991 года). В плюсе оказался и Грант Моррисон: он написал «Лечебницу Аркхем» (Arkham Asylum)[654], первый оригинальный графический роман DC в твердой обложке[655] — историю о Бэтмене с цветным рисунком от Дэйва Маккина, вышедшую к Рождеству 1989 года, когда самым большим летним блокбастером, а потом бестселлером на видеокассетах был фильм Тима Бертона «Бэтмен». Только на основе предзаказов DC смогли выписать Моррисону чек на 150 тысяч долларов, а выплаты роялти скоро подняли сумму до полумиллиона. «Лечебница Аркхем» до сих пор остается самым продающимся оригинальным графическим романом в истории.

Британские комиксы если и не купались в деньгах, то тоже впали в горячку. Когда Алан Грант, Джон Вагнер и Саймон Бисли подписывали комикс «Судья Дредд/Бэтмен» в Virgin Megastore на Оксфорд-серкус, они собрали в этом книжном столько людей, что даже побили рекорд Дэви-

да Боуи. Чтобы справиться с толпой, пришлось привлекать дополнительные полицейские силы. Но самой крупной историей успеха был Viz. Непристойная пародия на детские комиксы вроде Beano и Dandy, Viz начал жизнь как фэнзин-ксерокопия, продававшийся в пабах и музыкальных магазинах Ньюкасла. К 1985 году каждый номер расходился тиражом в четыре тысячи, чем привлек внимание Virgin Books, которые начали распространять журнал через магазины Virgin по всей стране. Три года спустя он продавался тиражом в полмиллиона экземпляров каждый месяц; к 1990-му продажи снова удвоились, и он стал уже четвертым по читаемости журналом в стране. Он породил краткосрочных подражателей вроде Poot, Smut и Zit, а также Brain Damage, где работали ветераны андерграундных комиксов Хант Эмерсон и Мелинда Гебби, и Oink! — обманчиво умный, грубый детский комикс. Viz стал настоящим феноменом, как журнал Mad в пятидесятых в Америке.

«Хранители» встали на острие движения, во время которого каждый книжный магазин посвящал комиксам шкаф-другой, но Муру не удалось дать «графическому роману» новое определение — технически сложной и личной работы вроде

«Больших чисел» и «Маленького убийства». Так что термин стал обозначать альбом в мягкой обложке с полудюжиной выпусков комиксов, и комикс-компании соответственно подстроили бизнес-планы — хотя и не всегда контракты, — чтобы учесть такие переиздания.

Благодаря сделкам, приносившим роялти от «Хранителей», «V значит вендетта» и «Убийственной шутки», которые оставались бестселлерами, Мура не постиг удел создателей комиксов из прошлого поколения. Немало выиграл он и от того, что открывались новые магазины комиксов, — появилось множество каналов сбыта для «Больших чисел» и Taboo, и почти каждый покупатель знал имя Мура. И хотя он зарекся появляться на комикс-конвентах, Мур продолжал давать интервью как процветающей комикс-прессе, так и мейнстримным СМИ. Логично, что его все больше задевали чужие материальные успехи, особенно если они достигались копированием его методов (даже «Некст-мены» Джона Бирна последовали примеру «V значит вендетта» и «Хранителей» и отказались от мысленных облаков и звуковых эффектов), но больше раздосадовала художественная сторона, а не финансовая: «Я видел, что из моего творчества брали стилистические

элементы и применяли как оправдание для все более необузданного секса и все более красочного насилия… Я впал в депрессию из-за того, что, сам того не зная, начал новый темный век комиксов. Не осталось никаких восторгов, свежести и очарования, что я помнил из комиксов своей юности»[656].

Несмотря на хлещущий в индустрию поток денег от графических романов, многие создатели, работавшие на большие комикс-компании, по-прежнему думали, что условия не давали им честно заслуженного куска пирога или достаточной творческой свободы, особенно в Британии. Не в силах предложить высокие расценки за страницу или роялти, 2000AD страдали от утечки талантов; под конец восьмидесятых они уже попросту не могли оплачивать даже услуги новых сценаристов и художников, если только те не испытывали сентиментальной привязанности к журналу. Например, Уоррен Эллис написал одну историю про Судью Дредда перед началом прибыльной карьеры в комиксах США. Напротив, в Америке при существующей корпоративной среде некоторые авторы преуспевали. Когда серия «Сэндмен» оказалась мейнстримным хитом, писатель Нил Гейман сумел убедить DC значи-

тельно пересмотреть его контракт, чтобы задним числом отписать ему совладение правами на персонажей и на лицензию, а также повысить роялти с коллекционных изданий серии в виде графических романов.

Некоторые комментаторы обратили внимание, что именно этого просил и так и не дождался Алан Мур с «Хранителями». Стивен Биссетт проводил прямую связь:

«Нил умеет о себе позаботиться. Он очень прагматичный в общении с компанией. Поверьте, в прошлом DC не раз переходили черту в отношениях с Нилом. Он всегда оставался дипломатичным; не уступал, но позволял им «сохранить лицо», как он выражается. У Нила, Дэйва Маккина, Гранта Моррисона и Майкла Зулли дела пошли лучше, они теперь много работают с Vertigo. Кажется, DC усвоили важный урок в случае с Аланом. Когда Алан ушел, они просто не могли в это поверить. Думаю, после этого на каком-то уровне надавили и Warner. Все это мои предположения, но явно на одном из собраний директоров должен был настать момент, когда кто-нибудь сверху не сказал: «А когда выходят следующие «Хранители»?» — и им пришлось признаться, что они лишились Алана»[657].

Позже Биссетт процитирует Геймана: «Я видел интервью с Ice-T… и он подытожил все в паре слов: «Если творческий человек — шлюха, тогда корпорация — сутенер, и нельзя думать, что сутенер тебя любит. Тут-то шлюхе и прилетает. Так что иди на панель и тряси жопой»… Я шлюха, и очень хорошая. Я зарабатываю на том, что продаю себя… DC меня не любят, а я не люблю их. Так что мы неплохо спелись»[658].

Сильнее контраста с отношением Мура и не придумать. Когда карьера Геймана мягко перетекла в романы, сценарии для кино и телевидения, он заявил, что учился мастерству написания комиксов у Алана Мура, но, кажется, точно так же можно сказать, что в плане бизнеса он процветал, поступая ровно наоборот. Или, как сказал Гейман, рассказывая о взаимодействии с киноиндустрией, «можно учиться на своем опыте, но можно учиться и на опыте друзей, потому что друзья идут по минному полю впереди, и ты запоминаешь: «Ага, туда наступать не стоит»[659].

Но когда грянула революция, разожгли ее вовсе не британские сценаристы с литературными амбициями. Она не привела к разрушению корпораций в пользу малой прессы, черно-белых

антологий и авторов, избегающих мускулистых клише в спандексе ради личных и тяжелых произведений. Нет — все начала группа «горячих художников», которые работали на Marvel, но ушли, чтобы создавать собственных супергероев.

Пока DC получали награды и предлагали читателям присылать стихи, Marvel каждый месяц продавали множество комиксов, где супергерои избивали плохих парней и жили запутанными жизнями в научно-фантастических мыльных операх. Уже новое поколение художников рисовало самые успешные книги Marvel, в том числе «Человек-Паук» (Тодд Макфарлейн), «Удивительный Человек-Паук» (Эрик Ларсен), «Люди Икс» (Джим Ли), «Икс-Форс» (X-Force, Роб Лайфилд), «Росомаха» (Марк Сильвестри) и «Стражи Галактики» (Guardians of the Galaxy — Джим Валентино). Все работали в довольно похожем стиле, который фанаты постарше порицали за панели размером со страницу, искаженную анатомию, линии скорости и скалящиеся лица, но зато он был динамичным и запоминающимся, а к 1991 году такие комиксы разлетались в огромных количествах. Художники были молодыми (только Валентино старше тридцати, а Лайфилду — тридцать четыре; Ли рисовал комикс «Люди

Икс» еще в медицинской школе), и всего лет пять назад ни у кого из них не было резюме. И все же первый номер новой серии «Человек-Паук», написанный и нарисованный Макфарлейном, продался в 1991 году тиражом 2,5 миллиона экземпляров, а несколько месяцев спустя Ли работал соавтором и художником «Икс-менов» № 1, который стал самым продающимся комиксом в истории с тиражом в 8,1 миллиона экземпляров. Даже без таких безумных чисел регулярные ежемесячные продажи лучших книг зашкаливали за сотни тысяч.

И тогда художники пришли к знакомому выводу: хотя Marvel платили за страницу больше, чем DC, компания все равно не отдавала создателям должного ни в отношении признания, ни в отношении прибыли за мерчендайз вроде постеров. Уже было понятно, что в девяностых супергерои станут мультимедийной собственностью — основой фильмов, телесериалов и мультфильмов. Супергерои особенно удачно подходили для компьютерных игр. Marvel в этом плане не только отставали от времени, но и в случае, если все-таки добивались успеха, не вознаграждали художников.

Нечаянным последствием раздачи книг с

третьеразрядными супергероями молодым британским писателям стало то, что когда книги продавались, то DC не могли заявить, будто люди просто хотели почитать о самом персонаже. «Сэндмен», бесспорно, обязан успехом Нилу Гейману, «Роковой патруль» покупали только потому, что его писал Грант Моррисон. Хотя не меньше людей — вообще-то больше — покупали «Человека-Паука» потому, что его рисовал Тодд Макфарлейн, Человек-Паук всегда был популярным персонажем, и как Marvel, так и Макфарлейн знали, что незаменимых «горячих» художников не бывает. А значит, нельзя было торговаться. Решение стало радикальным: шестерка ушла из Marvel, чтобы основать Image Comics — головную организацию, в которой каждый вел свою компанию — или «студию», — при этом разделяя расходы на маркетинг, печать и другие. Авторы сохраняли все права на персонажей и агрессивно продавали лицензии на свою интеллектуальную собственность. Между авторами существовала некая изначальная состязательность, но и немало творческой химии. «Молодежь» (Youngblood) Лайфилда, «Дикие Коты» (WildC.A.T.S.) Ли, «Спаун» (Spawn) Макфарлейна и «Дикий Дракон» (The Savage Dragon) Ларсена дебютировали в первой

половине 1992 года и продавались большими тиражами. Хитроумность предприятия видна уже по названиям комиксов — если разложить их по алфавиту, то комиксы Макфарлейна и Ларсена оказываются прямо перед «Человеком-Пауком» — персонажем Marvel, с которым они больше всего ассоциировались. Между тем «Дикие Коты» и «Молодежь» подпирали бестселлеры «Люди Икс».

Но очень скоро критики пришли к единому мнению, что книги Image отличаются поразительным рисунком, но ужасными историями, плоскими персонажами и слабыми диалогами. «Спаун» стал мгновенным хитом — первый номер разошелся тиражом в 1,7 миллиона экземпляров, — но создатель книги Тодд Макфарлейн надеялся создать такого же долговечного супергероя, как Супермен или Бэтмен. Он понимал, что ему придется найти способ поддерживать интерес к персонажу[660]. Компании, купающейся в деньгах, далеко за решением ходить не пришлось: летом 1992 года Макфарлейн обзвонил лучших сценаристов и сделал им предложения, от которых они не могли отказаться. Он подписал сделки на одиночный номер «Спауна» с Нилом Гейманом, Фрэнком Миллером, Дэйвом Симом…

и Аланом Муром. Номера вышли между февралем и июнем 1993 года, и писателям выплатили умопомрачительные суммы за всего один комикс: 100 тысяч авансом плюс роялти[661].

Привлечение Мура в Image стало значительной победой, но Макфарлейн был не единственным партнером, кто к нему обратился. Первым стал Джим Валентино, который пообещал мини-серию с одним-единственным условием: серия будет о супергероях. Мур начал планировать сюжет, объединяющий супергероев («архетипный Капитан Марвел» — Тандермен) и хоррор (Голем — «городская Болотная Тварь»), а также вестерн в духе «Линч встречается с Леоне» со множеством персонажей, замешанных в убийстве. Муру всегда нравились фильмы Дэвида Линча, но особенно его очаровал телесериал «Твин Пикс». В предложенной серии был персонаж Майор Аркана (Major Arcana) — мистик, служивший в американской армии, как майор Бриггс из «Твин Пикса». В сотрудничестве с художниками «Болотной Твари» Риком Вейтчем и Стивеном Биссеттом он полировал задумку, пока не получил «1963» — всеохватную пародию на комиксы Marvel из шестидесятых, которые так обожал мальчишкой, с персонажами вроде

«Мистери Инкорпорейтед» (Mystery Incorporated) и Гором (Horus) вместо Фантастической Четверки и Тора. Пастиш был настолько законченным, что Мур даже принял в подписях, колонках и интервью обличье «Элегантного Эла» (Affable Al) сродни «Славному Стэну Ли» (Smiling Stan Lee) в прошлом. Биссетт говорит, что работа с Муром стала триумфом для Валентино:

> Другие партнеры Image тоже хотели в дело, и это только повышало первоначальный успех Джима Валентино. Оказывается, там была не просто здоровая товарищеская состязательность. С нашей точки зрения, они готовы были глотки друг другу перегрызть… Но Тодд Макфарлейн обошел всех, пригласив Алана в «Спаун», что привело к арке из четырех номеров Мура/Геймана/Сима/Миллера. Его первый номер и мини-серия с Аланом в составе вышли до того, как «1963» № 1 попал на полки в апреле 1993 года, так что казалось, будто именно Тодд подписал Алана[662].

Согласно Биссетту, «Рик Вейтч и я оказались под перекрестным огнем разборок партнеров

Image. Тогда мы не поняли, что происходит, — мы-то думали, что все готовы сотрудничать друг с другом, пока не осознали, что партнеры Image друг с другом конкурируют…»

В итоге «1963» оказалось совсем не тем, что аудитория ожидала от комикса Image — или, если на то пошло, комикса Алана Мура, — так что последовали явно смешанные отзывы. В комиксах после «Хранителей» и после «Темного рыцаря» супергерои стали измученными людьми, которые насаждали правосудие, швыряясь в злодеев ржавыми крюками. Обращение Мура к более невинной и красочной эпохе либо неверно подали, либо не вовремя выпустили — проблема могла оказаться и просто в том, что новая аудитория, которую завоевывала Image, не была накоротке со старыми комиксами Marvel, а потому не подготовлена к шуткам. Мур подводил к финалу в «1963 Annual», где персонажи «1963» столкнулись бы с «мрачными и жесткими» звездами из репертуара Image вроде Спауна и Молодежи, но в итоге из-за споров и задержек партнеров Image эта часть так и не была опубликована — и вся серия осталась шуткой без панчлайна.

Первый выпуск «1963» разошелся тиражом в 660 тысяч экземпляров — более чем в шесть

раз по сравнению с «Хранителями», — и принес самый большой оклад в карьере художника Стивена Биссетта. И все же для Image это казалось провалом — компания привыкла к миллионникам. Досада из-за Annual привела к вражде между авторами, и в результате «1963» — один из немногих проектов Алана Мура, который так и не издали в виде графического романа.

Но Мур в компании задержался. За следующую пару лет он написал еще несколько спин-оффов для «Спауна», а также ван-шоты для двух других книг Image — «Шедоухока» (Shadowhawk) и «Макса» (The Maxx). «Спаун» уже разогнался так, что Макфарлейн смог продать права на фильм, мультсериал и компьютерные игры. В 1994 году он основал Todd McFarlane Toys — компанию, которая запустила линейку фигурок Спауна, но вскоре забурлила от деятельности, порождая волну за волной игрушек на основе кумиров из фильмов ужасов, баскетбола и бейсбола.

Мур, как ни посмотри, не подходил к бесстыдно коммерческим книгам Image, где бал правили рисунок и мерчендайзинг. Три или четыре года он громко объявлял, что покончил с супергероями и теперь, когда у комиксов новая большая аудитория взрослых читателей, в первую очередь

интересуется далекими пределами потенциала медиума в «серьезных» работах вроде «Больших чисел».

И все же теперь он писал комиксы вроде «Виолатор против Бэдрока» (Violator vs Badrock).

Одна причина, почему Мур решил работать на Image, — тогда очевидная всем, — финансовая. В интервью в новостном журнале о комиксах, пожалуй, этот момент подали слишком резко, и Мур отвечал под стать: «В противоположность тому, во что верят некоторые, Алан продолжает работать с Image не только из-за денег… «Деньги от «Диких Котов» или «Суприма» — это приятно. Полезно иметь источник дохода, чтобы продолжать дорогие мне проекты вроде «Из ада», «Пропащих девчонок», дисков, которые я записываю; более скромных и маргинальных проектов, интересных мне по-настоящему»[663].

Тем не менее ему часто приходилось отбиваться от обвинений, что он стал наемным сценаристом: «Я никогда не делаю ничего только ради денег. Если проект не приносит удовольствия, то я его не делаю»[664]. В некоторых оправданиях его тон становится нехарактерным, словно он юлит и ищет лазейки в предыдущих заявлениях: «Для меня самым главным элементом был мир вообра-

жения, открытый комиксами!.. Именно чудесные концепции, а не супергеройские мускулы подарили мне самый большой заряд энергии»[665]; «Я не хочу быть модным в комиксах. Я не хочу быть даже частью комикс-индустрии. Мне очень интересен сам медиум… Я пытаюсь создать интересный мир воображения для тинейджеров, подростков и даже детей младшего возраста. И это кажется достойной целью»[666]. Но были и другие причины, вполне отвечающие его прошлым позициям: «Внезапно огромная часть аудитории вдруг захотела вещи почти без сюжета — просто кучу больших рисунков на развороте, почти пинапов. И мне стало искренне интересно, смогу ли я написать достойную историю для рынка по этим общим директивам»[667]; «Хотя моя эстетика отличается от их, я восхищаюсь тем, что делают люди в Image. Они встряхнули индустрию самым жестоким образом, и наверняка встряхнули к лучшему»[668]; «Все, что я знал об Image, — что они противоположность DC и Marvel, а меня это устраивало, понимаете?»[669]

Проблема была в том, что работа в Image стала единственным новым материалом Мура, который увидел свет в тот период. В интервью он заявлял: «Я почти закончил «Маленькое убий-

ство», следующей книгой через год будет либо «Из ада», либо «Пропащие девчонки», а потом я закончу «Большие числа»[670], — но на деле читатели видели только крохи вместо работ. В 1992 году Comic Collector не просто назвал интервью с Муром «В глуши», но и начинал его так: «Пять лет назад Алан Мур был самой расхваленной и желанной звездой на небосводе комиксов. Времена меняются, годы бегут, и в 1992 году новых защитников дела комиксов вполне можно простить, если они спросят: «Алан кто?»[671] Мечта о мире умных графических романов для взрослых закончилась, а работы вроде «Больших чисел», которым полагалось встать в авангарде революции, остались на отшибе. Как позже сформулирует Грант Моррисон (он «в результате недопонимания написал три номера «Спауна» в 1993 году»[672]): «Когда [Мур] вернулся к супергероям, он уже успел хлопнуть дверью с таким грохотом, что стало ясно — ему нужны деньги… Все понимали, что он с удовольствием был бы где-нибудь еще, расправлял крылья, но даже громогласный Мур пал перед джаггернаутом Image».

Никто и глазом не моргнет, когда успешный актер решает чередовать престижную работу в

театре или артхаусных фильмах с прибыльными появлениями в роли злодея или наставника героя в летнем блокбастере. Несомненно, были люди, которые посмеивались, что Мур «опустился» до работы в Image, но он все же получал круглые суммы и известность на рынке за сравнительно легкую работу и заключил сделку, дававшую куда больше прав, чем работа с Marvel и DC. Если Мур и сдался, то на довольно неплохих условиях.

Банковский счет Мура дождался солидного вливания в 1994 году, когда он продал права на фильм «Из ада». Он оставался гордым жителем Нортгемптона, хотя к этому времени они с Мелиндой Гебби купили на аукционе ферму на три акра в Уэльсе и приступили к долгому процессу ремонта разрушенного дома[673]. Но Мур не отказался от своих принципов, чтобы подзаработать. В 1996 году даже Marvel смирились с тем, что Image — неодолимая сила, и передали Джиму Ли и Робу Лайфилду по субконтракту некоторые крупнейшие тайтлы — «Фантастическая Четверка», «Тор», «Железный Человек», «Капитан Америка» и «Мстители», — перезапустив серии под названием «Перерождение героев»[674]. Ли предложил Муру писать «Фантастическую Четверку», но Мур отказался от того, что явно

принесло бы круглую сумму, все еще не желая работать (даже опосредованно) на Marvel. Похоже, несмотря на вывод Моррисона, проблема была на самом деле в том, что Мур в Image вовсю отдыхал душой: «Делать «1963» было очень весело. Это подарило мне заряд энергии, очень освежающий во время более требовательных проектов. Это как работать в симфоническом оркестре, а по выходным выступать с попсовой группой»[675]. Работа Мура для Image явно представляет его самую беспардонную попытку с самых ранних дней писателя-фрилансера написать «что-нибудь коммерческое» и «влиться». Но его частная жизнь скоро станет не такой предсказуемой.

Личная ситуация Алана Мура изменилась до неузнаваемости. Он прославился настолько, что стал «культурной иконой». После тех лет, когда Mad Love — и предположительно, распад семьи — проглотили столько доходов от DC, Image стабилизировали его финансовое положение. Дочери переехали в Ливерпуль с его бывшими Филлис и Дебби, но все остались в хороших отношениях. Мур тоже переехал, хоть и недалеко в Нортгемптоне, с Мелиндой Гебби по соседству, и порадовал родителей, купив им на деньги с «Хранителей» большую теплицу (испорченный телефон ко-

микс-фэндома превратил теплицу в «большой зеленый дом» — доказательство баснословного богатства Мура).

Иронично, но по выходным Мур буквально играл — по крайней мере пел — в «попсовой группе». Он встретился с гитаристом Кертисом И. Джонсоном, который положил текст Мура «Пожары, которые я хотел бы видеть» (Fires I Wish I'd Seen) на музыку, и они наняли Криса Барбера из Bauhaus (бас), чтобы записаться в Lodge Studios в Нортгемптоне под названием «Сатанинские медсестры» (Satanic Nurses). К троице затем присоединился Питер Брауннджон (барабаны) и Тим Перкинс (альт), и тогда они стали «Императорами мороженого» — так Мур хотел назвать свою группу в середине семидесятых. Мур написал еще десяток песен. Как вспоминает Джонсон:

> С этим составом мы отыграли где-то три концерта, и на каждом наши девушки сидели за столиком у сцены; я решил, что им бы тоже стоило развлечься, и так родились «Лионские горничные» [Lyons Maids]: Роз Хилл – которая сопровождала «Убийства на улице Морг» замечательными современными танцами, – Сара

Паркер и Мелинда Гебби. Мы ставили на визуалку: весь задник был из белого нейлона, и на него проецировались ранние мультфильмы – «Сон любителя гренок с сыром» [Dreams of a Rarebit Fiend], «Малыш Немо» [Little Nemo], «Динозавр Герти» [Gertie the Dinosaur]. Во время песни London сцену заливали ультрафиолетовые прожекторы, Алан выходил в ультрабелом костюме [сшитом вручную Хилл и Гебби], задник подсвечивался ультрафиолетом, а «Лионские горничные» побрасывали в воздух ультрафиолетовые гри-гри.

Мы провели восемь-десять концертов. Плакаты для всех рисовал Алан. На заднем фоне и по бокам были вручную нарисованные комиксы о городах будущего от Дика Формана, Алана Смита и нескольких других талантливых художников. Концерты были шумные, веселые вечеринки. Мы делали каверы на White Light и Children of the Revolution, еще пастиш на Aquarius из мюзикла Hair, на ту же мелодию, но в оперном стиле журнала Mad с таким началом: «Когда бандиты

вломятся в двери или вытащат тебя из машины». Мой любимый концерт – на UFO Fair в Абингтонском парке. Мы играли в Rocking Horse (задний зал паба Racehorse в Нортгемптоне), мы играли в Chequers в Уэллинборо – это тоже паб, – мы играли на паре уличных местных фестивалей, и это была фантастика[676].

Мур, очевидно, наслаждался стихосложением, часто вызывавшим в памяти его старые «Фьючер Шокс»: простые, смешные, концептуальные повествования вроде «Топча Токио» (Trampling Tokyo) от лица печального Годзиллы, которому «надоело топтать Токио… Чтоб я сдох / Когда каждый вздох / Поджигает бульвар»; «Я и Дороти Паркер» (Me and Dorothy Parker), где рассказчик и заглавная героиня отправляются в преступный загул в стиле Бонни и Клайда: «Мы вышли со сверкающими губами и с ручкой в каждой руке». В то время их материал почти не выпускался, но пятнадцать текстов Мура от разных проектов, в том числе «Императоров мороженого», публиковался в Negative Burn с 1994-го по 1996-й с иллюстрациями разных художников комиксов. Мур рисовал плакаты для всех выступлений, и

Джонсон вспоминает, что «плакат на Пасху 93-го — мой любимый. Там был человечек «Пилсбери» из теста на кресте, с заголовком «возрадуйтесь, он восстал».

Даже с обязательствами перед Image Мур успевал поработать над «более требовательными» писательскими проектами. Согласно докладу о ходе работы в «Волшебнике» (Wizard — новостной журнал о комиксах-бестселлерах, а не профессиональный журнал его будущего призвания) от ноября 1993 года, он только что закончил восьмую главу «Из ада» и первый том «Пропащих девчонок». «Глас огня» завершится «еще не скоро», но он распланировал книгу в деталях. Насчет «Больших чисел» Мур заверил: «Это моя самая продвинутая работа в комиксах в плане повествования. Я ей верен — я никогда не бросал проект незаконченным, хотя и не могу рисовать его сам. Если бы думал, что могу, то рискнул бы…»[677] Интервью провели перед самым сороковым днем рождения Мура, и в нем нет ни следа от его интереса к магии. «Глас огня» он описывает в традиционных жанровых терминах — «это не совсем фэнтези, но фантастические элементы присутствуют», — и сообщает интервьюеру, что «меня, как писателя, радует ощущение, что в

комиксах ты на что-то влияешь».

Объявление, что Мур стал магом, застало врасплох даже тех, кто знал его лучше всех. И все же, по его собственным словам, идея назревала по меньшей мере пару лет.

В длинном интервью для The Comics Journal с Гэри Гротом в 1990-м Мур воспользовался случаем, чтобы продолжительно поговорить о политике и философии. Признавшись, что «у меня очень, очень широкое, почти бесполезное определение искусства: просто все, что творчески доносит мысль… Хотя, думаю, и без широкого определения не обойтись…», он подходит к выводу: «Есть только один организм — это все человеческое общество, человеческое существование. Мы утрированно разделяем его на разные области — духовности, сексуальной политики, религии, всего прочего, — но, по сути, мы говорим об одном явлении, об одном организме». Хотя это кажется чем-то в духе нью-эйдж, он не стал вдаваться в мистицизм как его понимают, хотя и одобрял такой импульс: «Мистицизм нью-эйджа мне кажется по большей части довольно фарсовым и дурацким… Просто множество людей по-своему — нелепо и забавно — ищут в жизни что-то значимое»[678].

В то время Мур работал над сценарием «Больших чисел» № 4. Одна из тем книги — что жизни людей контролируются числами, от повседневных мелочей вроде телефонных номеров и расписаний до демографии и финансов, а также вплоть до математических структур, управляющих реальностью. Погрузившись в исследования, он читал книги вроде «Хаоса» Джеймса Глика[30], «Инструменты разума» и «Четвертое измерение и как до него добраться» Руди Рюкера[31] и «Гедель, Эшер, Бах» и «Метамагические темы» Дугласа Хофштадера[32]. В начале девяностых пришла мода на фракталы и теорию хаоса, и нет ничего удивительного, что они захватили Мура: его творчество всегда полагалось на паттерны, симметрию, отголоски, переплетенные нарративы, взаимосвязанные события, которые только кажутся случайными. Теперь он обнаружил, что большая часть его творчества уже отвечала концепциям, описанным в прочтенных книгах, — например, возникновение глубокой

[30] Примечания: 30
James Gleick «Chaos».

[31] Примечания: 31
Rudy Rucker «Mind Tools», «Fourth Dimension and How to Get There».

[32] Примечания: 32
Douglas Hofstadter «Gödel, Escher, Bach», «Metamagical Themas».

сложности из очень простых процессов и огромные непредвиденные последствия крошечных событий. Фрактальная математика, верил Мур, диктует, что «в мире есть порядок, но при этом говорит, что этому порядку мы не интересны… мы не можем регулировать хаос, не можем навязывать свою волю миру так, как пытались раньше… Это просто неправда, что мир существует для того, чтобы человек навязывал ему свою волю». Мур чувствовал, что с помощью этой новой математики можно описать общество, что мы «приближаемся к точке кипения, и то, что настанет после точки кипения, будет радикально отличаться от всего, что было раньше».

Также Мур работал над «Из ада» и с равным интересом погружался и в эти исследования. С художником Эдди Кэмпбеллом они часто находили какие-нибудь странные совпадения: «Там чертовски много сюрпризов. Странные мелочи, которые наверняка ничего не скажут тем, кто не одержим этой темой последние восемь лет». Он отметил, что одно убийство Потрошителя произошло вблизи от Брэди-стрит и заведения под названием «Хиндли» — знакомые имена, ведь Иэн Брэди и Майра Хиндли были известными серийными убийцами 1960-х. «Как я и сказал, если

эти первоначальные впечатления верны, то все, что находишь впоследствии, каким-то образом в них укладывается. Довольно жуткий процесс, но я с ним сталкивался неоднократно, и особенно верно это для «Из ада». Так что по-настоящему никаких сюрпризов не бывает»[679]. Последнее предложение цитаты противоречит первому, но не безоговорочно. Как сказал Мур, он погрузился в материал, посвятил свое воображение поиску закономерностей. Как он узнал с «Хранителями», чем глубже изыскания, тем больше странных существующих связей и фактов подтверждают его чутье. Другими словами, не сюрприз, что он встречал сюрпризы. «Я немало поражался и понервничал из-за количества «доказательств», подтверждающих мою «теорию», — именно потому, что я знал, что это никакая не теория; это вымысел. Это куда более странный и чудесный феномен, чем просто сказать: «Все это время я был прав! Уильям Галл и есть Джек-потрошитель!»[680]

Пока Мур писал в начале 1991 года четвертую главу «Из ада», он поймал себя на том, что вкладывает в уста человека науки Уильяма Галла слова о божественном: «В нашем сознании боги, без сомнения, более чем реальны во всем их ве-

ликолепии и чудовищности».

Писатели часто говорят о том, как персонажи или истории становятся независимы от их воли, как они говорят или делают то, что не приходило в голову автору, и это отличный пример. Когда Мур сам прочитал это вслух, то обнаружил, что, «написав это и не в силах найти точку зрения, с которой утверждение показалось бы неверным, я был вынужден либо игнорировать следствия из него, либо перестроить собственное мышление, чтобы усвоить новую информацию»[681]. То, что фразу произнес человек, которого «Из ада» называет Джеком-потрошителем, как будто скорее вдохновило Мура, чем озаботило. Как это видит Мур, Галл «вполне понимал, что сходит с ума, но как раз этого он и хотел. Он видел в безумии выход в новое состояние сознания». Когда Галл позже в главе разговаривает сам с собой, «Галл-врач заявляет: «Общаться с богами — это безумие»… А Галл-человек отвечает: «Тогда кто вообще здоров?»

В 1988 году Мур начинал с идеи просто написать «некую реконструкцию убийства в виде графического романа» и выбрал дело Джека-потрошителя случайно. Теперь он начал понимать, что мощь истории о Потрошителе исходила от

тайны, от легенды, от исторического контекста, от теорий заговора — а прежде всего от желания придать всему этому смысл. Одним из его вдохновений стало название романа Дугласа Адамса «Холистическое детективное агентство Дирка Джентли»[33] Когда, как и Адамс, он понял, что холистическому детективу придется брать в расчет *все*, даже «тривиальные» осколки фактов и «случайные» детали, масштаб его изучения убийств значительно разросся:

> Мы начинаем с убийства пяти человек в Лондоне. Общеизвестного убийства, имевшего место в коне 1880-х в Лондоне. Далее мы находим нити значений, которые уходят к самым дионисийским архитекторам древнего Крита, которые уходят в архитектуру Лондона и его историю. Которые уходят в самые разные области общества и классов, существующие вплоть до двадцатого века… Вся система связана, и можно начать в любом месте, а оттуда прослеживать раскинутую паутину связей, покрывающую все[682].

---

[33] Примечания: 33
«Dirk Gently's Holistic Detective Agency», Douglas Adams, 1987.

Четвертая глава «Из ада» была написана в первой половине 1991-го, так что между первыми озарениями Мура и объявлением, что он маг, прошло больше двух лет. Уже увлеченный вопросом, который ему, как и другим творцам, задавали чаще всего — «откуда вы берете свои идеи?», — он следовал природному инстинкту в соответствии с философией Брайана Ино не бояться исследовать собственные творческие процессы, а ставить их под вопрос: «Брайан Ино для меня один из главных источников влияния. Он вообще не уважает драгоценное таинство музыки. У него к искусству и ремеслу чисто математический подход. По сути, он говорит: «Здесь задействованы принципы твердой науки. Если к ним присмотреться, можно понять, что они собой представляют, и использовать»[683].

Он уже прошел подобный процесс самоисследования в 1985 году с сочинением «О написании комиксов», где давал прозаический ответ: «Я бы, пожалуй, сказал, что идеи происходят благодаря перекрестному опылению художественного влияния и собственного опыта человека». Пару лет спустя он высмеивал любого, кто не поддерживал эту прагматичность: «Я даже слышать не хочу про таинство искусства. По-моему, это все вранье.

По-моему, многие артисты пытаются притвориться, что существуют в каком-то состоянии космического сокрушительного страдания, которое остальная человеческая раса в принципе не может вообразить, а это же просто брехня. Искусство — то же самое, что автомеханика. Вопрос просто в точке применения сил. Нет здесь ничего мистического»[684]. Но теперь он начал находить связи между математиками, о которых читал для «Больших чисел», и исследованиями оккультизма, которыми занимался для «Из ада». Чтение о лингвистике позволило Муру разглядеть, что обе системы предпринимали попытку метаанализа вселенной — то есть были языками. Язык — вот что критически необходимо для творчества и самого сознания.

Кое-что Алан Мур распознал раньше большинства своих читателей: его творчество в конце восьмидесятых грозило застрять в колее, стать стерильным, просчитанным. Нужен был «новый взгляд на вещи, новый набор инструментов для продолжения. Я знаю, что не могу снова и снова делать «Хранителей» или «Из ада»[685]. Теперь Мур нашел имя этому другому подходу, и он помогал расширить анализ рабочего метода до более обобщенной теории о том, как работает

творческий процесс: «За границами линейного и рационального мышления лежит территория, которую я называю — по крайней мере для собственного пользования, — Магией».

Интерес Мура к магии не свалился как снег на голову. Он помнит, что еще ребенком интересовался мифами и легендами, и вспоминает, что первая книга, которую он взял в библиотеке в пять лет, называлась «Волшебный остров». Ему часто снились боги и сверхъестественное, а подростком он перевел это в интерес к оккультизму и таро[686]. Тогда он писал стихи и рисовал картины, воодушевленные Говардом Лавкрафтом. Позже, конечно, Мур придумал и волшебника — «синего воротничка» Джона Константина в «Болотной Твари», а «Козодой» — брошенная серия для Warrior — целиком рассказывал о тайной войне современных волшебников; также Мур пережил ряд странных совпадений и случаев, которыми сперва пренебрегал — хотя и любил рассказывать «странную историю» о том, как однажды «встретил»[687] свое творение — Константина — в Лондоне. Но до сего момента магия незаметно отражалась в профессиональном творчестве — Максвелл был волшебным котом только по имени.

Зато Стив Мур практиковал магию давно, а также работал редактором Fortean Times — журнала, посвященного странным феноменам (Алан читал журнал и время от времени присылал рецензии и письма). Друзья вроде Нила Геймана тоже были весьма начитаны на эту тему. Работая над «Из ада», Мур начал изучать историю магических ритуалов и либо открыл заново, либо еще раз ознакомился с мистиками-творцами вроде Артура Мейчена, Дэвида Линдсея, Роберта Антона Уилсона, Остина Османа Спейра и Алистера Кроули.

Для Мура «магия» — название случаев, когда язык влияет на реальность; когда человеческое сознание и воображение взаимодействуют с миром. Основной способ — искусство: «писательство — самый магический акт из всех, и, вероятно, лежит в сердце любого магического акта»[688]. Логично, что самая изощренная разработка его системы убеждений на данный момент существует в форме комикса. В 32-серийной «Прометее» (1999–2005) с рисунками Дж. Х. Уильямса и Мика Грея главная героиня Софи Бэнгс посвящается в секреты волшебства, и в ее истории изображаются множество элементов, которые пришли из опыта самого Мура.

Для объяснения магической системы верований Мура критически важно само художественное углубление в подробности, а это значит, что краткий пересказ может только повредить. Но все-таки ее возможно разбить на три ключевых компонента: психогеографию, поклонение змею и пространство идей.

Психогеография, как ее практикует Мур, — всестороннее исследование ландшафта и истории конкретной локации — его словами, «средство прозреть значение улиц, на которых мы живем и проводим наши жизни (а следовательно, прозреть и наше собственное значение как обитателей этих улиц)»[689]. Глава «Из ада», подарившая Муру фразу «в нашем сознании боги, без сомнения, более чем реальны», представляет хороший пример этой техники. Уильям Галл с возничим Нетли отправляются в тур по Лондону, проезжая Тауэр, собор Святого Павла и Иглу Клеопатры, и нам напоминают, насколько эти достопримечательности странные[690]. Галл показывает, что одни и те же символы, в том числе Солнце и Луна, встречаются в самых необычных местах. Завершают экскурсию они поразительными лондонскими церквями, построенными архитектором Николасом Хоксмуром в нача-

ле восемнадцатого века. В кульминации Галл открывает, что если провести на карте линии между церквями Хоксмура, то получится «пентакль богов Солнца, обелисков и рационального мужского огня, где скованы бессознательное, Луна и Женственность».

В аннотациях Мур не скрывает, что главным источником для него стала поэма «Жар Лада» (Lud Heat, 1975) британского писателя и авангардиста Йена Синклера. Также на него сильно повлияло исследование жизни Галла в романе Синклера «Белая часовня, алые следы» (White Chappell, Scarlet Tracings, 1987). Творчество Синклера порекомендовал Нил Гейман, вследствие чего Мур связался с Синклером и они быстро стали друзьями[691]. В 1992-м — за год до объявления о том, что он стал магом, — Мур появился в роли «типичного оккультного фанатика» в фильме «Кардинал и труп» (The Cardinal and the Corpse), который Синклер снимал для Channel Four. По сюжету он играет человека (в косухе и футболке с рисунком Роршаха), который ищет книгу Френсиса Барретта и твердит, что она — «ключ ко всему городу, под названием «Маг»… ключ к городу, Каббала».

Мур ясно дал понять, что не верит — в отличие

от Галла, — будто раскрывает какой-то существующий код, созданный другим существом, будь то естественным или сверхъестественным. Линии действительно существуют — но это линии информации:

> Это паттерн, который я нарисовал поверх существующих событий, так же как пентакль – паттерн, который я нарисовал поверх реальных мест Лондона. Это смысл, наложенный мною. Полагаю, я пытался сказать, что история открыта для нас, что мы можем набрасывать на нее паттерны и гадать по ним, если угодно. В смысле, нет, в Лондоне нет никакого пентакля. Нет никакого тайного общества вольных каменщиков, которое специально построило эти места в форме пентакля, – но эти точки можно соединить в пентакль, а значит, эти идеи и идеи, которые эти идеи представляют, можно связать в паттерн, как и события в истории, например события в убийствах Потрошителя[692].

Но все же когда Мур утверждает, что «гадает», или когда Синклер говорит о «спящей энергии»

и «сетке энергий» в ландшафте Лондона, чувствуется двусмысленность. Это фигура речи или что-то буквальное? Синклеру это нравится и так и так: «В Лондоне это заново изобрели люди вроде Стюарта Хоума и Лондонской психогеографической ассоциации, которые смешивают эти идеи с идеями о лей-линиях и тайнах Земли и слепляют вместе для провокации, а я уже отталкивался от них»[693]. В перформансе «Работы в Хайберри» (The Highbury Working) Мур лукаво объясняет суть практической деятельности его группы магов «Луна и Змей» (Moon and Serpent): «Представьте нас розенкрейцерами-теплотехниками. Мы проверяем давление в строках песен, заклепываем эфирные каналы и перепрошиваем чары. Ковбойский оккультизм; черный фэн-шуй. Сперва ставишь диагноз данной области, читаешь случайные сгибы плана улиц и расшифровываешь орбиты, оставленные кофейными кружками, а потом — за работу». Каким бы ни был статус этой энергии, цель — чисто материалистическая. Как и Синклер, Мур пользуется психогеографией, чтобы привлечь внимание к истории местности, чтобы показать глубокие корни истории и культуры.

Творчество Синклера продолжает движение

ситуационистов, которое расцвело в шестидесятых и с тех пор вдохновляло многие британские радикальные группы. Ситуационизм призывал к исследованию территории города для реапроприации ландшафта у консьюмеризма и товаризации. Это сознательная реакция на ускорившийся в тэтчеровскую эпоху процесс перестройки старых и гордых районов рабочего класса в офисное пространство и квартиры для яппи. Синклер главным образом концентрируется на джентрификации Ист-Энда, Мур — на перестройке родного города Нортгемптона. Синклер согласился со строчкой Мура, что недавний всплеск застройки — это «последняя поклейка обоев в Англии»[694].

Психогеография легла в основу и прозаических романов Мура. «Глас огня» (1996) состоит из рассказов, действие которых происходит в Нортгемптоне в разные исторические периоды — от неолитического до автобиографической главы о дне, когда Мур ее пишет. «Грамматика» (A Grammar) — брошенный роман, находившийся в 1997 году в «ранней стадии планирования», — следовал по «овечьей тропе между Нортгемптоном и Уэльсом. Это тропа гуртовщиков, которая существовала, вероятно, с самого бронзового века,

и она пересекает множество интереснейших краев: страну Шекспира; страну Элгара; территории Пендера, последнего языческого короля Британии; Альфреда Уоткинса, описавшего лей-линии»[695]. Готовящийся к выходу «Иерусалим» (Jerusalem) написан в том же духе.

Впервые Мур публично объявил, что отныне поклоняется богу-змею Гликону, в феврале 1994 года, в интервью с Д. М. Митчеллом для Rapid Eye — журнала, который описывается в библии стиля I-D как «тяжеловесное периодическое издание, документирующее культуру апокалипсиса». Статья в Fortean Times утверждала, что Алана Мура «с Гликоном познакомил Стив Мур… вследствие чего они решили основать Великий египетский театр чудес (Grand Egyptian Theatre of Marvels)»[696]. Другие свидетельства предполагают — косвенно или двусмысленно, — что незапланированная встреча с Гликоном произошла во время магического ритуала и что Мур только впоследствии узнал о завораживающей и подобающей случаю истории поклонения Гликону. Но это не так. Стив Мур по меньшей мере пятнадцать лет находился в контакте с богиней луны Селеной, как Алан опишет с подробностями в «Раскопках»: «Я нашел отношения Стива

Мура с богиней, — происходившие в основном в ритуалах и снах, — одновременно интересными и потенциально познавательными». Алан хотел обрести собственного сверхъестественного учителя. Хотя это и произошло нечаянно, именно Стив Мур нашел для Алана бога. Когда Стив показывал снимки со статуей богини луны Гекаты, раскопанные в Томисе, взгляд Алана привлекла другая статуя, обнаруженная там же. «Лучше назвать это любовью с первого взгляда. Этот невыразимо причудливый образ величественного змея с получеловеческой головой, увенчанной длинными текучими локонами светлых волос, показался в каком-то необъяснимом смысле знакомым, словно я уже встречал его где-то внутри себя, как бы претенциозно это ни звучало». Затем они вдвоем нашли информацию о боге-змее, которого звали Гликоном.

Имя переводится с греческого как «сладкий» (и происходит от того же этимологического корня, что и «глюкоза»). Змей Гликон, изрекавший пророчества, стал предметом поклонения культа второго века и привлек внимание императора Марка Аврелия. Сатирик Лукиан был лично знаком с человеком, возглавляющим культ, Александром из Абонотейхуса, и считал его таким

же злодеем, каким его тезка Александр Великий был героем. Лукиан углубляется в подробности о формировании культа, продолжительно рассказывает, что пророческие речи Александра были ложными и что он брал с людей деньги за то, чтобы его слушали, а также объясняет, что бог-змей Гликон — обычная кукла чревовещателя. Но вместо того чтобы потерять интерес к подделке, Мур поднял ее на знамя, чувствуя, что «предвосхитит неизбежные насмешки из-за поклонения божеству, которое и так принято считать исторически нелепым». Только после того как Гликон прошел эту тщательную проверку — если тут можно сказать «прошел», — Мур приступил к контакту. «Если, как я верил, земля, куда я надеялся попасть, совершенно воображаемая в традиционном смысле этого слова, то мне казалось… не то чтобы логичным, но уместным… что в качестве провожатого стоит взять воображаемого товарища»[697].

Поздно ночью 7 января 1994 года Алан Мур и Стив Мур приняли волшебные грибы и, беседуя о магии, разделили опыт встречи с богом-змеем Гликоном. Алан вступил с богом в разговор, который занял «как минимум часть вечера»:

> Мой первый опыт – и это очень сложно описать, но мне казалось, как будто меня и моего очень близкого друга взяло в путешествие конкретное существо. Существо показалось мне и моему другу… римским богом-змеем второго века по имени Гликон. Или римский бог-змей второго века по имени Гликон – одна из форм, что иногда принимает эта энергия. Ведь змея – символ, существующий почти во всех магических системах, всех религиях… Как минимум часть опыта как будто имела место вне Времени. По нашим ощущениям, все Время происходило сразу. Линейное время – исключительно конструкт сознательного разума… Были и другие откровения[698].

Стихи, которые вскоре напишет Мур, «Божество Гликон» (Deity Glycon), описывают встречу с этим «последним из придуманных римлянами богов… и идеей о боге, настоящей идеей… его живот наполнен смыслом, драгоценностями и ядом».

«Личные магические отношения Алана Мура с Гликоном, конечно, личные»[699], но можно составить хотя бы какое-то впечатление о форме

этих магических действий по статьям Стива Мура о Селене, в том числе публикации подробного «прокладывания пути к Селене», необходимого для встречи с богиней. Для подготовки требуются «релаксация любым предпочитаемым методом», «глубокое дыхание и мантры», затем подробная визуализация сценария, напоминающего те, что бывают на кассетах для самогипноза («Вы видите только тьму. Теперь представьте маленький светящийся диск серебристо-белого света»[700]), но написанного участниками заблаговременно, чтобы придать случаю ощущение структуры, ритуала и цели. Сперва Алан в качестве «предпочитаемого метода» принимал волшебные грибы, но больше этого не делает:

> Когда я начинал в магии, я, наверное, употреблял целую кучу грибов. Сомневаюсь, что проводил ритуалы с грибами… с конца прошлого года [1999/2000]… Я обнаруживаю, что, хотя когда-то мне нужны были галлюциногены для исследования разных сфер, которые я описал в каббалистической серии «Прометея»… в смысле, естественно, я принимал их для нижних пяти сефиротов, но дальше уже пользу-

> юсь собственным разумом, пользуюсь, как говорится, медитацией, – хотя это ровно то, что делает любой писатель, когда хочет погрузиться в свою историю, – просто история в данных случаях глубоко связана с каббалистическими состояниями, так что погрузиться в историю – почти то же самое, что и погрузиться в это состояние[701].

Рассказ Леа Мур, что почтальон видел ее отца «в крови и перьях»[702], как можно догадаться, шуточный. Мур заявлял: «Я в прискорбной позиции демонолога-вегетарианца — боюсь, о жертвоприношении живых существ не могло быть и речи… Я сжигаю вещи, которые имеют для меня смысл и значение»[703]. В разных случаях он проводил ритуалы один, со Стивом Муром, с «музыкантом» (на самом деле Тимом Перкинсом) и «другими магами»[704]. Однажды Мур показывал свой подвал Брайану Болланду и говорил, что там проявляются демоны, но занимался он волшебством и в своей гостиной[705]. В процессе ритуала, говорит Мур, он входит в «состояние фуги», когда перед ним предстает «дезориентирующее, ошеломляющее, даже устрашающее»

количество информации, через которую нужно проложить путь. Единственный способ — потерять «себя», так что, когда ритуал закончен, «воспоминание об опыте обязательно нелинейное, фрагментарное… Не то что я сдерживаюсь, когда отказываюсь обсуждать эти вопросы четко и ясно; просто я не могу»[706].

Что до конкретных встреч, нам известно, что в январе или феврале 1994 года у Мура был «момент на самой грани безумия, когда я принял себя за Иисуса, считал себя мессией, который явился вывести мир из тьмы к свету. Я думал: «Ладно, тут нет ничего удивительного. Я всегда знал, что я особенный человек с обаянием выше среднего. Вполне логично, что Иисус окажется кем-то таким замечательным, как я». Затем, к счастью, заговорила моя более разумная частица: «Сосредоточься, дебил! Ты не Иисус, это энергия — Иисус, это Христос»[707].

Строчка из «Прометеи» № 12 (февраль 2001-го) «инициация может быть мрачным и опасным путешествием, странствием по земле тени, необходимым перед прогрессом» предполагает, что ранний опыт Мура не во всем был приятным. Мы знаем, что что-то в этом роде случилось «через месяц» после первой встречи с Гликоном (значит,

опять же февраль 1994-го):

> Еще у меня был опыт с демоническим существом, которое назвалось Асмодеем[34]… И когда мне было позволено увидеть, как выглядит это существо – или что оно готово было мне показать, – это оказалась схема… если представить паука, а потом представить множество изображений этого паука, связанных между собой, – множество изображений разных размеров, и все связаны, как будто это существо двигается через другой вид времени. Знаете «Обнаженную, спускающуюся по лестнице» Марселя Дюшана»? Где видишь разные стадии движения одновременно. Так вот, если представить паука, что он ползал себе, но теперь вышел с заднего плана на передний, то получится как бы несколько пауков, если угодно, на разных стадиях движения[708].

Мур отмечал, что Асмодей говорил «с велики-

---

[34] Примечания: 34

В оригинале написание имени соответствует Ars Goetia (Asmoday), а не библейскому (Asmodeus).

ми вежливостью и очарованием». В отличие от Гликона, утверждает Мур, он читал об Асмодее только *после* встречи с ним[709], хотя нам известно, что он знал как минимум его имя — оно упоминается в одном из его же первых опубликованных произведений. Вот третья строфа стихов «Голова смерти» (Deathshead) в «Эмбрионе» № 2 (декабрь 1970-го):

Я сказал тебе слова
Что могут вызвать Асмодея
Я написал саундтрек
Для призраков Японии

Позже он изобразит Асмодея в «Прометее» зловещей и страшной силой.

Эти ранние магические опыты вызвали у Мура взрыв креативности, когда он попытался их ассимилировать и описать. Он нарисовал Гликона и назвал картину «Сад магии, или Силы и Престолы приближаются к Мосту».

Через неделю после первой встречи с богом он написал две песни — «Волос укусившего меня змея» (The Hair of the Snake That Bit Me) и «Город света» (Town of Lights)[710]. Первая начинается так: «Подходите, дамы и господа, устраивайтесь поудобнее в Великом египетском театре чудес

«Луна и Змей», — а вскоре и настоящая организация под этим названием «ввалилась в бытие — вымышленное фриковатое шоу с отсылкой к тексту песни, который будто так и просил, чтобы его воплотили в какую-то необычную жизнь»[711].

Великий египетский театр чудес «Луна и Змей» состоит из Алана Мура, Стива Мура, Тима Перкинса, Дэвида Джея, Джона Култарта и Мелинды Гебби, но это очень распыленная «организация», у которой нет ритуалов посвящения или даже формальной иерархии, вплоть до того что она «вообще не существует в традиционном смысле». Участники выдумали фальшивую историю общества, уходящую в века, — пародию на тайные общества вроде розенкрейцеров и масонов, известных похожими претензиями. «Луна» и «змей», соответственно, Селена и Гликон.

Когда журналист Д. М. Митчелл брал у Мура интервью в феврале 1994-го, он сумел передать первоначальную дезориентацию Мура от пережитого опыта: «Для меня все это слишком ново. Я пережил какой-то уцененный апофеоз, и голова до сих пор кружится. Наверное, через пару месяцев смогу рассказать об этом спокойней и внятней». Митчеллу было известно, что Мур на-

чал новую книгу — «Культуры Юггота» (Yuggoth Cultures), сборник стихов и прозы, основанных на творчестве Говарда Лавкрафта, — потому что тот вырос из рассказа Мура для антологии Митчелла «Звездная мудрость» (The Starry Wisdom). Хотя Мур интересовался Лавкрафтом с тринадцати лет, он сказал Митчеллу: «Недавно я увидел его в другом свете»[712]. Явно потому, что Мур прочитал труды Кеннета Гранта — оккультиста, назначенного (по крайней мере, если верить самому Гранту) самим Алистером Кроули его преемником[35]. Грант заявлял, что рассказы Лавкрафта о Великих Древних «представляют собой подлинные каналы магической информации». Но Мур заявляет, что забросил «Культуры Юггота» после того, как забыл рукопись в такси, и есть подтверждения, что это не просто байка: он упоминал книгу в интервью Rapid Eye, а также она рекламировалась и получила номер ISBN[713]. В итоге уцелевшие фрагменты — всего несколько сотен слов — были напечатаны в антологии, тоже получившей называние «Культуры Юггота».

Две песни Мура стали открывающим и закры-

[35] Примечания: 35

Кеннет Грант был секретарем Кроули в его последние годы жизни. Также Грант дружил с Остином Османом Слейлом и написал о нем ряд книг.

вающим номерами в дебютном перформансе новой группы, тоже получившей название «Великий египетский театр чудес «Луна и Змей», который поставили семь месяцев спустя после первой магической встречи, 16 июля 1994 года. Перформанс задумывался как одноразовый: в детстве Мур видел выступления комика Кена Додда и поразился, что Додд ночь за ночью повторял одни и те же шутки, что спонтанность и близость с аудиторией — иллюзия и что зритель мог испытать практически то же самое, просто вернувшись на следующий вечер. Напротив, каждая работа «Луны и Змея» становилась специфичной для времени и места: в этом случае комета Шумейкеров-Леви столкнулась с Юпитером — одно из самых зрелищных астрономических событий двадцатого века. Мур с коллегами задумывали концерт как публичный магический ритуал, принявший форму — явный отголосок старых деньков Творческой лаборатории — мультимедийного перформанса, который увлечет зрителей иммерсивной и насыщенной смесью музыки, монологов, танцев и поэзии.

Произведение информативно изложило основы космологии Мура и изобразило магические переживания — предположительно очень близ-

кие к его собственным. Перформанс начинался с призыва «подходи, подходи» из «Волоса укусившего меня змея», переходил к «Карте, написанной на пару́ (I)» (The Map Drawn on Vapour (I)), где Мур объяснял основы ассоциативной натуры Пространства идей (Ideaspace) и соотносил со своим пониманием Йена Синклера и психогеографии. Эта тема продолжается в «Книге Литвиноффа» (Litvinoff's Book) о гангстерах Ист-Энда, прежде чем перейти к «Карте, написанной на пару́ (II)» — буквально пересказу тура Галла по Лондону в «Из ада». Далее Мур переходил к более трансцендентальной реальности. «Лестницы за веществом» (The Stairs Beyond Substance) обсуждали квантовую физику и пределы познания, затем «Призрачный сад» (The Spectre Garden) погружал в три поэмы о встречах с богами: «Енохианский ангел 7-го эфира» (The Enochian Angel Of The 7th Aethyr), «Демон-регент Асмодей» (The Demon Regent Asmodeus) и «Божество Гликон». Заключительный акт — «Книга сношений» (The Book of Copulation), длинная поэма, нарастающая до крещендо, где утверждалось, что все мы — каждый человек, каждое сверхъестественное создание — аспекты одной сущности. Кодой была песня «Город света», рассказывающая, что внутри нас

— ангелы, а Иерусалим уже на горизонте.

Это была одна из частей программы на три вечера с ведущим Йеном Синклером, и привлекла она «на удивление маленькую» аудиторию. На заднем фоне играла кассета, записанная Дэвидом Джеем и Тимом Перкинсом. Перкинс не пришел, но «Дэвид Джей изображал пантомимы и энигматические символы на периферии сцены — Ариэль для Алана-Просперо». Мелинда Гебби стала голосом ангела. Мур покинул сцену под аплодисменты аудитории, потом прошел по залу, чтобы оценить реакцию, которая была позитивной[714].

Транскрипцию опубликовали в фэнзине Frontal Lobe, а тексты нескольких песен в следующие годы появились в Negative Burn. Вскоре после этого Мур перезаписал свою роль в студии и замиксовал с существующими кассетами Дэвида Джея и Перкинса для релиза на диске (2001). Фотография с репетиций, на которой призрачная фигура (Дэвид Джей) излучает энергию или эктоплазму на Мура, была опубликована в Fortean Times, а также с интервью в Rapid Eye и на задней обложке диска.

Не вполне удовлетворенный первым «ритуалом» и болезненно осознавая, как трудно описать

свой опыт, Мур «переключился на более аналитический режим» и начал собирать огромную библиотеку на тему магии и истории оккультизма, а также гримуары и артефакты магической важности.

Но действительно ли он верит, что Гликон и Асмодей существуют? Бесспорно, придется признать, что они существуют в голове Алана Мура. А признав, можно перейти к существу вопроса: психогеография и почитание Гликона — это методы Мура для исследования Пространства идей.

Когда Мур только приступил к исследованиям, он с удивлением обнаружил, что найдется «не так уж много теории, чтобы понять, что такое сознание». Мур — приверженец научного взгляда на мир. Он верит, что волшебники и оккультисты совершали фундаментальную ошибку, когда видели магию конкурентной научной системой со строгими «законами». Для Мура магия — это искусство — вернее, «метаискусство» сродни психологии или лингвистике, — и, на его взгляд, буквально все великие произведения искусства созданы творцами с теми или иными магическими убеждениями. Наука же имеет как минимум одно серьезное ограничение: она «не может обсуждать или исследовать само сознание, ведь

научная реальность всецело основана на эмпирических явлениях», а значит, «если я хотел найти рабочую модель сознания, которая бы помогла мне лично или профессионально, мне пришлось бы создавать ее самому»[715].

Вся средняя часть «Прометеи» — продолжительное путешествие в Пространство идей, названное в комиксе Имматерией, — в «магическую реальность». Серия, по сути, это популярная лекция, где Мур отчитывается о некоторых посещенных местах. В № 11 (декабрь 2000-го) слова заглавного персонажа легко представить отголоском собственных мыслей Мура в начале девяностых: «Я чувствую, что скоро мне придется отправиться в путешествие, кого-то найти. Путешествие в магию. Я читала много книг, я, наверное, понимаю идеи умом, но не чувствую их по-настоящему… Я должна понять магию изнутри». Прометея носит посох — кадуцей о двух змеиных головах (Мур взял в привычку ходить с тростью с набалдашником в виде головы змеи). Змеи начинают с ней разговаривать. Это Мак и Майк (сокращенно от «макро» и «микро»), и она постоянно их путает. Они говорят в рифму и рисуют картину, которую постоянные читатели Мура узнают по «Волосу укусившего меня змея»:

Раз хочешь в магию войти,
То в разум твой ведут пути.
Спектакль интересный,
Театр нам Известного,
Где мысль играет пламенно
на сцене осознания.

Следующий номер «Прометея» № 12 (февраль 2001-го), — одно из самых выдающихся достижений в каноне Мура. Это исследование истории вселенной через призму магии, с фокусом на развитии человеческой культуры. Каждая страница — вариация одной и той же изощренной панели, и на каждой Прометея рассматривает разные карты таро — каждая карта представлена в виде персонажа. Мак и Майк дают свои толкования картам по-прежнему в рифму. Фишки из «Скрабла» выкладывают подходящие анаграммы из имени «Прометея» (так, вся глава называется «Метафора», а на странице об открытии секса на фишках написано «Me atop Her» — «Я на ней»). Внизу страниц весь номер Алистер Кроули рассказывает анекдот, пока мы видим, как он стареет и из эмбриона становится скелетом. Есть и другие повторяющиеся элементы, включая шахматные узоры наверху каждой страницы и дьявола, и ан-

гела, которые появляются на противоположных страницах. Мур никогда не боялся показать, какой он умный, и не боялся каламбуров. В какой-то момент Прометею ошеломляет масса информации, и, запутавшись, она комментирует анекдот Кроули, а не карту таро: «Железнодорожный вагон» — это точно из нашего поезда мыслей? Простите, мне трудно различать разные нити. Я даже не уверена, кто из вас кто». Змеи на посохе сообщают ей (и нам):

Это как фуга – погоди
И голос выбери один;
Иль пусть все будет сплетено —
Так слушай музыку всего.

Последующие номера такие же сложносочиненные. Как отмечает критик комиксов Дуглас Волк, Мур явно «осмелел благодаря тому, что его не душили руки Уильямса и Грея»[716].

Мур понимает вселенную как четырехмерное твердое образование, содержащее прошлое, настоящее и будущее, которые мы исследуем нашим сознанием. В головах у нас отдельные мысленные ландшафты — Пространства идей, — и они ассоциативно сходятся вместе. Мур любит приводить пример: Лэндс-Энд (самый южный

край Великобритании) и Джон-О'Гроатс (самый северный) в Пространстве идей стоят рядом — они концептуально близки именно потому, что по восприятию так далеки. Пространство идей разделено на области, где властвуют конкретные принципы — например, Суждение. Первые исследователи, открывшие «зыбкие контуры» Пространства идей, — это шаманы, которые пользовались галлюциногенами, чтобы войти в мир воображения и повести за собой остальное человечество. Эта традиция продолжалась и развивалась; в самые недавние времена оккультисты рисовали «географические» карты вроде таро и каббалы, и они при правильном применении работают как аллегории для всевозможного разнообразия человеческого опыта. Мур верит, что магия важна для искусства, что сам язык — изначально система знаков и символов, созданная для объяснения того, что встречали шаманы.

Некоторые из этих символов часто повторяются. Например, Змей: «змея жизни», Воля, мужское начало или фаллос — «змеиная энергия» известна во множестве верований мира в виде богов-змей (включая Гликона). Этот символ часто ассоциируется с золотом и в конечном итоге представляет двойную спираль ДНК. Другой символ — Лу-

на: воображение, грезы, женское начало, часто воплощенный в виде богини (как Селена), ассоциируется с серебром. Мир снов, преисподняя и земля мертвых — все это одно место, где царствует Луна. Объединение мужского и женского начал — воли и воображения — это происхождение творчества. Секс для этого — метафора/аватар/пример. Взаимодействие жизни и воображения порождает Театр чудес — вселенную.

Личный опыт привел Мура к выводу, что его Пространство идей соединяется с чужими, так что напоминает коллективное бессознательное Юнга. Пространство идей — не нейтрально и не инертно, есть явные признаки того, что оно обладает разумом, целями, чувством юмора. В Пространстве идей живут боги, Пространство идей находится в нашем разуме, а значит, боги — в нас. Ангелы — высокие порывы, дьяволы — низменные позывы. «В тебе есть ангелы».

Мур не скрывает того, что это мировоззрение — синтез его исследований и опыта. В «Прометее» № 10 (октябрь 2000-го) Софи перед входом в Имматерию вручают гору книжек («Магия без слез» и «777» Кроули, плюс еще кое-что. Элифас

Леви)[36]. Вообще говоря, он предлагает новую интерпретацию космологии Кроули со ссылкой на писателя и философа Роберта Антона Уилсона, художника и оккультиста Остина Османа Спейра. В противовес даются открытия от жадного чтения книг по квантовой физике, генетике, математике и информатике от таких писателей, как Руди Рюкер, Стивен Хокинг и Ричард Докинс. Завершение перформанса «Луна и Змей» — почти прямая цитата из Джозефа Кэмпбелла, который утверждал (как и Юнг): «Все боги, все небеса, все миры находятся внутри нас. Мифы — как увеличенные в несколько раз сны, а сны — это символические проявления наших внутренних энергий, которые конфликтуют друг с другом»[717]. По «Луне и Змею» очевидно, что основы этой системы взглядов были осознаны Муром или дарованы ему в первые месяцы пребывания магом. При этом он следил и за новостями в науке. Как он писал в статье «Змей и меч» (The Serpent and the Sword), мысль, что символика змеи в мифологии представляет ДНК, пришла из «Космического змея» (The Cosmic Serpent, впервые опубликована на английском в 1998-м) антрополога Джереми Нар-

[36] Примечания: 36
Crowley's Magick Without Tears, 777.

би. Более того, он согласен с теорией Нарби, что ДНК хранит информацию, и верит, что какие-то части ДНК — возможно, так называемая мусорная ДНК, — служат хранилищем знаний предков, которых можно коснуться через ритуал.

Хотя Мур заявляет, что его посвящение в магию стало (курсив мой) «большой *переменой*. Она открыла для меня самые разные осознания. Я все еще сохранил доступ к старым осознаниям, но теперь получил и ряд новых»[718], в его творчестве после встречи с Гликоном трудно найти что-то радикально новое. «Путь в Дамаск»[37] не привел Мура к радикальному переосмыслению. Он не проснулся наутро, чтобы объять все материальное, побриться и решить повидать мир[719]. Все последующее можно рассматривать и как логичное продолжение его предыдущих убеждений и поисков. Нарративные техники остаются теми же. Грандиозное изучение человеческой истории в «Прометее» напоминает о телевизионном обращении V или «Зеркале любви». Он по-прежнему рассказывает истории с симметрией и создает комикс-стрипы, где последняя панель плавно

[37] Примечания: 37

Имеется в виду ставшее нарицательным обращение святого Павла в христианство по пути в Дамаск.

приводит к первой, он по-прежнему грубо пользуется каламбурами и прочими словесными играми, а его стиль имеет все тот же характерный ритм, который Дуглас Волк назвал «ямбическим галопом: да-дам, да-дам, да-дам»[720]. Если на то пошло, интонация «Ископаемых ангелов» (Fossil Angels) — эссе 2002 года, увещевающего существующих магов и последователей оккультного отринуть высокопарные клише, — очень напоминает его статьи начала восьмидесятых, где он сетовал на лень создателей комиксов, все еще работающих по шаблону Стэна Ли. Снова он видит в каком-то медиуме нераскрытый потенциал, скованный ностальгией и людьми без воображения, что позабыли о первоначальной, первобытной силе историй, которую современные практики лишь пародируют.

Послание, полученное в контакте с высшими силами, было не совсем «так держать», но все же подтвердило его существующие убеждения и вдохнуло новую энергию для углубления в темы, которые он и так исследовал.

Ведь очень похожие концепции есть и в его раннем творчестве. Имматерия из «Прометеи» — блестящая паутина переплетенной жизни и объединенного сознания, — очень напоминает

изображения «Зелени» в «Болотной Твари», как своей сутью, так и стилем изображения на странице. В «Змеях и лестницах» (Snakes and Ladders) Мур написал о второй встрече с Джоном Константином: «Многие годы спустя, в другом месте, он выходит из тьмы и обращается ко мне. Он шепчет: «Я открою тебе главный секрет магии. *Колдовать может любой мудак*». В документальном фильме «Земля фантазий Алана Мура» (The Mindscape of Alan Moore) Мур пояснил, что эта встреча произошла во время магического ритуала; он либо не заметил, либо решил не привлекать внимания к сцене в начале второй книги «Баллады о Гало Джонс», написанной за пятнадцать лет до этого — примерно когда он создавал Константина. Там мы узнаем подробности эпического путешествия Гало Джонс по вселенной (кое-что из них намекает на события после концовки опубликованной серии): «Она видит места, которых даже больше нет!» И встречаем ее самую достопамятную цитату: «Это мог бы сделать любой».

Это еще не все. Когда Мур говорит: «По-моему, если у магии и есть суть, то она в осознании *невероятной сверхъестественной магии*, — эти слова произносятся театральным шепотом, — то есть того, что мы сейчас мыслим и ведем этот

разговор. Осознание, насколько каждый момент, каждый вдох, каждая мысль волшебные. Какие астрономические шансы складывались против этого. Как это чудесно. А следование по прекрасным цепям символов может привести к интересным откровениям»[721], — трудно не услышать эхо Доктора Манхэттена:

> Термодинамические чудеса… события, вероятность которых настолько мала, что их следует считать практически невозможными. Например, самопроизвольное превращение кислорода в золото. Я давно мечтал увидеть такое. Но во время каждого совокупления мужчины и женщины миллиард сперматозоидов устремляется к единственной яйцеклетке. Умножим это на бессчетные поколения. Какова вероятность того, что твои предки родятся, встретятся, произведут на свет именно такого сына, такую дочь… что твоя мать полюбит человека, которого у нее были все основания ненавидеть, и в результате их союза из миллиарда рвущихся к существованию детей появишься ты, именно ты? Создать столь сложную структуру из

> хаоса невероятных событий – все равно что превратить воздух в золото… Это верх невероятия. Термодинамическое чудо… Но мир так переполнен людьми, что это чудо стало считаться обычным делом, и мы забыли… Я забыл. Мир все время перед глазами, и наше восприятие притупляется. Но если взглянуть с другой стороны, в новом ракурсе – дух захватывает.

Более того, наблюдение Мура, что «если нет линейного времени как мы его понимаем, то события, которые составляют огромную гипертвердость бытия, можно читать как от начала к концу, так и от конца к началу»[722], — этот урок уже усвоил Доктор Манхэттен. И когда Мур продолжает: «Наши жизни так же «истинны», если смотреть фильм наоборот. В этом понимании мира наши инертные тела выкапываются из земли или магически собираются в геенне печи крематория», — он повторяет точно такую же последовательность событий из «Фьючер Шок» «Обратный человек». В 1985 году он даже описывал метод для придумывания истории, похожей на странствия Прометеи по Имматерии: «Представить свой континуум как четырехмер-

ную фигуру с длиной, шириной, глубиной и временем, а затем выбрать единственную нить нарратива, которая проведет по самому интересному и откровенному пути через созданный ландшафт, будь то буквальный ландшафт либо какая-то более абстрактная и психологическая территория»[723].

Есть четкое ощущение ландшафта и в Луизиане «Болотной Твари», и есть даже что-то психогеографическое в заявлении Роршаха: «Город меня боится… Я видел его истинное лицо». Но Мур нас опережает: «Одно из моих осознаний касалось предыдущего творчества; особенно «Хранителей» (глава о Докторе Манхэттене) и пары рассказов о путешествиях во времени для 2000AD. В раскаленном добела сердце существования я, кажется, узрел откровение, что эти истории были предчувствием состояния, в котором я существую теперь. Время можно одинаково прослеживать как в одну сторону, так и в другую. Материал о Докторе Манхэттене был «воспоминанием» о моем состоянии в 1994 году — «воспоминанием», державшимся до 1985 года»[724].

Так как все это понимать? Если слегка перефразировать, похоже, Алан Мур полазил у себя в мыслях и решил, что все в нашей культуре,

включая язык и искусство, пришло от бородатых шаманов, которые уважали волшебные грибы и передавали свои послания непонятными текстами в шифре-картинках. Разумеется, мир стал бы куда более спокойным местом, если бы все просто прислушались к их современным эквивалентам. А, и еще эти ребята *реально* знают толк в оргазмах. Во всем остальном мировоззрение Мура — неизбежно эгоистичное.

Волхв-Мур отчуждает многих читателей, и несправедливо считать их всех насмешниками с замедленным развитием, которые только хотят больше кроссоверов «Хранителей»/«Бэтмена», где Роршах мстит Джокеру за то, что тот покалечил Бэбс Гордон. Дуглас Волк в статье об историях «Прометеи» отмечает, что «в них соотношение глубокомысленности с бреднями варьируется в зависимости от готовности читателя воспринимать полупереваренные тексты Кроули, а Мур время от времени может потянуть себе веко от того, как сильно подмигивает»[725], тогда как сам Мур говорил, что «Прометея» во время сюжета об Имматерии «потеряла несколько тысяч читателей» и что те, кто остался до конца, «либо преданы и решительны, либо так сильно повредили кору головного мозга на последних

четырех-пяти номерах, что больше не способны пожаловаться»[726].

Невозможно сказать точно, какой процент читателей думает, что верования Мура «истинные», но чаще всего эта тема поднимается в контексте, который предполагает, что он либо сумасшедший, либо сам не верит ни единому своему слову. Хотя его путь — личный и духовный, то, что он выставил его на обозрение, все же в какой-то степени провокация со стороны Мура. Тут возможен целый спектр реакций, и они сводятся к догадкам читателей о мотивах, суждениях и психологическом состоянии Мура. Ведь для начала нужно понять, как его убеждения соотносятся с «истиной», а «истина» — как он сам постоянно подчеркивает — удивительно скользкое слово. Впрочем, для читателей, узнавших о вере Мура в магию, вполне естественно попытаться найти какое-то рациональное объяснение.

Мур всегда был пространен в своих историях о магическом опыте, практиках и верованиях. Он говорит: «что и видишь, то и есть». Подробные интервью о магии добавляют немного свыше того, что узнаешь, если внимательно следить за «Луной и Змеем» или «Прометеей». Необязательно принимать его слова за чистую монету, но

тогда — иронично — придется войти в свой личный мир гаданий и задействовать воображение.

Есть ряд очевидных и скептических объяснений. Если принимаешь галлюциноген, то скорее всего увидишь галлюцинации. Алан Мур не первый курил с друзьями «веселящие сигареты» и потом целый вечер думал, что постиг глубочайшие тайны вселенной. Мур и сам признавал, что это возможно («…Учитывая, что все это может быть последствием психоактивных веществ», — сказал он Rapid Eye).

Не будет он и первой публичной фигурой, которая попадает в заголовки после заявлений о принятии эксцентричной религии. В конце девяностых Мур ужаснулся[727], когда знаменитости вроде Розанны Барр и Бритни Спирс уверовали в каббалу.

Есть и более циничные интерпретации. Это такое шоу? Ну да. На прямой вопрос Мур всегда выкладывает карты на стол. Это «театр разума»; все это способ заниматься искусством. Более точным вопросом будет, искренен ли Мур. Некоторые говорили, что нет, что это все самореклама. Например, один из партнеров Image, Роб Лайфилд, утверждал: «Однажды он позвонил нам рассказать, что был в реальности снов и болтал

с Сократом и Шекспиром, и Моисеем, на полном серьезе, и что они проговорили с ним целые месяцы, а когда он проснулся, прошел только один вечер, и вот ему в голову пришли отличные идеи. И я вам отвечаю — пацаны, нас разводят. По-моему, это все прикол. Я теперь тоже так буду. Потому что знаете что? Ты сразу весь такой интересный. Типа: «О да, вчера ночью зависал с Сократом. Он такой заявился во сне. Сыграли в покер. Закинулись кислотой»[728]. Алан эту ересь все время толкает». Мур высмеивает саму мысль о подобном разговоре: «Я в жизни не разговаривал с Робом Лайфилдом… Я даже не помню, чтобы звонил в офис Image. Перебрасывался парой слов с Эриком Стивенсоном [партнер Image], ээ, но я ни разу не беседовал с Сократом, Шекспиром и Моисеем».

Первоначальное заявление и исследования магии, бесспорно, начались в довольно шизофренический период профессиональной жизни Мура, когда очень личную работу, не поддающуюся определению, пришлось отложить в долгий ящик ради самого легковесного материала во всем его творчестве. Соблазнительно представить, что магическое обличье — своеобразная реакция. Это мог быть и ход для массового

потребителя, уловка, чтобы выделиться на многолюдном рынке или продемонстрировать, что Алан Мур — это не просто комиксная халтура про супергероев. Еще более жутко: возможно, посвящение в маги — способ убедить *самого себя,* что он способен на большее, чем тридцатипанельные истории про демонических клоунов.

Но эти циничные интерпретации можно отмести, просто обратив внимание, что двадцать лет спустя Мур по-прежнему маг. Действие наркотиков ослабевает. У рекламных трюков жизнь недолговечна: когда Мур вышел на эту тропу, Мадонна носила конический лифчик; с тех пор она породила уже десятки новых скандалов (в том числе из-за собственного интереса к каббале). Для сравнения, Мур пробыл магом в пять раз дольше, чем писал для DC. Он продолжает писать о магии и продолжает ее практиковать. Его мировоззрение явно продуманное и последовательное, а не случайный поток провокационных заявлений.

Тогда более очевидное объяснение: может быть, Мур немного сошел с ума? Это волновало и его самого, как волновало Стива Мура после первой встречи с Селеной. В феврале 1994 года Алан Мур описывал процесс так: «Совершенно сойти с ума и в то же время, надеюсь, делать что-

то конструктивное… если через пять лет я буду обколот торазином и носить рубашку, которая завязывается сзади, тогда, очевидно, объявление о магических намерениях покажется довольно глупым»[729]. Он понимал, как это выглядит: «Надо думать, что большинство со всем основанием решит, будто все, что я наговорил, не больше чем бред воспаленного разума или просто какой-то возвышенный спич в стиле нью-эйдж о творчестве — по крайней мере я бы и сам так решил»[730].

Когда в 1996 году опубликовали «Глас огня», он снова повторил: «Я продолжаю наблюдение за той вероятностью, что схожу с ума»; когда журналист Доминик Уэллс из Times напомнил ему об этом в 2002 году, он отметил: «О, за последние шесть лет я стал куда безумнее, зато и мои идеи теперь куда более многосложные. Да, в прошлом я был всего лишь любителем в сумасшествии…»[731] Описывая магический опыт, он говорит нечто вроде: «Признаюсь, все это я рассказываю со своей не самой нормальной точки зрения», — а когда его спросили, нельзя ли назвать то, что с ним случилось, «магическим пробуждением», он ответил со смехом: «Сойдет. «Нервный срыв» тоже сойдет. Мне все равно».

Но на тот момент Мур считал, что магия вообще-то помогла ему в психологическом смысле, позволила примирить разные роли, в которых он оказался. «Я не мог представить другую систему, способную направить всю мою энергию в одном направлении… Меня поразило, что у меня как человека слишком много компонентов жизни не объединено в одно целое»[732]. Три года спустя он смог сказать: «Теперь, после тяжелой работы, я проредил Гидру до последней головы. Я Алан Мур и когда разговариваю с дочками, и когда разговариваю с восьмидесятидевятилетней тетей, и когда разговариваю с читателями, и когда разговариваю сам с собой»[733].

И, как часто бывает в обсуждении жизни Мура, нужно подчеркнуть, что, несмотря на все его странные или незаурядные поступки, он далеко не первый и не единственный, кто их совершает. Стив Мур, его лучший друг, состоял в личном контакте с божеством за много лет до встречи Алана с Гликоном. Во время изысканий для «Из ада» Мур по-новому взглянул на Уильяма Блейка[734], самостоятельного издателя, который работал на стыке изображения и текста и рассказывал о «полубогах с великими силами и говорящими именами — в них можно увидеть немало общего

с… творчеством Джека Кирби»[735], тогда как Говард Лавкрафт, на взгляд Мура, «провидец-пророк. Он был американским Уильямом Блейком». Мур знает, что у фантаста Филипа К. Дика был очень похожий трансцедентальный опыт[736], в том числе с Древним Римом, временем как твердым состоянием и Асклепием, и что Дик пытался передать этот опыт в позднем творчестве, а ранние произведения считал «пред-эхом» будущих откровений. Автор «Супермена» и «Бэтмена» из Золотого века Элвин Шварц верил, что неоднократно встречался с тульпой — или духовной формой — Супермена[737].

Равно возможно, что Мур не ходил за примером далеко и позавидовал коллеге по комиксам Дэйву Симу, чей обширный проект «Муравьед Серебас» начался примерно в то же время, что и «Роско Москва», и в том же духе грубой пародии. Но после того как Сим пережил во время наркотического трипа религиозный опыт, произведение мутировало до неузнаваемости и стало единым повествованием на 300 номеров, которое создавалось больше четверти века и служит картой всех специфических мнений, предубеждений и увлечений Сима. По словам Мура, «Серебас», «как будто это кому-то непонятно, для комиксов до

сих пор то же самое, что водород — для периодической таблицы элементов»[738]. Мур вполне мог стремиться не к уникальности или даже импозантности, а искренне искать божественной помощи в том, чтобы его творчество стало более личным и проникнутым мистическими верованиями, потому что… ну, это стандартный путь многих творцов, которыми он восхищается.

Личная и профессиональная жизни Мура — в радикально ином положении, чем были двадцать лет назад. Магический опыт произвел на него неизгладимое впечатление. Он к нему относится явно со всей серьезностью. Его друзья и семья постоянно подтверждали, что он верит в то, что говорит; более того, можно почувствовать его слабую досаду, что они так спокойно отнеслись к новому порыву:

> Мать послушала первый диск «Луна и Змей», и он, кажется, ее зацепил. Она говорила: «О-о, меня чуть не унесло». В смысле, унесла музыка, что-то в этом роде, унесли слова. Странное дело – когда я объявил, что я маг, совершенно не удивил семью. Матери очень, очень понравилась картина Гликона, которую

> я ей подарил. А моя тетя Хильда, сестра матери, набожная христианка, у которой в углу гостиной небольшой алтарь со священными предметами, – она спросила, можно ли поставить такую же себе на алтарь… Кажется, они поняли, что это что-то благотворное. С другой стороны, мать не хотела видеть в доме картину Асмодея[739].

Если читать его интервью и новые работы, очевидно, что он по-прежнему придерживается своей истории.

В конце концов сам Мур придумал простой тест: есть ли у магии «демонстрируемая полезность», стал ли он лучше в писательстве? Тим Перкинс, который поддерживал Мура во многих его недавних музыкальных начинаниях, говорит, что магические практики — «своеобразные концепции, чтобы загнать жирную задницу в мозговую качалку». Аналогично Мур верит, что магия подарила ему «новые глаза, чтобы видеть эту планету насквозь»[740]. Он делает вывод, что, «пока результаты хорошие, пока творчество либо сохраняет предыдущий уровень качества, либо — как мне кажется в случае пары магических

перформансов, — превосходит эти пределы, жаловаться не на что»[741].

Фаза «Хранителей II» в начале девяностых едва не зашла в тупик из-за очень личных, крупных проектов, требовавших откусить больше, чем он может прожевать. Он мог подбрасывать сценарии «Спауну», но никто бы не поверил, что он вкладывает в них душу. Казалось, выбор ограничен либо сложной работой, которая никогда не закончится, либо коммерческой, которая не представляла интереса. Муру нужно было хоть *что-нибудь*, чтобы выбраться из колеи, влить в творчество жизнь, и в 1996 году ему представился случай испытать новые методы на практике.

Роб Лайфилд, один из партнеров-основателей Image, попросил Мура прийти сценаристом в «Суприм» — серию с «дерзким» персонажем в стиле Супермена, который убивал врагов и вообще вел себя раскованно. Не сказать чтобы Мура впечатлил центральный концепт, и когда он взялся за «Суприм» с № 41 (август 1996-го), то заново использовал Тандермена — одну из многих задумок со времени мозгового штурма для «1963». Мур хотел рассказывать истории в духе «Супермена» о современности, но и включать флешбэки к ранним приключениям с пастишами

беззаботных комиксов Серебряного века. Только там, где серия «1963» преподносила пародию с таким каменным лицом, что многие читатели не поняли шутку, «Суприм» подавался таким образом, что читатели не могли не заметить, как им подмигивает Мур.

Хотя продажи выросли, они все же не взлетели, зато «Суприм» Мура стал мгновенным успехом среди критиков и в 1997 году заслужил Eisner Award совместно с «Из ада» (Мур получал ее и в 1995-м, и в 1996-м с помощью одного только «Из ада»). Ему было очень «весело»[742] работать над «Супримом», и это явно имело терапевтический эффект. Он даже сумел привязать комикс к своему новому мировоззрению. «Я мог пародировать разные недуги комикс-индустрии и в то же время играться с прекрасными идеями, понимаете? А именно это представлял для меня в детстве Супермен… прекрасные идеи, которые мне в том возрасте явно казались по-настоящему магическими. Которые дарили ключ к миру воображения».

В одном из последних номеров — «Суприм: Возвращение» № 6 (Supreme: The Return, издан в июне 2000 года, написан на два года раньше) — Мур отправил Суприма в странный мир, населенный

разнообразными персонажами, весьма напоминающими тех, что создал Джек «Король» Кирби. Легенда комиксов умерла в феврале 1994 года, и в качестве дани Мур познакомил Суприма с правителем того мира, Монархом — самим Кирби:

МОНАРХ: Секи одну штуку про мир идей. Типа, знаешь, откуда они берутся? Откуда берется идея чего угодно? Понимаешь, к чему я? Вопрос непростой.

СУПРИМ: Кажется, я немного понимаю то, что ты говоришь: у меня есть доступ к реальности под названием «Пространство идей»…

МОНАРХ: Ну да, ну да, тоже ничего. «Пространство идей». Только бы название покруче. Что-нибудь, не знаю, типа Психоверса, или там Когнитивной Зоны, такая тема. Лично я зову это домом.

СУПРИМ: Домом? Хочешь сказать, ты выходец из пространства воображения, как демоны, боги и ангелы, с которыми я встречался?

МОНАРХ: Не-е, я просто типа, чувак, который гонял в Пространство идей каждый день как на работу.

Вскоре после начала работы Мура над «Супримом» Лайфилд рассорился с другими партнерами Image. Он тут же организовал новую студию, Awesome Comics, для публикации собственных существующих тайтлов и нанял Мура, чтобы оживить всю линейку. Мур написал свои обычные длинные документы с рассуждениями и сценарии для существующей серии «Слава» (Glory) о персонаже в стиле Чудо-Женщины и серии «Молодежь» о команде супергероев-подростков сродни Юным Титанам или Людям Икс. Первые несколько номеров со сценарием Мура появились в конце 1997 года и в начале 1998-го, вместе с «Судным днем» (Judgment Day) — серией, предназначенной расширить вымышленную вселенную, которую они населяли вместе с Супримом. Также Мур работал над двумя другими сериями, «Дитя войны» и «Союзники» (The Allies).

В марте 1998 года ему позвонил Скотт Дунбьер, которого он знал со времен знакомства в Сан-Диего в 1986 году. Дунбьер устроился редактором в Wildstorm — студию Image художника Джима Ли, — и спросил Мура, не интересно ли ему поработать с ними. Мур ответил, что ему хорошо и в Awesome… на что Дунбьер сообщил новости, что у Awesome серьезные финансовые проблемы после

потери главного спонсора. Графики публикаций съехали. Мур написал шесть номеров «Молодежи» для ежемесячного издания, но издали всего три, в феврале и августе 1998-го и августе 1999-го. Книги собрали восторженные отзывы, но из-за непредсказуемого графика выхода магазинам и читателям стало трудно поддерживать интерес. В апреле 1999 года Лайфилд прибег к варианту опубликовать «Руководство Алана Мура по «Вселенной Awesome» (Alan Moore's Awesome Universe Handbook) — то есть его заявки на «Славу» и «Молодежь».

Мур сказал Дунбьеру, что подготовит предложение. За пару лет до этого ему пришла в голову идея для серии, изначально носившей название «Лига выдающихся людей» (The League of Extraordinary Gentle-Folk), о суперкоманде в стиле Лиги Справедливости, но с персонажами из викторианской приключенческой литературы, такими как Аллан Куотермейн, Человек-Невидимка и Джекилл и Хайд. В конце 1997 года он обратился к Кевину О'Нилу — ветерану 2000AD, который работал с ним над «Корпусом Зеленых Фонарей» (и отмененной серией «Мир Бизарро»), когда Мур еще был в DC.

Мур решил создать целую линейку комиксов

с нуля. Покопавшись в старых заметках, он нашел ряд имен персонажей, о которых уже успел забыть, включая Прометею, Тома Стронга (Tom Strong), Паутину (Cobweb) и Серорубашечника (Greyshirt). Он не стал вспоминать, какими их задумывал, а быстро расписал, какими могли бы быть персонажи с такими именами. В каждом случае Мур подгонял имя под существующий супергеройский архетип: Том Стронг — Супермен, Прометея — Чудо-Женщина, Топ Тен (Top Ten) — суперкоманда. Мур понял, что раз Awesome пошел под откос, то многие художники, с которыми он работал, тоже будут искать новые заказы, и разрабатывал персонажей под конкретных иллюстраторов: Том Стронг — для художника «Суприма» Криса Спрауза, Прометея — для Брэндона Питерсона со «Славы», Топ Тен — для Стива Скроси с «Молодежи».

В итоге Питерсона перехватили Marvel для проектов по «Людям Икс»… как и следующий вариант Дунбьера — Алана Дэвиса (к некоторому облегчению Мура, учитывая их историю). Брюс Тимм и Алекс Росс тоже отказались от «Прометеи», зато Росс предложил Дж. Х. Уильямса, а он согласился с охотой. Скроси тоже оказался занят — работал над раскадровками фильма «Матрица» (позже

он поработает с его режиссерами — братьями Вачовски — над раскадровками фильма «V значит вендетта»). Мур расширял рабочее сообщество, придумывая персонажей для самых старых друзей в индустрии (все успели поработать с ним над «Супримом»): Паутина стала сексуальным борцом с преступностью, которую рисовала Мелинда Гебби; Серорубашечник был похож на Духа, рисовал его Рик Вейтч; в «Первом американце» появится арт Джима Бейки. Все проекты разрабатывали Мур и его художники, которые прописывались в выходных данных как соавторы. Wildstorm схватился за шанс опубликовать то, что уже стало называться «Лигой выдающихся джентльменов», а также четыре ежемесячные книги Мура: «Том Стронг», «Прометея», «Топ Тен» и серию-антологию «Истории завтрашнего дня» с «Паутиной», «Первым американцем», «Серорубашечником» и «Джеком Би Квиком». Все вместе назвали «Лучшими комиксами Америки» (ABC), что пришлось Муру по душе, потому что «если это окажется фигней, всегда можно сказать, что название ироническое»[743].

Но Роб Лайфилд не обрадовался:

> Многое из линейки ABC склепано из

> плохо замаскированных персонажей Awesome и сюжетных линий, которые он готовил для нас. Если бы я так любил судиться и выяснять отношения, как думают некоторые, уверен, что доказал бы прямую связь многих персонажей ABC со страницами работ для Awesome. Короче говоря, «Том Стронг» – это «Суприм» пополам с заявкой на «Пророка» [Prophet]. «Прометея» – это «Слава», а к остальному я даже не приглядывался. Нет ни времени, ни интереса. Сказать по-простому, не было бы никаких ABC без «Суприма» и перезапуска Awesome[744].

В этом есть зерно истины: «Том Стронг» вообще рисовался тем же художником, что и «Суприм», и имел тот же базовый концепт — давний архетип Супермена, который мы видим как в сложной современности, так и во флешбэках к беззаботному прошлому в виде оммажей старым комиксам. Впрочем, Стронг напоминал раннюю инкарнацию Супермена — сильного, но не умеющего летать или стрелять лучами из глаз. Сигел и Шустер основывали свое творение на герое палпа Доке Сэвадже (Doc Savage — персонаж по имени

Кларк, тоже с Крепостью Одиночества), и Том Стронг больше походил на Дока Сэваджа, чем на Суприма. Другие серии отходили еще дальше: «Топ Тен» изменились до неузнаваемости — от книги о супергеройской команде до полицейской мыльной оперы в стиле «Блюз Хилл-стрит» (Hill Street Blues) в городе, где все — полиция, преступники и прохожие — обладают сверхчеловеческими способностями (мы видим билборд фильма со слоганом «Вы поверите, что человек не умеет летать»). Большинство, как и Лайфилд, полагало, что Мур собирался повторно использовать идеи «Славы» в «Прометее» (Awesome Comics перед тем, как потонуть, успели опубликовать только краткий комикс-превью), но на самом деле «Прометея» стала одним из самых личных и трудных мейнстримных комиксов Мура. Большая часть заметок Мура по «Славе»[745] — поиск близких аналогов персонажей и концепций из «Чудо-Женщины» вроде Стива Тревора (Steve Trevor), Холлидейских девчонок (Holiday Girls) и невидимого самолета; тогда как каббала, упомянутая в заявке, нужна была только как основа для мифологических историй, «достаточно гибких, чтобы вместить всевозможных богов, демонов и чудовищ, но при этом внятных и прозрачных».

В этой истории был твист. В конце августа 1998 года Джим Ли решил продать Wildstorm издательству DC Comics. Он знал, что Мур зарекся работать с DC, а слухи о продаже утекли в Интернет, пока Мур был в отпуске на своей ферме в Уэльсе. Ли и Дунбьер сели на самолет и помчались сообщать новости лицом к лицу, пока он не услышал их от кого-то другого. Мур встречал на вокзале: «Помню, как выхожу из такси с привычной змееголовой тросточкой, а Джим, видимо, подумал, что я уже слышал новости и принес палку, чтобы причинять всяческий физический вред»[746]. Мур подозревал, что DC купили Wildstorm специально для того, чтобы прибрать к рукам линейку «Лучших комиксов Америки» — и в самом деле компания сделала предложение вскоре после подписания контрактов на ABC; как сообщил Daily Telegraph, «когда Мур поссорился с крупнейшим издателем комиксов в мире — нью-йоркским DC, — он нашел дом в американском независимом издателе Wildstorm. DC решили проблему дезертирства необыкновенно прямолинейно — купили Wildstorm, чтобы заполучить Мура обратно (этот опыт он описывает как встречу с «очень странной и богатой чокнутой бывшей»)»[747]. В то же время DC попытались

выкупить «1963», но Мур и другие создатели единодушно отказались от предложения.

Впрочем, у DC могли быть и другие причины для покупки Wildstorm. Эта студия стала первопроходцем в цифровой раскраске комиксов, а сам Джим Ли был популярным художником, который смог провести Wildstorm через коллапс комикс-рынков в девяностых, привлечь лучшие таланты и издать успешные тайтлы вроде «Авторитетов» (The Authority), «Астро-Сити» (Astro City) и «Дэнджер-герл» (Danger Girl). Но несмотря на заявление Пола Левица для New York Times, что «мы заключали сделку, рассчитывая, что Алан уйдет, не успеют еще высохнуть чернила»[748], сайт сплетен Bleeding Cool подытоживает мнение индустрии: «Никто не сомневался, что они хотели [Wildstorm] из-за трех вещей. Колористы. Джим Ли. И Алан Мур»[749].

Мур привязался к проекту ABC и «решил, что лучше переступить через собственные принципы, нежели лишать работы стольких людей, которым эту работу обещали»[750]. Так что Ли выслушал тревоги Мура, а потом они пришли к соглашению: Мур не будет иметь никаких контактов с DC. Была учреждена новая компания — Firewall, — чтобы название DC не появлялось

даже на чеках. Дунбьер станет редактором, и только он станет общаться с Муром. Но среди всей этой волокиты Мур вдруг принял решение, на удивление расходившееся с его взглядами на авторские права. Как сказал Дон Мерфи — кинопродюсер, который покупал права на несколько книг Мура: «Джим Ли пришел с контрактом, чтобы скупить у Мура все по слегка завышенной расценке за страницу. Алан был только рад. Потом Пол Левиц поразится до глубины души, какую дурацкую сделку снова заключил великий жалобщик Мур. Но поскольку права на фильм «Лига» уже были у меня и Fox, «Лига» сперва не входила в пакет на продажу. Получается, несмотря на всю ненависть к Голливуду и ко мне, Алан в итоге сознательно продал Джиму Ли и «Лигу» за лишние 20 долларов за страницу»[751].

Мур понимал условия и знал, что он в выгодной позиции, — без него проект продолжаться не мог. Джим Ли и Скотт Дунбьер приехали сами, готовые к переговорам. Так зачем он подписал контракты, отдающие работодателю права на «Тома Стронга», «Прометею» и другую собственность? Мур признается:

Да, понимаю, это может удивить. В

то время, после банкротства Awesome Comics, я в основном писал сценарии для компании Джима Ли и по большей части делал их под своих соавторов. В то время, когда я еще не знал, какими будут стрипы, мне казалось, такая сделка принесет больше денег для моих соавторов, и казалось, что переговоры с Джимом Ли не бывают проблемными – он казался уступчивым и дружелюбным человеком, – так что я решил, что если вокруг каких-нибудь стрипов возникнут серьезные разногласия, то он наверняка пойдет на уступку и пересмотр соглашения. Я не беспокоился о стрипах, пока мы заключали сделку с самим Джимом Ли. Только после того, как я подписал бумаги, Wildstorm были приобретены DC Comics. Так что да, наверное, это глупость с моей стороны, но на эту глупость я пошел неспроста. Если это теперь что-то значит[752].

Лишние деньги, даже в совокупности за все книги, не сильно бы изменили личное финансовое положение Мура. Но для его художников это стало бы значительным и немедленным подспо-

рьем. Контракты Wildstorm в конце девяностых стали комфортнее, чем былые соглашения для наемных работников, и остальные соавторы ABC, такие как Рик Вейтч[753] и Крис Спрауз, не дурачки; они подписывали контракты с открытыми глазами и считали их сравнительно неплохой сделкой. В конечном итоге обе стороны должны были понимать, что весь смысл линейки ABC в том, что главной творческой силой за ней был Алан Мур, что DC хотели иметь его на своей стороне и не посмели бы выпускать книги ABC, которые он не одобрит. Точно так же и Мур не нашел бы другого издателя с таким большим кошельком, чтобы выпустить весь замысленный набор комиксов и потом еще превратить их в роскошные коллекционные издания, которые не выйдут из печати. На деле он с головой погрузился в ABC и говорил, что эти комиксы «требовали больше труда, чем проекты в прошлом, в двадцать и тридцать лет… Я самовлюбленно горжусь собой, что способен на такое»[754].

Вера Алана Мура в магию уже на протяжении двадцати лет представляет каркас, благодаря которому он мог создавать многосложные, тяжелые и амбициозные работы. В ней есть и элемент предприимчивости, и элемент шоуменства, и

отчетливый запашок дурачества, но все вполне логично, если видеть в магии в первую очередь способ Мура разжечь огонь креативности и исследовать собственный творческий процесс.

Если объяснять продуктивность Мура его верой в волшебство, придется разобраться и со взрывом активности в первые десять лет после объявления себя магом на контрасте со *вторым* десятком лет, когда количество заметно пострадало. Большая часть творческой энергии уходила на журнал Dodgem Logic (2009–2011), а также два больших проекта, которые не завершены до сих пор — огромный роман «Иерусалим» и гримуар «Детская книжка магии «Луна и Змей» (The Moon and Serpent Bumper Book of Magic)[38]. Хотя Мур явно не простаивал — пара проектов заглохла без его вины вроде либретто к опере о елизаветинском маге Джоне Ди для Gorillaz[755], «виртуальной группы» Дэймона Албарна из Blur и соавтора «Танкистки» Джейми Хьюлетта, — фанаты, ожидавшие его работы, с 2003-го по 2013-й остались не у дел. В этот период закончилась линейка ABC, вышло несколько сиквелов «Лиги выдающихся джентльменов», «Неономи-

[38] Примечания: 38

На момент написания книги. «Иерусалим» вышел в 2016 году, но «Детская книга магии» до сих пор не издана.

кон» (Neonomicon) и бесплатное приложение ко второму номеру Dodgem Logic под названием «Поразительные и странные пенисы» (Astounding Weird Penises). Перформансы тоже сошли на нет — за этот период не было никакой заметной активности, хотя Мур и написал сценарий к фильму «Конец Джимми» (Jimmy's End).

Что до *качества* результатов — этот вопрос всегда остается субъективным. «Из ада», «Пропащие девчонки», «Глас огня», «Том Стронг», «Суприм», «Лига выдающихся джентльменов», «Плодная оболочка», «Прометея», Dodgem Logic и «Раскопки» — явно «первостепенные работы», и здесь есть все — от ультрадоступных приключенческих экшен-комиксов до специфических и категорически некоммерческих спокен-ворд текстов не для всех, от серьезной философии до красочного балагана. Судить тем труднее, что Мур весьма гордится своими перформансами, а они по своей натуре наиболее недоступные из его работ. Отчасти просто из-за логистики: перформансы задумываются одноразовыми, готовятся под конкретную дату и место. Записи могут передать саундтрек, но не весь иммерсивный и гипнотический опыт — да и те саундтреки найти непросто. «Плодная оболочка», например, вышла

ограниченным тиражом в пятьсот дисков. Они никогда не станут общедоступными продуктами массового рынка даже в том смысле, в каком есть потенциал у романов и комиксов малой прессы, и есть подозрение, что как раз поэтому Мур ими так гордится.

Мур не пытается обратить нас в змеиный культ («Гликонизм… это только я, а я последователей не ищу»[756]). Одни его недавние работы говорят об оккультизме напрямую, другие косвенно, но это далеко не единственное, о чем пишет Алан Мур. Великолепные технические достижения «Прометеи» и «Пропащих девчонок» можно оценить, даже если не понимать их содержание, — как и в случае «Хранителей». Его творчество за последние двадцать лет было разнородным, но везде четко угадывается один и тот же автор. Может быть, Мур и не «настоящий маг», но магия помогла ему достичь того, что он хотел. Как он заявляет сам: «Недавно я говорил своему музыкальному партнеру, что если мы и дальше продолжим выдавать такой материал, то на самом деле не важно, есть боги или нет»[757].

IX. Кинотопия

«Нам что, нужны еще хреновые фильмы? Вроде их и так хватает. Тогда как 10 миллионов долларов могут прекратить гражданские бунты на Гаити. И все равно книги лучше».

Алан Мур,
Total Film

В Нортгемптоне ходит городская легенда — история, подробности которой меняются в зависимости от того, кто ее рассказывает, — будто однажды у порога Алана Мура без приглашения появился Джонни Депп, но никого не было дома. Кинозвезда терпеливо просидела три часа под дверью, подписывая автографы, пока Мур не вернулся домой с покупками, и тогда они вдвоем отправились за пивом в паб White Elephant.

Это только самый буквальный пример того, как Голливуд обивает порог Алана Мура. Депп играл главную роль в киноверсии «Из ада» — первой из четырех[758] адаптаций работ Мура, попавшей на экраны в первом десятилетии двадцать первого века. После «Из ада» (2001) шла «Лига

выдающихся джентльменов» (2003), «V значит вендетта» (2006) и «Хранители (2009). Мур не участвовал в создании этих экранизаций. Он говорит, что не видел и самих фильмов, и это подтверждают его семья и друзья. В последнее время он отказывался брать деньги от проектов и договорился, чтобы его долю прибыли перечисляли художникам оригинальных комиксов. И все же он не всегда был так враждебно настроен к экранизациям своих трудов. Его отношение развивалось почти параллельно взгляду на комикс-индустрию: изначальная радость уступила место равнодушию, пока наконец не очерствела и не стала подозрением, а теперь — нескрываемой антипатией.

Когда Мур начинал карьеру в комиксах в начале восьмидесятых, перспектива увидеть британского комикс-персонажа на экране казалась несбыточной мечтой. По детским комиксам и газетным стрипам еще снимали мультфильмы на телевидении — такие как «Фред Бассетт» (Fred Bassett) и «Бананамен» (Bananaman) — и много лет ходили слухи о фильме «Дэн Дейр», хотя они так и не обрели материальную форму. Дэвид Ллойд утверждает, что они с Муром предпринимали попытки перенести «V значит вендетта»

на телевидение: «Нам казалось, что единственное, что поможет нам разбогатеть, — продажа комикса в виде сериала или телефильма, и мы активно этого добивались»[759]. Они с Муром разослали множество предложений, но «не было ни шанса, что это случится… У нас не было никаких подходов».

В Америке ситуация была радужней: в субботу утром показывали целую вереницу мультфильмов, основанных на комиксах, добились успеха фильмы о Супермене и снимались телесериалы вроде «Чудо-Женщины» и «Невероятного Халка» — фарсовые и красочные. Но франшиза «Супермен» запнулась на заметно подешевевшем третьем фильме (1983) и катастрофическом спин-оффе «Супергерл» (1984), и, хотя некоторые режиссеры и продюсеры знали, что читатели комиксов взрослеют, а повествование становится сложнее, они никак не могли убедить в этом студии. Не очень помогало и то, что крупный фильм «Говард Утка» (1986), основанный на «взрослом» комиксе, провалился с треском, а критики почти единогласно заклеймили его худшим фильмом всех времен. Другие картины, хотя официально и не основанные на комиксах, учились у самых умных образчиков этого медиума,

но даже тогда результаты оставались смешанными — «Робокоп» (Robocop, 1987), безоговорочно подражавший «Судье Дредду», оказался огромным успехом вопреки рейтингу R, который — по крайней мере в теории — запрещал просмотр для детей и подростков, но «Хи-Мэн и Повелители Вселенной» (He-Man and the Masters of the Universe, 1987), скрытый оммаж комиксам Джека Кирби «Четвертый мир», потерял много денег.

Права на фильм «Хранители» продали в августе 1986 года Лоуренсу Гордону, продюсеру «48 часов» (48 Hrs, 1982), «Миллионов Брюстера» (Brewster's Millions, 1985) и «Джека-попрыгунчика» (Jumpin' Jack Flash, 1986). В следующие годы Гордон спродюсирует серии «Хищник» и «Крепкий орешек» и фильм «Поле его мечты» (Field of Dreams, 1989), а также экранизации комиксов «Ракетчик» (1991), «Патруль времени» (Timecop, 1994) и «Хеллбой» (Hellboy, 2004). Сообщалось, что Муру предлагали написать сценарий «Хранителей» для кино; предложение могли озвучить лицом к лицу, когда он встретился с продюсером Джоэлом Сильвером, вспоминавшим: «Я в то время обедал с Аланом и Дэйвом Гиббонсом, и он был странным парнем. Но очень заинтригованным и заинтересованным самим процессом. Он бы с радостью подклю-

чился»[760]. Но Мур отказался от возможности, ссылаясь на загрузку, так что сценаристом назначили Сэма Хэмма, который уже писал сценарий для крупнобюджетного «Бэтмена» в октябре 1986 года. При встрече он произвел на Мура впечатление: «Его мотивом заниматься «Хранителями» было, что если кто-то и запорет фильм, то пусть запорет тот, кто любит комикс. Он сказал: «Я понимаю, что проиграл, не успев начать, так что подойду с самурайским настроем: раз мне уже конец, я исполню долг с честью». Лучшего я и желать не мог»[761].

Главной задачей Хэмма было сжать двенадцать номеров комикса в сюжет полнометражки, чего он достиг, выкинув все упоминания «Ополченцев» — раннего поколения супергероев. Это означало, что исчезал намек из комикса, что Ночная Сова шел по стопам борца с преступностью с таким же именем; куда важнее, пропадала вся предыстория с Комедиантом и матерью Шелкового Призрака (в сценарии ничего не говорится, что Комедиант старше своих товарищей). По новому сюжету все супергерои участвовали в команде Хранители, которую силой распустили в 1976 году, когда они случайно взорвали статую Свободы, предотвращая террористическую атаку.

Есть и хорошие штрихи: например, мы замечаем военный мемориал в честь тех, «кто отдал жизни ради победы во Вьетнаме. Ниже — имена погибших американцев. Здесь их почти четыре сотни». И сценарий заостряет внимание на легких различиях между нашим миром и миром фильма, таких деталях, как самозакуривающиеся сигареты. Отчасти потому, что от этого зависит измененная концовка: в этой версии Озимандия планирует спасти мир от ядерной катастрофы, изменив историю и помешав появлению Доктора Манхэттена (оно, как и в комиксе, повлияло на ход холодной войны). В конце Озимандия преуспевает, и выжившие Хранители оказываются в нашем мире, явно выделяясь в толпе своими костюмами.

Режиссером взяли Терри Гиллиама, и фильм перешел на стадию препродакшена. Пошли слухи, что Робин Уильямс не прочь сыграть Роршаха, Джейми Ли Кертис станет Шелковым Призраком, Ричард Гир — Ночной Совой, а Арнольд Шварценеггер с радостью побреется налысо и раскрасится синей краской ради роли Доктора Манхэттена[762]. В последнем слухе Мур даже нашел плюс, напомнив фанатам, что Доктор Манхэттен изначально был Джоном Остерма-

ном, сыном немецкого иммигранта. Но Гиллиам остался недоволен сценарием Сэма Хэмма. Тот почти не упускал ситуаций из современной части комикса, но не мог залезть под шкуру персонажей: «Он сделал несколько остроумных ходов, но все испортил. Он переделал комикс в фильм, но что осталось? Остались персонажи — но это только тени персонажей в каком-то приключении. А мне казалось, что книга не об этом»[763].

Гиллиам начал переписывать фильм, засев с «Чарльзом Макоуэном, моим партнером по «Барону Мюнхаузену» (Baron Munchausen) и «Бразилии» (Brazil), чтобы выжать сценарий. Время шло. Фрустрация нарастала. Как можно уместить такую чудовищную книжищу в два или два с половиной часа? Что убрать? Что оставить? Мы уперлись в тупик. Я поговорил с Аланом Муром. Он сам не знал, как это сделать… Я предположил, что мини-сериал в пяти частях будет лучше. И до сих пор в это верю»[764]. Закончили второй черновик, где в авторах значились Гиллиам, Уоррен Скаарен и Хэмм (но не Макоуэн). По сути, это тот же сценарий Хэмма, но с некоторыми элементами из комиксов, в том числе за кадром Роршаха. Гиллиам все еще огорчался, что терял столько материала из оригинала, но в итоге

волноваться пришлось совсем не об этом. Как он объясняет: «Джоэл Сильвер сказал, что у него на фильм 40 миллионов долларов, но оказалось, что не 40, а где-то 24–25, и мы говорили о том, что я только что снял «Мюнхаузена» — большой провал, превысивший бюджет, — а он только что снял «Крепкий орешек-2», который превысил бюджет намного-намного, — а оказался не так успешен, как все надеялись. Так что два дурня бегали по Голливуду и пытались выбить деньги на штуку, которая была мрачнее мрачного»[765]. Даже через много лет после отказа от проекта Гиллиам все еще получал вопросы о «Хранителях», и к нему же снова обратились в 1996 году, когда написали новую версию сценария.

«V значит вендетта» тоже ушла на продажу в конце восьмидесятых, и снова продюсером стал Джоэл Сильвер. Тогда антиутопическая научная фантастика была куда более окупаемой перспективой, чем супергеройский фильм, и ничего в оригинальном комиксе не предполагало неподъемного бюджета, так что проект казался более «снимабельным», чем «Хранители». Но проект так и не набрал оборотов. Одной из причин могло быть то, что студиям казалось, будто «V значит вендетта» слишком региональная, британская.

Мур вспоминает первую попытку справиться с этим:

> В первом сценарии «V значит вендетта», который мне прислали, поскольку анархист одевался в костюм Гая Фокса, а никто в Америке, конечно, понятия не имеет, кто такой Гай Фокс, его собирались сменить на Пола Ревира, и дело происходило не в Лондоне – иначе американцы, которые не помнят, что в мире больше одной страны, запутаются, – так что, возможно, действие перенесли бы в Нью-Йорк. Да и политическая тема про фашизм – тоже ничего хорошего, так что у нас будет Америка, захваченная коммунистами. Итак, истинный американец, одетый в Пола Ревира, борется против коммунистического вторжения. В итоге, кажется, они сами поняли, что это тупость[766].

Второй сценарий «V значит вендетта» около 1990 года написала Хилари Хенкин, автор сценария «Придорожная закусочная» (Road House, 1989), впоследствии получившая номинацию на Оскар за соавторство с Дэвидом Маметом на

сценарии «Хвост виляет собакой»[39] (Wag the Dog, 1997). Теперь действие перенеслось в обобщенный научно-фантастический мир, так что епископ Лиллиман стал главой придуманной с нуля государственной религии, а Пальцы (в комиксе просто полицейские в штатском) — мутантами-полукозлами со штабом в здании в виде огромного пальца. В этой версии Иви пытают власти — ее поимка не подстроена V, — а в конце она узнает, что V ее отец. И все же это не такой цирк, как можно подумать. История рассказывается на том же НФ-языке «новой волны», которым пользовались давние кумиры Мура вроде Майкла Муркока и Уильяма Берроуза, и явно отсылается к работам вроде «Покайся, Арлекин», — сказал Тиктакщик» Харлана Эллисона и «451 градус по Фаренгейту» Рэя Брэдбери, а их Мур всегда называл в качестве источников влияния на «V». Тем не менее эта версия Мура озадачила: «Как я тогда сказал, если вы хотите снимать фильм про полицейских-козлов, какого хрена не купили права на «Медвежонка Руперта»?»

Но один фильм, основанный на творчестве Алана Мура, все-таки вышел в конце восьмиде-

---

[39] Примечания: 39
«Плутовство» в российском прокате.

сятых — «Возвращение Болотной Твари» (Return of the Swamp Thing, 1989). По сделке, заключенной еще до того, как к истории приступил Мур, у киноиндустрии было право на использование персонажей и ситуаций из любых комиксов «Болотной Твари», включая ран Мура, без консультации с ним самим или его художниками, без указания в титрах и без компенсации — эта ситуация, естественно, действовала Муру на нервы, но к этому времени уже была далеко не наверху списка обид против DC Comics. Так что в титрах фильма показали монтаж из панелей и обложек комикса, в том числе из рана Мура, у самой Болотной Твари имелись способности, которые придумал Мур, — например, способность отращивать новые тела и повелевать растительной жизнью, — а также в сюжете была романтическая линия протагониста и Эбби, введенная Муром; продюсер Майкл Услан говорил интервьюеру, что «для меня это чудесная любовная история в стиле «Красавицы и Чудовища» или «Призрака оперы»[767]. В фильме есть даже короткий эпизод, где, как и в «Болотной Твари» № 34, Эбби ест клубень с тела Болотной Твари и пара занимается любовью, — эпизод, в комиксе изображенный в виде ЛСД-трипа под стихи, в фильме становится

чем-то вроде сна в расфокусе, где у Болотной Твари ненадолго появляется человеческое тело. В конце Болотная Тварь и Эбби вместе уходят в байю, а сцена напоминает обложку последнего номера Мура.

Проект не задумывался как хоррор: постер обещал «смесь «Маленького магазинчика ужасов» [Little Shop of Horrors] и «Невероятного Халка» с легким ароматом «Лака для волос» (Hairspray)», а Услан признавался: «Это Болотная Тварь для широкой публики… Мы не можем снимать фильм на философском уровне комикса Алана Мура. Мы не сможем достучаться до аудитории, до которой должны достучаться, если будем слово в слово снимать сюжет, который они так хорошо подали в комиксах».

Мур читал это с удивлением: «Я думал — вот это поразительное признание. Что значит — «Это всего лишь кино»? А у нас разве не «всего лишь комикс»? Ваш вид искусства подарил нам «Гражданина Кейна», «Броненосец «Потемкин» и все прочее, а вы мне говорите, что не можете достичь такой философской глубины, как я в номере «Болотной Твари»?»[768]

Уже во время интервью с Усланом подходила к завершению работа над другим фильмом, где

он значился продюсером. «Бэтмен», со сценарием Сэма Хэмма и режиссурой Тима Бертона, оказался мрачной и сложной экранизацией комикса, на которую летом 1989 года зрители повалили толпой. На следующий год нешуточным феноменом стал инди-комикс «Черепашки-ниндзя» (Teenage Mutant Ninja Turtles). Теперь студии стали открыты к идее «кино по комиксам», и начал появляться корпус проектов, основанных на комиксах, старых и новых. Фильмы о Супермене, впрочем, оставались весьма непредсказуемой перспективой. «Дик Трейси» (Dick Tracy, 1990) — роскошный, стильный и с Уорреном Битти в главной роли — был расхвален, но не оправдал ожиданий. «Ракетчик» (1991) и «Спаун» (1997) окупились с трудом. «Танкистка» (1995), «Судья Дредд» (1995) «Не называй меня малышкой» (Barb Wire, 1996) и «Мистер Сталь» (Steel, 1997) отбили всего долю бюджета. С другой стороны, «Возвращение Бэтмена» (1992) выступило неплохо, а не принятый критиками «Бэтмен навсегда» (1995) — на самом деле еще лучше. Два крупнейших фильма девяностых, «Люди в черном» (1997) и «Маска» (1994), тоже основывались на малоизвестных комиксах.

Когда срок прав на «Хранителей» и «V значит

вендетта» истек, их продлили, а Мур и его соавторы получили новую оплату. В феврале 1994 года Дон Мерфи — сопродюсер «Прирожденных убийц» Оливера Стоуна (Natural Born Killers, 1994) по сценарию Квентина Тарантино — купил «Из ада» после первого же номера от Tundra[769]. Так как графический роман еще не закончили, Мур написал синопсис оставшихся глав на 5000 слов[770]. Мерфи был фанатом творчества Мура, а Мур отзывался о Мерфи как о «приятном мужике, который звонит и спрашивает, нет ли у меня проектов, чтобы сделать фильмы, — какие-нибудь списки покупок, о которых я запамятовал»[771]. Мерфи встречался с Муром полдесятка раз. Они обсуждали «Модное чудовище», а также идеи для оригинального фильма с Ником Кейджем в роли волшебника. «Лигу выдающихся джентльменов» Мерфи купил, по словам Кевина О'Нила, «когда я еще не успел дорисовать первый номер»[772], — более того, когда еще не нашелся издатель, — а по словам самого Мерфи, когда «это была только трехстраничная заявка. Просто поразительная»[773]. Мерфи был фанатом и самого Мура: «Он великий человек, очень умный и харизматичный. Мне правда казалось, что он замечательный — настоящий гений и эксцентрик.

Я обсуждал с ним договоры, нашел ему для «Лиги» агента из ICM, присмотрел, что он представлен в киноиндустрии как следует». Продажа прав оказалась для Мура прибыльной: Мерфи заявляет, что Муру заплатили «800 тысяч долларов за «Из ада», миллион долларов за «Лигу». Эдди Кэмпбелл на деньги от «Из ада» ушел с работы металлурга и начал издавать собственные комиксы[774].

В течение девяностых о фильмах «Хранители» и «Из ада» время от времени всплывали разные слухи и предварительные объявления, но все проекты оставались в ранней стадии препродакшена. В результате Мур заметил определенную закономерность: «Я поверил в иллюзию, что фильмы работают так: сперва получаешь кучу денег за права, а через пару лет решают, что снимать ничего не будут, и это идеальный результат»[775]. Около 1998 года купили даже «Большие числа». Продюсер Алекс Асборн из Picture Palace Productions разглядел в них двенадцатисерийный телесериал в духе политической саги Би-би-си «Наши друзья на севере» (Our Friends in the North, 1996). В этом случае Мур проявил больше энтузиазма — он считал, что теперь «Большие числа» легче будет закончить, — но в итоге ничего не вышло.

В конце девяностых студии наконец разгадали формулу супергеройского кино. В первом таком фильме появился третьеразрядный персонаж Marvel Блейд (Blade, 1998) — там были быстрый темп и средний бюджет, и заработал фильм куда больше, чем все ожидали. Это привело к созданию других проектов с куда более выдающимися персонажами Marvel — «Люди Икс» (2000) и «Человек-Паук» (2002), — которые на двоих разделили больше миллиарда долларов кассовых сборов и стали прибыльными франшизами. Этот тренд не понравился Барри Норману, самому выдающемуся британскому кинокритику, — в апреле 2001 года он объявил об уходе из профессии на том основании, что больше не получает удовольствия от работы: «Киноиндустрия изменилась, и меня слегка удручает, что почти все большие фильмы, которые выходят в следующем году в Голливуде, основаны на комиксах»[776]. Следующие десять лет никак не изменили бы решение Нормана. Более того, наряду с десятками супергеройских фильмов появились и менее очевидные экранизации комиксов, в том числе «Оправданная жестокость», «Проклятый путь», «Призрачный мир» (Ghost World), «30 дней ночи», «Реклама для гения» (Art School Confidential) и

«Белая мгла» (Whiteout).

Академическая полемика вокруг экранизаций со временем развивалась. Во введении к влиятельной книге «Литература и фильм: руководство по теории и практике адаптации» профессор Нью-Йоркского университета Роберт Стэм предостерегает: «Традиционный язык критики адаптаций часто приобретал моралистский уклон, насыщен терминами, предполагающими, будто кинематограф оказывает литературе медвежью услугу. В дискурсе адаптаций повсеместны термины «неверность оригиналу», «предательство», «искажение», «надругательство», «бастардизация», «вульгаризация» и «осквернение», и каждое слово несет бранную окраску»[777]. Он предлагает опасаться простых перечислений того, что добавили или исключили из книги, а также не рассуждать в категориях того, что «потеряно в переводе». Это спорно, ведь, хотя режиссеры и звезды хвалят Мура в пресс-пакетах и дополнительных материалах на DVD, они принимают решения, из-за которых фильм обычно отходит от исходного материала, и потому киноверсия почти всегда не так успешна в художественном смысле, как оригинальный комикс.

«Из ада» служит хрестоматийным примером

того, как голливудская система берет длинную и сложную книгу и перерабатывает в экшен-триллер для мультиплексов. Самое фундаментальное изменение — в комикс-версии нам уже на первых страницах показывают, что Джек-потрошитель — это Уильям Галл, тогда как киноверсия раскрывает это только в качестве твиста в конце, а главный герой — детектив Эбберлайн в исполнении Джонни Деппа. Продюсер Дон Мерфи объяснял: «Студию просто невозможно убедить, что главный герой — Джек. Понятно, что это очень здорово, что очень интересно наблюдать за Джеком, но это уже не популярный коммерческий фильм, и это вообще не обсуждалось. Сразу после того, как я сдружился с Аланом Муром, встречался с ним и общался, я как будто понял, что надо медленно начинать с истории Эбберлайна, что фильм на самом деле о том, за кем мы, как зрители, — а в фильме будет Джонни Депп, — за кем мы будем следить, и, хотя Джек должен быть важным, Джек должен быть большим персонажем, это все же не история Джека — это история Эбберлайна. И здесь наше главное расхождение»[778].

Мур и Кэмпбелл, понятно, специально решили избежать традиций жанра расследования и

всех предыдущих изображений Потрошителя в искусстве в виде силуэта в цилиндре. Эдди Кэмпбелл говорит, что когда ему сообщили, что фильм будет «худанитом», то «преподнесли это почти как отличную идею. Помню, говорили: «Эдди, слушай, у нас отличная идея». Говорили: «Слушай, никто до самого конца не знает, кто такой Потрошитель!» Да это первое, что мы выкинули, потому что Алан совершенно презирает превращение убийства в салонную игру»[779].

Ряд критиков решил, что фильм — «диснеевская» версия оригинала. Как отметил в рецензии в Guardian Йен Синклер, «Из ада» «возвращается к источнику — грошовому роману, шоку; искажению места и времени. Промышленный продукт, влившийся в волну хищных приписок, что увечат историю, и считающий прошлое последней колонией американской мировой империи»[780]. Проект начинался в Miramax — подразделении Disney, — где явно хотели видеть более семейный фильм о серийном убийце проституток. Режиссеры, братья Хьюс, прочли комикс только после того, как прочли первую версию сценария, и тут же написали новый черновик, чтобы вернуть хоть какой-то дух оригинала.

Кэмпбелл вспоминает: «Была ранняя версия

сценария, где [Эбберлайн] сбегает, идет в Особый отдел и похищает досье, или там смотрит в досье, ищет нужную информацию. Тут он слышит, как по коридору кто-то идет. И он никак не может выбраться из комнаты и из здания, не попавшись. Тогда он поворачивается и видит открытое окно, и оно выходит на железную дорогу. Он тихо забирается на подоконник, прыгает на проходящий поезд, приземляется на крышу… Когда мы впервые это читали — в 1995-м, 1996-м, — я силился представить, как наш Эбберлайн прыгает на идущий поезд. Наш толстячок… Очевидно, это они уже изменили, когда снимали. Оригинальный сценарий мне не понравился. Скажем так, итоговый сценарий будет получше»[781].

Но фильм прохладно встретили критики и зрители. Некоторые рецензенты, не знакомые с исходным материалом, решили, что нашли проблему: «Когда я вышел из кинотеатра после «Из ада», я думал только об одном. Что за ад я сейчас посмотрел? Только когда я узнал, что фильм основан на графическом романе, до меня дошло, что случилось. Потому что, как и графический роман, фильм красивый, но пустой»[782]. Этот анализ особенно ужасал Алана Мура, ведь он всегда отстаивал медиум и придумывал новые способы

рассказывать истории: «И я уже устал от ленивых критиков, которые, когда хотят обидеть фильм, говорят, что в нем «комиксовые персонажи» или «комиксовый сюжет», маскируя словом «комиксовый» слово «неграмотный»… Я не скажу, что все комиксы грамотные — мусора хватает. Но за последние двадцать лет выходили очень грамотные комиксы, совершенно великолепные. И чтобы прочитать комикс, надо для начала *уметь* читать, чего не скажешь о просмотре фильма. Так что в споре о том, какой из медиумов грамотнее, я в любой момент выбираю комиксы»[783].

Консенсус критиков лучше всего подытожили Эдди Кэмпбелл и интервьюер Дирк Деппи в интервью для The Comics Journal:

> ДЕППИ: Я разрывался между двумя мнениями об «Из ада». Я смотрел с нашим новостным редактором, Майклом Дином. По дороге домой мы обсуждали фильм и, в общем, пришли к выводу, что это и близко не качество книги, но, с другой стороны, если ты никогда не читал и не собираешься читать книгу, а просто сходишь посмотреть, ожидая увидеть слэшер, то, наверное, получишь что-то

поумнее, чем ожидал. Есть в этом смысл?

КЭМПБЕЛЛ: Да, согласен. И как раз этого я и ожидал. На этом уровне они неплохо постарались[784].

Мур никогда не видел «Из ада» и не высказывал никаких мнений: ни до релиза — когда Uncut сообщал, что «новости из Праги, где братья Хьюс (Menace II Society, Dead Presidents) сейчас адаптируют для большого экрана высоко оцененный стрип Мура о Джеке-потрошителе «Из ада», были встречены им с полным равнодушием. Говорите, там Джонни Депп? Найджел Хоторн? Хизер Грэм? Ему все равно. Это не комикс. «Я бы порадовался, если бы сняли «Так держать, потроши»[40]. Это не моя книга — это их фильм»[785], — ни даже после релиза. Он жил не в полной изоляции от фильма: он читал сценарии, а Йен Синклер сообщил в рецензии для Guardian, что Мура «поразили» фотографии со съемок. Он читал о братьях Хьюс и с удовольствием узнал, что в фильме будет Хизер Грэм, потому что она играла Энни в «Твин Пиксе», «так что для меня она в какой-то мере святая»[786]. И его комментарий «Я еще не видел

---

[40] Примечания: 40

Отсылка к британской серии комедий 60-х «Carry on...».

«Из ада». Может быть, посмотрю, когда выйдет на видео»[787] означает не просто нейтральную незаинтересованность. Дон Мерфи говорит: «Он мне это сказал в тот же день, когда продал права. Я подумал, что это странно, но ничего особенного. Его приглашали на съемки и на премьеру. Не помню — может, он и прислал на показ дочь, но сам интереса не проявлял. На премьеру приходили Эдди с дочерями, им понравилось»[788].

Просто Мур с раннего этапа знал, что фильм не будет похож на комикс, и поэтому решил держать дистанцию. Но тогда еще не потому, что думал, будто просмотр его разозлит. Он не отрекался от фильма и не проявлял враждебности — только искреннюю безучастность: «Насколько я знаю, фильм «Из ада» — хотя он и не имеет отношения к моей книге, не считая пары сцен тут и там, — похоже, был достойной попыткой экранизировать книгу, которая, если подумать, в принципе неэкранизируемая. Уверен, они постарались как могли, эти братья Хьюс… впрочем, это значит, им можно было бы и не стараться: в итоге результат так слабо похож на то, что я писал, что они с тем же успехом могли бы снять и собственный фильм про Джека-потрошителя, по своему сюжету»[789].

В отличие от «Из ада» первый том комикса «Лига выдающихся джентльменов» — откровенные приключения и боевик. И в фильме, как и в случае с «Из ада», вычеркнули почти все от комиксов, кроме «хай-концепта», пары идей и конкретных сцен, дизайна и имен большинства персонажей. Как отмечал Мур:

> Было время, когда я бы сказал, что если какую-то мою книгу можно успешно экранизировать, то это первый том «Лиги». Она и создавалась так, что ее можно целиком снять, и получилось бы так же мощно, как в изначальной публикации. Но это мы забываем о склонностях современного Голливуда – я уже просто не верю, что любая моя книга выиграет, если ее переделают в фильм. Скорее всего наоборот[790].

Сценарий «Лиги» написал Джеймс Дэйл Робинсон — сценарист, известный комиксами DC «Стармен» (Starman) и «Лига справедливости Америки». На главную роль викторианского авантюриста Аллана Куотермейна взяли Шона Коннери — успех, но означавший, что на остальных звезд бюджета осталось гораздо меньше.

Фильм уже был не об ансамбле персонажей, а главным образом о Куотермейне — и, как в «Из ада», в фильме выпячивалось все то, от чего специально отказывались при разработке комикса; так, Мина Харкер — подчиненная Куотермейна, а не самое близкое к лидеру, что есть у команды (в фильме прямо показывают, что Харкер — персонаж из «Дракулы», укушенная графом, — вампир, тогда как комикс, хотя и не отметает эту вероятность, конкретного ответа не дает). Имелись и более конкретные проблемы: Коннери и режиссер Стивен Норрингтон неоднократно ссорились — вплоть до того, что в прессе появились сообщения, будто они едва ли не подрались, и некоторым актерам и членам съемочной группы пришлось принять меры, чтобы они не оставались наедине. Когда фильм отсняли, оба поклялись больше не работать в голливудском фильме. А декорации в Праге уничтожили наводнения.

«Лига» вышла в июле 2003 года с ужасными отзывами («Даже если, как говорил Уайльд, искусство бесполезно, вовсе необязательно делать его настолько бесполезным»[791], — сказал Эд Парк в The Village Voice). Ряд рецензентов, таких как Чарльз Тейлор в Salon, старались очистить имя Мура:

> После «Из ада» и этого фильма фанаты Мура могут только радоваться, что киноверсия «Хранителей» так и не вышла на экраны. Его истории как будто созданы для кино, но мрачный менталитет и жутковатое удовольствие, которое он получает от игры с историческими «что, если», никак не стыкуются с бездумностью большинства теперешних мейнстримных блокбастеров. Ирония «Лиги выдающихся джентльменов» в том, что это самый культурный боевик в этом или следующем году – а его сделали люди, которые как будто вообще не представляют, как рассказывать историю[792].

Фильм заработал на 100 миллионов долларов больше своей стоимости, а релиз вызвал взлет майских продаж комикса, благодаря чему книга удобно устроилась наверху чарта графических романов. Но ни у создателей, ни у зрителей не появилось аппетита на сиквел. Алан Мур практически ничего не сказал о «Лиге», разве что отметил иронию, что в «Из ада» персонажа Эбберлайна изменили, чтобы превратить «в хлещущего абсент завсегдатая опиумных притонов и

денди с такой прической, за которую в столичной полиции в 1888 году его побили бы собственные коллеги. С другой стороны, когда я *написал* о любителе опиума — Аллане Куотермейне… Шон Коннери не захотел играть наркомана. Так что главную черту персонажа Куотермейна выкинули в окно из-за прихоти актера»[793].

К сентябрю 2003-го казалось, что про «Лигу» уже все забыли. Но в конце месяца писатели Мартин Полл и Ларри Коэн подали в суд на Fox Entertainment Group, Twentieth-Century Fox и Fox Filmed Entertainment, заявляя, что для этого фильма украли их сценарий — «Действующие лица» (Cast of Characters)[794]. Виновной стороной назывался и Мур, и в его адрес звучали довольно конкретные заявления. Чтобы обойти очевидную защиту, что «Лига» — адаптация существующего комикса, говорилось, что «[Президент Twentieth-Century Fox Film Group Том] Ротман или другие в Fox под его руководством предоставили Муру идеи из «Действующих лиц», защищенные законом штата и страны. Таким образом Мур смог написать графический роман в качестве дымовой завесы, за которой могли спрятаться Fox, когда истцы неизбежно увидят превращение ДЛ в ЛВД».

«Лига выдающихся джентльменов» — едва ли первая история, объединившая в команду нескольких персонажей викторианской литературы. Биография «Тарзан жив!» (Tarzan Alive! 1972) Филипа Хосе Фармера была только первой из книг, где он играл с концепцией «Семейство Уолд Ньютон», по которой многие герои популярных произведений — Тарзан, Шерлок Холмс, Джеймс Бонд и бессчетные прочие — потомки жителей йоркширской деревни, рядом с которой ночью упал радиоактивный метеорит. Существует целый поджанр пастишей о Шерлоке Холмсе, где он сталкивается с реальными и вымышленными современниками, включая Джека-потрошителя, Призрака оперы, Фрейда, Герберта Уэллса и марсиан из «Войны миров». И даже сам Алан Мур опробовал этот прием не впервые — он говорил, «что «Лига выдающихся джентльменов» концептуально выросла из «Пропащих девчонок», потому что нам так понравилось писать про трех вымышленных персонажей в сексуальном контексте, что я решил взяться и за приключенческую книгу»[795]. Более того, о концепции он упоминал еще раньше — в предисловии к первому сборнику «Болотной Твари» (1987), где объяснял суть супергеройских кроссоверов через

аналогию: «Для тех, кто больше знаком с традиционной литературой: представьте себе, как доктор Франкенштейн похищает одну из протагонисток «Маленьких женщин» для медицинских экспериментов, но оказывается в центре расследования дуэта Шерлока Холмса и Эркюля Пуаро. Уверен, что и очарование, и ошеломляющий абсурд подобного подхода моментально становятся очевидными».

Следовательно, и «Лига выдающихся джентльменов», и «Действующие лица» — часть давней литературной традиции. В суде надо говорить о деталях, а не самой идее литературного мэшапа. На первый взгляд некоторые изменения комикса ради киноверсии, такие как добавка Дориана Грея и Тома Сойера, действительно приблизили сюжет к «Действующим лицам». Возможно, создатели фильма «Лига выдающихся джентльменов» начали с комикса Мура и О'Нила, а потом внедрили некоторые идеи из предыдущей заявки с похожим сюжетом — «Действующих лиц»? Дон Мерфи отвечает категорично: «Я знал, что такой сценарий существует, потому что несколько человек говорили: «О, «Лига» на него похожа». Но я его ни разу не читал. До сих пор не читал»[796].

Затем встает вопрос, мог ли Алан Мур быть

замешанным в афере. Любому знакомому с Муром было бы, мягко говоря, трудно представить, что он станет первым выбором голливудской киностудии на роль безропотного литературного негра. Впрочем, неясно, известно ли *истцам* что-нибудь о Муре или сфере комиксов. Хотя в иске подчеркивались их заслуги «известных и уважаемых в киноиндустрии фигур», о положении Мура в мире комиксов не было ни слова. Не упоминалось и то, что он гражданин Великобритании, у которого нет ни паспорта, ни Интернета. Не упоминался Кевин О'Нил, соавтор серии, и не отмечалось, что «Лига выдающихся джентльменов» принадлежит авторам и потому покупка прав стоила Fox солидной суммы. Кроме того, задокументировано, что впервые Мур упомянул «Лигу выдающихся джентльменов» в интервью, проведенном 8 июля 1996 года, почти за два года до июня 1998-го, когда по заявлению истцов ему поручили ее написать[797]. Дон Мерфи говорит: «Заявления были более чем безумными. У них Мур состоял в заговоре с главой студии, хотя тот ни разу не видел Алана и даже с ним не разговаривал»[798].

Дело все равно дошло до суда, и Мура привлекли в качестве свидетеля. По словам New York

Times, «мистер Мур нашел обвинения глубоко оскорбительными, а еще больше — принуждение к десятичасовой даче показаний по видеосвязи. «Даже если бы я изнасиловал и убил полный автобус умственно отсталых детей после продажи им героина, — заявил он, — сомневаюсь, что меня бы допрашивали десять часов». Когда дело закончилось мировым соглашением, мистер Мур воспринял это как особенно злую насмешку, решив, что его лишили возможности оправдаться»[799]. Но юристы Fox решили уладить дело 29 декабря 2003 года, до судебного разбирательства. Как объясняет Дон Мерфи:

> Мы договорились отдать им какие-то гроши, потому что страховая компания студии не хотела платить за суд. Это… Для меня все это было личным. Фильм собрал 200 миллионов долларов в мире, но из-за того, что мы стартовали одновременно с «Пиратами Карибского моря», в США сборы были вялыми. Потом заявились эти клоуны с иском… и мы почему-то согласились заплатить. Бред. Но реакцию Алана я так и не понял. Моя жена-шотландка говорит, что британцы не привыкли к

искам. Ну ладно. Но их сторона обвинила его в неправомерных действиях, а с подписанными контрактами он мог доказать, что не воровал идеи. Он выступил совершенно великолепно, а потом как рехнулся, проклял Голливуд и отрекся от него навсегда. Я стал очередным в длинном списке друзей, преданных анафеме. Очень обидно, но уже ничего не поделать[800].

Мур винил Мерфи, потому что узнал во время показания под присягой, что Мерфи послал истцам шутливый имейл, где сказал, что люди из студии действительно передали идеи Муру. Мерфи признает, что «в припадке ярости я послал анонимку — по сути, там было так: «Нет, это все не глава студии, а чувак, который разносит кофе». Оказалось, что они, как психи, стали докапываться, кто им прислал письмо, что только доказывает, что у них ничего не было». Но Мур не понял юмора. Его столкновения с юридическими делами — название «Марвелмена», контракт «Хранителей» и теперь это — только укрепили убеждение, что юридические решения имеют мало отношения к реальности, зато целиком

связаны с корпоративными кознями. Он уже принял сознательное решение уйти с дороги киноверсий своих работ — но обнаружил, что его все равно тащат в суд. Значит, он не мог их просто игнорировать. «Я решил, что вообще не хочу иметь ничего общего с фильмами… Я подумал, что если буду реагировать, то наверняка буду реагировать слишком бурно, ну знаете. Так что я себе сказал — все, больше никакого Голливуда. А если они будут экранизировать мои произведения, тогда пусть убирают мое имя, а все деньги отдают художникам. Я думал — боже, да это же так принципиально и почти героически!»[801]

Затем, в следующий понедельник, ему позвонила Карен Бергер из DC:

> Она сказала: «Да, мы тут пришлем тебе до конца года кучу денег, потому что сейчас снимают фильм с Киану Ривзом про твоего персонажа – Константина». А я ответил: «Так, ладно. Хорошо. Ну, убирайте мое имя и делите деньги между художниками». И подумал: «Да, это было непросто, но я справился и неплохо себя чувствую». Потом я встретился с Дэвидом Гиббонсом, с которым писал «Хранителей», а он

> говорит: «О, Алан, угадай, что: снимают фильм по «Хранителям». А я отвечаю, со слезами на глазах: «Убери с него мое имя, Дэвид (*всхлип*). Бери все деньги». И тут я получаю чек за «V значит вендетта». И все за три дня!»[802]

Мур не контролировал проекты, основанные на его работах для DC Comics, и вышли они как раз тогда, когда его отношения с компанией снова испортились — как он считал, из-за редакторского вмешательства в линейку ABC. Так что ему было несложно объединить в уме проблемы с Голливудом и проблемы с комикс-индустрией, притом что DC и Warner Bros — студия, снявшая все три фильма, — входили в мультимедийную империю Time Warner.

До этого между Муром и DC настало перемирие. С 1999 года DC публиковали линейку «Лучших комиксов Америки», не вставляя палки в колеса, как и договорились с Муром, и обе стороны собирались и дальше поддерживать эти не-отношения. Более того, ситуация оттаяла настолько, что летом 2000 года DC объявили на Комик-Коне в Сан-Диего, что отметят пятнадцатилетие «Хранителей» (на следующий год) изданием Absolute

Watchmen — 100-долларового двухтомника в твердой обложке и в конверте, для которого в комиксе обновят цвета, а во второй том включат полные сценарии и другие материалы о создании. Также выйдет набор фигурок «Хранители» — на конвенте продемонстрировали четыре прототипа. Все это произошло с благословления Мура, и тем же летом DC показывали на конвентах новый документальный фильм, который он снял с Дэйвом Гиббонсом.

Но в то же время DC забраковали выпуски двух тайтлов ABC. Первый — «Лига выдающихся джентльменов» № 5 (июнь 2000-го), воспроизводивший подлинную викторианскую рекламу «крутящейся спринцовки-спрея MARVEL — новой вагинальной спринцовки для инъекции и всасывания».

Издатель DC Пол Левиц почувствовал, что это оскорбляет заклятых конкурентов DC — Marvel, так что оригинальный тираж пустили под нож, а через несколько недель появилось новое издание с идентичным рекламным объявлением — за тем исключением, что бренд поменялся на AMAZE. В том же месяце Левиц забраковал стрип «Паутина» для «Историй завтрашнего дня» № 8, где пересказывалась реальная история Рона Л. Хаб-

барда, основателя сайентологии, и его знакомства с оккультизмом. Мур рассказывал Newsarama:

> Юристы DC кажутся разумными и практичными людьми. Как автор я давно слышу, на кого похожи юристы, но после личной беседы с Лиллиан Лазерсон подтверждаю, что она практичный, разумный, ответственный, профессиональный и здравомыслящий человек. Мы целый час проговорили о моей шестистраничной истории и книге-источнике, откуда я взял большую часть этой истории, о том, что это паблик домейн, легко находится в Интернете и уже попадало в два-три журнала и книгу. Здесь невозможно представить оснований для иска, с чем Лиллиан, кажется, согласилась, а потом Пол Левиц, похоже, сказал, что все равно не хочет выпускать номер – по-моему, в этом-то с самого начала и было все дело. Кажется, Лиллиан немало озадачилась, на что мы с ней убили целый час…[803]

Именно такое редакторское вмешательство всегда нервировало Мура, но контракты не давали ему пространства для маневра, оставалось толь-

ко топорщить перья. Теперь, когда его мнение о Левице было немногим лучше, чем отношение к Дезу Скинну во времена последнего издыхания Warrior, Мур отрекся от юбилейного проекта «Хранителей»: «В последнее время я во многом пытался идти навстречу DC и быть дружелюбным, но эти попытки не были взаимными»[804]. Редактор Скотт Дунбьер сумел разрядить обстановку, и Мур продолжал регулярно сдавать сценарии для ABC.

17 сентября 2002 года Top Shelf — издатель американских версий «Из ада», «Плодной оболочки» и «Змей и лестниц» — объявил серию переизданий и новых работ Алана Мура. В 2004 году там выпустят «Пропащих девчонок» (в итоге проект занял на два года больше, чем ожидалось), а также новые издания «Гласа огня» и «Зеркала любви». После того как историю из «Паутины», которую забраковал Пол Левиц, включили в антологию Top Shelf Asks the Big Questions, Мур понял, что нашел издателя, готового работать с ним и выпускать даже самый спорный материал.

Еще до завершения второго тома «Лиги» (последний номер опубликовали в ноябре 2003-го) стало известно, что Мур и О'Нил планируют третью мини-серию из шести номеров, где

каждый номер расскажет о разных Лигах до ее инкарнации 1898 года. Мур хотел взять перерыв перед третьей книгой, но знал, что Кевин О'Нил жаждет продолжать. Тогда они сошлись на временной мере — сборнике материалов, о котором в пресс-релизе Wildstorm от 28 декабря 2004 года говорилось, что «он выйдет в конце 2005-го» и будет называться «Темное досье» (The Dark Dossier) — хотя это стало новостью для Мура, который отмечает, что «с самого первого плана называл его «Черным досье» [The Black Dossier]. Мы с Кевином немного удивились, что DC продолжали называть его «Темным досье». Мы не поняли, вдруг у них очередная паническая атака из-за слова «черный». Пришлось их поправить».

Мур все больше и больше втягивался в проект, рассказывая в мае 2005 года, что «это не самый мой лучший комикс, не самый лучший комикс в принципе, но просто самое лучшее. Лучше римской цивилизации, пенициллина. Человеческий мозг? Да, и его лучше, и человеческой нервной системы. Лучше бытия. Лучше Большого взрыва. Довольно неплохой… Этого никто не ожидает, но все давно втайне хотели»[805]. По каждой странице видно, что Мур наслаждался творчеством, слегка увлекся и в итоге дал себе волю:

вдобавок к 3D-секции, главам на разной бумаге и мини-комиксу он заодно записал две песни для виниловой пластинки, которая шла вместе с книгой. То, что начиналось прямолинейным и довольно сухим путеводителем по истории Лиги, стало масштабным упражнением в литературном мэшапе. Среди прочего там были встреча Дживса с Ктулху, порнокомикс на «новоязе» Джорджа Оруэлла и пастиш на шекспировскую пьесу с Просперо из первоначальной Лиги. Чем амбициознее становилась книга, тем понятнее было, что производство займет больше времени.

«Черное досье» не появилось в 2006 году, зато появился фильм «V значит вендетта». Не будет преувеличением сказать, что у фанатов творчества Мура были заниженные ожидания. Не обнадеживали и пресс-релиз, объявляющий, что у «Иви начинают появляться чувства к V», и трейлер, заострявший внимание на замедленной поножовщине, взрывах и том, что фильм — от создателей «Матрицы». Теперь уже все знали, что Мур не хочет иметь ничего общего с кинематографическими адаптациями своего творчества и просил убрать свое имя со всех будущих проектов. Но когда фильм наконец вышел, ряд критиков задался вопросом, не погорячился

ли он. Джо Лозито оказался не единственным рецензентом, который подумал: «Неудивительно, что мистер Мур настороже. Но ему не стоило снимать имя с неожиданно преданной, хотя и раздражающе неровной адаптации от режиссера Джеймса Мактига. Здесь нет ни гениальности, ни злободневности исходного материала, но для любого фаната оригинала мистера Мура найдутся моменты незамутненного блаженства»[806].

Мур сообщает, что Карен Бергер передавала ему что-то в том же духе, что, «может, мне захочется пересмотреть решение о снятом из титров имени, потому что вообще-то фильм довольно близок к книге»[807]. Но он сохранял скептицизм и ясно дал понять, что не изменит позицию. Когда ему позвонила Лана Вачовски — половина дуэта сценаристов/продюсеров, — он повторил стандартный ответ: ему не интересно участвовать, но это не значит, что он настроен против продюсеров.

Однако на пресс-конференции 4 марта 2005 года — приведенной в транскрипции в тот же день в пресс-релизе — продюсера Джоэла Сильвера спросили об участии Мура, и тот заявил, что Муру «было очень интересно услышать, что мог сказать Ларри, и Ларри послал ему сценарий, так

что мы надеемся увидеться с ним, когда приедем в Британию [для съемок]. Нам просто хочется, чтобы он знал, чем мы заняты, и поучаствовал вместе с нами». Почему конкретно Сильвер так сказал, неизвестно. Они встречались с Муром еще во времена первой продажи прав на «V значит вендетта», и тогда Муру действительно было очень интересно — только с тех пор прошло уже почти двадцать лет.

Высказывалось мнение, что до Сильвера рассказ о телефонном разговоре с Вачовски дошел в излишне оптимистичном свете. То, что режиссер Джеймс Мактиг сказал интервьюеру: «Я не знаю, правда ли он [Мур] не хочет, чтобы фильм снимали. В смысле, очевидно, что права на фильм у нас, значит, в какой-то момент он хотел, чтобы его сняли»[808], — предполагает, что некоторые из руководителей проекта были не знакомы с ситуацией. Как бы то ни было, когда Мур узнал о пресс-релизе, он пришел в ярость. Он позвонил Скотту Дунбьеру и сообщил, что если не выпустят опровержение, то он заберет все будущие проекты «Лиги выдающихся джентльменов» у DC[809]. Чтобы не задеть чужую репутацию, Мур удовлетворился бы тем, что в опровержении сошлются на «недопонимание», хотя сам он счи-

тал это «наглой и осведомленной ложью». Через пять-шесть недель, когда никакого опровержения не последовало, Мур публично сообщил об антипатии к фильму. В интервью в мае 2005 года для онлайн-колонки светской хроники комиксов Lying in the Gutters он сообщил, что видел постановочный сценарий:

> Совершенно идиотский; такие сюжетные дыры, какие не простили бы даже в Whizzer and Chips в шестидесятых. Дыры, которые никто не заметил… Они не знают, что британцы едят на завтрак, и им плевать. Оказывается, «яичко в корзинке» [eggy in the basket]. Просто в США есть «яйцо в корзинке» – жареный хлеб с яйцом всмятку в ямке посередине. Видимо, они решили, что и мы тоже это едим, и решили, что «яичко» звучит уютно и по-старосветски. И решили, что британская почтовая служба называется FedCo. Подумали что-нибудь вроде: «Ну, раз это британская версия FedEx… как насчет FedCo?» Одному моему другу пришлось им объяснить, что Fed в FedEx происходит от «Федерального экспресса». Америка

– федеральная республика, а Британия – нет[810].

Хотя Алан Мур гордится миростроением с помощью скрупулезно продуманных говорящих деталей, а значит, любая беспечность в этой области не может его не задеть, такая реакция на «FedCo» правда кажется «бурной» — для протокола, в финальной версии фильма название заменили на British Freight Company (и его не произносят, название появляется только на коробках). В новом интервью Мур признался, что тогда же выкинул на помойку всю партию авторских экземпляров нового издания «V значит вендетта», потому что заметил на задней обложке опечатку, — это только усиливает впечатление, что он напрашивался на драку, но не мог найти повода.

На самом деле в киноверсии вполне узнается «V значит вендетта»: один из показателей — эпизод с Валери, где Иви читает письмо от лесбиянки-заключенной в концентрационном лагере Ларкхилл, передали почти слово в слово (более того, так преданно, что нам даже сообщают, что Валери сдала экзамен «одиннадцать плюс» — нормально для комикса, по которому она родилась

в 1957 году, но в фильме она родилась в 1985-м — уже намного позже того, как экзамен отменили). Изначально опубликованная в Warrior № 24, одиннадцатая глава второй книги остается одним из достижений Мура, а также образцом высшего пилотажа со стороны Дэвида Ллойда, который говорил: «Я часто оказываюсь в позиции, когда мне приходится защищать фильм. Я его поддерживаю, категорически, несмотря на все минусы. Вачовски большие фанаты. Они думали, что им нужно сделать собственный творческий вклад. Они фанаты, так что ни в коем случае не собирались выбрасывать материал о Валери. Они преданы комиксу. Думаю, тут и говорить не о чем, в этом вся суть»[811].

Когда Мур говорит: «Если бы люди, опубликовавшие книгу, вообще ее понимали, они бы мне не говорили, что сценарий фильма верно следует комиксу. Нет. Он не имеет никакого отношения к моей книге»[812], — он имеет в виду не FedCo и не оспаривает, что фильм сохранил важный материал вроде эпизода с Валери. Тогда в чем же настоящая претензия Мура?

Несмотря на слоган постера, что это «бескомпромиссное видение будущего», в фильме «V значит вендетта» безошибочно узнается продукт

голливудской студийной системы и ее влияние. Лондонский сеттинг остался — хотя фильм и снимали по большей части в Берлине, — а актеры второго плана почти все родом из Британии, но перед американской аудиторией все же пошли на уступки, большие и маленькие. Чтобы объяснить, что такое «маска Гая Фокса», фильм начинается с флешбэка о его поимке и казни. Как и в случае с Шоном Коннери в «лиге выдающихся джентльменов», явно привел к изменениям кастинг Натали Портман на роль Иви. Тогда как в первом драфте сценария еще оставалась шестнадцатилетняя девушка, готовая от отчаяния стать проституткой, в законченном фильме Иви — работник телекомпании, хочет повышения и переживает тяготы ужина со Стивеном Фраем.

Фильм сняли, потому что в студии хотели следующий проект Вачовски, а Вачовски хотели «V значит вендетта». Хотя они и не были режиссерами, постеры и трейлеры недвусмысленно давали понять, что это проект «от создателей трилогии «Матрица». Те фильмы запомнились слоу-моушн эффектами «буллет-тайм» — и в «V значит вендетта» есть похожие эпизоды с ножами V. V метает по несколько ножей зараз, и они летят к цели в замедленном движении с CG-хвостами в воздухе,

пока в их лезвиях отражаются лица жертв. В комиксе у V тоже есть ножи: можно насчитать минимум три на поясе, когда мы впервые видим его костюм в первой главе первой книги, хотя он и не пользуется ими в ту ночь, когда спасает Иви. Нож в руке мы видим только в третьей главе второй книги, а во второй и последний раз он пользовался ножом, когда порезал плечо Финча в седьмой главе третьей книги. В официальном скрипт-буке режиссер Джеймс Мактиг обобщает, как фильм выставляет оружие на первый план, и фетишизирует: «Ножи на его ремне — как блестящие зубы, вместо револьверов ковбоя»[813]. В фильме насилие — *крутое*.

Но глянцем Голливуда дело не заканчивается. Политический посыл книги тоже американизировали, и как раз здесь и есть корень нареканий Мура. Проще говоря, «V значит вендетта» — ранний пример личной политической работы Мура, а создатели фильма *изменили политику*.

Комикс «V значит вендетта» — политическая работа в двух разных — даже взаимоисключающих — измерениях. Во-первых, это документ своего времени. Мур говорил: «Когда я писал «V», политика у нас поворачивала к худшему. Уже два-три года всем заправляла Маргарет Тэтчер,

проходили антитэтчеровские бунты, Национальный фронт и правое крыло занимали прочные позиции»[814]. Некоторые критики, особенно американские, видят книгу в более широком контексте. Джеймс Р. Келлер в «V значит вендетта» как культурный пастиш: критическое исследование графического романа и фильма» — где, несмотря на подзаголовок, речь главным образом идет о фильме, — утверждает, что «предысторией графического романа Мура и Ллойда служит» паника из-за СПИДа восьмидесятых[815], а девятая глава этой книги, «V значит вирус: Мститель СПИДа и биомедицински-военные тропы», «исследует неприкрытые отсылки «V» к панике из-за СПИДа в 1980-х — период, когда Мур и Ллойд задумали и создали своего вирусного мстителя»[816]. На самом деле «V значит вендетта» начала издаваться в 1982 году — до того, как вообще изобрели термин СПИД, когда об этом состоянии практически не было известно вне медицинских журналов (к концу года в Великобритании зарегистрировали только семь случаев). Это быстро изменится — в 1983 году британские таблоиды и американские правые христиане уже заговорили о «гей-чуме», в 1987-м британское правительство начало массовые публичные кампании по

оздоровлению, и в стране насчитывалось 1200 случаев, а к 1988-му, когда Мур закончил серию, консервативное правительство объединило проблемы медицинского и морального здоровья как повод для введения Статьи 28. Многие элементы истории действительно резонируют с реальной демонизацией гомосексуалов, а кризис из-за СПИДа наверняка затронул творчество Мура, но «V значит вендетта» просто не мог задумываться «как реакция» на то, чего еще не случилось.

«V значит вендетта» — «реакция на тэтчеризм», но между 1981 и 1988 годами тэтчеризм радикально изменился. Когда Мур начинал стрип, Маргарет Тэтчер была главой разделенного правительства, которое не могло остановить глубокую рецессию. Мур основывал предысторию на идее, что консерваторы проиграют следующие выборы… на деле они выиграли с разгромным успехом. Левые раскололись, фолклендская война закончилась победой, а рецессия закончилась. Тэтчер кренила страну вправо, и для этого ей не понадобились такие изыски, как ядерная война, — она всего добилась, продавая муниципальное жилье и превращая муниципальных квартирантов в домовладельцев, которые тут же озаботились ставками по ипотеке и ценой на

собственность.

Когда Мур писал «V значит вендетта», он не оценивал ситуацию с позиции прошедших двадцати лет, из другой страны. Он сам вырос в муниципальном доме. А когда начал тот самый «нетрадиционный образ жизни», оказавшийся под атакой, его прямо задели нападки на права геев. Заканчивая сюжет, он уже готовил к печати благотворительный комикс AARGH! против Статьи 28. Во многом «V значит вендетта» и *есть* региональная история — как минимум специфическая личная реакция на конкретный период политической жизни Британии. Когда киновед смотрит фильм и называет V «художественным воплощением Мстителя СПИДа»[817], а режиссер считает Статью 28 «законом, который запрещал любое самовыражение для гомосексуалов — искусство, музыку, все, что считалось гомосексуальным»[818], это упрощает британский политический ландшафт вплоть до искажения.

Конечно, в любом пересказе двадцать лет спустя контекст истории изменится, чтобы обратиться к актуальным проблемам. Фильм «V значит вендетта» пытается это сделать, но в переводе многое теряется. Как говорит Мур: «В кино мы видим зловещую группировку правых — не

фашистов, но мы понимаем, что они злодеи, — и они втайне производят оружие биотеррора, хотят подстроить массовый теракт и переманить всех на свою сторону, чтобы и дальше преследовать правые цели. Это извращенная, фрустрированная и, пожалуй, бессильная американская либеральная фантазия о человеке с американскими либеральными ценностями, который выступает против государства под управлением неоконсерваторов — а «V значит вендетта» вовсе не об этом»[819].

История о восхождении правого режима в фильме сводится к косметической переделке теории заговора движения Truther, которое обвиняет правительство президента Буша в провоцировании атак 11 сентября ради грандиозного плана по усилению полномочий государства дома и за границей под видом защиты граждан от будущих террористических атак. Мур любит грандиозные повествования и не любит американских правых. Значит ли это, что он поддерживает Truther? Мур, как читатель Fortean Times, знаком с несметным числом теорий заговора: книга «Из ада» целиком основана на теории заговора; «На чистую воду» беллетризует бесчисленные махинации и аферы ЦРУ, проливая свет на людей и организации,

которые их объединяют; «Хранители» вращаются вокруг заговора по подстроенной атаке на Нью-Йорк, которая выльется в массовое кровопролитие. Вывод Мура: «Главное, что я узнал о теориях заговора, — их приверженцы верят в заговор потому, что это успокаивает. Но по правде мир хаотичен. По правде всем заправляют не еврейские банкиры, не зеленые человечки и не десятиметровые рептилоиды из другого измерения. Правда куда более пугающая — не управляет никто. Мир неуправляем»[820]. Мура спрашивали и конкретно о 9/11, и он написал на эту тему две статьи для благотворительных комиксов. Он раз от раза подчеркивал, что считает 9/11 трагедией, но не выходящей из ряда вон:

> Дело в том, что до всех остальных уже дошло. Наверное, с самой Герники почти во всем мире, кроме Америки, люди сравнительно привыкли к взрывам. И да, это грустно. Естественно. Но в конечном счете – не хочу показаться жестоким – одиннадцатого сентября 2001 года вы потеряли пару зданий и несколько тысяч человек. Есть другие люди, кому досталось куда хуже, причем иногда от рук

Америки[821].

Для Мура аналогия с Truther не работает, потому что для него подобные ужасы *не* немыслимы.

Расписывая нарекания к фильму, Мур даже ухитрился вставить насмешливую отсылку к самому первому черновику из конца восьмидесятых: «Комикс превратили в притчу времен Буша для людей, которые робеют рассказать политическую сатиру о собственной стране… Возможно, всем было бы лучше, если бы Вачовски сняли что-нибудь об Америке, а вместо героя, который одевается как Гай Фокс, взяли героя, который одевается как Пол Ревир»[822].

Но «V значит вендетта» — далеко не просто прогноз, куда заведет британская политика после 1982 года. Второе «политическое» измерение — исследование на тему вечной борьбы: «V значит вендетта» конкретно рассказывает о фашизме и анархии… Эти слова — «фашизм» и «анархия» — в фильме даже не звучат»[823]. Комикс был о его личных политических взглядах, причем даже куда больше, чем он планировал, когда садился за него с Дэвидом Ллойдом. Мур давно верил, что перед нами как личностями стоит относительно простой бинарный выбор: либо управлять самим,

либо дать управлять собой другим. «V значит вендетта» этот выбор как драматизирует, так и проблематизирует. По сути, комикс основан на довольно простой схеме: персонаж, с которым мы должны идентифицироваться, «герой» (как мы знаем, воплощающий личные политические взгляды Мура и кажущийся протагонистом истории) — убийца в маске по меньшей мере с психологическими проблемами, а возможно, и сумасшедший; его противники — фашисты, но при этом обычные люди с работой и семьями — полицейские, телевизионщики, чиновники. V сражается с фашистами, но Мур не дает забыть, что тот оставляет за собой тропу из вдов и сирот. Фильм это целиком игнорирует, а Мактиг заявляет, что у V «биполярная натура — у него есть идеи для альтруистических социальных перемен, но, с другой стороны, он убивает тех, кто, как ему кажется, причинил ему вред». Тогда как Алан Мур назвал первую главу комикса «Злодей», Мактиг без затруднений называет V «супергероем»[824].

Мур начал «V значит вендетта» в 1981 году, будучи молодым писателем на пособии по безработице, которому не терпелось проявить себя. Закончил он его в 1988 году, будучи состоятельной знаменитостью в полигамных отношениях,

и мог собрать благотворительный комикс, зазвав приятелей по шоубизу. Алан Мур двадцать первого века — человек намного старше, который постоянно проводит черту между медиумом комиксов — «великой традицией с корнями в здоровом скептицизме по отношению к правителям, богам или институциям; искренним народным искусством, не обузданным превалирующим в обществе представлением о приемлемом», — и комикс-мейнстримом — «одобряемым критиками и нередко прибыльным компонентом развлекательной индустрии»[825]. Этот автор бросал в творчестве вызов насаждению американских корпоративных ценностей в мире. Голливудский фильм, по определению, неспособен на диссидентство: это *продукт* американского культурного империализма.

Ряд рецензентов, знакомых с источником, заметили недостаток глубины фильма:

> Фильм просто не добавляет ничего нового к галерее антиутопического искусства – где уже занимает выдающееся место книга Мура, – не считая разве что ожесточенной злободневности, которая всего через десять лет покажется доволь-

> но замшелой. Актерская игра достойная – Стивен Ри выразительно брюзжит в роли инспектора на хвосте V; Портман с апломбом доводит арку Иви от наивности до радикальности. Но фильм кричит, а должен петь. Зрелищно неуверенный в себе, он относится к зрителю так же, как V относится к Иви: снисходительно проповедует и велит наблюдать за фейерверками. Но после того как его переработали и пережевали для потребления в мультиплексах, за этими фейерверками не осталось глубокого смысла[826].

«Политический» посыл киноверсии «V значит вендетта» тоже не перегружает аудиторию: тоталитаризм — это плохо, сгонять людей в концлагеря — это плохо, правительственная цензура СМИ — это плохо; романтический индивидуализм — это хорошо, самоуправление — это хорошо. Это не провокативные, не дерзкие точки зрения, так что неудивительно, что среди самых громких любителей фильма немало правых: сторонники либертарианского сенатора-республиканца Рона Пола и «Чайной партии» — ответвления Республиканской партии — решили, что фильм

отстаивает их политическую позицию — маленькое правительство и эгоизм в духе Айн Рэнд.

Фильм «V значит вендетта» стал культовым в среде политически активной молодежи, и находились комментаторы, которым история о террористе, противостоящем правому правительству, показалась довольно «рискованной» в годы Джорджа Буша. Но часто публика реагировала на материал самого фильма, а не Мура и Ллойда. Реплика «Народу не следует бояться своего правительства. Правительству следует бояться своего народа»[827] часто цитируется в социальных медиа и приписывается Алану Муру. Но в оригинальном комиксе ее нет. Она впервые появилась на постере фильма в праздники 4 июля 2005 года и является переделкой известной цитаты Томаса Джефферсона — впрочем, довольно уместно, что и та ненастоящая. А долгий монолог с аллитерациями, с которым V представляется Иви, тоже часто цитирующийся онлайн, плоть от плоти принадлежит фильму:

> Вуаля! Пред Вами водевильный ветеран, которому всевластная судьба давала роли извергов и жертв. Сей образ не высокомерием выдуман. Он – смутное вос-

поминание, vox populi, что в нынешнее время выжжено, мертво. Приняв великолепный внешний вид, молвой навеки выдворенный обличитель возвратился, поклявшись выводить все проявления скверны своей корыстной, бессовестной, невежественной власти! Он вынес ей единственно возможный вердикт – Вендетта, и клятвенно заверил вершить его, и рвение вознаградится, ведь верность, нравственность, отвага всегда одерживают верх. Воистину, я выше всякой меры витиеват и выспрен, весьма доволен знакомством с Вами, меня ж зовите просто V.

Но больше всего в фильме изменилась концовка истории. В конце комикса фашистский режим свергают, но ему на смену ничего не приходит. V нарек Иви своей преемницей, понимая, что сам слишком жесток, чтобы стать архитектором мирного будущего, но Иви первым делом уничтожает дом 10 по Даунинг-стрит. Там, где комикс оставляет многозначительный открытый финал, фильм кажется попросту невразумительным. В кульминации тирана Сатлера (не

одобрив имя фашистского лидера в комиксе — «Адам Сьюзан», — Вачовски просто соединили «Сьюзан» и «Гитлер») свергают — для чего понадобилась не более чем угроза большой публичной демонстрации, — но нет ни намека на то, что произойдет дальше. Возможно, просто реставрация парламентской демократии… в таком случае разрушение парламента в конце кажется противоречивым. В закадре Иви произносит последнюю реплику: «Никто никогда не забудет эту ночь и что она значит для страны. Но я никогда не забуду человека и что он значит для меня», — выходит, предполагается, что мы наблюдаем хеппи-энд.

«Голливудский подход» сослужил для «V значит вендетта» плохую службу. Мур пришел к выводу, что голливудские фильмы неизбежно обесцениваются: «Я вывел теорию, что деньги обратно пропорциональны воображению». Некоторые предложения ставят его в тупик: «Один особенно недалекий голливудский продюсер сказал нам: «Вам даже необязательно писать книгу, просто подпишите эту идею своим именем, я сниму фильм и вы заработаете кучу денег — это… «Лига выдающихся животных»! Как «Кот в сапогах»!» И я просто ответил: «Нет, нет и нет. Больше ни-

когда об этом со мной не говорите»[828]. Мур не чувствует «чести» в том, что его комиксы хотят адаптировать для фильмов:

> Меня раздражает мысль, что в экранизации творчества есть что-то престижное, потому что в нее как будто безоговорочно верит вся индустрия. А для меня это перечеркивает главную причину, по которой я столько лет проработал в комиксах, – развитие медиума. И все, с кем я все эти годы разговаривал, тоже заявляли, что хотят только этого. Но оказывается, хватает одного намека, что по их работе могут снять фильм, чтобы они переобулись. Как будто когда по твоей работе снимают фильм, ее одобряют – раньше это был всего лишь комикс, а теперь целый фильм[829].

Теперь уже ясно, что ни один фильм не получит одобрения Алана Мура, но возможно ли в принципе снять кино, поистине «верное» его книгам? Есть еще один барьер. «Комикса Алана Мура» не существует: это коллаборация. Первые три крупных фильма, основанных на его творчестве, даже не думали эмулировать стиль комикса, не

считая воспроизведения какой-нибудь канонической панели. Как он сказал о «Лиге выдающихся джентльменов»:

> Если суметь, скажем, «не отступать от моей истории или диалогов» – в смысле, это так маловероятно, что абсолютно невозможно, но, допустим, получилось. Что насчет рисунка Кевина? Рисунок Кевина настолько неотделим от всей атмосферы «Лиги», что ее не смог бы нарисовать никто, кроме Кевина… В творчестве Кевина всегда было подспудное ощущение абсурда, британского гротеска… В кино нет стиля Кевина О'Нила. Мне все равно, сколько туда напичкали спецэффектов. Это не стиль Кевина О'Нила. Когда я думаю о «Лиге выдающихся джентльменов», то хочу видеть рисунки Кевина, повествование Кевина – или повествование нашими совместными силами. Вот что для меня важно в «Лиге»[830].

Иронично, но отсутствие Мура в кино перевело общественное внимание на художников. Это они появляются в промо, дополнительных материа-

лах на DVD и видеодневниках на сайтах фильмов, тогда как о Муре не говорится ни слова. Эдди Кэмпбелл, Кевин О'Нил, Дэвид Ллойд и Дэйв Гиббонс протоптали дорожку к съемочным площадкам и премьерным показам, несмотря на сдержанность относительно финального результата, и в пресс-релизах приводятся их цитаты о радости при виде того, как их рисункам дарят жизнь. Кевин О'Нил распил виски с Шоном Коннери на съемках «Лиги» и со смехом отмечал: «Очевидно, люди все время звонят Алану. Сперва идут к нему, но если не могут достучаться до Алана, то обращаются ко мне… Я приезжал на площадку в Прагу. Тут потратили феноменальную сумму денег, в нее вложили невероятное количество труда. Все члены бригады, которых я встречал, — фанаты книги, и, конечно, все хотят познакомиться с Аланом. Стив Норрингтон, режиссер, — большой фанат книги и хочет сделать все, что от него зависит»[831].

В 2009 году, спустя двадцать лет после первой продажи прав, вышел фильм «Хранители». Когда о нем спросили Мура, тот ответил Los Angeles Times, что «будет плеваться ядом месяцы напролет»[832]. Но хотя в срок до релиза он давал множество интервью, о фильме упоминал, толь-

ко если его спрашивали, и суть ответа никогда не менялась: уже десятки лет назад они с Терри Гиллиамом согласились, что это неэкранизируемо, у него дома даже нет самого комикса, потому что он презирает отношение к книге со стороны DC. И все же фильм «Хранители», как выразились в The Atlantic, «настолько преданная и покадровая переработка, насколько возможно»[833]. Режиссер Зак Снайдер вычеркнул все добавки прошлых черновиков, предпочитая почтительную адаптацию. Историю сократили, в результате изменилась концовка, но после трилогии «Властелин колец» блокбастеры не могут идти дольше ее хронометража, разве что выпускаться в виде огромных дополненных DVD-версий (Watchmen: The Ultimate Cut на DVD идет больше трех с половиной часов, и там даже находится место для анимированной версии пиратского сюжета «Истории черной шхуны»). The Los Angeles Times назвали «Хранителей» «не меньше чем самым смелым попкорновым фильмом в истории. Снайдер умудрился заставить студию-мейджора снять кино без звезд, без известных супергероев и с однозначным рейтингом R»[834].

Впрочем, для «верного» фильма по «Хранителям» настал благоприятный климат. Главы

студий уже знали, что супергеройское кино имеет потенциал возвращать сотни миллионов, которые тратятся на создание, а «взрослый супергерой» уже не был оксимороном. Нарождалось новое поколение режиссеров из гордых фанатов комиксов. Они переняли стратегию Мура по переосмыслению супергероев — и других фантастических явлений с ностальгической ценностью, — в приземленном, циничном свете. «Хранители» — очевидный прототекст для двух хитов: мрачного саспенса «Неуязвимый» (Unbreakable, 2000) и красочного семейного мультфильма «Суперсемейка» (The Incredibles, 2004). Прошло уже добрых десять лет мейнстримных фильмов о супергероях, и как комиксы переиначивали тропы жанра, так и кинематограф наработал собственные клише, с которыми мог поиграться. Технологии достигли такого развития, что предложение Мура от 1988 года о том, чтобы «Доктора Манхэттена играла компьютерная графика»[835], стало вполне осуществимым. Графический роман «Хранители» попал в списки книг в университетах, встречается в любом книжном магазине, и стало заметно, что мейнстримные рецензенты, которые его не читали, почувствовали необходимость оправдывать свою невежественность. Культура фанатов

стала мейнстримной, комикс-гики принялись обмениваться непонятными отсылками в американском ситкоме «Теория Большого взрыва» (The Big Bang Theory). Когда Мур приезжал на Комик-Кон в Сан-Диего в 1985 году, он думал, что 5000 фанатов, собравшихся в одном месте, — ошеломительное количество. К 2009 году то же мероприятие принимало 126 тысяч человек и мутировало в гигантскую выставку индустрии развлечений, куда студии отправляют самых крупных звезд, чтобы удивить самых продвинутых зрителей.

Летом 2008 года Warner Pictures выпустили «Темного рыцаря» — второй фильм Кристофера Нолана о Бэтмене, где мститель в плаще сталкивался с Джокером. Созданный под узнаваемым влиянием конца восьмидесятых, фильм собрал в международном бокс-офисе больше миллиарда долларов. Также он ознаменовал начало годовой рекламы картины «Хранители» — перед каждым показом шел продолжительный трейлер. Звезды сошлись… и «Хранители» оказались пшиком.

В итоге «Хранители» выжали из зрителей 107 миллионов долларов — меньше обозначенных 130 миллионов бюджета. На зарубежных рынках он шел с трудом. С рейтингом R в США («18»

в Британии) он бы никогда не собрал столько денег, как «Темный рыцарь», но «Хранителей» все равно сравнивали с ним и называли катастрофой. 55 миллионов в первый уик-энд стали всего лишь третью от сборов «Темного рыцаря» и быстро пошли на убыль — в четвертый уик-энд фильм собрал меньше, чем «Темный рыцарь» — в десятый.

Стоит разобраться. Главная проблема — никакой фильм по «Хранителям» не мог бы добиться эквивалентного статуса комикса-оригинала. Трейлер объявлял «Хранителей» «самым известным графическим романом всех времен»; фильм ни за что бы не получил такого же признания. Центральная задумка комикса — в необычном «реалистичном» подходе к супергероям, но ведь кинозрители уже двадцать лет ничего другого и не видели. Не смог фильм подчеркнуть и то, что супергерои уже стареют, набрав актеров заметно моложе персонажей среднего возраста, которых они исполняли, — Мэттью Гуд (Озимандия) и Малин Акерман (Шелковый Призрак) были младше тридцати. Заку Снайдеру куда интересней создавать моменты визуального воздействия — или воссоздавать их из комикса, — а не передавать психологию людей, захотевших стать суперге-

роями, и хотя Патрик Уилсон (Ночная Сова) и Джеки Эрл Хейли (Роршах) особенно стараются проникнуться персонажами, фильм не дает им развернуться.

Ряд рецензентов критиковали и ритм, отмечая, что «Снайдер каждый костоломный удар изображает с лобовым слоу-мо и контуженными сдвигами в кадровой частоте. Сказать по правде, он кнопку слоу-мо вообще не отпускает»[836] и «Нам достался фильм, который одновременно кажется затянутым и недоделанным — фрустрирующая комбинация»[837]. Терри Гиллиам, явно больше других думавший над тем, как превратить «Хранителей» в кино, пришел к тому же вердикту:

> Там есть прекрасные эпизоды, но общий эффект какой-то помпезный… В комиксе, или графическом романе… например, в могилу опускается гроб Комедианта со звездно-полосатым флагом, и это сделано в трех панелях: бум, бум и бум. В фильме – хм-м-м-м-м-м-м… Ритм не тот. По-моему, «Хранители» действительно меня задели, потому что можно было снять лучше. Все выглядит правильно,

> но для меня настроение испортил ритм. Ритма не было. Не хватало какой-то изюминки. Доктор Манхэттен, если честно, стал совсем скучным, а про Озимандию в конце я уже думал: «Да ну хватит!» К концу, если честно, я уже отключился – хотя фильм явно выглядит лучше, чем мог бы снять я![838]

Алан Мур считает, что претензия к ритму относится ко всему кинематографу: «Вы заперты в хронометраже фильма — вы заходите, садитесь, у них есть два часа — и вас тащат через них в чужом ритме. В случае комикса можно таращиться на страницу сколько душе угодно и возвращаться, чтобы проверить, вдруг реплика диалога правда вторит чему-то на четыре страницы ранее, вдруг эта картинка похожа на ту, нет ли здесь какой-то связи»[839].

Дж. Майкл Стражински — создатель научно-фантастической мыльной оперы из девяностых «Вавилон 5» (Babylon 5), номинированный на Оскар и BAFTA за сценарий к фильму «Подмена» (Changeling). Он пишет комиксы, в том числе «Супермен: Земля-один» (Superman: Earth One) и «Двенадцать» (The Twelve). Написал он и

несколько комикс-приквелов «До Хранителей», опубликованных DC в 2012 году, и считает себя фанатом творчества Мура; однажды он сказал: «Алан — лучший из нас. Я не раз говорил, в Сети и на конвентах, что по шкале от одного до десяти Алан полная десятка. Не только говорил, но и, что важнее, всегда в это верил»[840]. Когда его спросили, почему «Хранители» провалились в американском бокс-офисе, он ответил:

> На эмоциональном уровне книга «Хранители» довольно холодная; она вдумчивая, интеллектуальная, с отличными персонажами, но тем не менее прохладная. Кино и телевидение – горячие медиумы, они полагаются на страсть и предельные чувства, чтобы достучаться в темноте зала кинотеатра до аудитории. Конечно, в книге немало подходящих моментов, но вместе они не составляют успешный фильм, и в буквальном переложении истории с бумаги на экран сохранился холод, так что фильм показался эмоционально отстраненным[841].

Сам Мур отвергал предположение, что комикс «Хранители» кинематографичный: «Почти пол-

ная противоположность кинематографичности… Я создавал его не для того, чтобы продемонстрировать сходство между кино и комиксами, хотя оно и *есть*, но, на мой взгляд, довольно неприметельное. Я создавал его, чтобы показать, чего не могут кино и литература»[842]. Теперь в плане адаптаций он придерживается абсолютистской линии:

> По-моему, адаптация при любых обстоятельствах по большей части трата времени. Возможно, найдутся редкие вещи, которые меня опровергнут. Но мне кажется, это большие исключения. Если что-то работает в одном медиуме – в медиуме, для которого создавалось, – тогда единственный смысл выпускать это «на разных платформах», как нынче говорят, только в том, чтобы побольше заработать. Никто не задумывается о цельности работы, а меня заботит только она[843].

Но Мур диагностировал реальную проблему фильма «Хранители» даже до того, как был опубликован комикс. В 1985 году в статье «О написании комиксов» он рассуждал о «кинематографических» техниках комикса: «Кинематограф

в комиксе — это (Орсон) Уэллс, Альфред Хичкок и, может, парочка других, которые отсняли свои лучшие вещи тридцать лет назад. Почему же никто не пытается понять и адаптировать творчество современных первопроходцев вроде Ника Роуга, Олтмена или Копполы, если мы стремимся к поистине кинематографическому подходу?»[844] Дальше он рассуждает о «Контракте рисовальщика» Питера Гринуэя (The Draughtsman's Contract), созданного для неоднократного просмотра. Стивен Биссетт заметил это влияние сразу:

> Я большой фанат Николаса Роуга – этот режиссер снял «Перформанс» [Performance], «Обход» [Walkabout], «Человека, который упал на Землю» [The Man Who Fell To Earth]. Блестящий режиссер из семидесятых. И Алан тоже обожал его творчество. Первый мой сценарий от Алана – это «Болотная Тварь» № 21, «Урок анатомии», и он был выстроен, как фильм Роуга. Я это распознал и тут же написал Алану: «Это же, блин, охренительно. Обожаю, как ты рассказываешь историю с середины и, разделяя на фрагменты,

> раскрываешь в повествовании больше, чем если бы оставил последовательную, линейную подачу»[845].

Фильм «Хранители» может похвастаться парой отсылок к «Человеку, который упал на Землю» Роуга, но только в дизайне декораций, а не стиле съемок или монтажа. «Преданная» адаптация «Хранителей» напоминала был артхаусное кино восьмидесятых в духе Роуга и Гринуэя, а не попкорновый боевик, какими были все самые успешные супергеройские фильмы, — и трудно представить, чтобы такая версия принесла студии больше денег, чем снайдеровская.

Хотя Мур дистанцировался от киноадаптаций, они неизбежно влияли на его репутацию. У фильмов есть многомиллионные международные рекламные кампании, привлекающие внимание к названию и иконографии, их на постоянной основе рецензируют в газетах и журналах, после проката они обретают вторую жизнь на DVD, а случайный зритель наталкивается на них на телевидении. Самый неуспешный фильм дойдет до такого количества зрителей, о котором самый успешный комикс не может и мечтать. При этом ни один из фильмов на основе творчества Мура

— не блокбастер. Все они побывали на первой строчке по сборам в США в неделю релиза, кроме «Лиги выдающихся джентльменов» — этот фильм вышел в один уик-энд с «Пиратами Карибского моря» и занял вторую строчку. «Лига» оказалась самой прибыльной из четырех адаптаций[846]. «V значит вендетта» — единственный фильм, о котором можно сказать, что он оставил на культуре долговечный след.

Тем не менее фильмы познакомили широкую публику с творчеством Алана Мура и заново преподнесли давним читателям комиксов. Это несколько парадоксально, но киноиндустрия, пользуясь творчеством Мура, причем вопреки его желанию, только упрочила его славу. Хотя в Интернете найдется широкий спектр критических мнений о любом предмете, трудно отыскать людей, которые скажут, что киноверсии затмили оригинал — любое сравнение только подтверждает консенсус, что книги вроде «Хранителей», «Из ада» и «V значит вендетта» — «классика». Раньше Мура считали мастером по переосмыслению существующих концепций — вплоть до того, что один критик заявил, будто «творчество Мура — как йогурт: ему нужна закваска, чтобы приготовить собственную порцию»[847]. Кино

повысило мнение о собственных творениях Алана Мура.

Наглядный факт — голливудские версии привели новых читателей к комиксам, на которых те основаны. Лучший пример, пожалуй, самый первый фильм — «Из ада». Комикс с самого начала сопровождали проблемы с производством и распространением. Прошло три с половиной года, прежде чем сюжет дошел до первого убийства, и десять лет — между публикациями пролога и эпилога[848] Тираж от Kitchen Sink — последнего из четырех первоначальных издателей «Из ада», — всего 4000 экземпляров. Kitchen Sink обанкротились в 1999 году, после чего стало невозможно докупить старые номера. «Из ада» был дорогим комиксом, который трудно собрать целиком, и сравнительно малоизвестным образцом творчества Мура. Даже создатели фильма не смогли найти достаточно номеров, так что пришлось ксерокопировать самим. Первый сборник «Из ада» вышел в ноябре 1999 года — его самостоятельно опубликовал Эдди Кэмпбелл, получив меньше 6000 заказов, так что пришлось «использовать самые дешевые материалы». Однако рекламная кампания перед выходом фильма разожгла интерес книжных магазинов в

США и Соединенном Королевстве. Когда «Из ада» появился в кинотеатрах, книга выходила тиражом в 110 тысяч экземпляров, а через несколько лет и это число удвоилось[849]. «Из ада» — книга, которая так и ждала новой волны интереса, но именно катализатор в виде фильма поднял ее на вершину достижений Мура[850].

Тот же алгоритм повторялся с каждой картиной: в предвкушении зрители искали исходный материал, и, хотя продажи падали сразу же после выхода фильма, они все равно оставались на более высоком уровне, чем раньше. Это относится даже к адаптации «Хранителей» несмотря на то, что книга и так расходилась миллионными тиражами и была самой известной и обсуждаемой работой Мура. DC хвастались, что напечатали миллион копий графического романа, чтобы успевать за спросом из-за трейлера перед «Темным рыцарем»[851].

Публичное отречение Мура от фильмов — и отказ от денег — подарили мейнстримным журналистам простой сюжет о мэверике, которого заботит только искусство и который поносит корпоративную машину. Отсюда в десятках газетных статей и журнальных профилей возникла нелепая мысль, будто он затворник и не желает

славы. Идея о Волхве Муре вовсе показалась СМИ неотразимой, и они склонялись к названиям вроде «Волшебник страны… Нортгемптон» (The Wonderful Wizard of … Northampton) и «Может, это волшебство?» (Could it be Magic?). Явным преимуществом для Мура стало то, что подобный ракурс подчеркивал контраст между текущими, самыми трудными и личными работами — такими как «Пропащие девчонки», «Раскопки» и «Иерусалим», — и глянцевым голливудским продуктом на основе старых комиксов, так что новое творчество привлекало куда больше внимания британских серьезных газет, чем способен любой супергеройский комикс от DC.

Это же позволяет ему выводить на новый уровень местные проблемы Нортгемптона — протесты против закрытия библиотеки Святого Джеймса или решение управы продать древнеегипетскую статую[852]. Мур приводит пример этого «громкого голоса», которым теперь пользуется в свое удовольствие:

> После посещения музея христианами-фундаменталистами трусливая управа графства закрыла выставку, посвященную эволюции. Так что в субботу вечером

> мне позвонил Норман [Норман Адамс, местный активист] и сказал: «Слушай, вот у нас какие новости. Я соберу небольшую протестную группу завтра перед музеем, в час дня. Ты, случайно, не придешь, не скажешь пару слов?» Я сказал, что приду, ведь испытываю по этому поводу сильные чувства. Но когда я туда пришел, из-за того, что об этом уже раструбил Норман, управа за ночь заново открыла выставку. Не то чтобы это их спасло, потому что к этому времени мое выступление уже попало в новости. В Нортгемптон приезжали с Radio 4, чтобы взять у меня интервью. Вот таким образом я приношу пользу. Мне без спросу вручили влияние на людей, которые знают мое творчество. Я о нем не просил, но оно есть, и если кому-то нужна моя помощь, чтобы обуздать волну дебилизма, то я сделаю что смогу[853].

Еще это позволяет ему настолько успешно противостоять маркетингу DC, что это едва ли не кажется равной войной. Например, Мур выступил в газетах как в Британии, так и в США и

раскритиковал публикацию «До Хранителей» — спин-офф 2012 года, который писал не он, рисовал не Гиббонс и который Мур не хотел видеть в печати. Все заговорили о разочаровании Мура и бесправной позиции сценаристов и художников в комикс-индустрии. Мур не сопереживает беде DC: «Как же это нечестно, если подумать, что какое-то необразованное хамло из английского Мидлендса обижает огромную мультинациональную корпорацию. Знаете, мне должно быть стыдно»[854].

X. Что случилось с человеком завтрашнего дня?

«Когда я был подростком, я придумал такой совершенно нелепый, непродуманный и фантазийный образ того, кем хочу стать, когда вырасту. И, как ни ужасно, я угадал с точностью до деталей».

Алан Мур,
«Искусство разрушения» (The Art of Dismantling)

В июле 2006 года наконец вышли «Пропащие девчонки» — порнографический эпик Алана Мура и Мелинды Гебби. То, что начиналось с расплывчатой задумки для восьмистраничного рассказа от двух людей, которые «почти друг друга не знали»[855], стало трехтомником десятисантиметровой толщины от помолвленной пары. Как отмечал Мур: «Я рекомендую всем, кто хочет укрепить отношения, вместе поработать шестнадцать лет над заумной порнографией. Думаю, они обнаружат, что это творит чудеса»[856]. Мур думал, что они с Гебби застолбили территорию на самом краю культуры, и был готов к бою, но

выяснилось, что работу, в которой — среди множества и множества шокирующих изображений — Венди мастурбирует Питеру Пэну на глазах у братьев, заслужила внимание ученых и благосклонность литературных кругов. «Пропащие девчонки» собрали такое количество отзывов в мейнстримной прессе по обе стороны Атлантического океана, что оно сделало бы честь любому романисту, а для *графического* романиста это беспрецедентное достижение. Релиз проекта, когда-то «предназначенного занять время между номерами «Больших чисел»[857], стал событием в книгоиздании — по словам Independent on Sunday, новой важной работой от «первого великого современного автора комиксов в англоязычной культуре»[858]. Сюжет Channel 4 News зашел еще дальше, объявив, что «Алан Мур не просто сценарист комиксов, но и спиритуалист, исполнитель перформансов, даже волшебник, а для многих своих фанатов — анархический провидец»[859].

Как и «Лига выдающихся джентльменов», «Пропащие девчонки» собирают персонажей из разных романов Викторианской и Эдвардианской эпох — в данном случае «Алисы в Стране чудес», «Питера Пэна» и «Волшебника страны Оз».

В «Пропащих девчонках» три женщины встречаются в уединенном отеле накануне Первой мировой войны, рассказывают друг другу о своих сексуальных опытах и начинают эротические опыты друг с другом и гостями, практически во всех возможных конфигурациях, которые отображаются со всей возможной откровенностью. Технически они не «персонажи» из оригинальных книг, но свой формирующий сексуальный опыт передают в категориях, которые мы по этим книгам узнаем. Так, например, Дороти в «Пропащих девчонках» не унес буквально ураган в страну Оз; это метафора для нового мира ощущений, где она оказалась после первого оргазма. Три главных героини представляют разные возрастные рамки и социальные классы: Алиса в летах и из высшего класса, Венди — среднего возраста и среднего класса, Дороти — девчонка из деревни[860]. Простая эпизодическая схема позволяет Муру и Гебби опробовать силы в разнообразных сложных экзерсисах на тему литературных и художественных пастишей (здесь есть сцены в стиле Обри Бердслея, Альфонса Мухи и Эгона Шиле), а также подчеркнуть контракт между «порноутопией» уединенного отеля и войной, назревающей за его стенами.

Конечно, главное значение «Пропащих девчонок» — это крупная работа Алана Мура, созданная в соавторстве с будущей женой. Поженятся они 12 мая 2007 года; церемонию в Нортгемптонском Гилдхолле посетили друзья, семья и коллеги, в том числе Нил Гейман, Дэйв Гиббонс, Тодд Клейн, Кевин О'Нил, Йен Синклер, Крис Старос, Хосе Вильярубия и Оскар Зарате. Мур сам написал свою клятву, Гебби проиллюстрировала приглашения. В день свадьбы Мур носил котелок, Гебби прибыла на запряженной лошадьми коляске и гости слушали кавер-группу Gonzo Dog-do Bar Band, исполняющую произведения группы Bonzo Dog Doo-Dah Band[41][861]. Медовый месяц пара провела в Эдинбурге. А в контексте творчества Мура книгу «Пропащие девчонки», хоть она и опубликована в 2006 году, лучше считать отголоском конца восьмидесятых или начала девяностых — того же периода, что и «Из ада», «Большие числа» и «Зеркало любви»: проекты, задуманные после расставания Мура с DC, когда он занялся амбициозными комиксами для взрослых со сложной структурой.

Работа на мейнстримных американских из-

[41] Примечания: 41

Британская абсурдистская рок-группа, работавшая в том числе и с участниками «Монти Пайтон».

дателей означала работу по правилам Кодекса комиксов, которые постановляли: «Запрещено обнажение в любой форме. Неприемлемы двусмысленные и непристойные иллюстрации». На практике к середине восьмидесятых комиксы — и не только за авторством Алана Мура — обслуживали взрослую аудиторию и не отличались райской безгрешностью. Даже в одобренном Кодексом комиксе мог промелькнуть оголенный зад или намеки на то, что у персонажей только что был половой акт. Так или иначе, скоро Мур скинул с себя ограничения ССА. Во многих из его книг для DC рассыпаны панели с видимыми женскими сосками — все еще безобидно в сравнении с обычаями других медиумов, — а те же «Хранители» нарушали табу на обнажение мужчин (пусть даже и флуоресцирующих синих мужчин-постлюдей).

Что уже скандальнее, с самого начала карьеры Мур часто внедрял в сюжеты сексуальное насилие. В интервью для Rolling Stone в 2012 году Грант Моррисон отметил: «Сегодня я почему-то читал «Марвелмена» Алана Мура. Нашел один номер и сам удивился. Читаю — а там сразу два гребаных изнасилования подряд, и я вдруг думаю: а сколько раз в историях Алана Мура насилуют

людей? И не смог найти хотя бы одной, где никого не насилуют, кроме «Тома Стронга», а это, если я правильно понимаю, пастиш. Мы знаем, что Алан Мур — не женоненавистник, но блин, он же одержим изнасилованиями. Я тридцать лет в комиксах продержался без единого изнасилования!»[862] Это, конечно, преувеличение, но отчасти наблюдение Моррисона справедливо. И не он первый его озвучивает. Во всех известных работах Мура в DC в переломные драматические моменты появляется сексуальное надругательство (или угроза оным): в «Убийственной шутке» на Бэтгерл нападает Джокер; «V значит вендетта» начинается с того, что V спасает девушку от насильников, а позже проводит полный досмотр полостей ее тела при инсценировке ареста; и, пожалуй, самый скандальный случай — в «Хранителях» Комедиант пытается изнасиловать Шелкового Призрака (хотя позже они примирились и родили ребенка[863]).

В 1988 году все обсуждали насилие в «Убийственной шутке»… и не говорили ни слова о «Страхе» (The Fear) — истории в двух частях из одобренной Кодексом серии Detective Comics, где Бэтмен выслеживает Корнелиуса Стирка (Cornelius Stirk), серийного убийцу, который похи-

щает жертв с улиц, пугает их до смерти и поедает их сердца. В «Убийственной шутке» жертвой становится многолетний персонаж, ролевая модель для девушек, тогда как жертвы Стирка созданы, чтобы умереть, потому читателей больше потрясло первое. Но все равно супергеройские комиксы для молодых читателей обычно не обходятся без массовых убийств, увечий, вооруженных ограблений, избиений, поножовщины и стрельбы, а также изображают, как людей топят, сжигают, бьют током, бросают в кислоту. Мур в творчестве исследует вселенные, основанные на конфликтах и насилии. Отчасти его использование сексуального насилия сочетается с идеей «реалистичного» отношения к приключенческому жанру. Никто не удивляется, когда Джокер совершает убийство, но разве в мире с жестокими суперпреступниками не будет суперпреступников, совершающих сексуальные преступления? Мур намеренно шокирует аудиторию, а на претензии, что его творчество склонно к мрачности, признает, что «наверняка сделал больше комиксов об ужасах атомной энергетики, чем о радостях ветряных мельниц»[864].

Конечно, в некоторых приключенческих историях Алана Мура нет сексуального насилия.

Но во многих есть, причем он не всегда относится к теме серьезно. Когда мы знакомимся с Человеком-Невидимкой в первом томе «Лиги выдающихся джентльменов», этот персонаж распоясался в школе для девочек, и комикс представляет изнасилования шуткой. Мур отмечал: «Я знаю, что технически это изнасилование. И до сих пор думаю, что это смешно, просто потому что — ну это же смешно, как люди парят в воздухе, обхватив ногами пустоту, и стонут от удовольствия»[865]. И для протокола — в «Томе Стронге» *есть* изнасилование, и снова в легком стиле — в № 6 заглавного персонажа отравляет и насилует нацистская ученая Ингрид Вайс, которая затем рожает от него сына Альбрехта. В недавнее время особенно жестокими стали продолжительные и красочные сцены изнасилований в важных эпизодах «Столетия 1910» и «Неономикона».

Любой анализ не будет полным, если не заметить, что Мур писал и о радостях ветряных мельниц. Позитивные аспекты секса и сексуальности он изображал не реже изнасилований. В «Болотной Твари» — единственном онгоинге Мура для DC — он смог исследовать тему секса с разных ракурсов, включая приятную постельную сцену, занимающую весь № 34, «Весна священ-

ная». Мур рассуждал: «Если можно каждый месяц комикс за комиксом заполнять драками, то хотя бы один можно заполнить и сексуальным актом. Это явно не менее интересно, чем драка»[866].

Освобождение от DC позволило Муру обратиться к мотиву секса более открыто. В ранних интервью о «Пропащих девчонках» он всегда подчеркивал, что работает в традициях комикс-индустрии. Порнокомиксы существовали и до «Пропащих девчонок» — например, «Тихуанские библии», которые, как Мур уже рассказал читателям «Хранителей», обычно брали известных рисованных персонажей вроде Бетти Буп и Дика Трейси. В тридцатых и сороковых они миллионными тиражами циркулировали в мужских сообществах вроде казарм и парикмахерских. Они всегда длились восемь страниц и потому в народе стали известны как «восьмистраничники». Как говорил Мур: «Огромный соблазн показать, как абсолютно несексуальные фигуры вроде Блонди, Джиггс или Попая участвуют в порнографических сценках, зиждется на огромном же контрасте — сексуальное содержание кажется еще грязнее в контексте какой-либо ранее безупречной культурной иконы. Есть также бунтарское удовольствие в том, чтобы подорвать

бесполое и умиротворяющее представление об обществе, которое пропагандировали комиксы в воскресных газетах»[867]. Основная посылка «Пропащих девчонок» — та же: персонажи из детской литературы занимаются откровенным сексом. Критик Аннализа Дилиддо и рецензент Onion Ноэль Мюррей[868] независимо друг от друга заключили, что каждая глава неслучайно длится восемь страниц.

Не обошлось и здесь без радикального импульса: у Мелинды Гебби родословная в андерграундных комиксах, а Мур стремился напомнить людям о роли контркультуры на обеих сторонах баррикады во время сексуальной революции: «Конечно, и секс, и сексуальная экспрессия — явления политические и всегда ими были, но только в конце 1960-х и в 1970-х в них это разглядели. Из той же контркультуры шестидесятых, на которой вырос Роберт Крамб, вышел и феминизм, чтобы у творца появились самые беспощадные критики»[869].

Почти с самого зарождения андерграундные комиксы пользовались существующими персонажами. Когда Дэн О'Нил с коллегами в антологии 1971 года Air Pirates Funnies показали Микки Мауса с поведением андерграундного персонажа

— он торговал дурью, матерился, волочился за женщинами и заразил Минни венерической болезнью, подхваченной у Дейзи Дак (узнав об этом, Минни кричит: «Ах ты грязный утко*б!»), — это стало протестом против уютного мира «Диснея», утверждением, что свобода слова относится и к персонажам, принадлежащим корпорациям. В итоге О'Нил на восемь лет втянулся в судебные тяжбы, но пользовался судом, чтобы высказаться, что при свободе слова художникам можно пародировать комиксы и мультфильмы. Также он отмечал, что «чистые» диснеевские персонажи обычно работают на уровне этнических и гендерных стереотипов. В комиксном сообществе случай Air Pirates стал громким делом, и «Дисней» тогда отсудил огромную компенсацию, которую в принципе не мог получить от художника, описавшего все свое имущество как «семь долларов и банджо»[870].

Британский эквивалент — суд из-за непристойности Oz, продлившийся шесть недель летом 1971 года. Этот андерграундный журнал всегда был полон пошлых изображений и матерщины, но почему-то суд зафиксировался на изображении Медвежонка Руперта с эрекцией. Это привело к памятным диалогам в зале суда:

обвинение заявляло, что Руперт — ребенок, а значит, изображения считаются непристойными изображениями детей — это куда более серьезное обвинение, чем пририсовать член медвежонку. Защиту возглавлял барристер Джон Мортимер (автор романов Rumpole), который вызвал психолога доктора Майкла Скофилда для экспертного мнения о том, что изображения не тлетворные и не могут повредить целевой аудитории, после чего во время перекрестного допроса последовал памятный диалог:

> БРАЙАН ЛИРИ (*обвинитель*): Как вы думаете, сколько лет Руперту? Медведь он или медвежонок?
>
> СКОФИЛД: Ох, простите, но я не слежу за новостями о медведях.
>
> ЛИРИ: А тут и не нужно следить, ведь Руперт с годами не меняется, так?
>
> СУДЬЯ АРГАЙЛ (*перебивает*): Я думаю, вопрос здесь: «Кем задуман Руперт: ребенком, взрослым или кем?»
>
> СКОФИЛД: Это нереалистичный вопрос, с тем же успехом вы можете спросить, сколько лет Юпитеру[871].

Мур обращался пару раз к этому делу в своих

сюжетах — флешбэк в «Больших числах» № 2, где ошарашенные родители находят тот самый номер Oz с оскорбительным изображением Руперта, кажется хотя бы отчасти автобиографическим. А ближе к концу «Пропащих девчонок» Венди в ужасе узнает о книге с рассказом, где два ребенка занимаются сексом с родителями — и мы даже видим иллюстрации. Человек, читающий книгу, защищается с явной аллюзией к делу об Oz, но скоро сам перечеркивает свое подробное оправдание:

Инцест c'est vrai[42] — это преступление, но здесь? Здесь только идея инцеста, non? А эти дети: возмутительно! Сколько же им лет? Одиннадцать? Двенадцать? Просто чудовищно… вот только они вымысел, не старше страницы, на которой существуют, — ни больше ни меньше. Вымысел и факт: их не различают только безумцы и магистраты… Я же, конечно, реален, а раз Елене, которую я только что отымел, всего тринадцать, я повинен сверх всякой меры. Но что же, уже ничего не поделать.

В начале девяностых, когда «Пропащие девчонки» только ожидались, Мур говорил, что они

---

[42] Примечания: 42
В реальности (фр.).

«почти симметричны» с «Из ада»: «В каком-то смысле «Из ада» — как я надеюсь — скрупулезное изучение болезни, тогда как «Пропащие девчонки» выдвигают пару экспериментальных предложений по лечению»[872]. К сожалению, на этом параллели не заканчиваются — две серии объединяет и рваная история публикаций. Как и «Из ада», первые главы «Пропащих девчонок» появились в Taboo в 1991–1992 годах, а Kitchen Sink опубликовали два тома серии в формате журналов в 1995–1996 годах. Но даже без издателя Мур и Гебби продолжали работу над проектом. Мур «не сомневался, что мою крупную работу рано или поздно опубликуют. Пока я сохранял хладнокровие относительно взлетов и падений в издательском статусе этих книг. Я уверен, что первым делом надо сосредоточиться на творчестве, а когда работа будет готова к изданию, издатель найдется»[873].

Пройдет десять лет, но «Пропащие девчонки» все же обретут издателя. Им стал Крис Старос из Top Shelf, который объявил в сентябре 2002 года, что готов опубликовать книгу с учетом всех предпочтений Мура и Гебби. Top Shelf не пожалели средств, чтобы финальный продукт выглядел как можно роскошней. «Пропащие дев-

чонки» стали тремя томами в футляре размером с кирпич, а каждый том был в твердом переплете с собственной суперобложкой, на плотной бумаге, которая, как говорил Мур, «пахнет как лучшие духи «Шанель» — можно просто нырнуть в «Пропащих девчонок» лицом, а бумага такого высокого качества совершенствует впечатления от чтения»[874]. Задержки в процессе работы над книгой только пошли на пользу качеству финального продукта: «Если бы мы закончили чуть раньше, то еще не появились бы техники воспроизведения, чтобы перенести рисунок Мелинды на страницы с такой преданностью, как мы видим в издании Top Shelf». Оригинальным артом занимались в специализированной типографии в Лондоне — единственном месте в стране, где смогли принять технический вызов и сохранить нежные пастельные тона Гебби. Законченный продукт стоил в розницу 75 долларов, тогда как цена стандартного комикса составляла 2,95.

Трудностью для Top Shelf стали не только печать и другие расходы на сумму около 350 тысяч долларов[875] — при любых обстоятельствах огромный финансовый риск для малой прессы, — «Пропащие девчонки» представляли еще целое множество потенциальных проблем. В

свете содержания было неясно, какие ограничения наложат на книгу таможни некоторых стран (когда ее печатали в Гонконге, даже не было гарантий, что книга когда-нибудь покинет склад типографии). Есть регионы, где запрещено любое изображение секса несовершеннолетних, даже нарисованное, и уже одно хранение книги с ними является серьезным преступлением. А в Великобритании возникло другое препятствие: лондонская детская больница на Грейт-Ормонд-стрит, унаследовавшая права на «Питера Пэна» от создателя Дж. М. Барри, запретила продажи на родине Мура и О'Нила по более прямолинейным причинам — нарушение авторского права. Когда Мура спросили, «не боится ли он насчет банкротства Top Shelf», тот не исключал такой возможности:

> Я невероятно горд за то, как Крис отстаивает книгу. Крис знал, что это за книга, и мы совершенно честно говорили о ее содержании все шестнадцать лет, сколько над ней работали. Конечно, мы не хотим, чтобы эта книга кого-то поставила под удар или разорила. В то же время – какой у нас выбор? Если живешь

> во время политических репрессий, когда фундаменталистская повестка царит не только в Америке, но и во всех странах, которым выпала удача оказаться в тени Америки, не остается другого варианта, кроме как или сказать все как хочешь, или заткнуться[876].

Когда приблизилась дата публикации, Старос начал аккуратную маркетинговую кампанию: «Мы серьезно поработали с прессой по нескольким причинам. Во-первых, это затратная для производства книга, и, если ее не запустить с размахом, она нас убила бы в финансовом смысле. Во-вторых, для такой скандальной книги важно, чтобы публика заранее одобрила ее как произведение искусства, а не выходить без подготовки и с самого начала отбиваться от критиков… Я проследил, чтобы книгу одобрили как произведение искусства. Вот почему мы так старались с оформлением… Чтобы никто не подумал, будто у книги нет литературных достоинств, ведь в нашей стране это приравнивается к непристойности»[877]. Нил Гейман — не стоит забывать, что он и свел Мура с Гебби, — написал для Publishers Weekly рецензию, которая — случайно или спе-

циально — целиком отвечала этой задумке:

> Как формальный экзерсис в комиксах, «Пропащие девчонки» прекрасны – как и все, что писал Мур. (Один из моих любимых моментов: муж и жена, состоящие в отношениях без тепла, любви и секса, ведут чопорный разговор, прослоенный бессознательными каламбурами и игрой слов, и встают в такие позы, из-за которых их тени как будто бешено сношаются, обретая ту физическую страсть, которой лишили себя люди.) Вдобавок к мастер-классу в технике комиксов «Пропащие девчонки» также преподают урок по эдвардианской похабщине – Гебби и Мур представляют нам пастиши порнографии тех лет, заимствуя как у The Oyster, так и у Обри Бердслея периода «Венеры и Тангейзера». Мелинда Гебби – странный и вдохновляющий выбор соавтора для Мура. Она рисует настоящих людей, без всяких преувеличенных тел, обычных для супергеройских или порнографических комиксов. У людей Гебби, нарисованных в основном мяг-

кими карандашами, тела человеческие. «Пропащие девчонки» – красивая, исчерпывающая, проблематичная, нередко требовательная работа, полная светлой печали[878].

Но самой большой пушкой в маркетинговой битве стал сам Алан Мур. «Пропащих девчонок» опубликуют через несколько месяцев после релиза фильма «V значит вендетта», и в мейнстримной и комикс-прессе было множество статей о его распрях с Голливудом и комикс-индустрией. Мур сумел противопоставить коммерческому продукту свою работу над «Пропащими девчонками». Как обычно, он не побоялся рассказать, какой он умный, и его подход к порнографии с техниками ревизионизма и деконструктивизма характерно вдумчивый: «Даже самая бескомпромиссная и громкоголосая критик-феминистка Андреа Дворкин признавала, что полезная порнография возможна, хотя и чрезвычайно маловероятна. Учитывая, что «плохая» порнография нам не нужна, а без порнографии вообще мы обойтись не можем, уже в самом предположении о возможности «хорошей» порнографии брезжит лучик надежды в этом непримиримом споре»[879].

Мур хотел создать «хорошую порнографию» — работу с настоящей художественной ценностью и высокими техническими достижениями. У его начинания была великая цель, и он даже позиционировал «Пропащих девчонок» как политическое заявление:

> По-моему, если разбить связь между возбуждением и стыдом, то можно получить что-то освобождающее и полезное для общества. Это нас оздоровит и приведет к ситуации, бытующей в Голландии, Дании или Испании, где порнография встречается повсюду – причем довольно хардкорная, – но не наблюдается никакого всплеска сексуальных преступлений. Особенно против детей – от таких преступлений мы страдаем в Британии и, как я понимаю, страдаете вы в Соединенных Штатах. Кажется, хотя бы в потенциале порнография служит в этих странах важным клапаном спуска давления, а у нас к нему нет доступа. Вместо того чтобы поддерживать здоровые отношения с сексуальным воображением, мы загнаны стыдом, совестливостью и чувством ви-

ны в темные уголки, а эти темные уголки порождают самых разных чудовищ. Пересекающих черту между порнографией, которую делаем мы с Мелиндой, существующей только в реальности разума, и отвратительными вещами в реальной жизни[880].

В длинной статье «Болотная Венера против Нацистского кольца на член» Мур шутливо подводит итог: «Сексуально открытые и прогрессивные культуры, такие как Древняя Греция, подарили Западу почти все аспекты цивилизации, тогда как сексуально подавляющие культуры, такие как поздний Рим, подарили нам Темные века»[881].

В этом нет ничего нового. Мур противопоставлял «секс» и «насилие» с самых ранних работ. В «Мираклмене» № 13 (ноябрь 1987-го) извечная космическая война между двумя галактическими цивилизациями кончается после разговора предводительницы одной стороны и Мираклвумен:

ЦАРЬКОРОЛЕВА: Значит, обе культуры обречены на унылый застой бесплодной войны?

МИРАКЛВУМЕН: Прошу прощения… а что, нельзя просто заняться сексом?

ЦАРЬКОРОЛЕВА: Сексом?

…

МИРАКЛВУМЕН: Если два организма или две культуры вынуждены идти на контакт, он может быть как танатическим и разрушительным, так и эротическим и созидательным.

Все сводится к старой мантре хиппи: «Занимайтесь любовью, а не войной». Но Мур, верный себе, видит здесь не предложение, а название фундаментальных сил вселенной, причем история представляет манихейскую борьбу между ними.

В «Прометее» № 22 (ноябрь 2002-го) Мур описывает «богсекс» так: «Это хаотическая, животная сила. Это первобытность. Это мама и папа ночью, все ближе к моменту зачатия, но зачатию всей вселенной. Вселенная. Вся мужская и женская энергия бьется в бинарном пульсе бытия. Единица и ноль. Туда и сюда. Взад и вперед. Гравитация. Электромагнетизм. Слабое ядерное взаимодействие. Сильное ядерное взаимодействие. Земля, воздух, вода, огонь. Фосфорное ангельское сношение… нарастающее, как музыка, нарастающее к крещендо. Нарастающее к выплеску». Совместный оргазм создает вселенную.

В самом деле Мур видит в сексе величайшее единство и творческий акт. Он часто описывал его в психоделических терминах как великое путешествие к небесам. В «Прометее» № 10 (октябрь 2000-го) встречается пассаж: «Это сердце и душа… это Солнце, это Золото в нас, и ты почти я, и я почти ты. О, любовь. Любовь… и мы становимся друг другом… становимся гермафродитом… поднимаясь… к божеству». «Змеи и лестницы» (1999) достигают трансцендентальной кульминации: «Мы взбираемся… «он» и «она» в нас становятся пределами нашего удовольствия, уступают в пользу более эротической возможности: безграничной возбужденной близости тогда, когда мы сможем стать друг другом». И сцена секса в «Болотной Твари» № 34 (март 1985-го): «Я больше не знаю, где кончаюсь я… где начинается он… я чувствую свою руку так же, как ее чувствует он… Мы… одно… существо… и все… что есть… включено в нас… Вместе мы познаем свет, взрываясь ввысь стаей птиц».

Этот сюжет в «Болотной Твари», «Весна священная», назван в честь балета Стравинского, который занимает важное место в мировоззрении Мура. Для Мура «Весна священная» — это поистине революционная сила, раскрывающаяся

из великой страсти. Эту энергию можно сфокусировать в двух направлениях: война разделяет и уничтожает; секс объединяет и созидает. Хотя Мур пренебрежительно относился к Фрейду, однажды заявив Onion, что «на Зигмунда Фрейда, честно говоря, у меня не хватает терпения, потому что, если быть совсем откровенным, мне он кажется зафиксированным на детстве торчком»[882], модель Мура практически идентична теории Фрейда об Эросе и Танатосе. Как объясняет Мур: «Управляй сексом и смертью — и управлять населением становится просто. Смерть подчинить — раз плюнуть: Уильям Берроуз говорил, что смертью управляет любой, кто может поднять сковородку. Точно так же те, у кого больше сковородок, войск, танков или боеголовок, управляют смертью лучше остальных и могут регулировать ее предложение. Со смертью разобрались, но как управлять желанием?»[883]

Этот вопрос — в сердце «Пропащих девчонок». В комиксе главные героини выезжают из отеля на постановку «Весны священной». Когда они увлекаются сексом под языческие ритмы, бóльшая часть аудитории впадает в исступление и начинаются беспорядки с насилием. В 2006 году Мур объяснил актуальность книги: «Она

заняла у нас шестнадцать лет. Мы не знали, что она выйдет в 2006 году, на середине срока второй администрации Джорджа Буша, когда мир погрузился в войну еще глубже, чем пару десятков лет назад. Книга легко могла выйти девять лет назад, когда в Белом доме был Клинтон, и показалась бы неактуальной, не особенно шокирующей во время «Христа в моче» [Андреса Серрано]. А если бы мы написали книгу сорок лет назад, нас бы разве что спросили, не слишком ли мы увлеклись изображением гомосексуальности»[884].

Регулярность, с которой Мур дает интервью, значит, что, когда разные журналисты задают один и тот же вопрос, он, вполне естественно, дает примерно один и тот же ответ и приводит при этом похожие примеры или случаи из жизни. Но на этапе интервью для «Пропащих девчонок» он дал почти дословные ответы для MTV, Independent, Onion, Patriot-News и других органов[885]. Он явно препоясал чресла для боя, зная, что должен подбирать слова с осторожностью.

Мур был готов ко всему… кроме того, что произошло. Скоро Independent on Sunday сообщила:

> Вопреки волнениям, что в Америке откровенные образы «Пропащих девчонок»

вызовут скандалы или даже судебные разбирательства, книга собрала теплые отзывы даже от обычно консервативной USA Today и продалась тиражом в 10 тысяч экземпляров в первый же день. Хотя в Британии готовится уже третий тираж в 20 тысяч экземпляров, их дистрибуция была отложена из-за обращения к издателям Top Shelf от больницы Грейт-Ормонд-стрит – которой по завещанию Дж. М. Барри отошли права на «Питера Пэна», – возможно, до января 2008 года, когда истекут сроки прав. Это не помешало книге войти в Топ-20 на Amazon[886].

Первый тираж распродался в день выхода — среду, 30 августа 2006 года. Две недели спустя Крис Старос объявил: «Из-за того что запросы в системе Diamond уже превысили второй тираж в 10 тысяч, который мы заказали в ожидании повышенного спроса, нам пришлось заказать третий тираж в 20 тысяч экземпляров. Так что за четыре дня мы распродали первый, второй и половину третьего тиража»[887]. 9 ноября Top Shelf объявили, что 17 тысяч книг из третьего тиража уже предзаказаны[888]. «Пропащих девчонок» не

запретили ни в одном магазине и ни в одном суде, они остаются доступными у любого ритейлера графических романов, в последнее время — в однотомном издании. Американская книжная сеть Borders настаивала, чтобы книгу запечатывали в целлофан, но, скорее всего чтобы защитить не только покупателей от содержания книги, но и 75-долларовую книгу от пальцев покупателей.

Падали препятствие за препятствием. Мур говорил: «Мы получили милое письмо от канадского таможенного управления, где, по сути, сказали, что, несмотря на наличие сцен, приравнивающихся к содомии или инцесту, книга ни в коем случае не может считаться непристойной, и несмотря на то, что в некоторых сценах секса участвуют несовершеннолетние, книга ни в коем случае не считается детской порнографией, а исключительно произведением большой общественной и художественной ценности»[889]. Таблоиды не возмущались. Когда 22 июня 2006 года у Мура брали интервью на передаче Today на Би-би-си Radio 4, встреча началась с конфликта, но Мур скоро перешел с темы растления детей к достоинствам свободы слова, так что закончился разговор почти на игривых нотках. Едва ли можно придумать более престижную платформу

— его интервью последовало за беседой с Элом Гором о климатических изменениях. А в канун Нового, 2011 года его снова пригласили в Today для рубрики «Мысль дня»; он решил восхвалить добродетели поклонения наручной кукле, закончив словами: «В общем, большое спасибо от меня и Гликона за то, что выслушали, и счастливого вам всем Нового года»[890].

Освещение «Пропащих девчонок» ни в коем случае не было во всем любовным или даже позитивным, но критика больше сосредоточилась не на предмете комикса, а на его художественных достоинствах. Какое-то время работа стала темой разгоряченных дебатов как в почтенном The Comics Journal, так и на онлайн-форуме исследователей комиксов InterText.

Привлекла книга и внимание ученых. Мур и Гебби сумели охватить большинство горячих тем современных курсов английской литературы — гендерные исследования, теории гомосексуализма, политика на базе идентичности, викториана, fin de siecle, описания детства, Первая мировая война, детская литература, секс, изнасилование и цензура, — а также подарили богатый материал для тех, кто просто изучает формальные аспекты повествования в комик-

сах. Тут было что обсудить; введение к сборнику «Сексуальная идеология в произведениях Алана Мура» (Sexual Ideology in the Works of Alan Moore) даже утверждало: «Пропащие девчонки» стали розеттским камнем для понимания творческого пути Мура»[891]. Когда в конце девяностых Леа Мур поступила в университет, то нашла — и к ее удивлению, и к удивлению ее отца — творчество Мура в списках литературы; с тех пор вышел ряд книг, посвященных исключительно его жизни и творчеству — от тонких, в мягких обложках, до солидных изданий. Существуют интервью с Муром длиной в книгу, сборники старых интервью и растущее число монографий. К 2010 году Мур стал таким предметом академического внимания, что 28–29 мая Университет Нортгемптона организовал мероприятие «Magus: Междисциплинарный подход к творчеству Алана Мура», где зачитывались доклады с названиями «Большие числа»: комиксы без отсылок и переосмыслений» (Big Numbers: Comics Beyond Referentiality and Reinvention), «Хаотическая преступность: злодеи Алана Мура» (Chaotic Criminality: The Villains of Alan Moore) и «V против Голливуда: рассуждение о полемическом плагиате» (V Versus Hollywood: A Discourse on Polemic Thievery). Темы варьиро-

вались от мейнстримных комиксов Мура до его связи с Нортгемптоном, а также перформансов и магии. Предпринимались попытки связать его творчество с широкими литературными движениями, такими как постмодернизм и готика, прошла дискуссия о влияниях — как его, так и на него. Прошли показы таких редкостей Мура, как «Не дай мне умереть в черно-белом», а завершилась конференция панелью с самими Муром и Гебби.

Являются «Пропащие девчонки» ключом к творчеству Мура, как это в свое время представили некоторые журналисты и критики, или же нет, это полезная для исследователей веха. Издание состоялось в 2006 году — когда Мур сознательно и очень публично дистанцировался от всей индустрии комиксов. Из-за трений по поводу редакторских решений в ABC и обиды Мура на то, как DC занимались фильмом «V значит вендетта», он решил сократить свое участие в линейке ABC, задвинув в долгий ящик планы на новые серии: «Кометные рейнджеры» (Comet Rangers, рисунок Джима Ли), «Жемчужина глубин» (Pearl of the Deep, Джон Тотлбен), «Душа» (The Soul, Джон Култарт) и «Лимбо» (Limbo, Шейн Окли — Shane Oakley), а также серию-антологию «Каскад»

(Cascade), где, как он надеялся, поучаствуют Дэйв Гиббонс, Брайан Болланд и Брайан Толбот.

С DC, как говорил Мур, его связывала «тонкая нить»[892]: «Лига выдающихся джентльменов». Мур повторял, что они с Кевином О'Нилом не потерпят нового вмешательства со стороны редакторов. В середине 2006 года ваншот «Черное досье» был почти готов и поставлен в планы на октябрь того же года, но из-за сложного производства книга перенеслась на начало 2007-го[893]. Как только «Черное досье» закончили, произошла еще одна задержка, как объяснял О'Нил:

> Книгу хотел увидеть голливудский продюсер, задолго до публикации – в начале года, когда ее наконец издали. Он давил на DC, и, если я все правильно понял, – постараюсь обойтись без конкретных имен, – кто-то важный из DC слетал и показал ему готовую книгу, а он ее пролистал и говорил: «Вашу мать, вашу мать, вашу мать, ребят, вас же засудят на хрен, о боже мой, да вы что делаете, вы там чем думаете»… Потом, к сожалению, тот же продюсер был на книжной ярмарке в Нью-Йорке, встретился с кем-то из DC и

повторил: «Блин, вы же не думаете всерьез публиковать ту штуку?»[894]

Хотя О'Нил не называет имен, он явно ссылался на продюсера «Лиги выдающихся джентльменов» Дона Мерфи, который объясняет, что попросил «Черное досье» на случай, если там есть потенциал для сиквела:

> К этому времени Алан покончил с Голливудом… Джон Ни привез ее в студию и был рядом, пока я читал. История не самая внятная, но очень классная. Мне казалось очевидным, что в ней десятки нарушений современных авторских прав вроде Джеймса Бонда и Дживза, совершенно беспардонных. Но помните, я не юрист, я снимаю кино. Я неплохо разбираюсь в праве, но это у DC и Warner самые лучшие адвокаты в округе. Если DC зарезали книгу из-за того, что я что-то там сказал, это разве не безумие? Кто я такой? С другой стороны, потом О'Нил в интервью, где он разгромил мое мнение, упомянул, что хотел бы, чтобы Warner дали им права на Дживса, потому что те принадлежали родственной компании.

> В следующих изданиях «Лиги» они относились к авторским правам совершенно бесцеремонно, как будто им принадлежат чужие творения[895].

Поскольку «Черное досье» рассказывало о пятидесятых, все участники уже знали, что не обойдется без персонажей, зарегистрированных или защищенных авторскими правами. Мур, О'Нил и их редактор Скотт Дунбьер были осторожны в процессе создания книги, обсуждали и прорабатывали возможные юридические претензии. Тем не менее Пол Левиц, издатель DC, порекомендовал продавать «Черное досье» только в США (называлась причина, что намеренный пастиш на П. Г. Вудхауса нарушит закон Великобритании). Также было решено, что одна из двух песен на виниловой пластинке, «Дома с тобой» (Home with you), слишком похожа на песню, которую она пародирует, — тему кукольного сериала Джерри Андерсона из шестидесятых Fireball XL5, — так что пластинку не включили в книгу.

С самой первой ссоры Мура с DC в 1987 году Левиц отзывался о нем в интервью только положительно, и многие причисляли именно Левицу

запрет на все попытки публикаций сиквела «Хранителей» или другой эксплуатации книги — как следствие, до 2012 года новых материалов по «Хранителям» почти не выходило, только ролевая игра 1987 года, созданная в соавторстве с Муром, а также видеоигра 2009 года, связанная с фильмом (Левиц наложил вето на создание нового материала для игры). После того как в сентябре 2009 года Левиц ушел с поста президента и издателя DC Comics, все быстро изменилось.

Но для Мура помехи Левица в связи с «Черным досье» уже стали последней каплей, и он решил, что с него уже хватит. «В тот момент мы решили сменить издателей. Потому что даже если бы мы в чем-то уступили, они всегда могли найти еще какую-нибудь мелочную придирку — мы жили как с сапогом на горле»[896]. Очевидным местом, чтобы забрать будущие тома «Лиги», стали Top Shelf — издатели «Пропащих девчонок», которые давно присматривались к серии. В Британии печатью и распространением занялись почтенные андерграундные издатели Knockabout, с которыми Мур и О'Нил неоднократно работали по отдельности в прошлом.

Мур объяснил, почему ушел из мейнстримных комиксов, в восьмидесятистраничном интервью

с журналистом Биллом Бейкером, опубликованном в конце года в виде книги «Прощальное интервью Алана Мура» (Alan Moore's Exit Interview). Это очередное упражнение по сжиганию мостов — Мур обвинил менеджмент DC в том, что им больше интересны сделки на кино, корпоративная политика и собственное эго, чем комиксы. Он заявил, что после более чем четверти века работы писателем ему не принадлежит практически ничего из написанного, и, с его точки зрения, бизнес-практика комикс-издателей ежедневно не обходилась без лжи, шантажа и обмана. Мур по-прежнему любил медиум, но пришел к выводу, что индустрия физически неспособна уважать сценаристов и художников: «Она относится к ним как к ресурсу. Как к топливным стержням. Нисколько не уважает как личностей. Готова загнать их до смерти, лишь бы выжать побольше книжек. А потом, когда они умрут, опубликует пространный некролог и выпустит все творчество в посмертном издании, чтобы подзаработать еще»[897].

Хотя американская индустрия комиксов существует с тридцатых и повидала разные взлеты и спады, очевидно, сейчас она столкнулась с большой проблемой. Интернет радикально изменил

рынок газет и журналов, а комиксы, по сути, — просто один из видов периодической печати. Как и музыкальную индустрию, компании комиксов застигли врасплох интернет-пираты, и те не успели предложить достойную альтернативу. От худшего издатели застрахованы — коллекционеры обожествляют физические копии комиксов, считают их инвестицией, и небезосновательно. Например, первый номер «Ходячих мертвецов» (The Walking Dead) вышел в 2003 году и стоил 2,95 доллара; в ноябре 2012 года копия в «почти отличном» состоянии стоила 10 тысяч[898]. Система дистрибуции прямых продаж в первую очередь означает, что комиксы печатают под заказ и от них нельзя отказаться, так что издатели практически не рискуют. Но комиксы слишком долго полагались на существующих читателей. В восьмидесятых профессионалы индустрии с удивлением узнали, что некоторые их читатели так выросли, что уже готовы поступать в колледж; теперь бы они удивились, что когда-то у них было так много таких молодых фанатов. В 2012 году Грант Моррисон, писавший для DC «Супермена» и «Бэтмена», сказал Rolling Stone: «Продажи комиксов такие низкие… Просто обрушились. От месяца к месяцу все хуже. Май

— первый раз за долгий период, когда ни один комикс не продался тиражом больше 100 тысяч, так что есть спад… Если честно, кажется, что все покатилось под откос. Супергеройские комиксы. Этот концепт довольно безжалостный, и он изменился»[899].

Мур многие годы твердил, что индустрия обречена. В интервью для подкаста Panel Borders он выдвинул следующее предложение:

> Что действительно может спасти комиксы, что нам действительно нужно – так это хороший поджог ради страховки. По-моему, если мы спалим индустрию дотла, а перед этим запрем все пожарные выходы, чтобы не выскочили большие компании, то мы получим обугленную землю, богатую нитратами, откуда взойдут зеленые побеги. Возможно, это немного апокалиптично, но, по-моему, для нас полезнее, чтобы медиум комиксов сдулся до прежнего опального состояния, в котором он блаженно пребывал, пока не пришли такие как я и все не испортили[900].

Существует комикс-сообщество, где боль-

шинство профессионалов когда-то начинали фанатами — и Мур здесь, конечно, не исключение, — и по большей части это единая сущность без большого количества сословий. Комиксы, как и любая другая творческая индустрия, тоже могут похвастаться внутренней враждой, расколами, фракциями и давними обидами, но в целом отношения в них сплоченные. И если Мур выступает с критикой, он неизбежно провоцирует реакцию — от создателей, чувствующих себя задетыми лично, и от фанатов, защищающих творчество сценаристов и художников. В сентябре 2010 года Мур отметил, что, если «у них есть «великие таланты от индустрии», готовые писать приквелы и сиквелы к «Хранителям», — ну, может, это покажется радикальной мыслью, но почему бы не попросить ваш великий талант придумать собственную идею?.. Просто примените этот талант к книге, которая широкой публике за пределами сферы комиксов покажется не менее интересной и привлекательной, чем то, что я начеркал двадцать пять лет назад. Я что, так много прошу?»[901] Подобные провокативные комментарии быстро расходятся в Сети, только процесс этот односторонний: хотя практически у каждого создателя комикса уже есть собствен-

ный блог и аккаунт в Twitter, Мур действительно по-прежнему живет без Интернета (хотя, судя по некоторым его словам, до него доходят новости через друзей и семью).

Даже когда он молчит, его голос звучит. Любой комикс-фанат знает, что это Алан Мур написал «V значит вендетта» и «Хранителей», так что когда в титрах киноверсии пишут «основано на графическом романе с иллюстрациями Дэвида Ллойда» и «основано на графическом романе с участием и иллюстрациями Дэйва Гиббонса», получается, что каждый просмотр грубо напоминает о неодобрении автора. Многие фанаты сейчас уже среднего возраста и предпочитают раннее супергеройское творчество Мура из своих юношеских лет его недавним работам. Критику Мура они воспринимают как личные нападки — с отрицанием, торгом, гневом, депрессией и принятием в разной степени. Фанаты «V значит вендетта» не могут взять в толк, почему Алан Мур порицает экранизацию.

Все это подпитывает образ озлобленного затворника — особенно, похоже, среди комикс-фэндома Америки. Как Мелинда Гебби сказала New York Times: «Раз он похож на дикаря, все думают, что он и есть дикарь. Он пугает людей,

потому что не следует за морковкой и борется за внутреннее достоинство, которого они не понимают»[902]. Журналисты часто пишут, с каким удивлением обнаруживают, что Мур довольно дружелюбен, — этот консенсус удачно подытожили в профиле от Guardian: «Вас можно простить, если вы считаете, что он сварливый престарелый отшельник, но вживую это неподдельно теплый, внимательный и совершенно непретенциозный человек»[903].

В шестьдесят лет многие, конечно, теряют связь с друзьями из прошлого или уже не состоят в тех же добрых отношениях с коллегами, что и в восьмидесятых. Мур — не исключение: за годы он рассорился со многими соавторами, включая даже близких ему людей. Но он пронес через годы детскую дружбу с местными нортгемптонцами, многие десятилетия общается с друзьями из мира комиксов вроде Стива Мура, Нила Геймана и Эдди Кэмпбелла и остается в хороших отношениях с большинством художников — на одном художнике даже женился. Но иногда он сознательно вычеркивал людей из своей жизни. В некоторых случаях он ясно давал понять издателям, что готов общаться только с конкретным человеком — например, в случае DC в последнее

время он принимает звонки только от бывшего редактора «Болотной Твари» Карен Бергер, а его единственный контакт в ABC — Скотт Дунбьер. К середине восьмидесятых он оборвал связь с Дезом Скинном вплоть до того, что редактору Warrior пришлось посылать ему заказные письма, чтобы не сомневаться, получил их Мур или нет. Мур хочет работать только с теми, кому доверяет. Вот ответ Скинна: «Доверие? Если только человек не параноик, не представляю, на что оно влияет. Я ни разу не задумывался, доверяю я или нет своим начальникам в IPC, Marvel, Mad, где угодно. Мне платят — я работаю»[904].

Речь идет не только о профессиональных отношениях: с той же философией «все или ничего» Мур подходит к дружбе. Со Стивеном Биссеттом все начиналось замечательно, они вместе работали писателем и художником над «Болотной Тварью». Когда Биссетт самостоятельно публиковал Taboo, Мур предоставил «Из ада» и «Пропащих девчонок», а также другие материалы; Эдди Кэмпбелл, явно разочарованный в журнале, говорит: «Я всегда знал, что комикс «Из ада» ни к чему не придет, пока прикован к Taboo, но Алан преданно соблюдал изначальное соглашение со Стивом»[905]. Биссетт навещал

Мура в Нортгемптоне, ночевал у него дома. Мур интересовался собственным комиксом Биссетта о динозаврах «Тиран» (Tyrant). Они вместе работали над «1963» для Image, получали удовольствие по крайней мере на первых этапах процесса, и оба хорошо подзаработали.

Но все резко изменилось. Биссетт говорил Onion, что Мур поссорился с ним из-за интервью в The Comics Journal № 185 (март 1996-го): «Я прислал транскрипцию интервью всем, кого упоминал по имени, вместе с письмом, где говорил: «Если вам что-то не нравится, я это уберу. Если я где-то ошибся, то изменю. Пожалуйста, прочитайте, подумайте и скажите». От Алана я не услышал ни слова. Но когда с ним встретился Нил [Гейман], Алан… В общем, Нил позвонил мне перед вылетом из Англии, и я в тот же вечер позвонил Алану и тогда услышал от него последние слова. Он сказал: «Так, Стив? Буду краток. Больше не звони мне, не пиши мне, и вообще, на мой взгляд, все кончено, приятель». Щелк. И все. Конец. Не знаю, чем его обидел…»[906]

Мур вспоминает иначе: «Разговор правда был недлинным, но и не таким коротким, как утверждает Стивен Биссетт. Я спросил, почему он *ни разу* не обсуждал проблемы и претензии к моему

поведению со мной лично. Когда он решил их обсудить, то обсудил не лицом к лицу со мной, а в фэнзине о комиксах. На это он так и не ответил. Еще кое-чего не было… он рассказывал о том, что из-за работы с Тоддом Макфарлейном я совершенно изменился и потерял интерес к «1963», тогда как я помню, что еще писал последний номер, когда Стив Биссетт и Рик [Вейтч] заявили, что больше не хотят этим заниматься — проектом. Я мог понять их разочарование от работы с Image, когда каждую пару недель комикс хотел вести какой-нибудь другой партнер Image и ситуация была беспросветная»[907].

В финальном номере «1963» — «1963 Annual» — должно было быть по несколько страниц рисунков от каждого из партнеров Image, но никто не создал редакторскую команду для координации или решения бюрократических проблем. Многие обязанности взял на себя сам Биссетт, почувствовав, что остальные участники — в том числе Мур — ставят свои другие проекты в Image выше. Но последней каплей для Мура, похоже, стали следующие слова Биссетта:

> Я правда не думал, что в случае чего Алан с такой готовностью нас бросит. Мы

вместе с ним построили мост в Image, но, наверное, в глазах «аристократии» Image мы оставались его прислугой. Алан стал «Элегантным Элом». Я не сразу от этого оправился. Меня удивило, что деньги станут таким фактором. Но нужно понимать, сколько Алан к тому времени уже побирался. В то же время его жизнь двигалась в другом направлении, от эксклюзивного интереса к комиксам – к другим действительно великолепным творческим вариантам[908].

Мур говорит: «Когда он мне позвонил, я все это с ним обсудил, объяснил, что произошло и что, когда я получил его посылку после того, как The Comics Journal уже оказался в магазинах, я прочитал половину и уже сидел в слезах. Дочка забрала у меня интервью и отправила в мусор… До этого момента я считал его ближайшим другом. И да, меня это очень, очень расстроило»[909]. Отношения Мура и Биссетта за годы менялись. И «телефонный звонок Алану, который раньше был дружеской беседой двух соавторов на равных, все больше и больше шел о бизнесе. А Алан ненавидит бизнес. А тот все больше и больше вторгался

в его жизнь»[910].

Десяток лет спустя кошка пробежала между Муром и Дэйвом Гиббонсом. Гиббонс приветствовал фильм «Хранители», Мур — нет. Каждый знал и уважал взгляды другого. Гиббонс участвовал во всех дискуссиях и диспутах в середине восьмидесятых, так что, тогда как нам остается только гадать, он точно знал, по каким причинам Мур расстался с DC. Он, как и Мур, тоже следил, чтобы DC не эксплуатировали оригинальную идею. Его отношение к спин-оффам «Хранителей» ненамного великодушнее, чем у Мура: «Я считаю, что мы с Аланом написали графический роман «Хранители» и сделали пару иллюстраций, которые вышли в то же время. Все остальное — фильм, игра, приквелы, — это все не канон. Это побочное. Это не настоящие «Хранители». Просто что-то другое»[911]. В 2011 году он предоставил для запуска «До Хранителей» цитату, но она казалась до того прохладной, что многие рецензенты удивились, зачем DC вообще ее использовали: «Оригинальная серия «Хранители» — законченная история, которую нам с Аланом Муром хотелось рассказать. Но я понимаю причины DC для этой инициативы и желание художников и писателей сценаристов воздать дань нашему

творчеству. Пусть эти добавки достигнут того успеха, о котором они мечтают»[912]. Гиббонс все это время оставался в неплохих отношениях с издателем и продолжал на него работать.

Когда DC готовились к выходу фильма по «Хранителям», они хотели выпустить на рынок в виде одной полноценной книги единичный комикс «Черная шхуна» — пиратский комикс-внутри-комикса, разбросанный по «Хранителям» и складывающийся в историю. Мур сказал, что ему эта идея не по душе, но без указания имени он не будет против, если согласен Гиббонс. Когда Гиббонс заметил: «В DC сказали, что ожидали, что ты молча подчинишься», — Мур закусил удила; он решил, что издатель использует против него его же друзей.

Стив Мур не работал в DC уже два года и успел поверить, что его занесли в черные списки. И потому очень удивился, когда ему предложили написать роман к выходу фильма «Хранители» (ранее он новеллизировал «V значит вендетта»). В то время он ухаживал за умирающим братом, так что доход от книги стал бы долгожданным подспорьем. Но вскоре после того, как Алан отказался помещать свое имя на обложку комикса «Черная шхуна», Стив получил от Warner Books

письмо о том, что они решили не издавать новеллизацию. Алан Мур уверен, что здесь есть связь: «В тот момент я вдруг понял, что значит «Мы ожидаем, что Алан молча подчинится». Конечно, тут ни к чему не придерешься. Поразительно, что к этим людям никогда невозможно придраться, но я знаю, что думаю, а думаю я, что они — отлично понимая, что у Стива на руках смертельно больной брат, — решили надавить на меня, чтобы я не мог отказаться». Новостной веб-сайт Comics Alliance сообщил об этом под заголовком «У Алана Мура в новом припадке старческого маразма зашкаливает паранойя»[913].

Конечно, есть и более невинные — и, наверное, более правдоподобные — объяснения. Когда комиксы для ABC писал кто угодно, кроме Алана Мура (считая Стива Мура), заказы заметно падали. И ряд источников сообщил, что новеллизацию «Хранителей» отменили по просьбе режиссера Зака Снайдера — как раз потому, что он полагал, будто публикация оскорбит автора комикса. Но для Мура «единственные выводы, которые имели значение, были мои. И вот какой вывод я сделал… Я так и не получил объяснения фразе «Мы ожидали, что Алан молча подчинится», так что только этот сценарий и кажется мне

логичным. И я сказал Дэйву Гиббонсу: «Ради нашей дружбы, Дэйв, давай больше не будем никогда обсуждать «Хранителей». Очевидно, эта тема — расстройство для нас обоих, но только так я мог не позволить Дэйву передавать эти жуткие послания — с его ведома или без»[914].

Мур создавал ситуацию, когда невозможна даже косвенная связь с DC. Продюсер «Из ада» и «Лиги выдающихся джентльменов» Дон Мерфи заметил закономерность: «Есть люди, которые просто не могут радоваться жизни, если не на что жаловаться. Им нравится обвинять других, обвинять компании и обвинять целый мир, ведь тогда не приходится смотреться в зеркало и нести ответственность за себя». Он приводил пример «извращенной логики», из-за которой Мур сорвался на Дэйва Гиббонса, и заявил, что то же произошло со «Стивом Биссеттом, замечательной Карен Бергер, Скоттом Дунбьером, который годами терпел его дерьмо, Marvel, DC, и многими другими. Он несчастный человек, и это очень печально, потому что он чертовски талантливый»[915]. Независимо от Мерфи Дез Скинн пришел к тому же выводу: «Один остряк в Интернете сказал: «Однажды в мире кончатся мосты, потому что Алан Мур сожжет их все». Чертовски

жаль будет потерять его талант, но — в отличие от, скажем, более политически подкованного Нила Геймана, — у него, похоже, действительно кончаются художники и издатели. Даже аудитория у него куда меньше, чем в старые дни»[916].

Правы ли Мерфи и Скинн? Последние комиксы Мура выходили у Top Shelf и Avatar — издателей заслуженных, но легковесных. Avatar, более крупный, занимает около 0,8 процента на рынке ритейла, тогда как DC и Marvel владеют по трети. При этом Top Shelf сумел отправить «Немо: Сердце льда» (Nemo: Heart of Ice) на верхние строчки чартов графических романов в оживленный месяц, когда выходили новые тайтлы «Бэтмена», «Ходячих мертвецов» и «Времени приключений» (Adventure Time), а также кроссовер «Доктора Кто»/«Стар Трека», тоже продававшийся неплохо[917]. «Хранители», «Убийственная шутка» и «V значит вендетта» — неувядающие бестселлеры[918], но и новые работы расходятся не хуже: единственное произведение Мура в 2011 году — «Столетие 1969» — заняло третье место в годовом чарте, после двух сборников «Ходячих мертвецов», а «Столетие 2009» в следующем году стало единственным графическим романом в топ-10, не относящимся к «Бэтмену» или «Ходячим мерт-

вецам». Мур все еще не теряет хватки.

У людей в комикс-индустрии часто искаженное понимание «мейнстрима». Комикс-бестселлер в августе 2006 года — месяце, когда вышли «Пропащие девчонки», — «Лига Справедливости Америки» № 1: перезапуск тайтла, объединившего самых популярных супергероев DC, от писателя триллеров Брэда Мельцера[919]. Продажи составили 212 178 экземпляров. Это исключительное достижение (вторая строчка в чарте, «Новые Мстители» (New Avengers) № 12 от Marvel, продались 153 970 копиями). Тем не менее первые два тиража «Пропащих девчонок» по 75 долларов за книгу собрали 1,5 миллиона долларов, тогда как «Лига Справедливости» № 1 — 846 590 долларов. Даже в штучной продаже «Пропащие девчонки» обошли последние регулярные комиксы Мура для DC за прошлый год — «Прометею» № 32 (15 833 экземпляра) и «Том Стронг» № 36 (12 193 экземпляра). И именно «Пропащие девчонки» — и их создатели — привлекли внимание маститых критиков. Мур выпустил именно тот комикс, который надеялся выпускать еще в Warrior: смелый, личный и совершенно бескомпромиссный, с высокой стоимостью производства — витрина для повествовательных техник, которые не сра-

ботают в любом другом медиуме, причем книга не только собрала положительные отзывы, но и принесла прибыль всем участникам. А тот факт, что шансов на экранизацию не было и в помине, стал не минусом, а напротив — вишенкой на торте.

Так что же случилось с Аланом Муром?

Большую часть карьеры Мур выделялся физически, но будет серьезной ошибкой сказать, что он был каким-то аутсайдером. Лучше считать его как раз олицетворением всего, что происходило в комикс-индустрии. Он не единственный писал реалистичные британские комиксы в эпоху после 2000AD, не единственный писал мрачную супергероику для подростков из шестой формы[43] в середине восьмидесятых, не единственный потерпел неудачу на поприще самиздата в девяностых, когда обвалился рынок; не единственный стал полубогом для сегмента фанатов, унаследовавших Землю в век Интернета. Даже как автор комиксов, с которыми себе позволили вольности киностудии, он только один из многих; он не исключение. Мур писал комиксы-вехи, имевшие огромное влияние, но даже если бы он остался

[43] Примечания: 43
Предуниверситетская подготовка.

на офисной работе и перекладывал бумажки для Pipeline Constructors Ltd, то Фрэнк Миллер все равно бы написал «Сорвиголову» и «Темного рыцаря», Арт Шпигельман все равно бы написал «Мауса», а DC все равно бы обновили линейку. Может, у Карен Бергер не возникло бы стимула искать британских сценаристов, но в 2000AD собралась целая когорта творческих людей, которые и сами могли создать себе карьеру. Бэтмен остался бы важным персонажем и без создания «Убийственной шутки» (хотя, возможно, Джокер бы не набрал *такой* популярности). И несмотря на то что «Хранители» — значимая, великолепная книга с огромным влиянием, даже если бы ее не было, графические романы никуда бы не делись — как никуда бы не делись фильмы, даже если бы никто не снял «Гражданина Кейна».

Кроме Алана Мура, есть и другие именитые сценаристы комиксов. Если ограничиться одними британцами, то в том же ряду упоминаются Нил Гейман, Грант Моррисон, Марк Миллар и Уоррен Эллис. У всех них творческая свобода, характерные голоса и достаточно последователей, чтобы спокойно менять издателей и даже виды искусства, не теряя по дороге фанбазу. У их комиксов есть экранизации, они пробовали

писать не только супергеройские истории, они экспериментировали, они не понаслышке знакомы с сатирой. Десять лет назад было бы проще сказать, что Мур — в той же категории, что и эти авторы, только пришел к славе на несколько лет раньше, а его ссоры с издателями — громче[920].

Но теперь Мур действительно единственный в своем роде. Его современники не упускали случая приобрести богатство и статус. Им польстит, если главный редактор Marvel или DC предложит специально для них супергеройский проект высокого класса. Они перелетят океан для встречи с кинопродюсерами или для посещения Комик-Кона. В этом нет ничего плохого — большинство сценаристов-фрилансеров многое отдадут за такие возможности. Что выделяет Мура, так это его добровольный отказ играть в эти игры. Он остается в Нортгемптоне и самостоятельно публикует журнал со статьями об автобусных маршрутах и приготовлении бисквитов. Не стараясь найти агента или издателя, он семь лет (на данный момент) пишет роман, который по завершении станет толще Ветхого и Нового Заветов вместе взятых и который, по его признанию, вряд ли можно прочесть, учитывая, что «уж последнюю главу, главу о Лючии Джойс, никто не разберет

— она такая гениальная, что совершенно нечленораздельная»[921].

Возможно, Мура вынудили занять эту позицию? Только не другие люди. У него хватало разногласий с DC, но все же, если верить ему, издатель предлагал «пару миллионов долларов»[922] за работу над «До Хранителей». Недавно Marvel выкупили права на Марвелмена, и трудно представить, чтобы они не отхватили Муру руку по локоть, если тот проявит интерес к персонажу. Но ни та ни другая компания ничего не могут ему предложить, а Голливуд — и подавно. Он работает только с теми, с кем сам хочет работать. Он внимательно читает контракты с Top Shelf и Avatar, но признается, что «до сих пор не нанял юриста, чтобы этим заниматься, потому что мне это кажется знаком недоверия. Да, знаю, звучит глупо, учитывая, что я, очевидно, не доверяю всей индустрии, но я предпочитаю работать с людьми исходя из того, что все друг с другом честны. Лучше не работать, чем постоянно существовать в состоянии недоверия»[923].

Так значит, его ситуация — просто личная причуда? В конце 2012 года Мур пересказал Observer одну семейную историю:

> Он ненавидит принуждение, несмотря на все финансовые стимулы, и вполне возможно, что это неприятие у него в крови. Как рассказывает Мур, его прадеду Рыжему, художнику-алкоголику, на рубеже столетий предложили стать директором городской компании по производству стекла. Ему сказали: «Ты заработаешь миллионы! Единственное условие – чтобы ноги твоей не было в пабе две недели». В ответ прозвучало категорическое «нет»; и Вернон всю оставшуюся жизнь ходил мимо особняка человека, который согласился на работу. «Но я этим безмерно горжусь. Отказаться только потому, что ты этим не хочешь заниматься. Это… это наверняка в генах»[924].

Мур считает отказ от денег добродетелью: «Такой силы не купишь. Просто знать, что, насколько тебе известно, у тебя нет ценника; что не бывает таких денег, ради которых ты готов поступиться принципами даже по мелочи, даже если на практике это ни на что не влияет. Рекомендую так жить всем, иначе вы подчинитесь деньгам, а уж чему-чему, как им лучше не позволять управлять

жизнью»[925].

Легко говорить о том, что нельзя продавать душу корпорациям, если не приходится волноваться из-за денег. Первым профессиональным заказом Мура стала иллюстрация Элвиса Костелло, который пел о Джоне Ленноне (в песне The Other Side of Summer): «Это миллионер сказал: «Представьте, что нет собственности». Немного неловко понимать, что Мур финансово обеспечен и в состоянии трудиться над долгими или некоммерческими проектами во многом благодаря доходу за годы работы в DC, в том числе за «Хранителей». Леннон жил в апартаментах, выходящих на Централ-парк, с гардеробом с охлаждением для меховых шуб; Алан Мур — нет. «У меня достаточно денег для комфортабельной жизни. Я живу комфортабельно, могу оплачивать счета в конце каждого месяца»[926]. Действительно, он *решил* не быть богатым, отказавшись от «миллионов», но он и не сидит на паперти. Когда у него в избытке денег, Мур жертвует их рождественским колядщикам или бедным жителям Боро, а также спонсирует баскетбольную команду «Нортгемптонские короли» (Northampton Kings), собранную из детей все того же нищего района.

Теперь Алан Мур в том положении, когда мо-

жет делать что захочет. Так что встает вопрос качества того, что он хочет, и — возможно, об этом легче судить, — преуспевает ли он по собственным критериям.

Когда стартовали «Лучшие комиксы Америки», Мур был плодотворным, неистощимым на выдумки и разносторонним писателем; в ассортименте встречаются как его самые барочные работы, так и самые приятные приключенческие боевики. Но предприятие провалилось как минимум по одному параметру, заданному Муром. В апреле 2000 года он сказал Tripwire: «В идеальном мире я бы мог заниматься ABC еще несколько лет, чтобы они стали самодостаточной, процветающей линейкой комиксов»[927]. Но после ссоры с DC Мур решил закончить онгоинги одним эвентом, в котором все персонажи ABC собрались, чтобы не дать Прометее вызвать Апокалипсис, и потерпели неудачу. С тех пор DC не проявляли интереса к продолжению линейки без Мура и отменили на середине пару тайтлов-продолжений от соавторов. Материал Мура остается в печати, но с последних переизданий убрали бренд ABC, потому что теперь «Лига выдающихся джентльменов» и «Прометея» присоединились к «V значит вендетта» под эгидой Vertigo. ABC уже

кажется древней историей.

Но если Мур больше не сценарист комиксов, то кто он? Как ни посмотри, нельзя скинуть со счетов волшебство. Даже если считать «магию» просто одной из стратегий, с помощью которой Мур совершенствуется в творчестве, остается та проблема, что его понимание магии настолько широкое, что он может заявить о родстве с любым творческим человеком по желанию: «Если заглянете за рамки сообщества самопровозглашенных волшебников, трудно найти творца, который бы не вдохновлялся так или иначе оккультной организацией, оккультной школой или мыслью, или каким-то личным видением»[928].

На практике он определил довольно узкую художественную традицию магии, в основном литературную. В предисловии к комиксу-адаптации «Дома в Порубежье» Уильяма Хоупа Ходжсона[929] Мур хвалит роман за «окружающую ауру и харизму, которая чувствуется еще до того, как вы откроете книгу. Безумный водоворот фантастических образов и диких апокалиптических идей». Он объявляет книгу частью «погребенной золотой жилы литературы, которая могла бы неизмеримо обогатить наш нынешний скудеющий культурный ландшафт, если бы мы ее

когда-то не погребли — не погребли заживо без всякой жалости», — а потом называет среди писателей этой традиции По, Лавкрафта и Стокера, а также менее известных Ходжсона, лорда Дансени, Кларка Эштона Смита, Артура Мейчена, Мэттью Фипса Шила, Элджернона Блэквуда и Дэвида Линдсея, а также недавних последователей вроде Анджелы Картер, М. Джона Харрисона, Джека Тревора Стори, Мервина Пика и Мориса Ричардсона. В других местах он причислял к этому ряду Роберта Антона Уилсона, Йена Синклера и Майкла Муркока, а также говорил о «Ди, Мейнчене, Блейке, Дансени, Ходжсоне, Баньяне, герцогине Ньюкасла. Стенографы апокалипсиса»[930].

Ученые тоже пытались поместить самого Мура в рамки существующей традиции. Аннализа Дилиддо заканчивает свое исследование творчества Мура — «Комиксы как перформанс, проза как скальпель», — поставив его в один ряд с Анджелой Картер (Дилиддо писала монографию по Картер), Йеном Синклером и Питером Акройдом, с почетным упоминанием Майкла Муркока и Кэти Экер — все они «работают на одной художественной территории, где главный фокус в конечном итоге — рефлексия на тему личности: отсюда возрождение традиции с помощью новых

кодов и модальностей репрезентации; фокус на гендерных, этнических и классовых проблемах; рассмотрение концепции Другого и ее вклада в эволюцию Великобритании; а также изучение и переоценка английскости»[931].

Список длинный, но у авторов в нем много схожих характеристик и литературных интересов. Что важнее, исследование их жизни и творчества позволяет нам триангулировать приблизительное направление, в котором двигается Мур.

В 2002 году Мур написал предисловие для издания одной из своих любимых книг — «Путешествия к Арктуру» Дэвида Линдсея (1876–1945), фантасмагорической аллегории о человеке, попавшем в другой мир. Мур «требует, чтобы Дэвида Линдсея считали не всего лишь нетипичным случаем, блестящим мэвериком, но человеком достойным и заслуживающим шаманской мантии; британского визионерского и апокалипсического наследия». И снова он пытается прочно поместить якобы автора-одиночку в рамках существующей традиции. Упомянув Генри Триса и Николаса Мура, он говорит о «британском почетном списке провидцев, неудачников и возвышенных рантеров, благородную команду с пеной на губах — Баньяне, Муркоке, Бульвер-Лит-

тоне, Мейчене, лорде Дансени, Роберте Эйкмане, Йене Синклере, М. Джоне Харрисоне, Хоуп Мирр-лиз и Уильяме Хоупе Ходжсоне — и вот Дэвид Линдсей, что едва не ускользнул». Он описывает качества, благодаря которым, на его взгляд, книга Линдсея такая выдающаяся:

> Это не просто какая-нибудь из цветущих буйным цветом фэнтези-трилогий, которые превращают чудесное в повседневное и забивают все книжные магазины. Это не просто литература. Это пророчества хрустального шара, рекогносцировка, беспилотные дроны с камерами, картографирующие пространство сна с высоты птичьего полета, надзирающие за Надмиром. Это Откровение кустарного производства, местная ремесленная традиция. Барахолка с горящими, кричащими ангелами… В «Путешествии к Арктуру» нетрудно различить плохо завуалированный шаблон для специфической, великолепно безумной утопии. Цивилизация вдруг озаряется пониманием собственного рабства перед Империей Чувств. Мужчины и женщины осво-

бождаются от пределов и ограничений психики, собственных личностей, способны отращивать новые духовные органы или отверстия для противодействия тяготам бытия, вероломному и бесконечно преломляющему царству зеркального лабиринта Кристалмена… Есть в тексте и другие экспериментальные утопические предложения, моменты, когда можно подумать, что Линдсей пытается подать собственные научные теории в обличии фантазий.

Незачем и говорить, что Мур с успехом описывает не только Линдсея, но и себя. Он часто подчеркивает, что его родство с авторами из списка не исчерпывается одними книгами. Большинство (хотя и не все) из них — авторы жанровых книг, а не литературных шедевров, но для Мура это сила, а не слабость. Сравнивая себя с Говардом Лавкрафтом (1890–1937), он говорил: «Мы оба — писатели бульварного чтива, которые пытаются выразить собственное понимание истины… Когда ты бульварный писатель, то привыкаешь работать быстрее и вне всяких литературных обязательств и претензий. Твоя

фантазия чище»[932].

За недавние годы Мур выпустил несколько проектов, основанных на лавкрафтовских темах. Первый — рассказ в прозе «Двор» (The Courtyard), где действие разворачивается в современности (позже адаптирован для комиксов Энтони Джонстоном). Мур решил написать сиквел, «Неономикон». Не скрывая, что взялся за работу ради денег из-за запоздавших роялти и неожиданного налогового счета, он тем не менее горел желанием написать об ужасах, на которые Лавкрафт в своих рассказах только намекал, «по-настоящему вернуть на свет спорные элементы, которые подвергал цензуре сам Лавкрафт или которые не трогали люди со времен Лавкрафта, писавшие пастиши. Например, расизм, антисемитизм, сексизм, сексуальные фобии, вполне очевидные во всех скользких фаллических или вагинальных монстрах Лавкрафта»[933]. Результат — подобающе непристойный, хотя метатекстуальную критику лавкрафтовских предубеждений затмевает жестокая и откровенная сцена изнасилования, занимающая почти целый номер. Мур, однажды сказавший: «Нельзя зайти «Слишком Далеко». А если и можно, то туда обязательно надо зайти»[934], — теперь сам при-

знался интервьюеру: «Оглядываясь назад — да, возможно, я зашел слишком далеко, но это все равно хорошая история»[935]. В конце 2012 года объявили, что Мур напишет новую, длинную серию «Провиденс» (Providence), основанную на жизни самого Лавкрафта.

Также он стал выдающимся апологетом художника Остина Османа Спейра (1886–1956), писал предисловие для брошюры к выставке, посвященной пятидесятилетию со смерти Спейра, и заявлял на The Culture Show в 2010-м, что «он не только невероятный художник, но и, по моему мнению, величайший английский волшебник двадцатого века». Хотя при жизни Спейр славился портретами и картинами в стиле ню, он создал немало работ оккультного значения, часто вдохновляясь снами или пользуясь техниками автоматического рисования. Мур, у которого ню Спейра висит в передней комнате, превозносит художника потому, что «он совершенно отрекся от галерейной среды и воспитания среднего класса и заявил: «Я перееду в Брикстон, к проституткам и мошенникам, потому что только им я верю, и выставляться больше не буду нигде, кроме задних комнат пабов»[936]. И отлучился от всей человеческой расы, и даже сам потом при-

знавал, что, наверное, зашел слишком далеко. Как не восхищаться таким человеком, прекрасным художником, великолепным волшебником». Это, конечно же, напоминает о собственном отказе Мура переезжать из районов рабочего класса в Нортгемптоне.

Мур считает, что писатели-«волшебники» из его списка поставили цель произвести положительный эффект на общество в политическом или хотя бы прикладном смысле:

> Ловлю себя на том, что меня привлекает школа поэтов Апокалипсиса, в наши дни совершенно забытая – более того, никто не понимает, почему их называли поэтами Апокалипсиса, если они писали только о природе: птички на деревьях да цветочки… Главный тотем поэтов апокалипсиса – Дилан Томас. В движение также входят Генри Трис и многие другие забытые имена. Но то, кем они были, что имели в виду под «апокалипсисом» – речь шла просто об откровении. И дело в том, что мир просто-таки перенасыщен откровениями, если взглянуть на него правильными глазами или, если

> угодно, с правильным разговорником для расшифровки… На данный момент я надеюсь, что в некоторых произведениях показываю настроения, ментальный инструментарий и точки зрения, что могут пригодиться в наши турбулентные времена. Такой у меня план[937].

Практически во всем, что Мур выпускал за последние годы, есть хотя бы отголосок его веры, что мир находится на краю перехода в новое состояние. Он прояснил, когда, на его взгляд, наступит апокалипсис: «Как я слышал — как из традиционных источников, так и от воображаемых друзей, которых я вижу в предельных магических состояниях (что не значит, что они ненадежны), — нас ждет какое-то событие между 2012-м и 2017-м»[938]. А в «Змеях и лестницах» он описывает, на что это будет похоже: «Как вид и как отдельные личности мы приближаемся к моменту, когда вспыхнет свет — свет понимания и откровения. Апокалипсиса. Сумма человеческих знаний удваивается — каждые пятнадцать месяцев и все быстрее. Реакция внутри нас на грани критической. Надвигается кульминация, пусть и только в смысле поздней викторианской

порнографии. Пульс бьется, человеческая история содрогается в предощущении оргазма»[939].

Творчество Мура часто берет апокалипсические темы. Когда в 2005 году журнал The End is Nigh составил «Апокалографию Алана Мура — собрание апокалипсических сочинений», они нашли тридцать две подходящих истории. Когда Апокалипсис вызывает Прометея (в самом позитивном прогнозе Мура), событие представлено желанным. Прометея объясняет: «Не страшитесь. Наши жизни — лишь история, которую мы рассказываем сами себе. Коротая время в долгой страшной ночи человеческого невежества. Но теперь мы выросли. Теперь ночь закончилась. Теперь будет свет». Мур все же подчеркивает, что «великая перемена наступит, но к лучшему или худшему — я и сам не знаю»[940]. В других местах он предполагал, что человеческая раса не переживет этого апокалипсиса.

Но несмотря на речи о глобальных трансформациях, художники, с которыми идентифицируется Мур, часто фиксируются на конкретном месте. Точно так же большая часть его недавнего творчества рассказывает о родном городе Нортгемптоне. На практике это означает, что он совершил полный круг, вернулся к тому обще-

ственному активизму, каким занимался, когда еще начинал карьеру в газетах ANoN и The Back-Street Bugle. В соответствии с этим он возродил импринт Mad Love для журнала Dodgem Logic — с тем же названием, что и у фэнзина, на который ему «не хватило организованности» в 1975 году. Dodgem Logic дебютировал в декабре 2009 года и кажется андерграундным фэнзином старой школы, только с необычно высокой стоимостью производства. Внутри можно найти статью Мура об андерграундной прессе — начинавшуюся с цитаты журналиста Г. Л. Менкена: «Свободой прессы пользуются только те, кто этой прессой владеет», — а также дешевые рецепты, руководства для садовников-самоучек, иллюстрации Кевина О'Нила и комика Джози Лонг, а также статьи о феминизме от Мелинды Гебби, о заслуживающих внимания концертах Нортгемптона — от Гэри Ингэма и о Twitter — от сценариста комедий Грэма Линехана. К номеру был приложен диск с записями нортгемптонских музыкантов.

Это был печатный журнал в век Интернета — сознательный ход: «Я вижу, как между богатыми информацией и бедными информацией разверзается пропасть, и — возможно, в силу собственного происхождения, возраста и

предубеждений, — верю, что что-то веселое, хорошее и познавательное, доступное всем и каждому без необходимости в каких-то устройствах или Интернете, как никогда имеет эмоциональный и этический смысл»[941]. Муру все же хватило знаний об Интернете, чтобы заметить, что, собрав эклектический ассортимент статей, которые кажутся интересными лично ему, он, по сути, изобрел «новую форму блога, который обходится без Интернета»[942]. Журнал произвел впечатление на Wired, где объявили, что «дух торжествующего творческого индивидуализма Dodgem Logic отвечает индивидуалистской философии Мура и как раз вовремя шлет послание миру, переполненному недееспособными государствами и сверхдержавами».

Но Dodgem Logic оказался удовольствием не для всех, и как Мур ни надеялся, что другие подхватят идею и создадут местные ответвления журнала, заменив материалом о собственных городах нортгемптонский, те не материализовались. Мур планировал спонсировать шесть номеров, пока журнал не встанет на ноги; продержался тот чуть дольше, восемь номеров, до весны 2011 года. В редакторской колонке № 8 Мур объявил, что «наслаждался, как никогда за всю карье-

ру», но «наша изначальная стратегия оплаты участникам, высокой стоимости производства, сохранения доступной цены и отказа от поганой капиталистической рекламы (по сути, «давайте сделаем все наоборот и посмотрим, что будет»), на удивление не сработала».

Dodgem Logic № 5 пародировал обложку Vanity Fair с изображением Фила, жителя Весенних Боро, — «плохого парня и плохого папы», который в одной руке держит хорька-альбиноса, а в другой — топор, а подписи зазывают нас почитать о «Брайане, Даги, Фрэнки, Клэр, Розалинде, Мэрион, Уоррене, Чарли и Джордже». Это демонстрирует остроумную сатиру на приоритеты культуры селебрити или говорит, что интересы Мура не имеют смысла ни для кого, кто не видит из окна дома нортгемптонскую Национальную Башню Лифтов? Как относиться к заявлению: «Я мало путешествовал, не жил нигде, кроме Нортгемптона. Следовательно, это мой микрокосм. Весь человеческий мир сводится для меня к этим улицам, этой истории, этим событиям»[943]. У Мура нет паспорта; Великобританию он покидал всего несколько раз. О втором романе, «Иерусалим», он говорил: «События моей предыдущей книги, «Глас огня», разворачивались в Нортгемптоне/

Нортгемптоншире, но следующая книга уже не такая космополитская и всеохватная»[944]. Даже если знать, что это шуточные реплики, в них больше чувствуется агорафобия, а не уверенность в себе.

Один из главных героев «Гало Джонс», Родис, паникует при мысли о том, чтобы выйти из дома. Но возможно, Мура мы скорее видим в персонаже Бринны, богатой пожилой дамы, живущей с Гало и Родисом. В 1986 году Мур говорил: «Бринна слишком богата, чтобы жить в Петле, но она эмоционально прикована к этому месту простейшей nostalgie de la boue, что приблизительно переводится как «ностальгия по грязи». Как иногда богачи переезжают в Гринвич-вилладж, потому что им нравится живительная атмосфера, которая часто сопровождает нищету. По-своему, несмотря на все деньги, Бринна так же бессильна сбежать с Петли, как остальные, и это-то ее в конце концов и губит»[945]. Говорит ли ностальгия по нортгемптонской грязи, что Мур «бессилен»? Мур так явно не думает, и этот эпизод из «Больших чисел» № 1 (1990) доказывает, что его позиция не изменилась с тех времен, когда весь мир заглядывал ему в рот.

Мур пытается объяснить, что *любое* место, где

мы живем, важное. Для него это Нортгемптон, для нас — места, где живем *мы*: «Они все великолепные. И вместо того чтобы их поносить или жаловаться, на самом деле стоит ценить все то, что в них есть мифического и могущественного»[946].

Тем временем Мур оставил очень заметный след в политическом активизме мира без всяких стараний:

> От Нью-Йорка до Лондона, Сиднея, Колони, Бухареста прокатились волны протестов против политиков, банков и финансовых организаций. Любой смотревший новости о демонстрациях удивится, что у них повторяется один элемент – странно стилизованная маска Гая Фокса с усами и острой бородкой[947].

Теперь, когда охранные камеры и полицейские съемки демонстраций стали повседневностью, протестующие носят для анонимности маски из «V значит вендетта». Уместно, что именно члены группы под названием «Анонимус» (Anonymous) — коллектива компьютерных хакеров, — первыми переняли маски V на пикете перед офисом Сайентологической церкви в марте

2008 года. Мур признавался Entertainment Weekly: «Мне приятно. У меня потеплело на душе»[948], — и говорил Лоре Снеддон из Independent: «Очевидно, не могу сказать, что поддержу все их поступки в будущем, да? Но пока что я непомерно восхищаюсь тем, что делают «Анонимус», LulzSec и прочие. Мне кажется, они по-настоящему пугают власть в общем, потому что их трудно выкорчевать или выследить, зато они очень эффективно раскапывают информацию, которую мы имеем право знать»[949].

Маска распространилась еще больше в 2011 году во время протестов «Оккупай» (Occupy) против правительств, банков и корпораций, замешанных в глобальном банковском кризисе. Би-би-си сообщала, что за год продано 100 тысяч масок, а в ноябре 2012 года Объединенные Арабские Эмираты запретили носить их на праздник Национального дня и службы безопасности конфисковали запасы в магазинах[950]. Многие журналисты отмечали, что ненавистники корпораций направляют свои деньги одной из крупнейших развлекательных корпораций в мире — Warners, которая владеет правами на маски; об этом говорят чаще, чем о том, что долю от прибыли получают и создатели, в том числе Дез

Скинн (в случае Дэвида Ллойда маски приносят около 50 тысяч фунтов в год).

В репортаже о «неизбежном присутствии на антикапиталистических протестах по всему миру» маски V британская передача Channel 4 News отправила Мура на демонстрацию «Оккупай» у собора Святого Павла, где он провозгласил: «Немного удивительно, когда один из персонажей, которых ты вроде бы выдумал, вдруг сбегает в обычный мир… Я поражен, я очень впечатлен и даже тронут. Здесь собрались замечательные люди. Кажется, это самый организованный и дальновидный протест, что мне доводилось видеть». Позже он сказал Observer, что маска

> превращает протесты в перформансы. У маски оперное настроение; она вызывает ощущение романтики и драмы. В смысле, протесты, протестные марши – они очень требовательны, очень изнуряют. Участие в них не всегда приятно. Их нужно проводить, но это необязательно значит, что они приносят невероятное удовольствие – тогда как на самом деле должны… Мне кажется, вполне логично, что новое поколение протестующих

> превратило свой бунт в то, с чем публика в целом чувствует связь, в отличие от непрочувствованных кричалок, традиционного захудалого вида британского протеста. Эти люди выглядят так, будто получают удовольствие. А это – сильнейший посыл[951].

«Если я и завидую в чем-то Алану Муру, — сказал Эдди Кэмпбелл в 1986 году, — то просто его пониманию нравов нашего времени»[952]. Возможно ли, что Мур — на одной волне с поколением протестующих, которое организуется через социальные сети, тогда как самое близкое к хештэгу, что есть у него, — это наклейка на большой банке на кухне? Неужели, когда протестующие носят маску V, они заявляют о симпатии к политическим позициям Мура?

Есть свидетельства, что представители «Анонимуса» знакомы с философией «V значит вендетта». По своей природе это группа анархистов: у них нет «официального представителя» или лидера, они выпускали видео, весьма напоминающие обращения V к нации. Однако с уличными протестами чаще бывает иначе. Многие журналисты, освещавшие протесты «Оккупай», спрашивали

участников, почему они носят маски V; Би-би-си процитировала одного: «Это визуальный маркер, он отделяет нас от хиппи и социалистов и дарит собственную личность. Нам не нужны правительства, нам хватает низов». А совокупный эффект движения «Оккупай» — коалиции различных политических позиций — пожалуй, ближе к довольно неопределенному протесту против политики Буша из кино, чем к конкретной анархической альтернативе комикса; репортер Channel 4 отметил, что Мур сохранял дипломатическое молчание, когда протестующие, с которыми он общался, упоминали фильм. Хотя V в комиксе бунтует против деспотичного правительства, книга все же подчеркивает роли личностей, а не массовых протестов. Техника V — выбирать отдельные цели для убийства или политической промывки мозгов. В книге даже нет никаких эквивалентов сцены из кино, где толпа протестующих выходит в масках V. Как минимум один анархист выпустил листовку, призывающую людей читать оригинал[953]. Ниже текст этой листовки:

> «Сборище казнокрадов, мошенников, лжецов и психопатов, ответственных за

длинную цепь катастрофических ошибок.

Я не потерплю болтовни о свободе. Я не потерплю трепотни о свободе личности. Это роскошь. В роскошь я не верю.

Война стала расплатой за роскошь.

Война стала расплатой за свободу.

С первых дней человечества горстка угнетателей брала на себя ответственность за наши жизни, хотя мы должны были отвечать за них сами.

Так они отняли у нас власть.

Мы не сопротивлялись.

Фильм «V значит вендетта» основан на графическом романе (комиксе-книге), мощном произведении искусства с революционными идеями. Обидно, но суть истории – что свобода и правительство не могут сосуществовать в принципе – разбавили для большого голливудского продукта.

Почему Гай Фокс?

V носит маску Гая Фокса – символ человека, который пытался взорвать парламент, центр британского правительства. Почему? Потому что V знает, что прави-

тельство, с которым он борется, нельзя реформировать или заменить другим правительством.

Правда.

Мы живем не при настоящей демократии. Критические решения, напрямую затрагивающие наши жизни, принимают представители власти.

Кризис.

Война… пыточные лагеря… власть в руках безотчетного меньшинства… население оглушено, обмануто, запугано до безропотности. Постоянный надзор полицейского государства.

Знакомо?

Это не просто фильмы! Наше общество, наша планета приближается к катастрофе из-за капиталистической системы эксплуатации и разграбления. Мы живем в переломный момент истории. Элиты укрепляют свои системы контроля и власти, потому что ждут сопротивления. И они его огребут сполна.

Что такое анархия?

Анархия – идея, что у людей есть и возможности, и право решать за себя то, что

прямо касается их жизней. А значит, и жить при самоуправлении. Каждый обязан осознать эту свободу и жить в балансе с остальными и с Землей. И в вашем городе есть анархисты. Мы создаем новый мир, пока боремся за разрушение старого. Найдите нас!

Для
подробностей
зайдите на aforanarchy.com».

Возможно, ради той же поправки Мур присылает статьи и участвует в интервью для таких изданий «Оккупай», как Occupy Comics (2013), предлагая общие советы и исторический контекст. Он предполагает, что протесту поможет закрепиться психогеография, ведь

> она по крайней мере отчасти произошла от ситуационистского понимания города, является средством, с помощью которого можно понять и подчинить территорию – оккупация в интеллектуальном смысле. Те, кто способен из любого места извлекать глубочайшую информацию, могут в какой-то степени контролировать это окружение по край-

ней мере в смысле его восприятия. В то же время, разрабатывая жилы погребенной или вычеркнутой информации, возможно оживить участок, влив в него значимость и смысл, которые выхолостили современное городское планирование и коммерческие интересы[954].

Если попросить, Мур с готовностью разъяснит это же в доступных терминах: «Осветите свою малую родину, знакомых людей, то, что хотите помнить. Озарите своим искусством, своей музыкой, своими текстами — чем бы вы ни занимались. Сделайте это, и мало-помалу, пусть даже и постепенно, появится если не лучший мир, то хотя бы лучшее понимание мира»[955].

Самая прочувствованная работа Мура в этой струе берет в качестве темы его друга и наставника, Стива Мура. Изначально «Раскопки» были прозаическим рассказом, заказанным Йеном Синклером для психогеографической антологии «Лондон: город исчезновений» (London: City of Disappearances). Lex Records выпустили дорогую запись (2010), где текст зачитал сам Мур, а три года спустя вышла иллюстрированная книга. Запись заслужила несколько хвалебных отзывов

в мейнстримной прессе. Стиль безошибочно принадлежит Алану, но обаяние этой истории необычно для его творчества. Сам Стив Мур «думал, что рассказ просто сгинет как одна из «второстепенных работ» Алана. Очевидно, вышло не так!»[956]

Большая часть недавних вещей Мура кажется сознательным подытоживанием своей жизни и творчества. Самый яркий пример здесь — долгожданная «Детская книга магии «Луна и Змей», написанная в соавторстве со Стивом Муром и проиллюстрированная такими художниками, как Кевин О'Нил, Мелинда Гебби, Джон Култарт и Хосе Вильярубия. Это «руководство для чайников» по виду магии Мура, а заодно игривая история оккультизма, которую Алан со Стивом методически изучали, после чего придавали удобочитаемую форму по крайней мере с 2007 года (свою жизнь книга начала с журнала под названием Atziluth три или четыре года ранее). Стив Мур связывает проекты: «Мы с Аланом видим это в каком-то смысле одним продолжающимся процессом. Somnium и документальная книга о Селене [обе авторства Стива Мура], «Раскопки», новый роман Алана «Иерусалим», «Детская книга магии»… все это части некоего расплывчатого и

неопределенного проекта «Луна и Змей», предоставляющего альтернативную точку зрения на простую материалистическую реальность»[957].

Мур продолжает «Лигу выдающихся джентльменов», но признает, что проект уже эволюционировал: «Не думаю, что мы с Кевином [О'Нилом] еще мыслим в контексте комиксов. Для меня это просто то, чем я занимаюсь, как и новый роман, и музыка, над которой я с перерывами работаю, или книга о магии. Всем этим я занимаюсь. Я не думаю об этом в контексте другого медиума, кроме того, в котором их делаю. Я все еще подумываю о чем-то новом в медиуме комиксов, но все идеи сублимируются в «Лигу»[958].

Первые тома «Лиги выдающихся джентльменов» — среди самых доступных историй Мура. Даже если вы не читали «Копи царя Соломона» или с трудом вспоминаете, что Мина Харкер — персонаж из «Дракулы», первые пару номеров Мур представляет своих персонажей и емко описывает их характеры и способности. Сюжет линейный, а самая изощренная повествовательная техника в первых двенадцати номерах — один-единственный флешбэк. Необязательно знать историю комикс-индустрии, Нортгемптона или каббалы. От этой книги удовольствие

может получить каждый, даже если он ни разу не слышал об Алане Муре или никогда не читал комиксы.

«Черное досье» с самого начала задумывалось как нечто более запутанное, и Мур в свое время беспокоился, что из-за позиционирования в рекламе DC в виде прямого продолжения серии люди неправильно поймут книгу. Третий том, «Столетие» (2009–2012), смещается от любимого публикой стимпанкового литературного мэшапа к чему-то не поддающемуся определению, требующему контекста для аудитории. Комикс состоит из трех 80-страничных номеров, где действие происходит в 1910, 1969 и 2009 годах, каждый из номеров самодостаточный, но вместе они образуют общую историю о попытке группы оккультистов создать Лунное дитя — существо-Антихриста, которое провозгласит Апокалипсис. У серии появляется собственный мир, но он будет вам незнаком, даже если вы прочитали основной сюжет первых томов: два выживших члена Лиги из первого тома — Куотермейн и Мина — теперь бессмертны (об этом рассказывается только в текстовом рассказе в конце второго тома), к ним присоединяется Орландо, введенный в эпизоде в «Черном досье».

В «Столетии» Мур играет в изысканную игру, где искусство подражает жизни, подражающей искусству. Оккультисты — не просто знаменитые книжные практики тайных наук, они представляют и реальных оккультистов — в основном членов Ордена золотой зари Алистера Кроули. «Оливер Хаддо» из «Столетия», например — персонаж романа Сомерсета Моэма 1908 года «Волшебник», задуманного как пародия на Кроули (хотя Хаддо по версии Мура, пожалуй, очень похож на самого Кроули). В реальной жизни Кроули раскритиковал «Волшебника» в журнале Vanity Fair под псевдонимом «Хаддо» и обвинил Моэма в том, что тот склепал свою книгу из множества чужих романов… чем, разумеется, открыто занимается Мур.

Есть в книге и отголоски жизни самого Мура. Мина, как и автор, посетила бесплатный концерт в Гайд-парке в 1969 году и пережила кислотный трип. Она, Куотермейн и Орландо живут в полигамных отношениях, и наши герои скорбят по оптимизму шестидесятых, уступающему место жуткому антиутопическому будущему. Образы книги уже больше относятся к взгляду на литературу двадцатого века самого Мура, а не к объективному исследованию: он находит

ключевые роли для Карнаки из Уильяма Хоупа Ходжсона, капитана Чудо (Captain Miracle — супергерой, созданный в 1960-м Миком Энгло, автором Марвелмена) и Эндрю Нортона авторства Йена Синклера. Карнаки и Нортон изображены в виде добродушных пародий на своих авторов. Все три книги рассказывают об апокалипсисе, об обесценивании искусства ради развлечения и о природе вымысла. В случае «Хранителей» чем больше знаешь об истории комиксов, тем больше поймешь отсылок. Чтобы понимать «Столетие», нужно разбираться в жизни и убеждениях автора. Рецензенты без понимания подтекста явно были ошарашены и с облегчением выдохнули, когда следующий проект «Лиги» — «Немо: Сердце льда» — вернулся к простодушному приключенческому повествованию.

Этих рецензентов, должно быть, не меньше озадачит «Конец Джимми» — проект Мура, помещенный в сердце Боро и даже еще глубже — в его собственном воображаемом мире. Серия из пяти связанных короткометражек вращается вокруг Клуба рабочих Святого Джеймса в Нортгемптоне и обладает злачной, тревожной атмосферой, вызывающей в памяти творчество Дэвида Линча. Фигурирует там и сам Мур (с раскрашенным

золотой краской лицом и в серебристом костюме) во второстепенной роли волшебного — осмелимся даже сказать, «небесного» — мистера Меллертона, который сдает карты с кодами ДНК и делает смелые заявления о сути реальности. Режиссером выступил Митч Дженкинс, а продюсерами — компания Orphans of the Storm («Сиротки бури»), учрежденная в 2010 году Муром и Дженкинсом. Это сознательная попытка Мура создать фильм, который ему бы хотелось видеть вместо адаптаций его супергеройских работ. И Муру даже почти не пришлось подкреплять свои слова деньгами: бюджет первой части, «Испытание Веры», составлял 11 тысяч фунтов — по его подозрениям, меньше, чем бюджет на кофе на фильме «Хранители»: «Вот в чем дело: бюджеты этих фильмов меня ужасают не меньше самих фильмов»[959]. В 2013 году Мур и Дженкинс запустили успешную кампанию на «Кикстартере», примирив непримиримое: спонсировали проект без необходимости поступаться принципами.

Но с начала 2005 года главные творческие усилия Мура направлены на его второй роман в прозе — «Иерусалим»[960]. В основном говорят о его размерах — Мур оценивал его в 750 тысяч слов по завершении (размер книги в ваших руках

плюс «Война и мир»). В декабре 2012 года Observer сообщил, что Мур «только радуется, а не переживает, что, печатая роман всего двумя пальцами, стер подушечки указательных»[961].

«Иерусалим» будет охватывать уже знакомую по творчеству Мура территорию: история Нортгемптона (в том числе семейная история Мура), исследования вымысла и воображения, а также дискуссия на тему магии и трансцендентальности. Книга состоит из трех частей, и у каждой части свой сеттинг. Как он объясняет: «Во всех трех частях книги есть элементы фантастики. Первая часть — о земном царстве Боро, и, собственно, называется «Боро»; состоит из одиннадцати глав о материальном мире Нортгемптона, но это не прямолинейное реалистичное отображение — есть и элементы довольно неприкрытой фантастики. Вторая часть называется «Душа» и целиком разворачивается на высшей плоскости над Боро — в загробной жизни, в четвертом измерении. Третья часть… ее сложно описать, она местами довольно модернистская, но в каком-то смысле это итог, заключение»[962].

Первая часть черпает материал из рассказов о местных жителях и изысканий по городской истории. Мелькают реальные исторические

личности, включая сказочного художника викторианских времен Ричарда Дадда, Лючию Джойс, Чарли Чаплина, Уильяма Блейка и Джона Баньяна. Есть эпизод с магическим ритуалом, где вызывают Асмодея и начинается «безумный пандемониум». Некоторые имена изменены или завуалированы — среди персонажей будет семейство Верналлов с историей, схожей с предками Мура Вернонами. Один из главных героев — Альма Уоррен, иллюстратор, и она кажется аналогом самого Мура в духе Кристины Газеркоул из «Больших чисел». У Альмы, как и у Мура, есть младший брат по имени Майкл. Будут выдержки — а возможно, и полный текст, — воображаемой детской книжки «Мертвецки Мертвая банда» (The Dead Dead Gang), которую иллюстрировала Альма, и книжка послужит переходом ко второму сеттингу — вымышленной реальности, «ярко расписанной красочными узорами». Мур утверждает, что это место «всегда в движении, детали окружения метаморфируют и меняются, как детали сна», а это предполагает, что перед нами снова Пространство идей, или Имматерия. Надо всем полагается третья реальность — трансцендентальное место сродни раю.

Все три реальности связаны и отражаются друг

в друге. Один из постоянных персонажей книги — архангел Михаил, он проявляется во всех трех реальностях. Он победил в барной драке, где проливалась золотая кровь, и он один из «четырех мастеров-зодчих… гвоздодеров бытия». Мур устраивал публичное чтение 24-й главы книги, «Тучи раскрываются», рассказанной с точки зрения статуи архангела Михаила на крыше Гилдхолла в Нортгемптоне. В соответствии с убеждением Мура, что время — твердый конструкт, архангел переживает историю всей жизни одновременно (неизбежно слышатся отголоски Доктора Манхэттена из «Хранителей»). Глава нарастает к кульминации, напоминающей «Змеи и лестницы», когда личности и переживания, хорошие и плохие, сливаются, чтобы создать единое целое.

Первый роман Мура, «Глас огня», был опубликован вскоре после того, как он объявил себя волшебником, и почти не привлек внимания, не говоря уже о признании. Мур сделал сознательный выбор и не писал о супергероях или научной фантастике — хотя очевидно, чего в то время ожидала от него фанбаза. С тех пор у читателей было двадцать лет, чтобы свыкнуться с Волхвом Муром. «Иерусалим» — роман, который может

написать только Алан Мур — и тематически, и физически:

> Я могу злоупотреблять своим положением. Так мог только я – только я мог потратить восемь лет напряженной работы, только я мог по-настоящему рассказать о том, что происходило в этом районе с этими людьми, и только я нахожусь в том положении, когда не надо переживать, опубликуют это или нет. Мне не нужен крупный издатель – они ничего не смогут предложить. Это не большая популярная книга и не пляжное чтиво – лучше я выберу малого издателя, который разбирается в моем творчестве[963].

Когда появится «Иерусалим», он добьется того уровня внимания, на который теперь может рассчитывать крупная работа Алана Мура. После исследования своих магических убеждений в комиксах, музыке, рисовании и перформансах Мур обнаружил, что, как ни иронично, лучше всего мировоззрение, которое он вырабатывал и озвучивал всю жизнь, доносит самая обычная проза. Маловероятно, что книга станет его последней крупной работой, и глупо судить ее еще до выхо-

да, но у нее явно есть потенциал стать одной из важнейших вех на территории его творчества… и крепким орешком для непосвященных:

> Это тот самый роман, который я хотел написать всегда. Я им действительно горжусь, по-моему, он поразителен. Это, конечно, только мое мнение. Я понимаю, традиционные критики наверняка скажут, что он вдесятеро длинней, чем стоило, и местами трудный, и многие пассажи намеренно отталкивают читателя… книга будет очень устрашающая в плане чистого размера и потому, что она о низших классах. Нет лучше способа удостовериться, что никто не будет читать книгу, чем написать о низших классах… Моя единственная амбиция для «Иерусалима» – чтобы он существовал. Я не испытываю иллюзий, будто кто-то скажет, что это главная книга столетия. Нет-нет, она наверняка для этого слишком трудная. Это просто точное выражение части моей жизни и части моего существования, а потому захватывает множество других тем, которые тоже стали моей частью.

Концовки многих историй Мура отличаются аккуратной симметрией. Они отсылают к началу, в них всегда надвигается апокалипсис, а ближе к завершению повествования не всегда ясно, герои или злодеи наши протагонисты, выиграли они или проиграли.

Как вверху, так и внизу.

На первый взгляд, Алан Мур оказался почти в том же положении, в каком был до продажи первого профессионального рисунка. Он живет с женой в Нортгемптоне, остро ощущая свое происхождение и наступление современного мира, которые обещают великий прогресс, но часто приносят потрясения, особенно для беднейших жителей. В работе у него огромные проекты. Он громит правых политиков и нортгемптонскую управу. Вместо маленьких детей у него маленькие внуки (старшая дочь, Леа, теперь сама успешная сценаристка комиксов).

Конечно, многое изменилось. Молодой и голодный писатель, который хватался за каждую возможность и использовал на полную, вырос в человека, который разборчив в выборе партнеров для работы. Тот, кто думал, что нашел работу мечты, когда Дез Скинн платил по 10 фунтов за страницу «Марвелмена», теперь предпочитает не

отвечать на звонки из Нью-Йорка или Голливуда, которые могут принести миллионы. У Мура есть преданные последователи, они раскупят все, что он выпустит, и выстроятся в очередь на квартал, чтобы увидеть его вживую. И снова у этой палки два конца. Чтение рассказа о жизни Стива Мура на трех кассетах или трех дисках с транскрипцией на растровом принтере и репродукциями рисунков, по цене 50 фунтов, — это работа человека, который вырвался из оков жалкой коммерции во имя бескомпромиссного искусства, или человека, который знает, что его фанбаза оторвет с руками что угодно, и просто мается ерундой?

Фанаты комиксов склонны к ностальгии. Муровскую деконструкцию супергеройского жанра в восьмидесятых теперь вспоминают с тем же теплом, что и революцию Ли и Кирби в Marvel в те времена, причем времени с прихода Мура прошло еще больше. Но он перерос свою любовь к супергероям. У него есть то преимущество, что его детство не поддается романтизации. Если в нем и говорит ностальгия, если у него и есть «розовый бутон», то это Творческая лаборатория. В течение всей карьеры Алан Мур явно мечтал о другом месте, где он со своими приятелями может расслабиться и просто заниматься искус-

ством. Warrior, DC, Mad Love, ABC… Мур как будто во всем хотел видеть Творческую лабораторию, только с отделом маркетинга. Он согласен, что «мышление Творческой лаборатории можно считать подспудным фактором во многих моих дальнейших работах — так я организую проекты: давайте развлекаться, экспериментировать… По сути, я все еще в Творческой лаборатории — просто это Творческая лаборатория с невероятными возможностями и любыми соавторами. С Творческой лабораторией все мои потребности выражать себя и свои порывы имеют выход»[964]. Благодаря «Луне и Змею» — а также Top Shelf, Knockabout, Avatar, Orphans of the Storm и воскрешенному издательству Mad Love — Мур наконец нашел способ заниматься своим делом, получать удовольствие и оплачивать счета.

Мур «знаменит» — чего бы эта слава ни стоила и в чем бы ни измерялась, — не меньше любого живого британского писателя, которого зовут не Джоанна Роулинг. Он продолжает воздействовать на культуру. Его — как он сам выражается — «токсичное влияние» заметно во множестве сегодняшних комиксов, телесериалов и кино. Пройдет ли его творчество проверку временем? На самом деле уже прошло, превзойдя все ра-

зумные ожидания: на шестидесятый день его рождения вышли новые издания «Хранителей», «Гало Джонс», «Раскопок» и… многого другого, даже старых стрипов для Empire Strikes Back Monthly. Воспоют ли ему хвалу будущие поколения? Это всегда трудно предсказать. Корпус работ Мура огромен и разнообразен. Он плоть от плоти своей эпохи, хоть и обращается к архетипам. Он доступен для всех и обычно приятно читается; после прочтения всегда найдется о чем поговорить и на тему автора, и на тему творчества. С этими характеристиками есть все шансы на то, что Мур так же перейдет из поп-культуры в литературный канон, как в свое время перешел, например, Филип К. Дик. Судя по университетским программам, «V значит вендетта» уже этого добилась.

Хотя Мур презирает культ знаменитости, его работа все больше и больше раскрывает о нем самом: его семейной истории, его мыслях о сексе, его глубочайших личных убеждениях. Правда, не стало проще ответить, то ли Мур мастерски продолжает играть в игру, то ли сам себя из нее дисквалифицировал. Когда он говорит: «Мне и дальний конец гостиной напоминает чужую страну, где другие порядки, другие марки, паспорта и валюта. Мне неинтересно путешествовать.

В голове я обошел весь мир, я повсюду. Я редко бываю там, где нахожусь физически, так что мне не надо двигаться с места»[965], — кажется, будто он поддался какой-то обособленности, которая обычно кажется тлетворной — даже фатальной — для писателя. Но горизонты его *воображения* пространнее, чем когда-либо. В самом начале литературные интересы Мура ограничивались миром комиксов, с отдельными вылазками в другие виды фантастической литературы. Побывав писателем, который впитывает элементы поп-культуры, переваривает и возвращает в мир обновленными, он теперь расширяет кругозор — хотя временами кажется, что довольно бессистемно, — и захватывает сферы науки, истории и философии. Да, большая часть его сегодняшних работ затрагивает магию, но главное — вам необязательно принимать Гликона как спасителя своего, чтобы оценить, что «сознание», «творчество», «история», «секс», «язык» и «как на нас воздействует окружающая среда» — куда более весомые вопросы для артиста, чем «что за человек нацепит яркий плащ для борьбы с преступностью?».

Для недавнего творчества Мура как будто есть два толкования. Первое — что он отрезал себя

от большинства бывших товарищей и только сам себе повредил, упрямо держался за наивные принципы вместо того, чтобы принимать разумные бизнес-решения; что он не слушает правильных людей и озлобился до уровня паранойи. Что и он, и — куда важнее — его творчество становятся все более обособленными и непонятными. Что он, кратко говоря, уже не тот.

Альтернатива — что индустрия комиксов вошла в смертельный штопор, что она стала худшим из всех миров: бездушный корпоративный продукт, который едва ли окупается. Индустрии Алан Мур нужен больше, чем индустрия — ему, и стоило к нему прислушиваться, когда еще был шанс. Он сбежал и отвоевал для себя уникальное положение, когда может наслаждаться критическим признанием и коммерческим успехом, сочетая экспериментальное повествование в самых разных медиумах не только с дерзкими политическими высказываниями, но и со сложной личной космологией. Мур — писатель, который любит задавать вопросы, но оставлять концовки двусмысленными, отдавая исход дела в руки своих читателей.

Итак… кто же такой Алан Мур?

«Я еще более странный, чем сейчас рассказал, – это я просто набрасываю краткую, коммерческую и приемлемую суть. Но у меня еще хватает секретов».

Алан Мур,
в интервью для Mania, 2007

Благодарности

Тони Беннету в Knockabout, Стивену Биссетту, Джо Брауну, Майку Коллинсу, Скотту Дунбьеру, Дэйву Гиббонсу, Игорю Голдкайнду, Оливеру Харрису, Берни Джей, Энтони Джонстону, Кертису И. Джонсону, Барбаре Кесел, Дэвиду Ллойду, Стиву Муру, Дону Мерфи, Джереми Сибруку, Дезу Скинну, Бену Смиту из Rebellion, всем из Top Shelf.

Ричарду Бенсаму, Россу Бирну, Гэри Грэю, Мэгги Грэй (не родственница), Гарету Каване, Ханне Минс-Шэннон, Гэри Спенсеру Миллиджу, Габору Немету, Филу Сандиферу, Smoky Man, Лоре Снеддон, Дэйву Томпсону.

Капитану Блю Хен (и его коллегам Джо Мюррею, Ките Робертс, Полу Ститику, Дэйву Уильямсу), Галине Адамс, Марку Клэпхэму, Петре Кларк, Джону Элледжу, Джиму Фигарду, Джинни Гарнетт, Марку Джонсу, Крису Лакассу, Жасмин Леллок, Кайлу Мейкелу, Ларсу Пирсону, Генри Поттсу, Эдди Робсону, Джиму Смиту. Персоналу библиотеки Морриса в Университете Делавэра.

Моему редактору Сэму Харрисону в Aurum,

а также Джессике Акс, Фрэн Хиггинс, Мелиссе Смит, Люси Уорбертон, Стиву Гову.

Моему агенту Джессике Папин.

Алану Муру.

Падрайгу О,Миллиду.

Бри Паркин.

Источники

Введение

1 Douglas Wolk, «Reading Comics» (Da Capo, 2008), стр. 229.

2 DeZ Vylenz, «The Mindscape of Alan Moore» (далее Mindscape; Shadowsnake, 2005).

3 Алан Мур, «Behind the Painted Smile» (далее Painted), Warrior № 17 (March 1984).

4 bauhausgigguide.info/gig.php?gid=1671

5 smoky man и Gary Spencer Millidge (ред.), «Alan Moore: Portrait of an Extraordinary Gentleman» (далее Portrait; Abiogenesis, 2003), стр. 41.

6 Эдди Кэмпбелл, «Alan Moore interviewed», Egomania № 2 (далее Egomania; 2002). Перепечатано в «A Disease of Language» (Knockabout, 2005).

7 Culture Show, BBC2 (9 March 2006).

8 Daniel Whiston, «The Craft», Zarjaz №№ 3–4 (далее Zarjaz; 2002). Eric L. Berlatsky, «Alan Moore: Conversations» (далее Conversations; University Press of Mississippi, 2012), перепечатано в ряде интервью: Hellfire, Zarjaz, CI65, Idler, AV01, Craft, Nevins, Mautner, Mustard.

9 Neil Gaiman, «MOORE about Comics», Knave Vol

18, № 3 (далее Knave; март 1986), стр. 41.

10 Steve Hanson и Christian Martius, «An interview with Alan Moore», Eclectic Electric (8 марта 1996 г.). «Следующая работа» здесь — это «Плодная оболочка».

11 The Ballad of Halo Jones, первая книга, стр. 18.

12 Maggie Gray, «Transcript: Interview with Alan Moore» (далее Грэй; не опубликовано, проведено 28 ноября 2007 года для монографии Грэй).

13 George Khoury, «The Extraordinary Works of Alan Moore: Indispensable Edition». (Далее Works.)

14 См. Victoria A. Elmwood, «Fictional Auto/Biography and Graphic Lives in Watchmen» в «Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels» (ред. Michael Chaney, Wisconsin Studies in Autobiography, 2011).

15 Bill Baker, «Alan Moore's Exit Interview», Airwave (далее Exit; 2007 — проведено 8 мая 2006 г.), стр. 46.

16 Vaneta Rogers, «10 Easy Ways to Piss Off a Comic Book Reader», Newsarama (8 августа 2011 г.).

17 Margaret Killjoy и Kim Stanley Robinson, «Mythmakers and Lawbreakers» (AK Press, 2009), сс. 43–44.

18 Дэвид Ллойд, интервью по телефону для этой книги, 25 марта 2012 г. (далее Ллойд).

19 Norman Hull, Monsters, Maniacs and Moore (далее Monsters; Central, 1987).

20 См. Грэй.

I. Безбородая юность

21 Paul Buhle, «The Art of Harvey Kurtzman: The Mad Genius of Comics» (Abrams, 2009).

22 Eddie Stachelski, An Interview with Alan Moore, Fantasy Express № 5 (далее FE5; январь 1983), стр. 7.

23 Padraig O Mealoid, The Poisoned Chalice (далее Chalice; в нескольких сериях на comicsbeat.com, 2013). «Супердупермен» переиздавался в The Mad Reader.

24 Chain Reaction, S01E05 (BBC Radio Four, 27 январь 2005 г.; Стюарт Ли берет интервью у Алана Мура).

25 Works, сс. 31–32. Fantastic Four № 3 вышел в марте 1962, так что Муру было восемь лет. Иронично, но название выпуска — «Угроза Миракл-мена» (The Menace of the Miracle Man).

26 Возможно, это самое спорное заявление в книге. Джек Кирби (и его наследники) громогласно заявляли, что это он проделал львиную долю работы во всех коллаборациях с Ли. Метод Marvel подробно обсуждается в четвертой главе, но во-

обще дискуссия Ли/Кирби не относится к теме книги. См., например, интервью Джека Кирби в The Comics Journal № 134.

27 Радиопередача на BBC5 Chain Reaction (далее Chain5).

28 Unearthing, в London: City of Disappearances, Iain Sinclair (ред.), Hamish Hamilton, 2006. Адаптировано в виде спокен-ворд перформанса (2010) и иллюстрированной книги (2013 г.).

29 Blinded by the Hype (далее Hype; статья в двух частях в The Daredevils № 3/4, Marvel UK, март/апрель 1983 г.).

30 Michael Chabon, Manhood for Amateurs (HarperCollins, 2009).

31 Mindscape.

32 В шестидесятых Kinney Parking Company — владельцы парковок со связями в мафии — в рамках расширения бизнеса скупили Mad и DC (а также Panavision и Warner Brothers). После финансового скандала в 1971 году отдел интертейнмента отпочковался под названием Warner Communications. Медиаконгломерат рос и приобретал интеллектуальную собственность конкурентов. В 1972 году DC получили лицензию на права на Капитана Марвела, окончательно купили их в 1993 году. Другой пример, что в ко-

миксах всегда можно найти связь, — первым американским комиксом Мура стала «Болотная Тварь», а колористом там работала Татьяна Вуд, первая жена Уолли Вуда, нарисовавшего «Супер-дупермена».

33 Для подробной истории Марвелмена см. Kimota и Chalice.

34 Kurt Amacker, «Alan Moore Reflects on Marvelman», Mania (далее Mania; сентябрь 2009 г.). См. также George Khoury, Kimota! The Miracleman Companion (далее Kimota; TwoMorrows, 2001). Также эта история приведена в «Miracleman: It's a Miracle» в Speakeasy № 52 (1985).

35 Мур всегда говорит, что писал произведение в «курцмановском» стиле, но иногда имеет в виду пародию (например, Speakeasy52), а иногда что-то более глубокое (например, Works, стр. 77, «курцмановский комикс, но серьезный и с драматическим эффектом, а не просто с комическим», а также см. цитату о «повороте ручки настройки» в книге). В рассказах Мура есть противоречия о возрасте, когда это случилось. Мур родился в ноябре 1953 года, так что двенадцать ему было летом 1966-го. В интервью он говорил: «Мне было двенадцать-тринадцать… где-то в 1966-м» (Speakeasy52); «Шел 1968 год, мне было 15 лет»

(статья в «Мираклмене» № 2, 1985, где «Супердупермен» не упоминается); «Наверное, мне было лет одиннадцать… примерно тогда же я купил одно переиздание Mad от издательства Ballantine» (Kimota, стр. 11); «Еще я купил одно издание в мягкой обложке от Ballantine с блестящим Mad Харви Курцмана. Там был «Супердупермен». Раз я купил обе эти вещи в один день — и помните, что мне было двенадцать…» (Mania09); «Мне тогда было всего лишь лет тринадцать, а то и еще моложе, двенадцать-тринадцать, и там наверняка был рисунок Дона Лоуренса, хотя в то время я не разбирался. Главное, что это чистейшее стечение обстоятельств, что они продавали ежегодник «Молодой Марвелмен», который я раньше не видел, так что купил и его, и что у них было много переизданий Mad от Ballantine» (Chalice). По большей части свидетельства говорят в пользу 1966-го, когда Муру было двенадцать. Только позже Мур начал рассказывать в интервью, что купил переиздания Mad в тот же день, так что, возможно, это приукрашивание.

36 См. Chalice.

37 Kimota, cc. 11–12.

38 Don't Let Me Die in Black and White (Phrontisterion Films, 1993).

39 Рассказ Brasso with Rosie в Knockabout Trial Special (далее Brasso; Knockabout, 1984).

40 Works, стр. 15.

41 David Sim, «Dialogue From Hell», Cerebus 217–220 (далее Cerebus; 1997).

42 The Comics Journal (TCJ) № 138, стр. 58.

43 Works, стр. 13.

44 Don't Let Me Die in Black and White.

45 Sridhar Pappu, «We Need Another Hero», Salon (18 октября 2000 г.): «Больше о морали я узнал от Супермена, чем от учителей и сверстников, — говорит он. — Потому что Супермен ненастоящий — непогрешимый. Мораль в чистейшей форме. Не увидишь, чтобы Супермен тайком подкрадывался, врал и убивал. Чем, понятно, занимается большинство настоящих героев».

46 Jeremy Seabrook, «The Unprivileged» (далее Unprivileged; Longmans, 1967), сс. 36–37.

47 Brasso.

48 Unprivileged, сс. 157–159.

49 Email-переписка с Сибруком для этой книги, 16 июня 2012 г. (далее Сибрук).

50 Сибрук.

51 Многие первые создатели комиксов — включая Джо Шустера и Джерри Сигела, авторов Супермена, а также Уилла Айснера и Харви Курц-

мана, — были евреями. Книга Дэнни Фингерота (Danny Fingeroth, «Disguised as Clark Kent: Jews, Comics, and the Creation of the Superhero») говорит прямым текстом: у американских евреев были тайные личности — Боб Кейн (Bob Kane), создатель Бэтмена, родился Бобом Каном, Стэн Ли — Стенли Либер, Джек Кирби и Джо Саймон, соавторы Капитана Америки, — Джейкоб Курцберг и Хайми Саймон.

52 Mark Evanier, «Kirby — King of Comics» (Abrams, 2008), стр. 22.

53 TCJ134.

54 TCJ138, стр. 59.

55 Works, стр. 48.

56 Alex Musson и Andrew O'Neill, «The Mustard Interview», Mustard 2.4 (далее Mustard; март 2009 г., где сводятся интервью из 2005-го и 2009-го, переизданные в Conversations).

57 Bill Baker, «Alan Moore Spells It Out», Airwave (далее Spells; 2005), стр. 17.

58 Есть несколько книг под названием The Magic Island. Возможно, Мур брал детскую книгу 1930 года от Этель Толбот (Ethel Talbot), переизданную в 1955-м, когда Муру было два года.

59 TCJ138, стр. 59.

60 Gary Spencer Millidge, «Alan Moore: Storyteller»

(далее Storyteller; Ilex Press, 2011), стр. 26.

61 «Плодная оболочка» (1995 — изначально текст для перформанса, затем изданный на диске и адаптированный для комиксов Эдди Кэмпбеллом).

62 Works, стр. 17.

63 Mindscape.

64 Сибрук.

65 Unprivileged, стр. 144.

66 В интервью без указания автора для Leftlion (далее Leftlion; 7 августа 2012 г.) Мур заявил: «Мне вообще не интересен спорт… Спорт — одно из немногих явлений в культуре, которое произошло не от шаманов. Большая часть искусства и самого сознания в обществе почти наверняка произошли от шаманских корней. Со спортом могу только предполагать, что его придумали охотники, когда хотели произвести впечатление».

67 TCJ138, стр. 61.

68 «27-й» в Works, стр. 17, «25-й» в Mindscape.

69 Works, стр. 17.

70 Mindscape.

71 Hype.

72 Exit, стр. 43.

73 Лекция Алана Мура Ecology, Cosmos and Consciousness (October Gallery, London, 26 октября

2010 г.).

74 Padraig O Mealoid, «Lunar Man», Forbidden Planet International website (11 ноября 2011 г.)

75 Alex Fitch, «Panel Borders: Alan Moore interview Pt 3», Resonance FM (2008).

76 Portrait, стр. 83.

77 Jon Swaine, «Barack Obama: The 50 facts you might not know», Daily Telegraph (7 ноября 2008 г.).

78 Грэй.

79 Exit, стр. 43.

80 Works, стр. 46.

81 Paul Duncan, «Alan Moore interview pt 1» в Arkensword № 10 (апрель 1984 г.).

82 Перепечатано в Works, Storyteller.

83 Приведено в Works: «Aspect [прежнее название Orpheus] был великолепен. Я в восхищении. Просто с ног до головы».

84 Грэй.

85 Works, стр. 33.

86 TCJ138, стр. 61.

87 Мур, в личной беседе.

88 «Эмбрион» № 2 (ок. декабря 1970 г. — в редакторской колонке рекламируются поэтические чтения 16 декабря и есть поздравления с Рождеством).

89 Works, стр. 32.

90 Ср. Storyteller, стр. 39; Works, сс. 32, 35.

91 Сибрук.

92 Works, стр. 14.

93 «Плодная оболочка». Tom Lamont, «Alan Moore: Why I Turned My Back on Hollywood», Observer (15 декабря 2012 г.) относит эти события к 1969 году, когда Муру было шестнадцать. В телефонном интервью для этой книги (июль 2013 г.) Мур подтверждает, что ранее оговорился и на самом деле ему было семнадцать.

94 TCJ138, стр. 60.

95 Без указания авторства, «Alan Moore interview», Ptolemaic Terrascope № 8, 1991 (далее Ptolemaic). Также лично.

96 Nic Rigby, «Comic Legend Keeps True to His Roots», BBC News website (21 марта 2008 г.).

97 Observer12.

98 Мур, лично.

99 Works, сс. 18–19.

100 Monsters.

101 Works, стр. 19.

102 Works, стр. 19.

103 Works, сс. 19–20.

104 Mindscape.

105 Works, стр. 21.

106 Mindscape.

107 Мур, лично.

108 Salon00.

109 «Плодная оболочка».

110 Storyteller.

111 TCJ138, стр. 64. Так же Мур шутит в Mindscape.

II. Восемь лет спустя…

112 TCJ138, стр. 63.

113 Грэй.

114 Works, стр. 34.

115 Chris Welch, «Melody Maker», сентябрь 1969.

116 И-мейл к автору. См. Your Pretty Face is Going To Hell Томпсона (Backbeat, 2009).

117 John Doran, «Hipster Priest», Stool Pigeon (лето 2010 г.).

118 Грэй. В TCJ138, стр. 61, Мур со смехом отмечает: «Нортгемптонская Творческая лаборатория на четыре-пять лет просто решила, что мы обойдемся без государственной поддержки. Потом кто-то решил попробовать, вдруг что-то предложат. Мы написали 50-страничное резюме о нашей деятельности за прошедшие пять лет, и нам предложили пять фунтов».

119 TCJ138, сс. 62–63.

120 Мур, лично.

121 Tony Palmer, Observer (8 февраля 1970 г.); цитата Мура в Works, стр. 34.

122 TCJ138, сс. 62–63.

123 Works, стр. 35.

124 Мур, лично.

125 Editorial, Myrmidon (1973), авторы — «Гэри, Диана и Доминик».

126 TCJ138, стр. 63. Весь материал от Творческой группы датирован 1973 годом.

127 Редакторская колонка Myrmidon указывает, что членов «около двадцати», а первые поэтические чтения посетило около шестидесяти человек. Журнал перечисляет тринадцать участников: «Carl [Bush], Fitz, Chris Barber (музыканты); Gary [Dudbridge], Diane [Thornton], Dominic [Allard], Jamie [Andrew James, он же Джейми Делано] (тексты); Clive [Green], Paul [Bliss], Phil [Laughton], Dave и Pete [Billingham?] (реквизит, реклама, организация, глупости и т.д.); Sue». Приводятся пять временных участников — «Алан [Мур] и George [Woodcock] (тексты и музыка), Richard Ashby (свет и звуки), Pete Spencer и Herb [Bob Matcham] (музыка)». Репортаж с концерта упоминает исполнителей Jerry Sears и Nick Tomkins. Вдобавок ко многим из них в трех журналах от Творческой группы публиковались также

Ian Bailey, Andrew Boddington, Glyn Bush, Shirley Casey, Carol Clark, Ian Fleming, Barbara Lovelady, Mu MacRobert, Norman Pridmore и Nina Steane.

128 Оба приводятся в Storyteller, датированы 1973-м.

129 Редакторская колонка Myrmidon; ни то, ни другое никогда не публиковалось.

130 Painted; Мур говорит, что ему было 22.

131 В 1983 году песню выпустили на стороне B на сингле «Марш Порочных уток». К кассете прилагалась комикс-адаптация песни (арт — Ллойд Тэтчер, Lloyd Thatcher), затем ее корректировали и переиздавали в The Mammoth Book of Best Crime Comics (ред. Paul Gravett, издательство Running, 2008), а также в Works. Одна строчка — «не дайте мне умереть в черно-белом» — станет названием документального фильма Мура 1993 года о Нортгемптоне. Вторая комикс-версия песни опубликована в 2003 году, когда Avatar адаптировали номера из «Очередного пригородного романа».

132 Мур, лично.

133 TCJ138, стр. 63.

134 Алан Мур, «The True Story of the Rise and Fall of the Sinister Ducks», Critters № 23 (далее Critters; апрель 1988 г.).

135 TCJ138, стр. 63.

136 Грэй (которая затем приводит аргументы против того, что водораздел был четким).

137 ANoN № 2, приведено в Works, стр. 21.

138 Грэй.

139 Chain6.

140

Пресс-релиз

на avatarpress.com/anothersuburbanromance/

141 Интервью с Алексом Грином без указания авторства, ApolloX (1995).

142 Песня записана в 1992-м с «Императорами мороженого», приводится на диске Storyteller.

143 Лугоши умер от сердечного приступа.

144 Статья Энтони Джонстона «The Musical Mystery Moore» в «Alan Moore's Magic Words» (2002) от Avatar оценивает творчество группы в «полдесятка песен», хотя Алекс Грин говорит, что их было с «десяток» (ApolloX). Первый состав группы никогда не записывался и не выступал. Мур собрал новую инкарнацию «Императоров мороженого» в начале девяностых (см. далее), и эта группа исполняла некоторые песни первого состава. «Очередной пригородный роман» — явно из семидесятых, как и, по всей видимости, «Убийства на улице Морг» (The Murders in the Rue Morgue) и «Точно Бридж-стрит» (Positively

Bridge Street).

145 ApolloX: На самом деле Дэвид Джей и Алан встретились не «через много лет» — они вместе посещали «Смертельно смешной ипподром», так что предположительно познакомились там.

146 Works, стр. 235.

147 Бен Браунтон (Ben Brownton) из группы Shapes думает, что это было «около 1978-го» (trakmarx.com/2005_02/15_bybus.htm), но это до того, как Алан Мур познакомился с Дэвидом Джеем, так что муровское «около 1979-го» (Critters) выглядит убедительней. Информативный «гайд по концертам Bauhaus» относит событие к 1979-му: bauhausgigguide.info/artist.php?bid=8

148 Critters. Стоит заметить, что Мур пользовался для перезапуска «Порочных уток» в начале восьмидесятых псевдонимом «Транслуция Бабуин».

149 Chabon, стр. 185.

150 Грэй.

151 Современные комикс-фанаты могут не знать, что Jimmy Olsen был в то время одним из топ-10 комиксов и продавался тиражами больше любого тайтла Marvel.

152 FE5.

153 Chain5.

154 Алан Мур, «Too Avant Garde for the Mafia» (далее «Мафия») в Infinity № 8. Три комикса — это Mad, «Фантастическая Четверка» и Arcade.

155 Monte Beauchamp (ред.), «The Life and Time of Robert Crumb» (St Martins, 1998), сс. 78–79. Мур также выделял «Сталина» в «Мафии».

156 «Мафия»; «Гриффи» — это Билл Гриффит.

157 Для подробностей см. «Action: The Story of a Violent Comic» (Martin Barker, Titan, 1990). В выпуске «Из ада» подкаста Panel Borders Мур называет Action, когда обсуждает стилистику хоррор-комиксов, отмечая, что рисунок Hookjaw — серии об акуле-убийце — притушили, из-за чего он стал «тихим и непритязательным», а оттого «в десять раз» страшнее, потому что его уже трудно было считать обычной пугалкой.

158 В Storyteller называется № 11, 7 мая 1977 г. (см. стр. 58).

159 Gareth Kavanagh, «Alan Moore interview» в Vworp Vworp № 3 (далее Vworp; 2013).

160 Chain5.

161 Chain5. В других местах (например, Works, стр. 35) Мур говорил, что подал заявление об уходе до того, как Филлис узнала о своей беременности, и ему предлагали вернуться на работу. Так или иначе, выбор перед Муром оставался все тот

же — скучная офисная работа или попробовать художественную карьеру.

162 Works, стр. 36.

163 Works, стр. 35.

164 Мур, лично.

165 Chain5.

166 Приведено в Works, сс. 50–52.

167 Warrior № 15, стр. 12.

168 Мур, лично.

169 Knave, стр. 39.

170 Грэй.

171 alteredvistas.co.uk/html/steve_moore_abslom_daak_interv.html (далее Altered).

172 TCJ138, стр. 64.

173 Warrior № 2, стр. 11.

174 Вопреки некоторым мнениям, большую часть творчества Мур подписывал собственным именем. Курт Вайл указан в Dark Star, Talcum Powder и Three Eyes McGurk — в соавторстве с «Педро Генри» (Стивом Муром), а также художником в Sounds (Roscoe Moscow, Ten Little Liggers, The Stars My Degradation и отдельные иллюстрации). Кое-что из музыкальных статей в Sounds причисляется Вайлу, что-то — Муру. Курт Вайл —

автор иллюстраций в The Back-Street Bugle № 34, № 42 и № 43. На обложке сингла Wurlitzer Junction группы Mystery Guests указано, что в создании участвовал «Курт Вайл». Автор песни Nativity on Ice — Kurt Vile (sic). Также Вайл давал два интервью — Eddie Stachelski, «Curt Vile interview», Cerebro Vol 3, № 15 (далее Cerebro; июль/август 1982 г.) и Warrior № 2. Мур не особенно скрывал тайную личность: в Kulture Krime Komics среди персонажей Алана Мура вроде Анона И. Мыши и Панды Сент-Панкрас появляется вайловский Роско Москва. В Cerebro свободно обсуждается творчество Мура, а в The Back-Street Bugle № 30 опубликована статья с рецензией на творчество Мура в Sounds.

175 Storyteller.

176 Alan Moore's Yuggoth Cultures and Other Growths (далее Yuggoth; Avatar, 2007), стр. 38.

177 Comic Art Profile 3: Dave Gibbons & Alan Moore (далее Profile; CA Productions, 1987 г.).

178 Alan David Doane, ADD Weblog, 3 марта 2004 г.

179 The Honest Alan Moore Interview (Honest, 1 декабря 2011 г.).

180 Ian Blake, «Drawing Up Sides», Zigzag (далее ZigZag; июнь 1984 г.).

181 TCJ138, стр. 65.

182 Кладезь раннего материала Мура — на сайте О Миллида glycon.livejournal.com.

183 Переиздано в Maxwell the Magic Cat Volume One (далее Maxwell1; Acme Press, 1986), приведено в Works.

184 Ptolemaic.

185 Eddie Campbell, «Forward» в Maxwell1.

186 Изначально письмо опубликовано в издании Sounds 3 мая 1980 года, ответ Курта последовал 17 мая.

187 Alteredvistas. Стив Мур отмечает: «В третьем эпизоде «Звезд» я вдруг обнаружил, что он пародирует сцену суда из «Абслома Даака». Ну, сами можете представить, как я негодовал, когда после его предложения писать для него «Звезды» я тут же сказал «да». Он же как-никак платил 10 фунтов в неделю».

188 Без указания авторства, «Cult Heroes: Alan Moore» (далее Uncut, январь 2000 г.).

189 Works, стр. 33.

190 Vworp.

191 Alteredvistas.

192 Spells, стр. 22.

193 Works, стр. 38. В FE5 Мур говорит, что, когда ему предложили писать «Фьючер Шокс»,

то приняли «без оговорок»; в Comic Book Artist № 25 (далее CBA; апрель 2003 г.) он говорит, что написал сценарий для «Судьи Дредда», заслужил предложение писать для «Фьючер Шокс», прислал «еще один» сценарий и получил отказ, затем — «Убийца в такси», который приняли после изменения концовки (стр. 14), а также что в Doctor Who Weekly он начал работать раньше, чем в 2000AD (стр. 15).

194 Spells, стр. 22.

195 Spells, стр. 15.

196 Portrait.

197 Vworp.

198 Ллойд.

199 Eddie Campbell, «Alec: How to be an Artist» (далее Alec; Top Shelf, 2001), стр. 27. «Статус Кво» — похоже, Дэвид Ллойд.

200 Kimota, стр. 12.

201 Works, стр. 78.

III. Странный воин реализма

202 Дэвид Ллойд, «From the Writer's Viewpoint», Society of Strip Illustration Newsletter № 40, май 1981 г. (далее SSI). Приведено в Conversations.

203 Продажи регулярно превышали 200 тысяч в неделю, а иногда приближались к 300 тысячам,

согласно редактору Look-In Колину Шелборну (Colin Shelbourn; animus-web.demon.co.uk/lookin/colin3.html). Интервью с Алланом см. на animusweb.demon.co.uk/sapphireandsteel/angus/angus1.html

204 Ллойд.

205 SSI.

206 Portrait, стр. 83.

207 Works, стр. 73.

208 Все цитаты Джей — из email-переписки для этой книги, июнь 2013 г. (далее Джей).

209 «Freedom's Road», редакторская колонка в Warrior № 1.

210 Kimota, стр. 38.

211 Email-переписка с Дэйвом Гиббонсом для этой книги, июнь 2013 г. (далее Гиббонс).

212 Dark Star № 23 вышел в марте 1980 г., Warrior № 1 — в марте 1983 г.

213 Kimota, стр. 40.

214 Kimota, стр. 12.

215 Painted.

216 Email-переписка с Дезом Скинном для этой книги, май 2012 г. (далее Скинн). Под словом «сценарий», по всей видимости, имеется в виду заявка.

217 Ллойд.

218 Kimota, стр. 73 в сравнении со стр. 39.

219 Скинн.

220 Приведена в Kimota.

221 Ллойд.

222 Painted.

223 Dave Itzkoff, «The Vendetta Behind V for Vendetta» (далее NYT; New York Times, 12 марта 2006 г.).

224 Ллойд. pssst! прожил 10 номеров с января по октябрь 1982 года, но потерпел значительные убытки. В FE5 Мур говорил, что работал над двумя идеями для pssst! с художниками Ллойдом Тэтчером и Стивом Диллоном. Ни одна не увидела свет.

225 Приведен в Kimota. «Туз теней» — возможно, отсылка на название фильма 1921 года с Лоном Чейни «Туз червей» (Ace of Hearts) о группировке анархистов, казнящей богачей и властей предержащих.

226 Yuggoth, стр. 32.

227 David Roach, Andrew Jones, Simon Jowett и Greg Hill, «Garry Leach and Alan Moore», Hellfire № 1.

3 (далее Hellfire; приведено в Conversations), стр. 15.

228 Приведено в Kimota.

229 Kimota, стр. 39.

230 Kimota.

231 Painted, стр. 89.

232 Comics Britannia: «X-Rated: Anarchy in the UK» (далее Britannia; BBC Four, 24 сентября 2007 г.).

233 Падрайг О Миллид предполагает, что идею подало королевство Зары из оперы Utopia Limited от Gilbert & Sullivan.

234 Britannia.

235 Painted.

236 Ллойд.

237 TCJ128, стр. 27.

238 Ллойд.

239 Yuggoth, стр. 32.

240 Предисловие к «V значит вендетта» № 1.

241 Ллойд.

242 Works, стр. 75.

243 Скинн.

244 Portrait, стр. 85.

245 Knave, стр. 41.

246 Works, стр. 60.

247 Knave, стр. 41.

248 2000adreview.co.uk/features/interviews/2004/parkhouse/parkhouse3.shtml

249 Works.

250 Сценарий «Козодоя», письмо, полная пер-

вая часть и статья Толбота появились в Yuggoth сс. 15–42.

251 Брайан Толбот, «The Art of Bryan Talbot» (далее Толбот, NBM, 2007), стр. 22.

252 Скинн.

253 Предисловие к «The Adventures of Luther Arkwright», вторая книга (Valkyrie, 1987).

254 Скинн.

255 Kimota, стр. 43.

256 Толбот, стр. 41.

257 Скинн: «О, мы и близко не подбирались к 40 тысячам по тиражу, не говоря уже о продажах. Но нужно было шуметь погромче, чтобы IPC, Marvel UK и прочие поверили, будто такие проекты могут выжить — стимул, чтобы они не отставали». По первоначальным расчетам Warrior окупился бы, если бы продали 16 тысяч экземпляров.

258 Kimota, сс. 53–54.

259 Письмо Мура к Скинну, август 1982 г. В Kimota приводится хронология вселенной.

IV. Сценарный робот Алан Мур

260 Chris Dahlen, «Interview: Steve Bissette», Onion AV Club (далее AV09; 23 июля 2009 г.).

261 Alex Fitch, «Panel Borders: David Lloyd» (10 июля 2008 г.).

262 Profile.

263 Mark Salisbury (ред.), «Writers on Comic Scriptwriting» (Titan, декабрь 1999 г.), стр. 60 (Эллис), стр. 75 (Эннис).

264 Works, стр. 68.

265 Spells, стр. 57.

266 Comicon 1984, транскрипция в TCJ № 106, стр. 43.

267 Гебби в «I Have To Live With This Guy», (ред. Blake Bell, TwoMorrows, сентябрь 2002 г.), стр. 158 (далее Guy).

268 Spells, стр. 57.

269 Mania09.

270 Fantasy Advertiser №№ 92–95 (далее FA; 1985–6), переиздано в TCJ № 119–121 (1988) и затем с новым послесловием — в виде Alan Moore's Writing for Comics (Avatar, 2003 — номера страниц указаны по этому изданию; далее Writing).

271 Writing, стр. 19.

272 Spells, стр. 27.

273 Writing, стр. 6; о «15 словах» — Writing, стр. 24; о «Биче индустрии» — Writing, стр. 24; о «болоте» — Writing, стр. 29; о «полезности» — Writing, стр. 2.

274 Spells, стр. 27.

275 Profile.

276 Cerebus.

277 Spells, стр. 42.

278 Writing, стр. 20.

279 Writing, стр. 21.

280 Writing, стр. 34.

281 Spells, стр. 39.

282 Writing стр. 14; о последовательности панелей — Writing, стр. 9; об элементе времени — Writing, стр. 30; о разнообразных механизмах — Writing, стр. 13; о закольцованности — Writing, стр. 15.

283 Iain Thomson, «Deconstructing the Hero», в «Comics as Philosophy», ред. Jeff McLaughlin (University Press of Mississippi, 2005), стр. 103.

284 См., например, milehighcomics.com/information/grade.html

285 Alex Fitch, «Panel Borders: Looking for Lost Girls» (далее Panel08; подкаст 14 февраля 2008 г.).

286 Spells, стр. 39. Схема приведена в Storyteller и датирована 28 августа 1988 года, когда серия еще называлась «Множество Мандельброта».

287 Spells, стр. 40.

288 Writing стр. 16.

289 Grant Morrison, Supergods (далее Supergods; Spiegel & Grau, 2011), стр. 201.

290 Writing, стр. 18.

291 Writing, стр. 41.

292 Paul Duncan, Alan Moore interview pt 2, Arkensword № 11 (далее Arkensword11; октябрь 1984 г.). Мур показывал, как входит в роль Демона, в Monsters.

293 Spells, сс. 46–48.

294 Spells, стр. 50.

295 Spells, стр. 51.

296 Talon, Durwin S, «Panel Discussions: Design in Sequential Art Storytelling» (TwoMorrows, 2007), стр. 41.

297 Howard Mackie, «Marvel Method vs Full Script», сайт Byrne Robotics, 28 ноября 2007 в 14.33.

298 Hellfire, стр. 16.

299 jimshooter.com/2011/09/chris-claremont-face-down-in-his-mashed.html

300 «Moore and Claremont Speak Out On Writing», Speakeasy № 54 (далее Speakeasy54; май 1985 г.). В 1983 году Клэрмонт разделил награду с Дэйвом Симом, в одиночку выиграл в 1984-м. Мур выиграет в 1985, 1986 и 1987 гг. Клэрмонт — в 1988, 1989 и 1990 гг. cbgxtra.com/knowledge-base/for-your-reference/cbg-fan-award-winners-1982-present

301 Warrior № 2.

302 Spells, стр. 58.

303 Jim Shooter, «Bullpen Bulletins» в комиксах

Marvel датированы маем 1982 г. Мур посещал Загон в первую поездку в США в 1984-м.

304 Les Chester, «An Interview with Alan Davis», Amazing Heroes № 85 (далее AH85; 15 декабря 1985 г.), стр. 24.

305 watchmencomicmovie.com/121409-watchmen-typescript-contest.php

306 Egomania.

307 Profile.

308 blogs.ocweekly.com/navelgazing/ill-lyteracy/rob-liefeld-shoots-on-alan-moo/

309 AV09.

310 Kimota, cc. 84–85.

311 Ллойд.

312 TCJ273.

313 Writing, стр. 41.

314 Spells, стр. 47.

315 SSI.

316 eddiecampbell.blogspot.com/2007/02/in-thrall-to-cinematic-principle_21.html

317 David Colton, «Writer prefers porn label for his Girls» (USA Today, 30 августа 2006 г.).

318 Guy Lawley и Steve Whitaker, «Writer: Alan Moore», Comics Interview № 12 (далее CI12; июнь 1984 г.), стр. 25.

319 Ллойд.

320 Daniel Dickholtz, «M for Moore», Comics Scene № 4 (далее CS4; июль 1988 г.), стр. 27.

321 Bill Sienkiewicz Sketchbook (Fantagraphics, 1990), стр. 5.

322 Dave Dickson, «Alan Moore: Out of the Wilderness», Comic Collector № 3 (далее CC; май 1992 г.).

323 «Bill Sienkiewicz Speaks About Big Numbers № 3», изначально для The Beat, но опубликовано 2 января 2011 года на сайте Падрайга О Миллида (slovobooks.blogspot.com/2011/01/bill-sienkiewicz-speaks-about-big.html).

324 Alex Fitch, «Panel Borders: The Magic of Alan Moore» (далее PanelMagic).

325 AV09.

326 Comic Book Artist № 25 (далее CBA25; 2003), стр. 39, стр. 21.

327 sardinianconnection.blogspot.com/2008/08/melinda-gebbie-interview-2.html (далее Sardinian).

328 AV09.

329 Writing стр. 43.

330 Arkensword10.

331 Works, стр. 68.

332 Скинн.

333 Джей.

334 Скинн. Большинство источников говорит,

что расценки в Warrior были вполовину меньше, чем в 2000AD.

335 Внутренняя служебная записка Quality Communications, 24 июня 1981 г.

336 Ллойд.

337 Скинн.

338 Warrior также выиграл «Любимый второстепенный персонаж» (Зирк из «Прессбаттона»). 2000AD с грехом пополам отбили только «Любимый художник» (Болланд) и «Персонаж, достойный собственной серии» (Судья Андерсон).

339 Ptolemaic.

340 Works, стр. 69.

341 Nemesis the Warlock, шестая книга, начало — 2000AD № 482.

342 Works.

343 Алан Дэвис рассказал в AH85, что последнюю серию смотрел вместе с Муром.

344 Hellfire, стр. 18.

345 Works, стр. 57.

346 Джей.

347 Storyteller.

348 Джей.

349 Arkensword11.

350 Джей.

351 Vworp.

352 Zigzag, стр. 28.

353 Hype.

354 Works, стр. 69.

355
FE5.
В
другом месте (goodcomics.comicbookresources.com/2012/01/06/comic-book-legends-revealed-348/) Мур говорил, что Херби повлиял на Роршаха.

356 michelfiffe.com/?p=756

357 Frank Plowright, «Comics Interview № 19» (далее CI19; январь 1985 г.), стр. 25.

358 Гиббонс.

359 Works, стр. 109.

360 Гиббонс.

V. Берегись, Америка… Я иду!!!

361 Will Murray, «Scenes from the Swamp», Comics Scene № 7 (далее CS7; апрель 1989 г.).

362 Ptolemaic.

363 Chain5.

364 Works.

365 CI12.

366 Profile. В видео он говорит, что Леа и Эмбер шесть и три года, следовательно, записано оно в 1984 году.

367 Writing, стр. 22.

368 Portrait, стр. 217.

369 TCJ34, стр. 13 (1986) — Мур был великодушнее: «Марти Паско писал очень неплохие сюжеты: очевидно, что он пропускал текст через себя» (Works, стр. 84).

370 TCJ185.

371 artbomb.net/brainpowered.jsp?col=22

372 TCJ93, стр. 70.

373 По данным Карен Бергер в Profile.

374 Knave, стр. 40.

375 Mark Evanier, «Wertham was Right» (TwoMorrows, 2003), стр. 189.

376 James E Reibman, «The Life of Dr Fredric Wertham», в The Fredric Wertham Collection (Harvard University, 1990), стр. 18, цитата из колонки 1983 Comic Buyers Guide.

377 В последнее время ученые переосмыслили вклад Вертама. См., например, Bart Beaty, «Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture» (University Press of Mississippi, 2005).

378 TCJ119, стр. 73.

379 Works, стр. 90. Слова Incest и insect на английском — анаграммы.

380 Paul Duncan, «Alan Moore interview pt 3». Arkensword №№ 13/14 (далее Arkensword13/14;

февраль 1986 г.).

381 Douglas Rushkoff, «Media Virus!» (Ballantine, 1996) сс. 188–189.

382 srbissette.com/?p=4479

383 Works, стр. 92.

384 Daniel Dickholtz, «M for Moore», Comics Scene № 5 (далее CS5; май/июль 1988 г.), стр. 15.

385 srbissette.com/?p=4479

386 AH85, стр. 26.

387 Monsters. Американские читатели должны помнить, что Мур говорит о британском персонаже Деннисе, впервые появившемся в Beano в марте 1951 года, а не американском персонаже, дебютировавшем в газетной синдикации в том же месяце.

388 TCJ138, стр. 73.

389 Monsters.

390 The Ballad of Halo Jones, предисловие к первой книге (далее Halo1; Titan, август 1986 г.).

391 homepage.eircom.net/~twoms/halo1.htm

392 Halo1.

393 Kimota, стр. 71.

394 Mania09.

395 Mania09. Под «решением» имеется в виду распределение прав на тайтл.

396 Knave.

397 Warrior № 16, стр. 14.

398 Writing, сс. 10–11.

399 Chalice.

400 Arkensword13/14. Речь о «The Curse», феминистском рассказе об оборотне, опубликованном в «Болотной Твари» № 40 (сентябрь 1985 г.).

401 Kimota, стр. 42 указываает «36 000 долларов».

402 Kimota, стр. 72.

403 Chalice.

404 Письмо о согласии от 3 марта 1982 года распределяло 40 процентов Муру, 40 процентов Личу и 20 процентов Скинну. Как указывает цитата, Алан Дэвис верил, что права поделены поровну между Муром, Личем и Quality (по сути — хоть и не в легальном смысле — Дезом Скинном). В Kimota! (стр. 46) Скинн говорит, что начиналось все как трехстороннее партнерство с равным процентом, и он подготовил договор, по которому Мур и Лич отдают Дэвису по 5 процентов из своих долей, а Quality — 18 процентов, так что Мур, Лич и Дэвис получали 28 процентов, а Quality оставались 15.

405 Ллойд.

406 Kimota.

407 Chalice.

408 Warrior № 24.

409 Скинн.

410 Приведена в Kimota.

411 CI12 (издано в июне 1984 г., но в тексте указано, что интервью провели вживую «зимним днем»).

412 Скинн.

413 Там же.

414 Speakeasy52.

415 Мур, лично.

416 comicbookresources.com/?page=article&id=567

417 Джей подтвердила, что ушла по личным причинам.

418 TCJ106, стр. 44 (транскрипция панели Мура на Комик-Коне Сан-Диего, март 1986 г.).

419 Chalice.

420 Paul Sievking, «The Dave Gibbons Interview» (Arkensword № 22, конец 1987 г.).

421 CBA25, стр. 71.

422 TCJ93, стр. 85.

423 CI19, стр. 29.

424 Speakeasy65.

425 TCJ106, стр. 38.

426 Об атаке пришельцев Гиббонс говорит в Arkensword22, стр. 59.

427 Arkensword22.

428 Chalice.

429 Скинн.

430 Ллойд.

431 sandiegoreader.com/weblogs/bands/2008/apr/21/pacific-comics-the-inside-story-plus-indie-comic-h/

432 Отчет Мура появился в «Comics USA — An Impossibly Rich Celebrity's Guide» в Escape № 6 (далее Escape; 1984). Он упоминает и о разорении Pacific Comics.

433 Exit, стр. 30.

434 Скинн.

435 По изначальному соглашению в Warrior Дез Скинн получил (и получает до сих пор) 1 процент от роялти за «V значит вендетта», включая права на фильм, DVD и мерчендайзинг. «Плохая сделка» Мура принесла больше денег Скинну, чем сделки Скинна в США — Муру.

436 Kimota, стр. 44.

437 Miracleman № 2.

438 Amazing Heroes Preview Special 1985 (далее AHPS85), стр. 125.

439 Kimota, стр. 112.

440 Одна глава из «V for Vendetta» № 6 не публиковалась ранее в Warrior, но Мур написал ее за два года до этого для Warrior № 27.

441 TCJ95, стр. 13.

442 comicbookresources.com/?page=article&id=567Alan

443 Exit.

444 TCJ99, стр. 26.

445 TCJ106, стр. 45.

446 The Ballad of Halo Jones, предисловие ко второй книге (Titan, октябрь 1986 г.).

447 Arkensword13/14.

448 Epic был отделом Marvel. Мур заключил контракт на одну историю с Риком Вейтчем в качестве художника в августе 1984-го (упоминает об этом в Escape). Следовательно, это произошло до клятвы не работать с Marvel.

449 Knave.

450 Barry Kavanagh, «The Alan Moore interview», Blather (далее Blather; 17 октября 2000 г.).

451 Craig Bromberg, «The Wicked Ways of Malcolm McLaren» (далее Wicked; Harper and Row, 1989 г.).

452 George Khoury, «The Supreme Writer: Alan Moore», Jack Kirby Collector № 30, стр. 33.

453 Это странное определение для Superman Annual № 11, но, похоже, Мур говорит именно о нем.

454 CBA25, стр. 66. В № 1 должна была появиться история «Стресс конвентов» (Convention Tension)

— «очень, очень жестокая» история о комикс-конвенте, — в № 2 — биография Обри Бердсли. Этой инкарнации Dodgem Logic не суждено было увидеть свет. Также Мур питчил Dodgem Logic для First Comics, включая работы художников из 2000AD Майка Макмэхона (Mike McMahon) и Кевина О'Нила.

455 AHSP85, стр. 5.

456 TCJ106, стр. 44.

457 «Alan Davis talks Miracleman», Comic Book Resources (далее CBR01; 5 ноября 2001 г.)

458 Marvel переиздавали стрипы «Доктор Кто» в Америке. В «Доктор Кто» № 14 (ноябрь 1985 г.) опубликовали «Черное наследие» Мура. Однако — к некоторому удивлению родительской компании — контракты Marvel UK заключались не по фрилансерскому принципу. Мур сохранил права на сценарий (а Ллойд — на рисунок). TCJ102, стр. 19.

459 Мур, лично.

460 lh3.ggpht.com/—jhneWpXfcM/TsL7lEDsg6I/AAAAAAAAA1w/ 2eHFmZsAmPY/s1600/dc-sales-analysis.jpg

461 Письмо Скинна Муру, датировано 16 июля 1985 года.

462 CBR01.

463 Kimota стр. 113 и стр. 16 соответственно.

464 Speakeasy57.

465 Dezskinn.com

466 Скинн.

467 Chalice.

468 Мур, лично.

469 Speakeasy57.

470 Kimota, стр. 45.

471 graphicnovelreporter.com/content/looking-back-alan-davis-interview

472 Возможно, это произошло на UKCAC1986, в Лондоне, в конце августа. Там присутствовали Толбот, Мур и Скинн.

473 Kimota, стр. 16.

474 Arkensword22.

475 Так сообщалось в AHPS85, стр. 125. В Speakeasy54 Мур говорит о 164 страницах. Однако в Watching есть визуальное подтверждение — номер последней страницы 91.

476 TCJ106, стр. 38.

477 Arkensword22.

478 Mustard, стр. 16. В открытке цитата приведена с ошибкой: «Жизнь не делится на жанры».

479 AH85, стр. 125.

480 Works, стр. 110.

481 Works, стр. 120.

482 Stanley Wiater и Stephen R. Bissette, «Comic Book Rebels» (далее Rebels; Donald I. Fine, 1993), сс. 170–171.

483 Annalisa Di Liddo, «Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel» (далее Дилиддо; University Press of Mississippi, 2009), стр. 62.

484 Works, стр. 185.

485 Cerebro.

486 Последнюю часть «Звезды — моя деградация» и «Трехглазого Макгурка» писал Стив Мур.

VI. Это несмешно. Ха-ха-ха-ха-ха!

487 The End is Nigh № 2 (далее Nigh; 2005).

488 forum.newsarama.com/showthread.php?t=1020

489 Martin Barker и Kate Brooks, «Knowing Audiences: Judge Dredd» (University of Luton, 2005), сс. 206–207.

490 Works, стр. 110.

491 Nigh.

492 Mary Borsellino, «How the Ghost of You Clings: Watchmen and Music» (стр. 24), в «Minutes to Midnight: Twelve Essays on Watchmen» (ред. Richard Bensam, далее Bensam; CreateSpace, 2011).

493 robertmayerauthor.net/Page_2.html (цитата на сайте уже исправлена)

494 Лэнс Паркин, «Alan Moore» (Pocket Essentials, 2002), стр. 15.

495 TCJ119.

496 Послесловие к изданию «Хранителей» от Graphitti.

497 Daniel Dickholtz, «Man and Overman», Starlog № 114 (далее Starlog; январь 1987 г.), стр. 26.

498 NYT.

499 Supergods, стр. 204.

500 CBA25, стр. 39.

501 Mustard, стр. 16.

502 «V значит вендетта», пролог ко второй книге. Перевод на рус. язык М. Юнгер.

503

Пользователь Matt на bighollywood.breitbart.com/jjmnolte/2009/03/02/whos-watching-the-watchmen-reviewers/ — о критике сцены с топориком в фильме: «В смысле, а альтернатива тогда — сочувствие педофилу? Я за подход с топориком. И вообще, если бы подход с топориком был популярнее, то готов спорить, что и педофилов было бы меньше. В графическом романе это гениальная сцена, сбалансированная, обращение сразу к двум сторонам спора. Можно допустить, что Роршах — герой произведения, и его отказ идти на компромиссы перед злом воодушевляет».

504 Works, стр. 113.

505 Works, стр. 121.

506 Starlog, стр. 26.

507 Escape, сс. 45–7.

508 Christopher Sharrett, «Alan Moore» (Comics Interview № 65, далее CI65; 1988). Приведено в Conversations.

509 Watchmen № 10, стр. 24.

510 Иронично, но два работника правого издания «Нового дозорного» — единственные персонажи-ньюйоркцы в романе, которые выжили.

511 Gene Phillips, «Blotting Out Reality», в Bensam.

512 John Loyd, «The Last Laugh», в Bensam.

513 Writing, сс. 24–25.

514 John Coulthart, «Strange Things Are Happening», vol. 1, № 2 (далее Coulthart88; май/июнь 1988 г.).

515 Zigzag, стр. 29.

516 Tasha Robinson, «Alan Moore Interview», Onion AV Club (далее AV01; 24 октября 2001 г.). Приведено в Conversations.

517 Nigh.

518 Darrel Boatz, «Alan Moore», Comics Interview № 48 (далее CI48; 1987). Интервью провели после выхода «Хранителей» № 11. Мур: «Я закончил «Хранителей» чуть больше недели назад, Дэйв Гиббонс доделал арт». 17 апреля 1987 года, согласно TCJ116 (стр. 101), Гиббонс еще работал над страницей 16. В послесловии к изданию от Graphitti, датированном январем 1988-го, Мур говорит, что прошло «двенадцать месяцев» с тех пор, как он закончил сценарий к «Хранителям» № 12. Разногласия могут происходить из-за того, что Мур закончил сценарий в январе, но и после этого на проекте оставалась дополнительная работа.

519 TCJ116, стр. 101.

520 Neil Gaiman, «Every Picture Book Tells A Story», Today (27 июля 1986 г.).

521 Don Watson, «Shazam! The Hero Breaks Down», Observer (далее Observer86; ноябрь 1986 г.).

522 2000adreview.co.uk/features/interviews/2006/goldkind/igor-goldkind.shtml

523 Мур, лично.

524 Ptolemaic.

525 newsarama.com/pages/Other_Publishers/

Mirror_Love.htm

526 Knave, стр. 41.

527 Roger Sabin, «Adult Comics: An Introduction» (далее Sabin; Routledge, 1993), стр. 95.

528 Starlog.

529 CI65, стр. 31.

530 FA № 100.

531 Sabin, стр. 267.

532 Maxwell1.

533 Марв Вулфмен сообщал (Amazing Heroes № 135, февраль 1988 г.), что гостил у Болланда дома «два года назад» и в это время Болланд только начинал рисовать. В Speakeasy65 (1986) Болланд утверждал, что проект запустили в 1985-м, но «в процессе было много утомительных задержек, так что рисунком я занялся едва ли не под конец года».

534 Если Дез Скинн не ошибается, что Муру, Личу и Дэвису принадлежало по 28 процентов, а Quality — 15 и Дэвис буквально «вернул свою долю Гарри Личу», то у Лича было бы по меньшей мере 56 процентов. Если, как уверен Дэвис, у него с Муром, Личем и Quality было по 25 процентов, то Личу достались бы 50. Но похоже, после того, как Дэвис отказался от доли, договор (формально или нет) вернулся к условиям до появления Дэ-

виса — треть Муру, Личу и Скинну. Это сходится с третьим пунктом контракта Мура с Eclipse, по которому Писатель (Мур) и Художник «на протяжении своей работы над серией совместно владеют третью, а Eclipse — двумя третями» прав на персонажей и торговые марки.

535 См. письмо Дженетт Кан от 1 июля 1985 года, приведенное в Watching, стр. 124.

536 Arkensword22.

537 site.supermanthrutheages.com/History/end.php

538 Заявка Мура на «Сумерки»: «Насколько я понимаю, сейчас Пол пытается разрешить проблемы Легиона/Супербоя» — речь о сюжете Пола Левица в Superman № 8, Action Comics № 591 и Legion of Superheroes № 38 (август — сентябрь 1987 г.). Также Мур говорит о Legends (август 1986 г. — январь 1987 г.) так, словно они еще продолжаются.

539 Works, стр. 121.

540 Works, стр. 123.

541 Также DC выпустили ограниченным тиражом в 10 тысяч экземпляров набор из четырех значков (знак радиации, «ego ipse custodes custodio», рисунок Роршаха и Часы Судного Дня) и продавали их за 4,95 доллара. Широко известно,

что DC пытались назвать и этот набор «промоматериалом», но в Watching (стр. 243) Гиббонс утверждает, что, хотя они с Муром не участвовали в создании набора, роялти за него получали исправно.

542 Watching, стр. 243.

543 Гиббонс.

544 Works стр. 125. Для сравнения: лимитированный набор значков продался в количестве 10 тысяч по цене в 4,95 доллара. Мур и Гиббонс разделили 8 процентов от прибыли, так что Муру заплатили приблизительно 2000 долларов (около 1340 фунтов по курсу 1987 года). Это сравнимо с тем, что Мур получал за два номера «Болотной Твари», если верить воспоминаниям Стивена Биссетта (AV09) об окладе в 50 долларов за страницу.

545 TCJ116, сс. 84–85.

546 Works, стр. 123.

547 Гиббонс.

548 Kurt Amacker, «Interview with Alan Moore», Seraphemera (далее Seraphemera; март 2012 г.).

549 George Gene Gustines, «Film Trailer Aids Sales of Watchmen Novel», New York Times, 13 августа 2008 г.

550 newsarama.com/comics/dc-vps-talk-november-2012-dc-sales.html — «Наша главная цель сейчас

— подготовить мир читателей, которые ждут издания в мягкой обложке, читателей коллекционного издания, людей, которые за годы купили больше двух миллионов экземпляров «Хранителей».

551 Ptolemaic.

552 Coulthart.

553 CI48.

554 Гиббонс.

555 AV09.

556 Adi Tantimedh, «Alan Moore Speaks Watchmen 2», Bleeding Cool (далее Tantimedh; 9 сентября 2009 г.).

557 FastCoCreate, 2012.

558 Kurt Amacker, «Opening the Black Dossier», Mania (далее Mania07; 7 ноября 2007 г.).

559 Works, стр. 125.

560 MTV.

561 Amazing Heroes № 71, стр. 44.

562 Dreamer, сс. 200–201. Кто именно придумал термин «графический роман» (и что он значит) — спорный вопрос. Термином пользовались и ранее, но Айснер этого не знал. «Контракт с Богом» — сборник рассказов, а не роман.

563 Works, стр. 123.

564 Arkensword13/14.

565 bleedingcool.com/2012/05/04/before-watchmen-nineteen-eighties-style
566 Arkensword22.
567 Tantimedh.
568 TCJ117, стр. 11.
569 CS7.
570 TCJ118, стр. 71.
571 TCJ118, стр. 81.
572 TCJ117, стр. 36.
573 Arkensword11.
574 Мур, лично.
575 TCJ138, стр. 68.
576 Works, стр. 126.
577 TCJ117, стр. 12.
578 TCJ118.
579 TCJ117, сс. 71–74.
580 Works, стр. 126.
581 «Flaming Moe's», The Simpsons, S3E10 (сценарист: Robert Cohen, 21 ноября 1991 г.).
582 Paul Levitz, «75 Years of DC Comics: The Art of Modern Mythmaking» (Taschen, 2010), сс. 563–564.
583 MTV.
584 Ptolemaic.
585 Works, стр. 125.
586 TCJ138, стр. 68.
587 TCJ117.

588 Arkensword22.

589 TCJ119, стр. 84.

590 TCJ118, стр. 62.

591 TCJ119, стр. 84.

592 TCJ119, стр. 78.

593 Если сделать выводы из исследования Джона Джексона Миллера (John Jackson Miller, www.comichron.com/special/watchmensales.html), DC продали от 760 тысяч до 1,1 миллиона Man of Steel № 1, тогда как «Хранителей» № 4 — от 135 тысяч до 202 500. Отметим, что «Хранители» продавались только на прямом рынке по цене 1,5 доллара, Man of Steel стоил 75 центов. Учитывая высокую цену, разрыв в прибыли не так высок, как в тиражах, но все равно склоняется в пользу Man of Steel. В чартах продаж двенадцать номеров «Хранителей» занимали следующие строчки: 5, 10, 10, 8, 11, 15, нет, нет, 15, 13, 13 и 6.

594 John Byrne. Форум Byrne Robotics, byrnerobotics.com/forum/forum_posts.asp?TID=34515&TPN=4, 5 March 2010, 7:48.

595 TCJ119, стр. 78.

596 Arkensword13/14.

597 CI65.

598 Dana Jennings, «At House of Comics, a Writer's Champion», New York Times (15 сентября 2003 г.).

599 TCJ118, стр. 61.
600 CI48.
601 TCJ139, стр. 81.
602 TCJ138, стр. 92.
603 Мур, лично.
604 CI65, стр. 19.
605 Джокер раздевает и фотографирует Барбару Гордон — это сексуальное насилие. Шли долгие споры, изнасиловал он ее или нет. Также фанаты не сходятся во мнении, убил ли Бэтмен в конце Джокера. DC ввели «Убийственную шутку» во вселенную — Барбара Гордон стала героиней Оракулом на инвалидной коляске. Тему сексуального насилия приглушили, так что, например, в Booster Gold № 5 (2007) Джокер фотографирует Барбару Гордон уже в одежде. Эти вопросы во всей полноте обсуждаются в книге «And the Universe So Big: Understanding Batman: The Killing Joke» (Julian Darius, Sequart, 2012).
606 Болланд: «Еще до того, как прислать сценарий, Алан сказал: давай устроим «Человека-ластика». Speakeasy 65.
607 CS4, стр. 27.
608 Speakeasy85.
609 Hughes, стр. 148.
610 CI65, стр. 19.

611 Arkensword13/14.

612 Coulthart.

613 TCJ139.

614 Alec, стр. 73.

615 Doctor Who Bulletin № 46.

616 Blather.

617 «Gas Gays Storm», In the Pink, январь 1987.

618 Организация лейсбийского и гей-движения; Blather.

619 TCJ139, стр. 88.

620 Ptolemaic.

621 Chain5.

622 TCJ139.

623 CI65, стр. 23.

624 Vincent Eno и El Csawza, «Meet Comics Megastar Alan Moore», Strange Things Are Happening, Vol 1, № 2 (май/июнь 1988 г.).

625 TCJ139.

626 Matthew De Abautua, «In Conversation with Alan Moore», The Idler (далее Idler; 30 июля 2005 г.). Приведено в Conversations: «Я женился где-то в двадцать, мы с женой расстались где-то в 1989-м. С Мелиндой я познакомился через год».

627 Works, стр. 159. Вопрос с датами туманный. В Works Мур говорит, что ему было «около двадцати», когда они съехались с Филлис, и что женаты

они были «тринадцать лет» (т.е. 1974–1987). Еще Мур говорит, что разрыв произошел «вскоре» после написания предисловия к «V» (датировано мартом 1988 г.). Леа Мур говорила, что переехала в Ливерпуль в «двенадцать лет» (ее двенадцатый день рождения — 4 февраля 1990 г.). Мур говорит, что переехал в «Вид на море» в 1988 году, в интервью с Лорой Снеддон «Superheroes are our dreams of ourselves» Independent (далее Sneddon11; 20 ноября 2011 г.).

628 Companion, стр. 11.

629 IC1 (июнь 1992 г.).

630 Scott Thill, «We are All Complicit» (2006). На тот момент Мур уже написал сцены секса в полете в «Мираклмене» и «Зеркале любви».

631 Tantimedh.

632 «Lost Horizons of Shangri-La»; Jerry Glover, «A Word with Alan Moore», Headpress № 27 (далее Headpress; 2007).

633 «Phantom Ladies and Invisible Girls», The Daredevils № 6 (июнь 1983 г.).

634 Guy, стр. 151.

635 Guy, стр. 154.

636 Ismo Santala, «Alan Moore», Ready Steady Book (2008). Strip Aids вышел в июне 1987 г.

637 Headpress.

638 Idler.
639 Sardinian.
640 Works, стр. 161.
641 Cerebus.

VIII. Маг и я

642 Feature Vol 3, № 2 (далее Feature; лето 1997 г.).
643 NME (2010).
644 D. M. Mitchell, «Moon and Serpent», Rapid Eye № 3 (далее Rapid; 1995).
645 Jay Babcock, «A Conversation with Alan Moore about the Arts and the Occult», Arthur № 4 (далее Arthur; май 2003 г.).
646 Cerebus.
647 Robert Morales, «Moore the Knife», Reflex № 21 (далее Reflex; декабрь 1991 г.); Fatea № 17 (1992), дополнительные детали — от Мура лично.
648 Wizard № 27.
649 CC.
650 № 8 вышел в 1995-м без материалов от Мура.
651 TCJ185.
652 Supergods, стр. 242.
653 ohdannyboy.blogspot.com.au/2012/09/when-i-am-working-for-marvel-i-am-loyal.html

654 Зрители так ожидали «Бэтмена» Бертона, что маркетинговой фирме, собиравшей информацию для британской киноиндустрии, пришлось пересмотреть свою методологию после того, как старая система показала, будто фильм хотят посмотреть 100 процентов британцев.

655 В отличие от графических романов вроде «Хранителей» и «Из ада» — сборников уже опубликованного материала.

656 Rebels, стр. 170.

657 TCJ185, стр. 82.

658 «En Route, 1993», приведено в TCJ185, сс. 82–83.

659 suite101.com/article/neil-gaiman-on-hollywood-interview-a93886

660 В августе 1997 года «Спаун» все еще был самым продаваемым комиксом — № 65 разошелся тиражом в 165 тысяч экземпляров. В случае № 191 (май 2009 г.) продали всего 19 тысяч — 1 процент от продаж первого выпуска.

661 Supergods, стр. 248: «Одна из самых простых и прибыльных работ в моей жизни… Макфарлейн платил в десять раз больше кого угодно». Сим пожертвовал свой гонорар — больше 100 тысяч долларов — фонду Comic Book Legal Defense. «Prince of Stories: The Many Worlds of Neil Gaiman» Хэнка

Вагнера, Кристофера Голдена и Стивена Р. Биссетта сообщает: «Спаун» № 9 был очень успешен, продался миллионным тиражом. Макфарлейн заплатил Гейману 100 тысяч долларов» (Гейман и Макфарлейн скоро начнут затянувшуюся тяжбу, которая частично затронет персонажей, созданных для этого номера «Спауна»).

662 Alex Dueben, «Steve Bissette, Part 1: To 1963 And Beyond», ComicBookResources.com (далее Dueben; 2 июля 2010 г.), стр. 261. «Компьютерные игры» — страница «Информация Image» в «Спауне» № 43 (февраль 1996 г.) объявила, что Мур пишет игру по «Спауну». Получается, что это Spawn: The Eternal (1997), но Мур не указан в титрах финального продукта и говорит, что не получал никаких денег (Works, стр. 237).

663 Joseph P Aybandt, «Moore Is Always Better», Overstreet's Fan № 16, 1996.

664 Dueben.

665 Rebels, стр. 171.

666 Feature.

667 Works.

668 Rebels, стр. 170.

669 Works, стр. 171.

670 Reflex.

671 Out of the Wilderness; CC92, стр. 41.

672 Supergods, сс. 248–250. Моррисон с удивлением прочитал в Comics International, что пишет номер «Спауна». Он связался с Макфарлейном, который сказал, что в журнале ошиблись, но предложил действительно его написать. Моррисон сделает №№ 16–18 (декабрь 1993 г. — февраль 1994 г.).

673 Daniel Robert Epstein, «Alan Moore — The Mirror of Love», SuicideGirls (28 июля 2004 г.): «Около десяти лет назад мы купили разрушенную ферму. С тех пор занимаемся ремонтом. Там два-три акра земли в окружении лесов со множеством зверей и птиц в естественной среде обитания. Прямо на холме посреди двух валлийских долин, в двух часах от побережья».

674 Heroes Reborn; bleedingcool.com/2010/09/22/blast-from-the-past-how-the-purchase-of-wildstorm-was-reported

675 Rebels, стр. 172.

676 Кертис И. Джонсон, и-мейл на lanceparkin.wordpress.com/2011/08/05/jukebox-with-a-j/, отредактировано и приведено с его разрешения. На диске Storyteller есть трек «Сатанинских медсестер» Fires I Wish I'd Seen и исполнение «Императорами» «Очеред-

ного пригородного романа» и «Убийств на улице Морг» (обе написаны в семидесятых, как и другая песня, не приведенная в Storyteller, — «Точно Бридж-стрит»), «Я и Дороти Паркер» и Mr A. Был трек под названием «Интро к мороженому» (Intro to Ice Cream) со спокен-вордом и звуками фургончика с мороженым. Другие песни «Императоров»: «14.2.99» (Джонсон сомневался, что она записана, но запись нашлась у Падрайга О Миллида), Chiaroscuro, London, Rose Madder, Age of Bavaria (песня про бандитов, о которой говорит Джонсон), To, The Lino Sleeps Tonight и Secret Honour — ни одна не была записана. В Storyteller есть еще две песни из того периода: версия «Топча Токио» от Мура и Jazz Butcher и Leopardman at C&A за авторством Мура/Перкинса. Существует запись концерта в UFO, сетлист: «Очередной пригородный роман», «Убийства на улице Морг», «Точно Бридж-стрит», «Я и Дороти Паркер», Mr A» и White Light.

677 Wizard. Планировалось десять книг «Гало Джонс», но закончены только три — так что тут Мур ошибается.

678 TCJ138.

679 Feature.

680 Cerebus.

681 Egomania.
682 Feature.
683 CI12, cc. 22–23.
684 Monsters.
685 Arthur.
686 Egomania.
687 Wizard № 27.
688 Spells, стр. 11.
689 Egomania.
690 Elizabeth Ho, «Postimperial Landscapes: Psychogeography and Englishness in Alan Moore's Graphic Novel From Hell», Cultural Critique № 63 (весна 2006 г.).
691 From Hell, Appendix 1, стр. 11.
692 Feature.
693 ballardian.com/iain-sinclair-when-in-doubt-quote-ballard
694 «Плодная оболочка».
695 Feature, стр. 16.
696 Стив Мур, «The Fake, The Snake and the Sceptic», Fortean Times № 276 (далее FT; июль 2011 г.).
697 Egomania.
698 Arthur.
699 FT.
700 philhine.org.uk/writings/rit_selenepw.html

701 Arthur. Интервью опубликовано в двух частях, июнь 2000 г. и ноябрь 2001 г., так что «прошлый год» — 1999 или 2000 г.

702 Works.

703 Cerebus.

704 Cerebus. Мур также упоминал третий ритуал по исследованию шестой сферы с «музыкантом».

705 Works, стр. 107.

706 Cerebus.

707 Rapid.

708 Arthur.

709 Cerebus. «Несколько дней спустя я углубился в исследования, чтобы что-нибудь узнать об этом демоне по имени Асмодей».

710 Egomania.

711 Мур, Fossil Angels.

712 Rapid.

713 Hexentexts: A Creation Books Sampler (1995).

714 Rapid.

715 Egomania. «Должен сказать, если кто-нибудь приставит мне пистолет к голове и потребует ответить, какая моя работа самая умная, я выберу «Прометею» № 12».

716 Wolk, стр. 247.

717 Во втором эпизоде The Power of Myth.

718 Feature.

719 Грант Моррисон, переживший очень похожий мистический опыт в 1994 году, побрил голову, объехал мир и принял гедонизм и материализм.

720 Wolk, стр. 235.

721 Arthur.

722 Cerebus.

723 Writing, стр. 32.

724 Rapid.

725 Wolk, стр. 249.

726 Egomania.

727 Feature.

728 blogs.ocweekly.com/navelgazing/ill-lyteracy/rob-liefeld-shoots-on-alan-moo/

729 Rapid.

730 Mania07.

731 Dominic Wells, «The Moore the Merrier», The Times (6 ноября 2002).

732 Rapid.

733 Cerebus.

734 Arthur.

735 Мур, «Buster Brown at the Barricades», Occupy Comics № 1 (далее Buster; 2013). В Mutants and Mystics (University of Chicago, 2011) Джеффри Джей Крипал подробно обосновывает (сс. 131–150), что

Кирби входит в мистическую традицию, охватывающую комиксы (включая Мура), популярную литературу девятнадцатого века, оккультистов двадцатого века, научную фантастику времен холодной войны, уфологию Западного побережья и мистицизм нью-эйджа. Мур о подобном заговаривал только в Buster.

736 Arthur.

737 Alvin Schwartz, «An Unlikely Prophet» (Destiny, 2006).

738 Cerebus.

739 Мур, лично.

740 Cerebus.

741 Arthur.

742 Works, сс. 172–174.

743 CBA25, стр. 19.

744 millarworld.biz/index.php?showtopic=8739&st=1060

745 Приведены в Alan Moore's Awesome Universe.

746 Works, стр. 176.

747 Susannah Clarke, «Alan Moore: the wonderful wizard of … Northampton», Daily Telegraph (7 октября 2007 г.).

748 nytimes.com/2006/03/12/movies/

12itzk.html?pagewanted=2&_r=4pagewanted=all

749 bleedingcool.com/2010/09/21/how-dc-comics-killed-wildstorm/

750 Works, стр. 178.

751 Дон Мерфи, email-переписка для этой книги в мае 2013 года (далее Мерфи).

752 Мур, лично.

753 Вейтч говорит об этом на comicon.com/ubb/ubbthreads.php?ubb=showflat&Number=447439&page=4,#447288–02/26/00 09:45.

754 CBA25, стр. 54.

755 Strange Attractor № 4 (март 2011).

756 Egomania.

757 Arthur.

IX. Кинотопия

758 В «Константине» (Constantine, 2005) есть персонаж, созданный в соавторстве с Муром, но фильм не был адаптацией его комиксов.

759 Ллойд.

760 movieweb.com/news/producer-joel-silver-and-director-james-mcteigue-talk-v-for-vendetta

761 Interview65, сс. 64–65.

762 Interview65.

763 Bob McCabe, «Dark Knights & Holy Fools: The Art and Films of Terry Gilliam» (далее McCabe;

Universe, 1999), стр. 144.

764 Portrait (предисловие).

765 McCabe, стр. 144.

766 Peter Murphy, «Eroto-graphic Mania», The New Review (далее New07; август 2007 г.).

767 Scene7, сс. 55–56.

768 Storyteller.

769 Мерфи.

770 Companion, стр. 167.

771 New07.

772 CBA25.

773 Мерфи.

774 bleedingcool.com/forums/dc-comics/61526-did-alan-moore-turn-down-two-million-bless-watchmen-prequels-8.htmlpost403677

775 Tim Franks, HARDtalk, BBC News 24, апрель 2012 г.

776 news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1295972.stm

777 Robert Stam, «Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation» (Blackwell, 2005), стр. 3. Стэм далее выводит семь стереотипов, из-за которых считается, что книги лучше кино: старые виды искусства лучше новых; вражда между жанрами; изобразительные искусства уступают текстовым; литература

считается более вдумчивой, не рассчитанной на зрелищность; кино легче смотреть, чем читать книги, а значит, контент упрощается; классовые предрассудки; кино считается паразитом. Интересно, что, похоже, ничто из этого не применимо к сравнению кино с комиксами, но все же при обсуждении экранизаций комиксов дискурс очень похожий.

778 From Hell, издание на двух DVD, материал «Graphic Novel».

779 classic.tcj.com/interviews/the-eddie-campbell-interview-part-one-of-four

780 Йен Синклер, «Jack the Rip-off», Guardian (далее Синклер; 28 января 2002 г.).

781 Деппи.

782 threemoviebuffs.com

783 Jennifer Vineyard, «The Last Angry Man», MTV 2005 (далее MTV).

784 classic.tcj.com/interviews/the-eddie-campbell-interview-part-one-of-four/ (далее Деппи).

785 Uncut. Хоторна взяли на роль Галла (после того, как первый вариант, Шон Коннери, отказался от роли в пользу The Avengers), но вскоре после этого ему диагностировали рак. Он умер в декабре 2001 года.

786 Без указания авторства, «Mad Man»,

Newsweek (далее Newsweek; 17 октября 2001 г.).

787 Steve Rose, «Moore's Murderer», Guardian (далее Guardian02; 1 февраля 2002 г.).

788 Мерфи.

789 Exit, стр. 12.

790 Scott Thill, «Alan Moore: Comics Won't Save You, but Dodgem Logic Might», Wired (далее Wired; 31 декабря 2009 г.).

791 villagevoice.com/2003–07–15/film/die-another-day/1

792 Charles Taylor, «Review: The League of Extraordinary Gentlemen», Salon, 11 июля 2003 г.

793 MTV.

794 donmurphy.net/codgers.html

795 Panel08.

796 Мерфи.

797 andydiggle.com/alanmooreinterview.htm

798 Мерфи.

799 NYT. Уведомление об урегулировании спора можно найти на legalmetric.com/cases/copyright/cacd/cacd_203cv06906.html, 12–29–200315. «Notice of settlement selection procedure by defendants Fox Entertainment Group and 20th Century Fox Film Corporation (mg) [Дата 30/12/03]».

800 Мерфи.

801 Exit, стр. 14.

802 Chain5. Это возможно: получается, эти три дня имели место в конце сентября или начале октября 2003 года.

803 «Moore Leaves the Watchmen 15 Anniversary Plans», Newsarama (август 2000 г.).

804 Exit.

805 comicbookresources.com/?page=article&id=1493720=article

806 bigpicturebigsound.com/article_700.shtml Joe Lozito 17/03/06

807 Exit, стр. 17.

808 comicbookresources.com/?page=article&old=1&id=6685

809 Exit, сс. 19–25.

810 Lying, 23 мая 2005 г. Нетрудно догадаться, что тем другом Мура был Стив Мур, которого наняли для работы над новеллизацией — в нее тоже включены лукавые комментарии. Когда один из персонажей начинает перебарщивать с идиомами, другой отмечает, что «уже ожидал, что она начнет рифмовать в стиле кокни и говорить про «подняться к грушам» и «говорить с

собакой и костью» (стр. 47)[44].

811 Ллойд.

812 Exit, стр. 51.

813 Spencer Lamm и Sharon Bray (ред.), «V for Vendetta: From Script to Film» (далее Script; Universe, 2006), стр. 176.

814 MTV.

815 James R. Keller, «V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film» (далее Келлер; McFarland, 2008), стр. 194. Доводы Келлера как будто часто основываются на том, что история задумана в 1988 году — когда ее начали публиковать в DC (например, его мнение о том, что возможным источником вдохновения был фильм «Бразилия» Терри Гиллиама — глава пятая, в разных местах).

816 Келлер, стр. 15.

817 Келлер, стр. 199.

818 Script, стр. 240.

819 MTV.

820 Mindscape.

821 Exit, стр. 47.

822 MTV.

823 Exit.

---

[44] Примечания: 44

Идиомы обозначают «подняться на второй этаж» и «говорить по телефону».

824 Script, стр. 209.

825 Buster.

826 efilmcritic.com/review.php?movie=13855&reviewer=416

827 «Когда правительство боится своего народа — это свобода. Когда народ боится своего правительства — это тирания» — эта фраза приписывается Джону Джейсону Барнхиллу (John Jason Barnhill; monticello.org/site/jefferson/when-governments-fear-people-there-libertyquotation). Барнхилл был лондонским поэтом, публицистом, анархистом, социалистом и ницшеанцем, который выражал в своих журналах The Eagle и the Serpent (1898–1902, под псевдонимом «Джон Эрвин Маккол») свои убеждения, что отдельные люди считаются сверхлюдьми и ускорят век просвещения, хотя таких не найти среди аристократии. Он с одобрением говорил о том, что «раса свободных людей — обязательно раса эгоистов». Таким образом, Барнхилл был издателем-анархистом, одержимым концепцией супермена. Историкам неизвестно, посещал ли он Нортгемптон.

828 Sam Ashurst, «Why Alan Moore Hates Comic Book Movies», Total Film (2 февраля 2009 г.).

829 Storyteller.

830 Wired.

831 CBA25, стр. 73.

832 Geoff Boucher, «Hero Complex», Los Angeles Times (далее LA; 18 сентября 2008 г.).

833 James Parker, «The Sorcery of Alan Moore», The Atlantic (1 мая 2009 г.).

834 LA.

835 FA100.

836 totalfilm.com/reviews/cinema/watchmen

837 washingtontimes.com/news/2009/mar/05/movies-watchmen-leap-into-action/ixzz2FcUvuBYl

838 comicbookmovie.com/comics/news/?a=9516cggwIFEjJvTh G3tA.99

839 Wired.

840 comicbookresources.com/?page=article&id=36726

841 newsarama.com/comics/jms-before-watchmen-details.html

842 David Hughes, «The Greatest Sci-fi Movies Never Made» (Titan, 2001), сс. 146–148.

843 Wired.

844 Writing, сс. 4–5.

845 AV09.

846 Согласно boxofficemojo.com, у «Из ада» был бюджет в 35 млн. долларов, 11 млн он собрал в

первый уик-энд, всего в США собрал 31,6 млн, в мире (без США) — 42,9 млн. Цифры «Лиги» — 78 млн, 23 млн. 66/112 млн, «V значит вендетта» — 54 млн, 25,6 млн, 70/62 млн, «Хранители» — 130 млн, 55 млн, 107/78 млн.

847 Martin Cannon, «Critics' Choice Volume 1», стр. 12.

848 4colorheroes.com/fromhell7.html приводит тиражи большинства номеров: 1–15 000; 3–3405; 4–4230; 5–4355; 6–4125; 7–4090; 8–4170.

849 eddiecampbell.blogspot.com/2008/12/c-hris-mclaren-has-posted-seven-photos.html

850 Один поразительный пример — на задней обложке омнибуса «Лиги выдающихся джентльменов» DC называют Мура автором «Из ада» и «Хранителей», а не упоминают другие книги, которые он писал для них.

851 NYT.

852 youtube.com/watch?v=UNggw8xDaE0

853 Bram E. Gieben, «Alan Moore: Unearthed and Uncut», Weaponiser, 2010 — полная версия интервью: skinny.co.uk/books/features/100258-choose_your_reality_alan_moore_unearthed (далее Weaponiser).

854 Seraphemera.

X. Что случилось с человеком завтрашнего дня?

855 Panel08.

856 AV06.

857 CC.

858 Sneddon11.

859 Channel Four News, 11 января 2012 (см. youtube.com/watch?v=FumNSfY7SfI).

860 Строго говоря, Дороти и Венди — из одного поколения: впервые Дороти появилась в «Волшебнике страны Оз» (1900), а Венди — в спектакле «Питер Пэн» (1904).

861 journal.neilgaiman.com/2007/05/interrogatory.html

862 rollingstone.com/music/news/grant-morrison-on-the-death-of-comics-20110822ixzz2AQNXmauq. На самом деле в серии «Грязь» (The Filth) Морриссона — множество изнасилований и растлений женщин. Один из главных подсюжетов «Незримых» (The Invisibles) касается кассеты с записью изнасилования принцессы Дианы монстром из другого измерения.

863 Частое заблуждение — что Комедиант насилует Шелкового Призрака, после чего и рождается Лори. Комедиант только пытается изнасиловать

Призрака в 1940-м, но ему помешал Вершитель Правосудия. Лори родилась уже в 1949-м.

864 TCJ118, стр. 64.

865 Jess Nevins, «A Blazing World» (далее Blazing; Monkeybrain, 2004). Приведено в Conversations.

866 Mindscape.

867 Dodgem Logic.

868 Noel Murray, «Lost Girls», Onion AV Club (20 сентября 2006 г.).

869 Мур, «Болотная Венера против Нацистского кольца на член», Arthur № 25 (далее Venus; 2006). Переиздано как «25 тысяч лет эротической свободы» (25,000 Years of Erotic Freedom, 2009).

870 reason.com/archives/2004/12/01/disneys-war-against-the-counte

871 Graham Lord, «John Mortimer: The Secret Lives of Rumpole's Creator» (Thomas Dunne, 2006), стр. 152.

872 Reflex, сс. 20–21.

873 Works, стр. 158.

874 Panel08.

875
comicbookresources.com/
?page=article&old=1&id=8374

876 AV06.

877

comicbookresources.com/
?page=article&old=1&id=8374

878 Нил Гейман, «Signature Review: Lost Girls», Publishers Weekly (19 июня 2006 г.).

879 Venus.

880 AV06.

881 Venus.

882 AV06.

883 Алан Мур, «No More Sex», Escape № 15 (1988).

884 AV06.

885 Chris Mautner, «We Wanted to do Something Which Solved a Lot of the Abiding Problems that Pornography Has», Patriot-News (далее Mautner; 25 августа 2006 г.). Приведено в Conversations.

886 Paul Gravett, «Three Go Mad in…», Independent on Sunday (1 октября 2006 г.).

887
comicbookresources.com/
?page=article&old=1&id=8374

888 icv2.com/articles/news/9602.html

889 Sardinian.

890 Today, BBC Radio 4, 31 декабря 2011 г.

891 Todd A. Comer, Joseph Michael Sommers (ред.), «Sexual Ideology in the Works of Alan Moore» (McFarland, 2012).

892 Exit, стр. 9.

893 ratmmjess.livejournal.com/132469.html

894 CBA25.

895 Мерфи.

896 comicbookresources.com/?page=article&id=14937%20=article

897 Exit, стр. 36.

898 robot6.comicbookresources.com/2012/11/mint-copy-of-the-walking-dead-1-fetches-10000-on-ebay

899 rollingstone.com/music/news/grant-morrison-on-the-death-of-comics-20110822ixzz2HQdr0JHw

900 PanelMagic.

901 Tantimedh.

902 NYT.

903 Steve Rose, «Unearthing the truth about Watchmen Genius Alan Moore», Guardian, 24 июля 2010 г.

904 Скинн.

905 web.archive.org/web/20011118115828/www.eddiecampbell-comics.com/fromhell/history.htmle schedule

906 AV09.

907 Мур, лично.

908 TCJ185, стр. 69.

909 Мур, лично.

910 AV09.

911 bleedingcool.com/2012/07/27/dave-gibbons-dismisses-before-watchmen-as-really-not-canon

912 comicbookresources.com/?page=article&id=36724

913 Storyteller, David Uzumeri, «Alan Moore Goes Beyond Paranoid in His Latest Crazy Old Man Rant», Comics Alliance (9 сентября 2010 г.).

914 Tantimedh.

915 Мерфи.

916 Скинн.

917 bleedingcool.com/2013/03/08/idw-gains-marketshare-from-marvel-and-dc-as-justice-league-of-america-1-tops-the-february-2013-charts/

918 Соответственно 29, 32 и 44 в 2011-м, 14, 24 и 38 в 2012-м. www.newsarama.com/comics/diamond-2012-yearend-comic-book-sales-report.html; diamondcomics.com/Home/1/1/3/597?articleID=117102

919 comichron.com/monthlycomicssales/2006/2006–08.html

920 Моррисон возражал, что он последовал в комикс-индустрию за Муром (например, comicsbeat.com/thestrange-case-of-grant-morrison-and-alan-moore-as-told-by-grant-morrison), верно отмечая, что впервые продал профессиональную

работу раньше Мура. Между ними нет разрыва в возрасте, как обычно полагают критики, — в начале семидесятых оба были подростками, спустя десять лет оба одинаково ворвались в комикс-индустрию. Впрочем, в середине восьмидесятых определенно есть период, когда карьера Моррисона повторяет муровскую. В 1986 году, когда начались «Хранители», самой известной работой Моррисона был стрип «Spider-Man and Zoids» в поддержку игрушек Zoids от Marvel UK.

921 Storyteller.

922 Leftlion.

923 Мур, лично.

924 Observer12.

925 Leftlion.

926 Wired.

927 Joel Meadows, «Alphabet Soupcon», Tripwire Spring Special (апрель 2000 г.).

928 Arthur.

929 Алан Мур, «The House on the Borderland», предисловие.

930 Алан Мур, «Prism and Pentecost: David Lindsay and the British Apocalypse» (предисловие к «A Voyage to Arcturus», Savoy, 2002; далее Arcturus).

931 Дилиддо, стр. 172.

932 Rapid, стр. 172.

933 Weaponiser.
934 Writing.
935 Weaponiser.
936 Storyteller.
937 Arthur.
938 Nigh.
939 Snakes and Ladders.
940 Мур, лично.
941 Occupied Times.
942 Dodgem Logic № 1.
943 Mindscape.
944 Nicole Le Marie, «Renowned writer Alan Moore pens huge book based in historic area of Northampton», Northampton Chronicle (13 марта 2012 г.).
945 Arkensword13/14.
946 Leftlion.
947 bbc.co.uk/news/magazine-15359735
948 «Alan Moore Still Knows the Score», Entertainment Weekly (16 июля 2008 г.).
949 Sneddon11.
950 thenational.ae/news/uae-news/guy-fawkes-masks-banned-from-uae-national-day-celebrations
951 Observer12.
952 Maxwell.
953 Без указания авторства, раздавалась в 2011-

м со ссылкой на aforanarchy.com. Приведена на slackbastard.anarchobase.com/?p=170

954 Алан Мур, «Preoccupying», Occupied Times (22 октября 2012 г.).

955 Mindscape.

956 Падрайг О Миллид, «Lunar Man», сайт Forbidden Planet International (11 ноября 2011 г.).

957 Aug Stone, «Lunar Rover: An Interview With Steve Moore», Quietus (23 декабря 2011 г.).

958 Wired.

959 Observer12.

960 За «полтора года» до интервью в AV06.

961 Observer12.

962 Мур, лично.

963 Мур, лично.

964 Мур, лично.

965 Works, стр. 193.

Об авторе

Ланс Паркин — британский писатель-фантаст, известный как автор книг о «Докторе Кто». На страницах Doctor Who Weekly он и встретил первые профессиональные пробы пера Алана Мура и с тех пор следил за карьерой маэстро комиксов. В 2001 году он написал карманный путеводитель по творчеству Мура, который с тех пор дополнялся и переиздавался. Вдобавок к статьям для таких журналов, как TV Zone, SFX и Doctor Who Magazine, а также к работе сценариста на телевидении Ланс Паркин также является соавтором путеводителя по трилогии Филипа Пулмана «Его темные начала». Проживает в США.

Избранная библиография

Комиксы и графические романы

• V for Vendetta (1982–1985, 1988–1989). «V значит вендетта»

• Marvelman/Miracleman (1982–1984). «Мираклмен. Полное издание»

• Skizz (1983–1985)

• The Ballad of Halo Jones (1984–1986)

• Swamp Thing (1984–1987)

• Watchmen (1986–1987). «Хранители»

• Batman: The Killing Joke (1988). «Бэтмен. Убийственная шутка»

• From Hell (1989–1996). «Из ада»

• A Small Killing (1991)

• Lost Girls (1991–1992, 2006)

• Top 10 (1999–2001)

• Promethea (1999–2005)

• Tom Strong (1999–2006)

• The League of Extraordinary Gentlemen (1999–2019). «Лига выдающихся джентльменов»

• The Courtyard (2003)

• Alan Moore's Yuggoth Cultures and Other Growths (2007)

• Neonomicon (2010)
• Fashion Beast (2012–2013)
• Providence (2015–2017). «Провиденс»
• Cinema Purgatorio (2016–2018)

Романы и нон-фикшн

• Voice of the Fire (1996)
• The Mirror of Love (2003)
• Alan Moore's Writing for Comics (2003)
• Unearthing (2006)
• 25000 Years of Erotic Freedom (2009)
• Jerusalem (2016). «Иерусалим»
• The Mon and Serpent Bumper Book of Magic (2019?)

Сергей Карпов
Пять лет. Послесловие переводчика

С публикации биографии в ноябре 2013 года прошло уже пять лет — значительный срок, ведь именно пять лет Алан Мур проработал в DC и успел за это время перевернуть мир. Тем интереснее рассмотреть современные подвижки в карьере и жизни Мура и его творческие планы.

Для контекста и сравнения можно взять других авторов «британского вторжения». Уоррен Эллис за это время успел опубликовать два прозаических романа и перезапустить импринт Wildstorm, где вернулся к своей серии «Авторитеты» (Authority). Кроме выхода фильма «РЕД 2» (RED2, 2013, по его ваншоту) Эллис пишет сценарий для сериала «Каслвания» (Castlevania, 2017). Даже страшно говорить о Ниле Геймане, по творчеству которого как минимум запустили сериалы «Американские боги» (2017, по одноименному роману) и «Люцифер» (2015, по спин-оффу «Сэндмена»). Отойдя от комиксов в пользу сценаристики и прозы, он все же продолжил «Сэндмена» спустя 17

лет после завершения — в виде 6 номеров в арке «Увертюра» (The Sandman: Overture, 2013–2015).

А главный конкурент Мура в творчестве и магии, Грант Моррисон, успел закончить в DC большой проект Multiversity, стать редактором культового журнала Heavy Metal, а заодно удивил поклонников, объявив о сиквеле одного из своих важнейших проектов — «Лечебницы Аркхем».

Здесь стоит упомянуть для полноты картины о многолетней неприязни между Муром и Моррисоном, которую иногда даже называют «магической войной»[45]. Ланс Паркин тактично обходит этот вопрос, но, что бы ни говорил сам Мур («Моррисон откровенно взял тактику не только основываться на моем стиле или творчестве, но и пытаться прославиться за счет того, чтобы оскорблять меня при любой возможно-

[45] Примечания: 45

Статья находилась на портале Break.com до его закрытия в 2018 году, с переводом можно ознакомиться на портале «Катабазия», где также представлены переводы крупных работ обоих авторов. https://katab.asia/2017/06/17/moore-vs-morrison/

сти»[46]), противостояние с другим заметным комикс-автором — важный элемент творческой биографии.

Карьеры Моррисона и Мура очень близки даже в самых невероятных аспектах. Оба — контркультурные авторы из одного поколения, участвовали в «британском вторжении» (причем если Мур прославился «Болотной Тварью» о растительном царстве, Моррисону выпал третьеразрядный герой из царства животных, Энимал-мен). Рядом с «Убийственной шуткой» можно поставить «Лечебницу Аркхем» (хотя надо учитывать, что затем Моррисон писал другие важные раны во вселенной Бэтмена). Откровенный ответ на «Хранителей» — Pax Americana из Multiverse, и даже лавкрафтовским увлечениям Мура можно противопоставить моррисоновский «Безымянный» (Nameless, 2016).

Оба объявили себя волшебниками — причем Моррисон раньше, — и оба переносили магию

---

[46] Примечания: 46

Stuart Kelly, «Alan Moore: Why shouldn't you have a bit of fun while dealing with the deepest issues of the mind?», The Guardian, ноябрь 2013 г.

Главными трибунами для речей друг против друга можно назвать в случае Гранта Моррисона его комментарии на Comicsbeat к интервью Мура http://www.comicsbeat.com/the-strange-case-of-grant-morrison-and-alan-moore-as-told-by-grant-morrison/

В случае Алана Мура — «Последнее интервью» с Падрайгом О Миллидом https://slovobooks.wordpress.com/2014/01/09/last-alan-moore-interview/

в комиксы: на объемных «Незримых» Моррисона Мур ответил «Прометеей». В этих же сериях видны их разные взгляды: Мур выступает традиционалистом с аккуратным исследованием истории магии, а Моррисон — поклонник магии Хаоса, берущей ото всех верований сразу. Эти роли традиционалиста и бунтаря переворачиваются, если речь идет о карьере в комиксах — Моррисон не уходил из мейджоров и пользовался всеми их благами, чтобы менять вселенные известных супергероев.

Противоположны и подходы к супергероике. Моррисон остался верен позиции, обозначенной в таких вещах, как «Флекс Менталло» (Flex Mentallo, 1990): для него супергерои — идеализированные боги. Мур же добавил реализм в эту концепцию, перенес супергероев на уровень людей[47], а затем и вовсе от них открестился:

> Я не читал супергеройских комиксов со времен «Хранителей». Ненавижу супергероев… Они уже значат не то, что значили. Изначально они были в руках писателей, которые активно расширяли

[47] Примечания: 47

См., например, Bobby Campbell, «The Tao of Alan Moore and Grant Morrison», Sequart, январь 2018. г.

воображение своей аудитории от 9 до 13 лет… Сейчас аудитория в основном из 30-, 40-, 50-летних мужчин… По-моему, это тревожный знак – что у нас есть аудитория из взрослых, которые ходят на «Мстителей» и наслаждаются концепциями и персонажами, придуманными для развлечения 12-летних мальчишек в 50-х[48].

В другом месте он говорит:

> Да, я сделал «Хранителей». Да, я сделал «Марвелмена». Наверное, это важные супергеройские вещи. Но помните: они критикуют идею супергероев. Это не возрождение жанра… Современных героев я считаю видом нездорового эскапизма[49].

Мур расстался и с супергероикой, и со всеми комиксами сразу. Пока коллеги пишут новые проекты, продолжают старые и переходят в сериалы, он делает то, что умеет лучше всего, — сжигает

---

[48] Примечания: 48

«Alan Moore: Why shouldn't you…».

[49] Примечания: 49

David Marchese, «Alan Moore on Why Superhero Fans Need to Grow Up, Brexit, and His Massive New Novel», The Guardian, сентябрь 2016 г.

мосты: в 2014 году дал «Последнее интервью», где заявил об уходе из общественной жизни, а в 2016-м на пресс-конференции по поводу романа «Иерусалим» заявил, что уходит из комиксов. Но в обоих случаях это не совсем правда.

Что любопытно, «Последнее интервью» Мур дал из-за волны обвинений в расизме и женоненавистничестве, которая поднялась после пресс-конференции по поводу выхода биографии «Магия слова»[50]. Возмущенный Мур исчерпывающе изложил взгляды по этим вопросам, а заодно лишний раз прошелся по давним противникам, в том числе Моррисону. Впрочем, в дальнейшем Мур не раз давал интервью, где затрагивал и темы, по которым вопрос вроде бы закрыт.

В плане комиксов его категоричность еще предстоит проверить — сроком ухода Мур обозначил завершение «Лиги выдающихся джентльменов», которое наступит в 2019 году:

Во мне осталось где-то 250 страниц

---

[50] Примечания: 50

Один из присутствовавших журналистов Уилл Брукер по-своему понял заявления Мура о противоречивом персонаже Голливоге из «Черного досье», а заодно решил, что фильм «Испытание Веры» издевательски относится к женщинам. О стороне Брукера можно узнать в журнале Sequart http://sequart.org/magazine/39259/twisted-times-my-part-in-alan-moores-last-interview/

> комиксов… И они наверняка будут замечательными. Еще пара номеров для книги от Avatar, над которой я сейчас работаю, – часть работ по Лавкрафту, которыми я занимался в последнее время [«Провиденс»]. Мы с Кевином [О'Нилом] закончим Cinema Purgatorio и еще одну книгу – последнюю книгу «Лиги выдающихся джентльменов». Хотя в будущем я и могу делать небольшие комиксы, по большей части я с ними закончил[51].

Он уже показал, как будет пользоваться последней лазейкой: после 2016-го он успел поучаствовать в благотворительном сборнике о пожаре в Гренфелл- тауэре[52]. Очевидно, эта ситуация еще повторится, ведь Мур всегда выступал критиком власти в Британии и ее решений. Причем в разных масштабах: этому посвящена и отдельная тема романа «Иерусалим», и стишок, написан-

---

[51] Примечания: 51

Sian Cain, «Alan Moore confirms he is retiring from creating comic books», The Guardian, сентябрь 2016 г.

[52] Примечания: 52

Стихи «Если Эйнштейн прав» — «If Einstein's Right», 24 Panels, Comics 21st, ноябрь 2018 г.

ный вскоре после голосования по Брекзиту[53]:

Услышав, что вернули свой язык
Мы у Европы, тут же навсегда
Я по-расистски выкинул слова
Французов, немцев, итальянцев вмиг,
А после

Среди политических выступлений надо отметить возвращение к перформансам — сразу после голосования по Брекзиту он выступил в гриме обезьяны-тирана со спокен-вордом «Мандрилифесто» (июнь 2016-го).

Громит он власти и на других фронтах, будь то протест против сокращения библиотек в Нортгемптоншире[54] или против разрушения Боро (например, акция с насмешливым переименованием улицы Кросс-стрит в Дабл-Кросс-стрит

[53] Примечания: 53

Июль 2017 г. Проекты Artangel и Longplayer Trust предложили известным авторам писать друг другу по цепочке письма. В начале второго сезона собрались товарищи по оружию — Йен Синклер, Алан Мур и комик Стюарт Ли. https://longplayer.org/letters/

[54] Примечания: 54

Alison Flood, «Northamptonshire may close up to 28 of its 36 libraries», The Guardian, ноябрь 2017 г.

— «улица Обмана»[55]).

Конечно, в этой войне не может быть победителей, но все же одной победы Мур дождался: в 2015 году после контркультурного слета «Под жесткой экономикой — пляж» (Under austerity is beach; с участием Мура, Мелинды Гебби, комиков Джози Лонг, Робина Инса и многих других) была создана новая Нортгемптонская Творческая лаборатория, которая и сейчас проводит как концерты, так и политические акции[56]. Естественно, без Алана не обходится — он не только выступает на семинарах и несет слово о Лаборатории, но и пишет для постановок, играет в них[57], записывается с местными группами. Можно сказать, для Мура это сбывшаяся мечта.

Впрочем, пережил он и тяжелые удары судьбы.

---

[55] Примечания: 55

Октябрь 2014 г., https://www.youtube.com/watch?v=nwNbUuk Nnaw. Часто на публичных выступлениях можно услышать целые отрывки из «Иерусалима»: например, мысль, что причиной многолетнего разрушения Боро стала русская революция 1917-го: после нее власти опасались скоплений недовольных рабочих. Мотив русской революции звучит и в «Провиденсе».

[56] Примечания: 56

https://www.facebook.com/artslabnh/

[57] Примечания: 57

«Мандрилифесто» исполнялся в рамках Лаборатории; также он писал для Lullaby Of A Bottlecap Queen, октябрь 2017 г., озвучивал роль компьютера FUCKUP для спектакля Cosmic Trigger по «Иллюминатам» Роберта Антона Уилсона, май 2017 г.

16 марта 2014 года скончался Стив Мур, один из главных людей в жизни Алана. Тот стал исполнителем воли покойного — при полной луне развеял прах у первобытных захоронений в районе Шутерс-Хилл («Душевная маленькая церемония. Хотя я и просыпал половину Стива на себя в стиле «Большого Лебовски»[58]).

Смерть Стива Мура затронула и некоторые проекты. Так Алан объясняет в послесловии «Иерусалима»:

> Стив закончил бесценную начальную редактуру первой трети «Иерусалима» – включая незабвенную стилистическую критику на полях в виде «Фу-у-у» красной ручкой; к счастью, я позабыл, где именно, – и привнес свой блестящий интеллект во все формирующие дискуссии о взгляде на время, который, как мы узнали позже, когда уже оба давно причастились к этой доктрине, называется «этерналистм». Если центральная идея этой книги верна, то Стив ныне приближается ко второму рождению в лиственном двори-

[58] Примечания: 58
Изначально Mustard № 4, 2005, с дополнениями в 2009 и 2014 гг.

ке на Шутерс-Хилл в 1951 году. Еще раз спасибо, старина, и, если повезет, мы снова с тобой пересечемся примерно через 19 лет по твоему времени.

Неожиданное решение Стива испытать нашу теорию на себе в марте 2014 года (бывают же люди – платишь им аванс за редактуру гигантского романа, а потом больше никогда не видишь) привело к тому, что мне пришлось найти других редакторов и корректоров, которые меня не боялись.

Отдалилась на неопределенный срок и «Детская книга магии». Но Алан твердо намерен довести ее до конца и раскрывает подробности:

Там будет каббалистическая настольная игра, где побеждает первый достигнувший просветления… Еще будет колода карт таро «Луна и Змей», над которой мы сейчас работаем с Хосе Вильярубией… Будет объемный храм, который Мелинда разработает для современных магов-путешественников, – портативное святилище. Страницы для занятий в дождливые дни с экспериментами по магии. Там есть

единая текстовая история об оккультизме в главках и в серии одностраничных вставок в стиле «Необъяснимо, но факт», под названием «Законы великих заклинателей от Старого Мура»[59].

Тем временем некоторые проекты уверенно идут к реализации независимо от желаний Мура. Сейчас в свете сериального бума адаптируются многие комиксы, не обошел тренд и его творчество: на HBO в 2019-м выходит сериал «Хранители». Шоураннер — Дэймон Линделоф, один из самых неоднозначных сценаристов современности. Как отмечалось в The Guardian, он «отвечал как за создание «Остаться в живых» [Lost], так и за создание финала «Остаться в живых», а значит, он испортил телевидение навсегда»[60]. Сам Линделоф уже поспешил обратиться к фанатам в пятистраничном письме, где приводит интересные мысли:

У нас нет намерения адаптировать 12

---

[59] Примечания: 59
Mustard.

[60] Примечания: 60
Stuart Heritage, «Why Damon Lindelof's HBO Watchmen should be a triumph», The Guardian, август 2018 г.

номеров, который 30 лет назад создали мистер Мур и мистер Гиббонс. Эти номера – священная земля, их нельзя попирать, воссоздавать, повторять или перезагружать.

Но мы их заремиксим… Некоторые персонажи неизвестны. Новые лица. Новые маски на этих лицах. Мы хотим вернуться в век Костюмированных Приключений с удивительным, но и знакомым взглядом[61].

Такая речь еще не гарантирует успеха и явно не изменит мнения Мура, но все-таки дает надежды на свежий подход.

Также в 2019 году на стриминговом сервисе DC Universe появится сериал «Болотная Тварь»; ранее выходил быстро закрывшийся сериал «Константин» (2014) и мультсериал «Константин: Город демонов» (2018). Впрочем, Мур не имеет прав на эти серии и тем более не имеет отношения к производству. Также выходил малобюджетный мультфильм «Убийственная шутка» (2016).

А главный проект Мура на экранах — фильм

---

[61] Примечания: 61
https://www.instagram.com/p/BjFsj6JHEdq/?hl=en&taken-by=damonlindelof

«Шоу» (The Show) с режиссером Митчем Дженкинсом, производство которого началось в ноябре 2018 года. История, как и в предыдущих короткометражках, будет разворачиваться в Ночьгемптоне — мистической версии Нортгемптона. По сюжету главного героя нанимают найти похищенный артефакт и пропавшего человека, и он встречается с необычными персонажами — среди них, как гласит синопсис, «мертвые ловеласы, коматозные спящие красавицы, вуду-гангстеры, авантюристы в масках, нелепые частные сыщики из 30-х и жестокие роковые женщины — и это еще днем».

Сам Мур обещает «применить умения, накопленные в течение разносторонней карьеры, к медиуму кино. Мне хотелось узнать, можно ли создать затягивающий мир без лишних диалогов и лишних персонажей, мир, где каждый персонаж запоминается, отличается и пытается стать главным героем шоу, как и в реальной жизни»[62].

Интересно, что фильм привел к другому неожиданному проекту. Желая перенести фильм на другие платформы, создатели задумались об электронных комиксах, которые читают персонажи

---

[62] Примечания: 62
Andreas Wiseman, «The Show», Deadline, декабрь 2018 г.

по сюжету. Так в 2015 году появилось Electricomics — бесплатное приложение для создания интерактивных комиксов. Для его запуска написали истории такие авторы, как Гарт Эннис и Леа Мур. Ее отец написал «Большого Немо» (Big Nemo) — переосмысление классического «Малыша Немо» от Уинзора Маккея (у Мура Немо вырос и выживает в годы Великой депрессии).

Конечно, Мур первым скажет, что «самая сложная технология в цифровых комиксах — сам медиум комиксов»[63]. Из его работ в традиционном стиле стоит отметить 6 номеров в спин-оффе серии Гарта Энниса — «Крестоносцы 100+» (Crossed 100+, Avatar Press, декабрь 2014 — июнь 2015 г.), на тему возрождения цивилизации после эпидемии вируса агрессии. Примечателен и онгоинг «Бог мертв» (God is dead, Avatar Press, 2013), куда Мур заходит всего на 10 страниц — причем буквально: в мире, где воплотились все боги человечества, персонаж-Мур (также упоминаются Митч Дженкинс, режиссер, и Сюзанна Перез, реквизитор) выступает на сцене с куклой Гликона и рассуждает об отношениях вымысла и реальности. Конечно же, эти комиксы объединяет концовка с

[63] Примечания: 63

Subhajit Banerjee, «Alan Moore leading digital comics to open-source future», The Guardian, июнь 2014 г.

Апокалипсисом в том или ином проявлении.

А раз речь зашла о теме воображения и реальности, самое время перейти к «Провиденсу» (Providence, май 2015 г. — апрель 2017 г.), тем более что в нем тоже не обошлось без участия Дженкинса и Перез: одна из панелей 7-го номера — не рисунок, а фотография. По словам Дженкинса, это «самая дорогая панель комикса в истории»[64].

«Провиденс» — проект на 13 номеров, который заканчивает историю «Двора» и «Неономикона», но заметно отличается как масштабом, так и стилем. Некоторые критики называли «Провиденс» «публицистикой, которая притворяется комиксом»[65], и в этом есть доля правды: путешествие героя по Новой Англии становится поводом приударить по психогеографии и биографии Лавкрафта. Роберт Блэк, гей и журналист из Нью-Йорка, отправляется в глубинку 1910-х, где встречает персонажей, отсылающих к творчеству Лавкрафта. В конце концов появится и сам Лавкрафт в нелицеприятном свете: с одной стороны,

---

[64] Примечания: 64

Перез: «Одни только материалы и продукты стоили около 2000 фунтов». https://factsprovidence.wordpress.com/2016/05/23/ghoul-shoot-interview/

[65] Примечания: 65

Tom Shapira, «Curtain Call», Sequart, июль 2018 г.

гениальный писатель, любивший свою родину, с другой стороны — гомофоб и антисемит.

Важное место в комиксе занимают дневники героя, где он как начинающий писатель размышляет о воображении в целом и хорроре в частности. В частности, Блэк рассуждает о том, как надо вводить персонажа в ужастик: «Чтобы сверхъестественные элементы были эффективны и правдоподобны, должен быть правдоподобным сам протагонист… кажется чрезвычайно важным, чтобы персонажи в таинственных историях не понимали, что они угодили в таинственную историю, — по крайней мере, пока уже не станет слишком поздно из нее выбираться». По иронии, Блэк сам не замечает, что в этой истории он герольд нового века, грядущего на смену человеческому. В конце творчество Лавкрафта размывает границы между реальным и фантастическим мирами и вызывает Апокалипсис — ведь, по Муру, любое искусство — магия: «Слова и книги могут заметно менять наш мир, меняя его восприятие».

Но и сам «Провиденс» в каком-то смысле можно считать «герольдом» чего-то большего. Так мы подходим к главному труду Мура — возможно, не только за время после выхода биографии, но и за

всю карьеру. Это роман «Иерусалим» (Jerusalem, Knockabout, сентябрь 2016-го). Стоит сразу развеять мифы: да, он действительно создавался 10 лет — но Мур часто вел долгие проекты, и это не означает непрерывную работу: после сложнейшей главы о Лючии Джойс он почувствовал, что устает от книги, и брал перерыв на полтора года[66]. Преувеличивают и объем: «Сообщалось, что в нем больше миллиона слов, но нет… каких-то жалких 615 тысяч. Почти брошюрка, если честно. В какой-то момент я разговаривал со Стивом Джонсом, биологом, и он сказал: «Ты же понимаешь, что книга больше Библии?» С тех пор я узнал, что нет; похоже, Стив читал исправленную и дополненную версию»[67].

Впрочем, это не отменяет достоинств романа. И лучше будет представить слово Лансу Паркину как специалисту по муроведению:

> Это книга сложная и поэтическая, как романы, которые получают серьезные литературные награды. Она весомая не из-за количества страниц, а из-за того,

---

[66] Примечания: 66
Подкаст Guardian, интервью со Стюартом Ли, декабрь 2016 г.

[67] Примечания: 67
Mustard.

что обращается к большой теме: понять, как все наше общество оказалось в состоянии, в котором оказалось. Нортгемптон в изложении Мура – мозаика зданий, населенных призраками того, что там находилось раньше, людьми, которых едва ли замечали при жизни, но которые после смерти стали городскими легендами. И книга кажется устрашающей, но от нее невозможно оторваться. Не думайте, какая она длинная, – думайте, что это повод для книжного запоя, как просмотр всех серий «Прослушки» зараз, только не по порядку и без гарантии, что следующая серия тоже будет «Прослушкой» – может, дальше пойдет Энид Блайтон, «Шестое чувство» или бильярд[68].

Роман встретили смешанными отзывами — впрочем, ожидаемыми, в первую очередь самим автором. В основном критиковали длину и вычурность слога («О самой известной пьесе Беккетта говорили, что в ней ничего не происходит дважды; «Иерусалим» — роман, в котором все

[68] Примечания: 68

Sci-Fi Bulletin, 2016, https://scifibulletin.com/books/fantasy/review-jerusalem/

повторяется как минимум дважды»[69]). Но автор знает это сам: «Подозреваю, [«Иерусалим»] будет читаться как текст от человека, который много лет проработал в комиксах и теперь внезапно пишет без иллюстратора… Это очень графический роман»[70].

Также претензии может вызвать то, что книга, как и «Провиденс», часто склоняется к документальности. Джеймс Джойс говорил: «Если Дублин исчезнет с лица Земли, его можно будет восстановить по тексту «Улисса». «Иерусалим» буквально воплощает эту цитату, ведь Мур подробно пишет об ушедших Боро, о забытых жителях и событиях. Мур спасает свою родину — впрочем, «не так, как спасают кита… А так, как спасают корабли в бутылках. Рано или поздно люди и места, которые мы любим, уйдут, и единственный способ их сберечь — искусство… Это великолепная мифология утраты. Там у меня целый Ветхий Завет, пантеон бомжей, вшей и детей. Я давила кирпичи, пока не выжала чудеса и не наполнила трещины ле-

[69] Примечания: 69

Stuart Kelly, «Jerusalem by Alan Moore review», The Guardian, сентябрь 2016 г.

[70] Примечания: 70

Seamas O'Reilly, «The 21st Century Hasn't Started Yet», The Irish Times, 24 September 2016.

гендами»[71].

Но сказать, что по книге можно восстановить Нортгемптон, значит преуменьшить ее охват: по ней можно восстановить самого Мура. Мы встречаем практически все темы из его творчества: Нортгемптон[72], психогеография, этернализм, писатели-визионеры, рабочий класс — и, разумеется, Апокалипсис, и даже не один (как сказал Стюарт Ли, «на странице 1009 заканчивается история человечества. Но книга продолжается»[73]). Нашлось место и критике комиксов: «В 13 лет Дэвид представлял себе рай местом, где комиксы получили признание, а заодно выходят десятки высокобюджетных фильмов с его любимыми неизвестными персонажами в костюмах. Теперь, когда в 50 он оказался в своем раю, тот кажется довольно удручающим. Концепции и идеи, предназначенные для детей 40 лет назад: и это

---

[71] Примечания: 71

«Иерусалим», монолог от лица Альмы.

[72] Примечания: 72

По словам Мура: «Эксцентричного Энди Уорхола никогда бы не приняли в центр всего. И тогда он объявил центром всего клуб «Фактори». Мне говорят, я сделал так же с Нортгемптоном — остался здесь в добровольном изгнании и заявил: «Это Нортгемптон — центр всего. Пусть все приходят к нам». Интервью для Университета Нортгемптона, декабрь 2017 г. https://youtu.be/L9kV1eydsKU

[73] Примечания: 73

Подкаст The Guardian.

лучшее, что может предложить XXI век? Когда вокруг происходит столько всего необыкновенного, самая адекватная реакция — это послевоенные фантазии Стэна Ли о наделении силой американских невротиков среднего класса?»

О разнообразии тематик автор говорит устами персонажа: «Она просто забила обрез дробью смыслов и пальнула в стену в надежде, что в узоре пулевых отверстий что-то да проглянет».

А среди всего этого бродит сам Мур[74], его родственники, реальные и вымышленные личности, ангелы и демоны. Книга во многом состоит из дефилирования персонажей по улицам Боро и их мыслей — точнее, незавуалированной публицистики. Один из минусов такого подхода — мы редко видим чьи-то мнения, кроме Мура. Зато один из плюсов — мастерство подачи: самая известная глава романа — о Лючии, дочери автора «Улисса», — написана звукописью в подражание «Поминкам по Финнегану», когда каждое слово обрастает дополнительными значениями (Мур сам с гордостью заявлял, что попытался пере-

[74] Примечания: 74

«Alma Warren» — анаграмма его имени. «Глава об Альме передает какое-то ощущение моей жизни, но при этом посреди довольно деликатного романа не бродит огромный мрачный бородатый писатель, которого все знают», — Rob Vollmar, «Northampton Calling», World Literature Today, январь 2017 г.

читать эту главу и не смог). Есть стихи, пьеса, подражание нуару, а весь второй том — посвящение детским детективам («дикая Энид Блайтон с галлюцинациями»[75]).

Как заметил рецензент Дуглас Волк: «Если бы остроумные находки были всем, то и «Иерусалим» был бы всем. Пиротехника не затихает… Но вот что искупает нескончаемый спектакль — он нужен для страстной речи. За всем формализмом и эксцентричной виртуозностью стоит личная история автора, который редко помещал себя в собственные произведения»[76].

После «Иерусалима» у Мура вышло немного работ. Важную часть его творческой жизни занимает работа с художником Кевином О'Нилом: «Мы с Кевином давно работаем над «Лигой». У меня были другие проекты, но Кевин прожил с Миной Харкер 15 лет — впрочем, бывает участь и хуже! (*Смех.*) Так что нам нужно было очистить палитру. Мы работали над кое-чем еще, очень непохожим на «Лигу», и исследуем там некоторые интересные нам темы. Довольно экс-

[75] Примечания: 75

Nic Rigby, «Comic legend keeps true to roots», BBC, март 2008 г.

[76] Примечания: 76

Douglas Wolk, «Alan Moore's Time-Traveling Tribute to His Gritty Hometown», The New York Times, октябрь 2016 г.

периментальная и модернистская вещь»[77].

Здесь Мур говорит о 18-серийной черно-белой антологии Cinema Purgatorio («Кинотеатр Чистилища», Avatar Press, 2016–2019). Под ее обложкой собрались такие авторы и художники, как Макс Брукс, Гарт Эннис, Майкл Дипаскале. Тогда как они пишут истории о монстрах с отсылками к фильмам, сам Мур обращается к кино в принципе: в странном кинозале показывают ч/б-шедевры, но извращенные по логике кошмаров. Это короткие рассказы в духе его ранних работ в 2000AD, но с энциклопедичностью и аллюзивностью последних увлечений — для полного эффекта читателю лучше знать культурный контекст.

К слову о «Лиге» — логично завершить обзор проектов Мура на том же, на чем он сам собирается завершить комикс-карьеру: на 6 номерах арки «Буря» (Tempest, Top Shelf Comics, июнь 2018-го). Параллель здесь прозрачна: «Буря» была последней пьесой Шекспира.

Мур обращается к схеме «Черного досье»: хотя здесь проглядывает более мощная сюжетная линия, сюжетные эпизоды по-прежнему перемежаются пастишами. Но теперь главная тема

---

[77] Примечания: 77
Mustard.

— не викторианская литература, не обобщенная культура 50-х и не личные увлечения Мура из XX века, а сам медиум комиксов, причем тех времен, которые он ценит и восхваляет. Уже на обложках встречают отсылки к старым журналам, например Classics Illustrated, TV21, Forbidden Worlds. Богато на стилизации и содержание — от подражаний известным художникам до возвращения забытых героев из британской классики, вроде Капитана Вселенной от Мика Энгло.

Это одна из самых репрезентативных работ Мура, воплощающая его последние тенденции: ностальгия по утраченному и попранному, связь вымысла и реальности, необходимость в путеводителе по каждой панели — и надо ли сомневаться, что все кончится Апокалипсисом?

По крайней мере наступает конец света в комикс-карьере Мура. Более того, он довел до завершения или заключительных стадий многие давние проекты — даже издал сборник «Саги о Боджеффрисах» с новой историей[78] (и это неслучайно: «Да, «Боджеффрисы в чем-то комедийная

[78] Примечания: 78

The Bojeffries Saga, Top Shelf Productions в США и Knockabout Comics в Британии, февраль 2013 г.

версия «Иерусалима»[79]). За пять лет у поклонников Мура не было поводов для жалоб — они получили долгожданный роман «Иерусалим», а также исследование творчества Лавкрафта «Провиденс». Подает надежды и сериал «Хранители».

Вот как он сам резюмирует дальнейшие планы:

> Моим следующим проектом в плане публикаций будет разобраться с последними визуальными деталями для «Детской книги магии «Луна и Змей» – хотя раз эти детали многочисленны, пока не могу объявить дату выхода. Не считая печати, я ожидаю начала работы в марте с режиссером Митчем Дженкинсом над «Шоу»… Еще одна вещь, которая медленно готовится на задворках моего разума, – реализация незаконченного оперного проекта о жизни елизаветинского мага и подвижника доктора Джона Ди, которым займутся музыканты Говард Грей и Джейк Блэк… После этого в плане обязанностей у меня чистый лист, так

[79] Примечания: 79
Mustard.

что я займусь тем, к чему будет лежать душа. Может быть, смешанными единоборствами[80].

Интригу добавляет то, что Мур расширил свой круг чтения. К своим обычным кумирам он причислил таких авторов, как философа Славоя Жижека и постмодерниста Дэвида Фостера Уоллеса. На вопрос «Какую последнюю хорошую книгу вы читали?» он ответил: «Бесконечная шутка». Это моя первая встреча с творчеством Уоллеса, и кажется, в романе меня впечатляет все: нескончаемая сатирическая изобретательность, вычурная проза, которая идеально воссоздает гипнотизирующий поток современного сознания… и риск со структурой, захватывающий дух»[81]. Эти комплименты подходят и к «Иерусалиму», но произнесены были уже во время завершения романа, так что, возможно, влияние новых авторов еще предстоит увидеть.

Неожиданное творческое направление Мур предлагал еще в интервью с Паркином для био-

[80] Примечания: 80

Prox Centauri, «Pyrotechnics: Alan Moore on Anarchy, Psychedelics, and the Art of Storytelling», Inside The Rift, январь 2018 г.

[81] Примечания: 81

«Alan Moore: By the Book», The New York Times, сентябрь 2016 г.

графии: «После этого [«Иерусалима»] у меня нет планов на другой роман. Может, разве что большая поэма в отдаленном будущем…»[82] И в самом деле, в журнале Test Centre в 2015 году он опубликовал стихи: «После сорокапятилетнего перерыва я пытаюсь снова вернуться к поэзии»[83]. Конечно, Мур пробовал себя в поэзии на протяжении всей карьеры, но действительно не издавал стихи вне комиксов или спокен-ворда. Возможно, планы на большую поэму совпадут с оперой о Джоне Ди.

Но главное здесь то, что все это уже гадания, ведь — возможно, впервые за карьеру, — у Мура почти не осталось долгостроев или объявленных задумок. Пока его коллеги разрабатывают свои нивы и неизбежно возвращаются к своим культовым работам, сам он говорит в интервью для Daily Grail[84] следующее:

---

[82] Примечания: 82

https://lanceparkin.wordpress.com/2014/11/06/alan-moore-interview-part-v-underland-hancock-jerusalem-literary-difficulty/

[83] Примечания: 83

Test Centre № 6, декабрь 2015 г.

[84] Примечания: 84

Они выпускали сборник Spirits of place (ноябрь 2016-го), где Мур поучаствовал с психогеографическим текстом «Память угля» о Ньюкасле (Coal Memory).

> Ко мне на улицах подходят незнакомцы и почти незнакомцы и говорят, что слышали, будто я бросаю писать. Остается только заключить, что люди после 30 лет фильмов о Бэтмене забыли, что существуют другие формы искусства… У меня будут новые вещи, но чудесные или нет – конечно, решать вам… И не хочу размышлять вслух о том, чем займусь, из страха испортить великолепный сюрприз / сокрушительное разочарование как для себя, так и для аудитории. Подождем и увидим.

А уверенным можно быть только в одном — без апокалипсиса в любом случае не обойдется.