

Ланс Паркин

АТЛАНТИД

# МАГИЯ СЛОВА

Жизнь культового создателя

**ХРАНИТЕЛЕЙ и  
V — ЗНАЧИТ ВЕНДЕТТА**



Ланс Паркин

**Алан Мур. Магия слова**

«ЭКСМО»

2013

УДК 741.02(092) Алан Мур  
ББК 85.15(3)-8 Алан Мур

**Паркин Л.**

Алан Мур. Магия слова / Л. Паркин — «Эксмо», 2013

ISBN 978-5-04-101311-0

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 эксцентричностью 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 панковской «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.

УДК 741.02(092) Алан Мур  
ББК 85.15(3)-8 Алан Мур

ISBN 978-5-04-101311-0

© Паркин Л., 2013

© Эксмо, 2013

## Содержание

Введение	6
I. Безбородая юность	13
II. Восемь лет спустя...	30
III. Странный воин реализма	49
IV. Сценарный робот Алан Мур	66
Конец ознакомительного фрагмента.	69

# 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 порнографическом журнале Кнаве, – 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, – лагерь «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 приносили «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»<sup>1</sup>, 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 досаждают британский автор, вознамерившийся написать «историю про изнасилование суперпсом». Творчество Мура для гигантской американской компании DC (главные работы – «Болотная Тварь» (Swamp Thing, 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 Нортгемптонской 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 Розы» (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

<sup>1</sup> Здесь и далее прим. пер. В оригинале «Husbands and Knives».

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 большая 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 музыкантами Дэвидом Джемем 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 оказалось, 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 таким 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 про-

фессиональных 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 засранцем. 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 пристанище 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»<sup>[11]</sup>. 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 МАМ, 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<sup>[12]</sup>.

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<sup>[13]</sup>.

[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<sup>[14]</sup>. 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, вос-

поминаний 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. Читатели 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»<sup>[15]</sup>. 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»<sup>[16]</sup>.

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!» – сказал Тиктакщик»<sup>2</sup> («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 множества людей это стало костылем, и если просто его выбить, то люди попадают и прихватят

---

<sup>2</sup> Рассказ Харлана Эллисона.

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, встречаются 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*.

## І. 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 предопределила 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 Марвелы). 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 Марвелы» публиковали Fawcett. Зато супергерои встречались в суде, когда DC обвинили Fawcett в плагиате. Незадолго до выхода «Супердупермена» DC победило, и публикация «Капитана Марвелы», 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 ЕС. 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 получают идеи новые. Список действующих лиц, история и традиции изошренных 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!<sup>3</sup> Не сон! Не розыгрыш! Не иллюзия Красного Криптонита! Не Воображаемая История!<sup>4</sup>» 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<sup>5</sup>. 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 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

<sup>3</sup> Streaky the Supercat.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Принцип из алхимии и каббалы, входящих в круг интересов Алана Мура. Обозначает связь макрокосма и микрокосма, например божества и человека.

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 забываемыми, 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 поработали 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 сбересть настоящее имя для более уважаемых 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 чрезвычайно 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 насто-

ящий прорыв с двумерными персонажами. Теперь они носили костюмы и творили добро, но страдали от большого 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<sup>6</sup> 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!!!

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

---

<sup>6</sup> Jack «King» Kirby, «Sturdy» Steve Ditko, Gene «The Dean» Colan, «Jaunty» Johnny Romita.

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 подельывает 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, хотел 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, созрела, 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 работе, 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 взглядов 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 значным 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<sup>7</sup>, – 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 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.

<sup>7</sup> Первая форма – первый класс в школе, ученики принимаются с 11 лет.

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 чтение 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 одноклассников 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 уравнивать 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 отпра-

вить 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, значит, сделают настоящих маленьких джентльменов»[65], часто скрываются стыд и замешательство, когда «настоящие маленькие джентльмены» возвращаются домой вспылчивые 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 сходил 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 «Горменгаст» (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 выходящим в Британию, «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 фанатов 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 *Ка-Ров*, 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 *Ка-Ров* – 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, посадил на магию и во многом виноват в полном разрушении всего моего существования» [73]. Стив Мур кажется довольно неприятным 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 знакомится (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 накануне 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 единствен-

ном 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 глубоководным 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, написанный и нарисованный Муром, – «Однажды были демоны» (Once There Were Demons). 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 чудное. 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 обяза-

тельном 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 V 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 прямоком 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, гдегодились 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 свеживал 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. Лучшие 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 всеобщим 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»<sup>[112]</sup>. 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»<sup>[113]</sup>, 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 впил 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»<sup>[114]</sup>.

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 выпендренщика. Все люди реальные – там рабочие, банковские клерки. Начиналась она как фолк-клуб. У Творческих лабораторий вообще есть такая репутация выпендренжных 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 преодолел 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 мимеографе – 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 послужили вдохновением для «V значит вендетта», а спустя четверть века Кукла стал Раскрашенной Куклой (Painted Doll) – злодеем в серии «Прометей» (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 британских 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 «ню-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 через 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 изобретательности, 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*<sup>8</sup>, – 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 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,

<sup>8</sup> Букв. – «Автодромная логика».

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 исполняет 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 *Vauhaus*, 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 отреагировали, 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 пульсе»[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»<sup>[154]</sup>. 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»<sup>[155]</sup>. 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 обнаружим 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 Гриффита*<sup>[156]</sup>.

На деле последним оказался № 7.

В 1984 году Мур написал для фэнзина Infinity эссе «Слишком авангардные для мафии», где обзирал 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 жадой 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<sup>[157]</sup>. 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<sup>9</sup> – 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 комиковые 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 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 выделяет 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

---

<sup>9</sup> Rogue Trooper, Strontium Dog, Nemesis the Warlock, Slaine.

«Ускользающие от солнца» (Sun Dodgers), которую хотел писать и рисовать для 2000AD, – «эпика, я бы мог настроить 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 [Hypernavt] 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 немного. «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 самостоятельных 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 утверждает, 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 ЕС 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 сформировать 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, наработывая 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 комикс-стрипы, – в газеты, андерграундные зины и музыкальную прессу. И его настойчивость стала окупаться. С ним связался Дик Форман, редактор *The Back-Street Bugle* – выходявшей 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 живодеу. «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. Мышь» «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; третью 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 андерграундного 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 командос 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<sup>10</sup> – этот сумасшедший киборг вернется в «Звезды – моя деградация»<sup>11</sup> (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 Loory), но использовал эти наброски для Прессбаттона.

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 командос 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 завершился. 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) пока-

---

<sup>10</sup> Букв. «Нажминокпу».

<sup>11</sup> Намек на роман Альфреда Бестера «Моя цель – звезды» (The Stars My Destination, 1956).

жет 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 cameo 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 десятков-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 персона-

жами 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?»<sup>[184]</sup> 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 территорию 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»<sup>[185]</sup>.

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 Дерекка 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»<sup>[186]</sup>. 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<sup>[187]</sup>. 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»<sup>[188]</sup>.

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 закулисе 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 Далек 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 начал 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 Далек (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 «жертвомагов» (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 жертвомагов перед возвращением на Землю. Только есть твист: настоящую Габриэль заменили дубликатом, который убивает Джорджа, после чего читателю говорят, что «нам, жертвомагам, 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, проработав 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 переменной, 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 одно-разового 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 Абельяр 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].

Абельяр 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 молодежная... 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 дочерьми, 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 потрясюще 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 – приложить 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 «Баха 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 brutality 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, сатирическим, 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 приходила.

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 пятидесятих. Рассказы об отважных эскападах доблестного Нобби Эйхмана, Киллер-Коммандо, который под бойкий кокни-юмор и трещащий «Стен» зачищает кривоzubых 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, раскочаный 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<sup>12</sup> в тридцатых и сороковых. Они давали художникам и 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?»<sup>[207]</sup> 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»<sup>[208]</sup>. 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 отметить ни на одном из уровней, а из-за того, что я девушка, я пропустила все обряды посвящения. Никогда

---

<sup>12</sup> Сэмюэл Айгер – бизнес-партнер Айснера.

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 британский 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 еженедельных 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 меня 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 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 Ллойд 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, Людах 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 деланку. «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»<sup>[221]</sup>. 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»<sup>[222]</sup>. 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 шелкнуло»<sup>[223]</sup>.

Вспомнив «фриковатого террориста в белом гриме, который действовал под псевдонимом Кукла», придуманного для конкурса DC Thomson пять лет назад, Мур предложил Ллойд 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 Ллойд обращался Серж Буасвен, французский редактор, который готовил для английского рынка собственный роскошный взрослый комикс – pssst!<sup>[224]</sup>, – 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 внедрил 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 игрались 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 Ллойдю 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 крайности 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: основные 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 Ллойд: «Главный прорыв был за Дэйвом, как мне ни противно признаваться... это лучшая идея, что я слышал в жизни»<sup>[231]</sup>. 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»<sup>13</sup>). 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»<sup>[232]</sup>. 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 яacobинской 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 Бункертонна, а «V значит вендетта» закрепился в Британии с настоящими названиями и даже некоторыми настоящими людьми. Показательная деталь – небрежное упоминание королевы Зары<sup>[233]</sup> 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 самонареченным 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

<sup>13</sup> Прим. пер. Имя *Guу* переводится как «парень», отсюда игра слов.

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 комиковых 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 Ллойд. 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 совмещении картинке 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 камерке 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 Вуллавия 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 девчущку» [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 преобразалась 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 сломали.

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» – довольно 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 Снацца 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 aberrация 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 Тревога Инчмейла – сборщика квартплаты в стиле Уолтера Митти, фокального персонажа первого сюжета). Более того, когда речь заходит о семейке сверхъестественных существ в обычном доме, нельзя не подумать о поверхностном сходстве с американскими телесериалами «Семейка Аддамс» и «Манстеры»<sup>14</sup> (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 восьмидесятилетней 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 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]. Знатки комиксов назовут Толбота создателем выдающихся «Приключений Лютера Аркрайта» (The Adventures of Luther Arkwright) – изоощренного эпика с сексом и войной в параллельных вселенных. Он

<sup>14</sup> The Addams Family, The Munsters.

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 *psst!* 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 реалистичном 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 неополовозрелых 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 Демдак («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»<sup>[252]</sup>. 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 замечаниями 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 Транслучия 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 включили 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 «Аксея» [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 злочном подвальчике под захудалым магазином комиксов в Нью-Кроссе – обнищавшей области на окраине центрального Лондона. Помещение было загнивающее и пугающе дешевое – и так можно сказать обо всем предприятии!.. У Деа 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*)»<sup>15</sup>. 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 Марвелмена, 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.

---

<sup>15</sup> СУДЬБА – всевидящий компьютер из «V значит вендетта», Гарганза – злой ученый, который создал Марвелмена.

## 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<sup>16</sup> 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 Робинот Смитом.

Образ создателей комиксов как рабочих на конвейере 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 краску. 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, кото-

---

<sup>16</sup> «Скортниг» – одно из выражений из языка редактора Тарга Могучего, означает «наполненный Кайф-Силой» (Thrill-Power). Оригинальное название статьи – Meet the droids.

рое иначе не увидит свет, для возвращения новых талантов. Редакторы хотели от сценаристов поразительных идей, но *нужны* им были при этом авторы, выдающие сценарии, которые уместаются 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, почему они стали сценаристами комиксов, статью в 2000AD Annual 1981 с подробностями создания стрипа «Судья Дредда»<sup>[263]</sup>. 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. Начинаящий 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»<sup>[264]</sup>.

Когда Мура спросили о типичном рабочем дне, он ответил, что «такого не бывает»<sup>[265]</sup>, 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 стонит совесть (*смех*)»<sup>[266]</sup>. 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»<sup>[267]</sup>.

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?»<sup>[268]</sup> В начале карьеры он «постоянно гонял на повторе кучу эмбиента, пока писал первые номера «Марвелмена» с Джоном Тотлбенем. Слушал The Plateaux of Mirror Брайана Ино – один из любимых альбомов, – и Lovely Thunder Гарольда Бадда»<sup>[269]</sup>.

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 «X». 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 разделяется с приевшейся максимой индустрии о том, что описание любого успешного персонажа уместается 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 «неписанные 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 копать в ней до смерти» [274]).

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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