

ВПЕРВЫЕ **НА РУССКОМ!**

FIG. 1

18+

ГРАНТ МОРРИСОН **СУПЕРБОГИ**

«ГЛУБОЧАЙШЕЕ, ЛИХОЕ И НЕВЕРОЯТНО УВЛЕКАТЕЛЬНОЕ
ИССЛЕДОВАНИЕ МОЩНОГО СЛОЯ ПОП-КУЛЬТУРЫ».
— **SAN FRANCISCO CHRONICLE**



t.me/marketologmanager

Грант Моррисон

**Супербоги. Как герои в масках,
удивительные мутанты и бог Солнца из
Смолвиля учат нас быть людьми**

Кристан, супербогине

Смотрите, я учу вас о сверхчеловеке: он —
эта молния, он — это безумие!

***Фридрих Ницше. Так говорил
Заратустра^{[\[1\]](#)}***



СУПЕРБОГИ

КАК ГЕРОИ В МАСКАХ, УДИВИТЕЛЬНЫЕ МУТАНТЫ
И БОГ СОЛНЦА ИЗ СМОЛВИЛЯ
УЧАТ НАС БЫТЬ ЛЮДЬМИ

ГРАНТ МОРРИСОН

Grant Morrison

SUPERGODS:

What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human

Text copyright © 2011, 2012 by Supergods Ltd.

All DC Comics characters and images are TM and © DC Comics

All rights reserved

© А. Б. Грызунова, перевод, 2019

© Издание на русском языке. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2019

Издательство Колибри®

* * *

«Супербоги» – маниакальный, вдохновенный поток сознания, семидесятилетняя история супергероев, помноженная на эрудированный анализ и увлекательную автобиографию, – повесть о том, каково погрузиться в вымышленные вселенные и не выныривать оттуда десятилетиями.

ROLLING STONE

Идеальное чтение как для фанатов жанра, так и для самой широкой аудитории.

USA TODAY

Что супергерои, крестоносцы в масках и прочие таинственные люди говорят нам о нас самих и нашей культуре? От исследования Моррисона не оторваться.

ENTERTAINMENT WEEKLY

Подробнейший и глубоко личный рассказ об истории комиксов – от одного из умнейших и знаменитейших мастеров жанра... Моррисон излагает историю комиксов с заразной страстью и юмором.

FINANCIAL TIMES

«Супербоги» – прекрасное чтение и для бешеных фанатов, которым охота вспомнить былое, и для широкой аудитории, которая хочет понять, каким образом разноцветные, порой топорно сделанные комиксы раскрывают перед нами невероятный прогресс нашего общества.

BOOKPAGE

Моррисон исследует супергеройскую идею, и получаются у него глубокий исторический труд, занятные мемуары, увлекательный космологический анализ и неожиданно откровенный автобиографический рассказ – читатель неизбежно переосмыслит свое отношение к этому автору и его работе.

MEMPHIS FLYER

«Супербоги» – не просто инсайдерский разбор американских комиксов, а точнее, конкретного их жанра, влияющего на популярную культуру вот уже семьдесят лет... Замысел у Моррисона шире: на середине книги он внезапно начинает вплетать в повествование мемуары, и вот тут-то читателю делается по-настоящему интересно... Чем более личным становится рассказ, тем увлекательнее книга.

TIME OUT CHICAGO

Моррисон освоил фокус, которым владеют все гениальные учителя, – он показывает, как и почему увлечен идеями, и они захватывают и тебя... «Супербоги» – это бомба, чистейший образчик поклонения героям, вернейший способ расширить представления о комиксах и сознание... Трудно не поддаться.

AUSTIN-AMERICAN STATESMAN

Читатели поневоле очарованы этой любовью автора к жанру, в котором сложнейшие проблемы современной культуры рассматриваются через кристальную призму добра и зла.

THE ARIZONA REPUBLIC

Глубочайшее, лихое и невероятно увлекательное исследование мощного слоя поп-культуры и писательского творческого процесса.

SAN FRANCISCO CHRONICLE

«Супербоги» – самый полный путеводитель по миру супергероев: кто они, откуда пришли, как они учат человека иначе видеть самого себя, обстановку, в которой он живет, и мультивселенную возможностей, которая его окружает. Готовьтесь отбросить личину, произнести волшебное слово преобразования и призвать молнию. Пора спасти мир.

ГРАНТ МОРРИСОН

Вступление

В четырех милях от моего дома в Шотландии, за тихой водой, расположен склад вооружения королевских ВМС «Колпорт», база атомных подводных лодок, оснащенных баллистическими ракетами «Трайдент». В этих подземных бункерах, рассказывали мне, огневой мощи хватит, чтобы пятьдесят раз уничтожить все человечество на планете.

Наступит день, когда пятьдесят Злых Двойников Земли подкараулят нашу Землю в Гиперпространстве, и тогда эти мегаубийственные ресурсы смогут, эпитету вопреки, спасти всех нас, но до той поры они как-то избыточны и наглядно символизируют наступивший век ускоренной цифровой гиперстимуляции.

Ночами перевернутое отражение верфей рябит на водной глади, точно красный кулак в кольчужной перчатке на средневековом знамени. В паре миль дальше по извилистой дороге моего отца в шестидесятых арестовали на антиядерной демонстрации. Отец был рабочим, ветераном Второй мировой; он сменил штык на значок «Кампании за ядерное разоружение» и стал пацифистом, «Шпионом за мир» в «Комитете 100»^[2]. Даже мир моего детства наводняли аббревиатуры и кодовые слова холодной войны.

И Бомба, вечно Бомба, что маячила неподалеку зловещим квартирантом в плаще, – вот-вот взорвется, уничтожит всех и вся. Ее приبلудные менестрели, угрюмые экзистенциалисты в роговых очках, завывали похоронные песнопения про то, что «Будет дождь», и про то, что случилось в «Тот день»^[3], а я прятался в углу и дрожал, с минуты на минуту ожидая, что Костлявая свершит свой суд и вся жизнь на Земле прекратится. Изобразительный ряд состоял из радикального антивоенного самиздата, который папа закупал в политизированных книжных лавках на Хай-стрит. Как правило, страстные пацифистские манифесты в этих журналах иллюстрировались кровавыми, от руки нарисованными картинками – вот, мол, каким станет мир после оживленной перестрелки термоядерными ракетами. Создатели этих вдохновенных трупных пейзажей никогда не упускали случая явить взору искореженные, изломанные скелеты, что корчились на фоне

пылающих руин взорванных и почерневших городов. А если художнику удавалось впихнуть в композицию страшную Смерть с Косой (восьмисот футов ростом и верхом на освежеванном кошмарном коне), что сеятелем разбрасывала ракеты над кривозубым и оплывающим в огне городским абрисом на горизонте, – тогда вообще красота.

Подобно видениям Рая и Ада на средневековых триптихах, постыдаерные пустоши из отцовских журналов соседствовали с экзотическими пейзажами, что тремя своими солнцами озаряли обложки фантастических романов, которые обожала мама. За окнами в блистательную будущность (размером с дешевую книжку дайджест-формата) гологрудые амазонки-андроиды в хромовых купальниках преследовали астронавтов-попаданцев под жемчужными небесами бесконечно инопланетных миров. Отягощенные душою роботы бродили по джунглям фломастерных расцветок или шествовали по стальным эскалаторам городов, спроектированных Ле Корбюзье и Фрэнком Ллойдом Райтом при поддержке ЛСД. Заглавия напоминали поэзию сюрреалистов: «Пришло время дождей», «Человек, упавший на Землю», «Серебряная саранча», «Цветы для Элджернона», «Роза для Екклесиаста», «Босиком в голове»^[4].

По телевизору первые астронавты боролись за эфирное время с гнетущими сценами из Хиросимы и Вьетнама, и иного выбора не было – либо Атомная Бомба, либо Космический Корабль. Я-то свой выбор уже сделал, но холодная война, перетягивание каната между Апокалипсисом и Утопией становились невыносимы. А затем из-за Атлантики примчался десант супергероев – в ослепительном геральдическом обмундировании они выпрыгнули лучом света из призмы и показали, как еще можно видеть, и слышать, и понимать все, что вокруг.

Первая британская лавка комиксов, «Книжный магазин „Янки“», открылась прямо под Глазго, в Пейсли, на родине того самого узора, вскоре после войны. И – вот вам яркий пример парадоксальной симметрии – комиксы прибывали балластом вместе с американскими солдатами, чьи ракеты угрожали самому моему существованию. Первые ритм-энд-блюзовые и рок-н-рольные пластинки плыли в Ливерпуль, где вдохновляли поколение мерсийских музыкантов, а американские комиксы, спасибо военно-промышленному комплексу,

ударили по западу Шотландии, где воспламенили воображение и переменили жизнь мне и другим детям.

Над Атомной Бомбой супергерои насмехались. Супермен мог погулять по Солнцу и даже почти не загореть. В те краткие часы, что пришли и прошли, когда у Брюса Бэннера сорвалось испытание гамма-бомбы, приключения Халка только начались. На фоне космических разрушителей вроде Человека-Антиматерии или Галактуса^[5] всемогущая Бомба смотрелась бедным родственником. В недрах нашего мира я отыскал дорогу в суверенную вселенную, где на плоскости газетной бумаги разыгрывались драмы, которые длились десятилетиями и охватывали целые галактики. Там мужчины, женщины и благородные чудовища облачались в знамена и, выпрыгивая из теней, вступали в схватку со злодеями, дабы мир стал лучше. В моем-то мире жизнь уже налаживалась. Я начинал кое-что понимать – и возобладали над своими страхами.

Прежде Бомбы была Идея Бомбы.

Но и Супермен тоже был Идеей, только Быстрее, Сильнее и Лучше.

Нет, я не хотел, чтобы Супермен был «реальным», – мне бы хватило, чтоб он был реальнее Идеи Бомбы, которая сеяла опустошение в моих снах. Зря я переживал: Супермен – столь неистощимый плод человеческого воображения, столь совершенный образчик наших благороднейших, добрейших, мудрейших, крутейших «я», что моя Идея Бомбы оказалась против него бессильна. В Супермене и его супергеройских коллегах современное человечество воплотило идеи, неуязвимые для любой пагубы, не подверженные уничтожению, нарочно созданные для того, чтобы перехитрить дьявольски умных негодяев, – идеи, родившиеся на свет, дабы вновь и вновь выходить на бой с беспримесным Злом и каким-то образом, вопреки всем вероятностям, неизменно его побеждать.

Профессиональным писателем я пришел в американскую индустрию комиксов в середине восьмидесятых, в период радикального новаторства и технического прогресса, когда были

опубликованы «Возвращение Темного Рыцаря» и «Хранители», признанные столпы супергеройского дискурса, и казалось, что возможности, а равно творческая свобода безграничны. Я примкнул к поколению писателей и художников (главным образом выходцев из британского рабочего класса), кто разглядел в угасающих вселенных потенциал — шанс создавать выразительные, взрослые, непростые работы, которые вновь наполнят пустую скорлупу супергеройской концепции актуальным смыслом и витальностью. Сюжеты стали умнее, иллюстрации изощреннее. Философские, постмодернистские, отчаянно смелые работы вернули супергероя к жизни. Последние двадцать лет мы наблюдали потрясающее новаторство десятков самобытных и ярких талантов. Низкая цена производства (пером и тушью можно изобразить сцены, которые на киноэкране стоили бы миллионы долларов в пересчете на человеко-часы специалистов по компьютерной графике) и высокая периодичность публикаций позволяют комиксам почти все. В комиксах не бывает чересчур нелепых идей, слишком замысловатых поворотов сюжета, чрезмерно экспериментальных повествовательных методов. Диапазон комиксов широк, они прекрасно передают большие идеи и чувства — я-то об этом догадался уже давно и потому ныне с изумлением и немножко с гордостью наблюдаю, как мейнстримная культура без единого выстрела сдается на милость непреклонным колонизаторам с гиковских задворков. Имена, некогда бывшие секретными паролями аутсайдеров, становятся ядром глобальных маркетинговых кампаний.

Бэтмен, Человек-Паук, Люди Икс, Зеленый Фонарь, Железный Человек. Почему супергерои так популярны? Почему именно теперь?

На первый взгляд все просто. Кто-то где-то смекнул, что супергерои — они как шимпанзе: с ними всегда веселее. Скучное чаепитие? Добавьте пару-тройку шимпанзе — и получите незабываемый комедийный бедлам. Обыкновенный детектив? Добавьте супергероев — и у вас на глазах расцветет удивительный и смелый новый жанр. Городской полицейский триллер? Да уже в зубах навяз... пока не вмешался Бэтмен. С супергероями любое блюдо пикантнее.

Да, мы ценим выходки по-дурацки одетых персонажей, которые никогда нас не подведут, но на самом деле истина глубже. Оторвите взгляд от страницы или экрана — и легко понять, отчего вам почудится, будто супергерои, как это им свойственно, примчались в массовое

сознание, услышав отчаянный сигнал бедствия из мира, погрязшего в кризисе.

Мы научились мириться с тем, что большинство наших политиков в конечном итоге обернутся похотливыми врунами или имбецилами. Мы не удивляемся, что роскошные супермодели на поверку оказываются невротичками, страдающими булимией. Мы взглядом проницаем иллюзии, которые некогда питали нашу фантазию, и по горькому опыту знаем: любимые комики рано или поздно снимут маски и обнаружится, что они извращенцы и алкоголики либо у них депрессия и они мечтают наложить на себя руки. Мы говорим детям, что они, как крысы, застряли на обреченной, обанкротившейся, кишасей бандитами планете, где уже истощаются ресурсы и нечего ждать, кроме повышения уровня моря и неминуемого массового вымирания, а затем неодобрительно задираем бровь, когда дети в ответ наряжаются в черное, режут себя бритвами, морят себя голодом, обжираются или друг друга мочат.

Мы травмированы военными съемками и видеосюжетами о катастрофах, за нами шпионят вездесущие камеры наблюдения, нам угрожают экзотические злодеи, которые замышляют недоброе в пещерах и подземных логовах, грандиозные темные Боги Страха объявили на нас охоту – и нас неудержимо засасывает в Комиксовую Реальность, а на спасение мира нам остаются, как водится, считанные мгновения. На мерцающие шпильки нашего коллективного воображения ложатся тени трупных Ангелов Смерти – исполинов с обложек антиядерных журналов моего отца.

Не в том ли дело, что культура, изголодавшаяся по оптимистичным образам своего будущего, в поисках утопических ролевых моделей обратилась к первоисточнику? Не в том ли, что супергерой в плаще и трико – наилучшее современное воплощение того, чем нам удалось бы стать, если б только мы допустили, что достойны такого завтрашнего дня, когда наши лучшие качества позволят нам одолеть деструктивные порывы, грозящие уничтожить человечество на корню?

Мы живем в историях, которые себе рассказываем. В светской, научной, рациональной культуре, в отсутствие внятного духовного лидерства, истории супергероев во весь голос смело обращаются к самым острым нашим страхам, самым глубинным желаниям и благороднейшим устремлениям. Они не боятся питать надежду, не смущаются своего оптимизма и абсолютно бесстрашны в темноте. До реализма от них – как до Луны, однако лучшие супергеройские истории изобретательно, глубоко, смешно и отважно оперируют мифологическими элементами человеческого опыта, понятными каждому из нас. Супергерои рождены для того, чтобы решать всевозможные проблемы, и, если надо спасать положение, на них всегда можно положиться. Лучшие супергеройские истории помогут взглянуть в лицо и найти решение даже глубочайшим экзистенциальным кризисам. Надо бы прислушаться – они дело говорят.

«Супербоги» – самый полный путеводитель по миру супергероев: кто они, откуда пришли, как они учат человека иначе видеть самого себя, обстановку, в которой он живет, и мультивселенную возможностей, которая его окружает. Готовьтесь отбросить личину, произнести волшебное слово преобразования и призвать молнию. Пора спасать мир.

Часть I. Золотой век



ЧАСТЬ I

ЗОЛОТОЙ ВЕК

UBTLY...

DENNY!

I'LL TAKE THAT,
BATMAN!

...AS LONG AS YOU
WANT IT... HE

Глава 1

Бог Солнца и Темный рыцарь

ВСЕМ-ВСЕМ-ВСЕМ ОТВАЖНЫМ МОЛОДЫМ
АМЕРИКАНЦАМ!

Настоящим удостоверяется, что (ваше имя и адрес) согласно установленной процедуре избран ЧЛЕНОМ НАШЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ и поклялся сделать все возможное, дабы развивать свою СИЛУ и ХРАБРОСТЬ, защищать СПРАВЕДЛИВОСТЬ, в строжайшем СЕКРЕТЕ хранить КОДЕКС СУПЕРМЕНА и во всей полноте соблюдать кодекс доброго гражданина.

Конечно, Кредо Американских Суперменов – не десять заповедей, но как свод нравственных принципов светских детей рациональной эпохи для начала сойдет. Это история о том, как сформировалась новая система верований – и как она завоевала мир. Удар молнии высек искру божественного вдохновения, от той искры запылала дешевая газетная бумага, и во взрыве цвета и действия родился супергерой. С первых дней прабожество и его темный собрат открыли нам мир, где наши лучшие и худшие порывы персонифицировались в эпической борьбе на гигантском двумерном полотне, которое наглядно живописало наши внешние и внутренние миры, наше настоящее и будущее. Они пришли, дабы спасти нас из экзистенциальной бездны, но первым делом им предстояло отыскать дорогу в наше коллективное воображение.

Первым из новых существ явился Супермен – его вызвали к жизни в печати в 1938 году, спустя девять лет после краха на Уолл-стрит, приведшего к катастрофической Великой депрессии. В Америке разорялись банки, люди теряли работу и дома, а в самых радикальных случаях переселялись в наспех сооруженный трущобный самострой.

Из Европы тоже доносились зловещие раскаты: там честолюбивый рейхсканцлер Адольф Гитлер, триумфально пришедший к власти пятью годами раньше, провозгласил себя германским диктатором. На свет явился первый настоящий суперзлодей глобальных масштабов – сцена готова, воображению Свободного Мира надлежит откликнуться. Отклик поступил из среды изгоев: двое застенчивых очкастых выдумщиков, молодые поклонники фантастики из Кливленда, уже заправляли бумагу в пишущую машинку и запасались бристольтским картоном^[6], дабы привести в мир силу могущественнее бомб, придать форму идеалу, который с легкостью переживет и Гитлера, и его мечты о трехтысячелетнем рейхе.

Семь лет Джерри Сигел и Джозеф Шустер готовили идею Супермена к выходу на бой с этим миром. Их первая попытка была фантастическим рассказом с иллюстрациями, антиутопией про злого деспота-телепата. Со второго захода получился большой и сильный, однако же человек – герой, боровшийся со злом на злых улицах. Искра оригинальности, на которую могли бы клюнуть издатели, пока еще не вспыхнула. Спустя четыре года, после многих бесплодных попыток продать комикс-стрип про Супермена в какую-нибудь газету, Сигел и Шустер наконец придумали, как адаптировать темп и композицию своих историй под комиксы, и внезапно этот зарождающийся формат наполнился идеально подходящим для него содержанием.

Супермен, явленный на обложке первого номера «Action Comics», был всего лишь полубогом – еще не поп-божеством. Модель 1938 года умела «ПРЫЖКОМ ПРЕОДОЛЕВАТЬ 1/8 МИЛИ; ПЕРЕСКАКИВАТЬ ДВАДЦАТИЭТАЖНЫЙ ДОМ... ПОДНИМАТЬ НЕВЕРОЯТНЫЕ ТЯЖЕСТИ... БЕГАТЬ БЫСТРЕЕ ЛОКОМОТИВА... ЕГО КОЖУ ПРОБЬЕТ РАЗВЕ ЧТО РАЗРЫВНОЙ СНАРЯД!». И хотя этот Супермен уже обладал «ИНТЕЛЛЕКТОМ ГЕНИЯ. СИЛОЙ ГЕРАКЛА» и был «ГРОЗОЙ ПРЕСТУПНИКОВ», летать он еще не умел и передвигался гигантскими скачками. Он пока не носился по орбите вокруг Земли со скоростью света и не останавливал время. Это все придет позже. В юности он был почти правдоподобен. А его приключения Сигел и Шустер предусмотрительно вписали в условия современного города, сильно напоминающего Нью-Йорк и находящегося в мире пусть и вымышленном, но изобилующем очень знакомой несправедливостью мира реального.

Обложка, которая представила миру этого замечательного персонажа, была прекрасна своей неповторимостью: она изображала то, чего еще никто никогда не видел. Она была как пещерный рисунок на стене метро, который откроют лишь спустя десять тысяч лет, – яркий, одновременно футуристический и примитивный образ охотника, забивающего дикий автомобиль.

Судя по ослепительно-желтому фону с зубчатым красным венцом (цвета́ Супермена), небо расцвечивает некий мощный взрыв безудержной силы. Помимо решительного росчерка логотипа «Action Comics», под ар-деко, даты (июнь 1938 года), номера выпуска (№ 1) и цены (10 центов), на обложке нет ничего – в том числе ни единого упоминания Супермена. Какие-то еще слова были бы излишни. Посыл лаконичен: здесь важен экшн. То, что герой делает, стократ важнее того, что он говорит, и с первой же панели Супермен ни на миг не останавливался.

Итак, обложка: взгляните, как этот черноволосый человек в сине-красном обтягивающем костюме и развевающимся плаще движется слева направо по экватору рисунка. На груди у него щит с буквой «S» (червленью на золотом поле, как выражаются геральдики). Герой пойман в движении, замер на цыпочках, отталкивается левой ногой, почти взлетая, вздымая над головой как будто невесомый зеленый автомобиль. Обеими руками человек бьет его о скалу, как раз случившуюся вблизи, посреди пустынного, похоже, пейзажа. В левом нижнем углу другой человек, в синем деловом костюме, убегает с картинки, хватаясь за голову, точно крикун с картины Эдварда Мунка, и на лице его – мультяшная экзистенциальная паника; судя по всему, от увиденного человек на всех парах вылетел далеко за пределы Города Здравого Рассудка. Прямо над ним еще один человек, в строгом коричневом костюме, убегает влево. И еще один, тоже насмерть перепуганный, без пиджака, с разинутым ртом стоит на карачках у ног сверхчеловеческого вандала. В смиренной позе – жалобная покорность пред абсолютным альфа-самцом. Других людей нет: в правом углу вместо четвертой фигуры – слетевшее с оси колесо с белой крышкой. Как и эти злодеи с выкаченными зенками, колесо изо всех сил старается убраться подальше от мускулистого разрушителя.

No. 1

JUNE, 1938

ACTION COMICS

10¢



Если б не Супермен, зеленый автомобиль на этой вводной обложке гордо заявлял бы о техническом превосходстве Америки и чудесах массового производства. Вообразите слащавую рекламу «На роскошных белых ободьях – как на взбитых сливках» и черно-белые машины из кинохроник, что ошеломительной процессией скатываются с конвейеров «Форда». Однако на дворе август 1938-го. Во всем развитом мире поточные линии вытесняют труд рабочих, и горький шедевр Чарли Чаплина «Новые времена» пантомимой и беззвучным криком призывает за неумолчным заводским гулом не забывать о маленьком человеке – подлинном человеке.

Супермен выражал свою позицию внятно: он – народный герой. Оригинальный Супермен был смелым откликом гуманистов на страх эпохи Великой депрессии перед вышедшей из-под контроля наукой и бездушным индустриализмом. Мы увидим, как эта первая версия супергероя останавливает гигантские поезда, опрокидывает танки и поднимает строительные краны, точно штанги в спортзале. Супермен вписал счастливый финал в историю отважного и безнадёжного соперничества народного героя Джона Генри с паровым молотом^[7]. Супермен вытащил из затекста фантазии о силе и могуществе, что снова и снова гнали маленького человека на закат и к затемнению. Супермен был чаплинским Бродягой – в нем тоже горела ненависть к несправедливости и задиристому хулиганью, но вместо хитроумия и обаяния супергерой обладал силой пятидесяти человек и был неуязвим. Кошмарные антиутопические видения пророчили дегуманизированный, механизированный мир, а Супермен предлагал альтернативу: отчаянно человеческое завтра, в котором индивидуализм одерживал победу над суровыми силами индустриального угнетения. Неудивительно, что угнетенные полюбили его беззаветно. Как любой спаситель, рожденный в хлеву, Супермен был совершенно непретенциозен и выступал за бедных.

Вернемся к обложке. Обратите внимание: композиция строится вокруг еле-еле замаскированного икса – он задает структуру и

графическую стройность. Этот неочевидный икс – намек на нечто интригующее и неведомое, и именно таким был Супермен, когда вышел первый номер «Action Comics», – загадкой в глазу поп-культурной бури. Он стоит в центре компаса – он властитель четырех стихий и четырех сторон света. В гаитянском вуду перекресток – врата *лоа* (духа) Папы Легбы, местного воплощения «бога», известного также как Меркурий, Тот, Ганеша, Один или Огма. Подобно им всем, Легба – привратник, он охраняет границу, где встречаются миры людей и божеств. Вполне логично, что Супермен обитает там же.

«Икс» как композиционная основа позволил Шустеру придать некоторым элементам вращательный импульс, который подчеркивает центральную фигуру. На обложке есть и люди с разными выражениями лиц, и обломки автомобиля, и очень яркие цвета, но при наложении на жесткую конструкцию икса все они складываются в дополнительную спиральную композицию, которая ведет взгляд вверх и по кругу, по зрительному колесу обозрения, и, затягивая наш разум движением, порождает лихорадочные вопросы:

Почему так испугался убегающий человек?
Зачем подняли машину?
Зачем ею колошматят о скалу?
На что смотрит человек, стоящий на карачках?

Зная все, что мы знаем о Супермене сегодня, можно предположить, что убегающие перепуганные люди – какие-то гангстеры. Но читатели 1938 года понятия не имели, что происходит на обложке. Несомненно, предполагался какой-то экшн, но первое явление Супермена подчеркнуто не отвечало ни на какие вопросы. Люди, которых мы по умолчанию принимаем за улепетывающих гангстеров, вполне могли

оказаться обычными прохожими, что разбегались от гримасничающего бандита, выраженного, как танцор русского балета. Нигде нет мешков, откуда сыплется похищенное добро, ни у кого на щеках не пробивается вечерняя щетина, не видно ни дешевых костюмов, ни даже оружия; убегаящих людей можно принять разве что за невинных зевак. Если судить только по наружности, разноцветный здоровяк мог оказаться и другом, и врагом, и был лишь один способ разобраться – читать дальше.

Но тут есть и другое новшество – другая хитроумная приманка. На обложке мы видим *кульминацию* истории, которой еще не знаем. Мир наконец-то нагнал Супермена – а тот уже завершает свое приключение. Мы всё пропустили! И, лишь прочтя историю, мы сможем вписать обложку в контекст.

Это первое, еще лишенное названия приключение Супермена открывалось взрывом лихорадочного действия в застывшем кадре. Сигел отказался от привычной экспозиции и сразу перешел к делу на первой же бравурной панели, которая удивительным образом перекроила традиции построения сюжетной арки в приключенческих историях. Текст гласил: «КТО-ТО НЕУСТАННО МЧИТСЯ СКВОЗЬ НОЧЬ. КАЖДЫЙ МИГ НА СЧЕТУ... ЕСЛИ ОПОЗДАТЬ, ПОСТРАДАЕТ НЕВИННАЯ ЖИЗНЬ», а на панели Джо Шустер изобразил Супермена в прыжке, с блондинкой под мышкой – блондинка связана, и во рту у нее кляп. Иллюстрация уверена, мускулиста и благоухает угрозой, как сам Супермен.

На второй панели мы попадаем в «поместье губернатора»: Супермен уже несется по лужайке, через плечо окликая связанную блондинку на переднем плане, которую он бросил под деревом: «УСТРАИВАЙСЯ ПОУДОБНЕЕ! МНЕ НЕКОГДА!» Мы не знаем, кто эта девушка: судя по неприветливости Супермена, барышня непутевая, либо, как намекала нам обложка, *герой комикса* все-таки злодей.

Повествование уже затягивает нас с суперменской скоростью, заставляет фокусироваться на самых значимых, самых ярких деталях каждой сцены – у нас как будто проявились суперчувства. Нас подхватывает спутная струя развевающегося плаща Супермена, и нам остается лишь задыхаясь мчаться за ним по пятам.

Когда дворецкий в ночном халате отказывается впустить в губернаторский дом хорошо сложенного незнакомца в трико,

Супермен сносит дверь, взлетает по лестнице, неся вопящего дворецкого над головой, затем срывает с петель другую запертую дверь, стальную, и достает перепуганного (и явно недовольного уровнем обеспечения безопасности) чиновника. Дворецкий тем временем оклемался и хватается за пистолет. «УБЕРИ ИГРУШКУ», – предостерегает его Супермен, надвигаясь со сжатым кулаком. Дворецкий стреляет, и тут выясняется, что мускулистый герой неуязвим для пуль – они ricochet от широченной груди с монограммой, не причиняя ему ни малейшего вреда.

Одна эта виртуозная вихревая увертюра уже стоила десяти центов из кармана любого изголодавшегося по фантазиям читателя времен Депрессии. Но Сигел и Шустер пока не закончили. У них еще припасен мастерский ход. Когда нам чудится, будто мы, узрев непомерную силу и решимость Человека из Стали, разгадали концепцию этого невероятного Супермена, нам предъявляют Кларка Кента, который скрывается за буквой «S», – человека, у которого есть работа, босс и проблемы с девушкой. Задохлика Кларка, очкастого тьюфака, робкую обратную сторону самоуверенного Человека из Стали. Парни открыли нетронутую золотую жилу.

Геракл всегда оставался Гераклом. Агамемнон и Персей были героями с той минуты, когда поутру спрыгивали с постели, и до последнего мига долгого дня жестоких сражений. А Супермен втайне был кем-то другим. Кларк – душа, трансцендентный элемент в уравнении Супермена. Благодаря Кларку Кенту Супермен никогда не сдавался. Сигел создал идеальную фигуру, с которой мог отождествляться читатель: непонятого, затюканного газетчика из метрополисской «Дейли плэнет», которого никто не уважает, несмотря на его явные репортерские таланты. Увы, и Сигел, и Шустер уже успели узнать, что некоторые девушки предпочитают прыгучих героических воинов тощим паренькам, которые пишут или рисуют красивые картинки. Но Кларк Кент был не просто абсолютной фантазией ботаника: с ним мог идентифицироваться *каждый*. Все мы раз-другой в жизни (а то и чаще) чувствовали себя неловкими и непонятыми. Все мы подозреваем, что внутри нас кроется Супермен – ангельское совершенное «я», олицетворение только лучших наших настроений и поступков; но вдобавок в каждом из нас есть и Кларк.

На странице 4 мы знакомимся с репортером «Дейли плэнет» Кентом – он направляется в редакцию, куда поступает телефонное сообщение о человеке, избивающем жену. На помощь мчится Кент, но на место прибывает Супермен. Он видит громилу, который угрожает жертве, намотав ремень на мясистый кулак. Супермен впечатывает скота в стену (отчего разлетается штукатурка) и кричит: «ЭТО ТЕБЕ НЕ С ЖЕНЩИНОЙ ДРАТЬСЯ!», после чего громила лишается чувств, а Супермен к прибытию полиции успевает вновь стать Кентом.

В фундамент суперменского шаблона оставалось заложить последний камень. Мы уже на странице 6, где на удивление ненавязчивая панель вводит ключевую фигуру увлекательного *ménage à trois*^[8], который заморозит читателей на многие десятилетия. Вернувшись в редакцию, Кент знакомит нас с хладнокровной и надменной Лоис Лейн, своей соперницей на журналистском поприще, обращаясь к ней так: «ЧТО СКАЖЕШЬ, ЛОИС, М-МОЖЕТ... Э-Э... СХОДИМ КУДА-НИБУДЬ ВЕЧЕРОМ?» Первая реплика Лоис сформировала ее образ на века: «НУ, ПОЖАЛУЙ, Я ТЕБЯ ПОЖАЛЕЮ... ДЛЯ РАЗНООБРАЗИЯ». На свидании Кенту удастся неуклюже довести танец до середины, но вскоре и Кларку, и Лоис уже угрожает гориллоподобный бандит Бутч Мэтсон. Кларк трясется и трепещет, однако Лоис, не растерявшись, закатывает Мэтсону оплеуху и советует убираться подобру-поздорову. А когда ее такси отъезжает, она окатывает презрением кроткого, ни в чем не повинного Кента, стоящего на тротуаре: «ТЫ ВОТ СПРАШИВАЛ, ПОЧЕМУ Я ТЕБЯ ИЗБЕГАЮ. А Я СКАЖУ: ПОТОМУ ЧТО ТЫ НЕВОЗМОЖНЫЙ БЕСХРЕБЕТНЫЙ ТРУС».

Если учесть, что Кларк, репортер-ас, пишет о криминальных происшествиях в почтенную газету и живет в хорошей городской квартире, сложно поверить, что Лоис презирает его до такой степени, однако чем дальше, тем сложнее с нею не соглашаться: скрывая свою подлинную личность, Кент вертится ужом и изобретает все новые отговорки. Всякий раз, чутким ухом уловив полицейскую сирену, всякий раз, когда нужен Супермен, Кларк жалуется на тошноту или головные боли. Оправдывая эти ухищрения, он то и дело мрачно поминает преступных недругов, которые, прознав, кто он такой, достанут его через его любимых. Он идеально замаскировался – он создал личность, противоположную своему подлинному

суперменскому «я», она собьет с толку любого, кто сунет нос, и даст Супермену вкусить нормальной жизни.

К финалу первой истории – спустя тринадцать страниц после захватывающей первой сцены – наш герой успел задержать не менее пяти нарушителей закона и заодно с корнем вырвать коррупцию в американском сенате. С каждым откровением эта конкретная история и концепция в целом становились все увлекательнее. В комиксы явился новый, сугубо комиксовый персонаж. В мир пришел первый супергерой. Всего тринадцать страниц – а врагам угнетенных уже крупно не повезло.

Публику супергеройская концепция захватила немедленно. «Клуб поклонников Супермена» вскоре насчитывал сотни тысяч членов, точно какой-то благонамеренный гитлерюгенд или фантастическое скаутское движение. К 1941 году супергерой был звездой «Action Comics»; получил собственную серию «Супермен»; прописался в «World's Finest Comics»; периодически мелькал в серии «All Star Comics». И вдобавок гигантским прыжком переместился в другие средства массовой информации – его слава ширилась, он обрел полноценную жизнь вне комиксовых страниц. Концепция Супермена внедрилась в сознание всей страны – и всего мира: он был на радио, в синдицированных стрипах юмористических разделов всех крупнейших газет США; на марках, открытках, вкладышах к жевательной резинке, в раскрасках, настольных играх и на военных облигациях.

Первые комиксы печатали в четыре краски: при печати весь спектр создавался сочетанием алхимических основных цветов – красного, желтого, синего и черного. Разумеется, Супермен первым использовал новую технологию на всю катушку, и эти фундаментальные элементы комиксовой вселенной придали супергеройским комиксам нереальное ослепительное свечение, какого в общедоступном формате не бывало еще никогда. Надо думать, читателям, привычным к черно-белым кинокадрам, газетным фотографиям и иллюстрациям в дешевых книжках, комиксы виделись галлюцинациями ярче грез. Из кино и кинохроник Сигел с коллегами позаимствовали густой налет натурализма, и с ним откровенная сюрреалистичность супергеройских комиксов была еще притягательнее. Они стали народным искусством неугомонного нового века, подлинным американским магическим

реализмом за сорок лет до того, как этот термин воспламенил литературные круги.

Новаторский «монтаж» Сигела и Шустера вдохнул в комиксы новую жизнь и скорость. Кадры сменялись стремительно, пространство между загородным особняком и городским кварталом исчезало в белом гаттере между панелями. За один прыжок Супермена целые мили схлопывались в ничто. Мчась за героем по панелям, читатель переживал смещение времени, намекавшее одновременно на сверхчеловеческое восприятие и невероятную быстроту. В отличие от стройных и жестко организованных газетных стрипов, единственных соперников комикса как художественного цветного развлекательного материала, ранние супергеройские комиксы несли читателя вперед, слева направо, и эту форму задали молодые первопроходцы жанра. Как анимация, но замедленная до череды замерших кадров; пустоты между картинками читатель заполнял сам.

Рисунок у Шустера был незатейливым. Жирные и четкие линии ранних комиксов нужны были для того, чтобы ничего не терялось в примитивном процессе печати. Любые тонкие детали, тени, нюансы на бумаге попросту бы исчезли. Рисунки выглаживались до условности — надо же было как-то успевать к неумолимым срокам сдачи в типографию.

И все равно в рисунках Шустера открываются бездны. В этих самопальных фантазиях я невольно различаю трогательные плоды молодых умов, грезящих о лучшем завтра. В самой неуверенной линии проступает глубина активного созерцания, внимания, без которого не написать и не нарисовать даже самый незамысловатый комикс. Эти страницы — результат многих часов человеческого труда; восторг и смятение — осознанное бытие *здесь и сейчас*, на легком приходе от кофе и колес, на часах четыре утра, а к обеду материал надо сдать — сияют между строк даже самых скромных восьмистраничных историй.

После стольких лет, после мучительных фальстартов и бесчисленных отказов Сигел и Шустер наткнулись-таки на дивный

кладезь. Естественно, первое, что в этой ситуации приходит в голову, – продать права издательству *National Comics* (которое впоследствии станет *DC*) за 130 долларов. Да-да. Остановитесь на минуточку и вдумайтесь: что это за деньги в свете золотых гор, которые Супермен с тех пор принес своим корпоративным хозяевам.

Если прислушаться к правильным голосам, вы услышите то, что слышал я, поверите тому, чему верил я, пока рос в этом бизнесе, и довольно скоро перед вами развернется мрачная недобрая сказка – зловещая поучительная притча о двух невинных семнадцатилетних мальчиках, которых искушали раздвоенные языки карикатурных привилегированных капиталистов и упырей в цилиндрах. В этой голливудской трагедии Джерри Сигел и Джо Шустер изображаются наивными инженерами в мире хищников с бритвенно-острыми зубами.

Истина, как водится, не столь эффектна. Сделку заключили в 1938-м – Супермен тогда еще не прогремел. Когда Сигел и Шустер продали права на Супермена, обоим было по двадцать три года. Они уже несколько лет работали вместе в жестоком мире дешевой периодики и, как и многие художники, музыканты и прочие творцы, создавали продукт на продажу. Супермен был для них шансом занять плацдарм, надеждой стать востребованными крупными авторами, генерирующими поп-контент. Они принесли Супермена в жертву богам коммерческого успеха. Сам я – если я верно понимаю, как мыслит творческий человек, и мое мнение что-то значит, – подозреваю, что и Сигел, и Шустер воображали, будто смогут создать других персонажей, еще лучше.

Но к 1946 году стало ясно, сколько денег приносит их творение. Они подали на *National* в суд – ничего не вышло, – а затем попытались повторить успех Супермена с несимпатичным и недолговечным «Фаннименом» – клоуном, который боролся с преступностью^[9]. Сигел также в ответе за кошмарно мстительного суперпризрака Спектра и героя-киборга Роботмена^[10]. Он даже писал сценарии для типичнейшего британского супергеройского комикса «Паук»^[11], однако относительная безвестность этих вполне удачных персонажей говорит сама за себя. Джерри Сигел так и не смог создать ничего сопоставимого с первичным эффектом Супермена, но он и Джо Шустер совершили нечто блистательное – задали правила и возвели фундамент, на котором можно было строить новые вселенные.

(В 1975 году, всерьез опасаясь за свою репутацию, *Warner Brothers*, материнская компания *DC*, наконец согласилась выплачивать Сигелу и Шустеру по 20 000 долларов в год и пообещала отныне указывать создателей во всех комиксах, телесериалах, кинофильмах и играх по «Супермену». Я не сомневаюсь, что это облегчило долю Сигела и Шустера, но надо понимать, как далеко ушел этот бизнес: сейчас плодовитый и популярный автор комиксов может столько заработать за неделю. Судебные баталии между наследниками Сигела и *DC* из-за прав на Супермена не стихают по сей день.)

И конечно, едва были проданы права и Супермен взялся завоевывать всевозможные СМИ, Сигел и Шустер перестали быть единственными властителями судьбы своего творения. Радиосценаристы добавили к мифу о Супермене новые важные элементы – например, смертоносный космический минерал криптонит. А в топку комикса горячее теперь забрасывала целая команда авторов. Чтобы удовлетворить спрос на невероятные подвиги, Супермену требовалась сила десяти человек, а то и больше. Освободившись от своих создателей, следующие семьдесят лет он будет постоянно и радикально меняться, чтобы успевать за сейсмическими сдвигами в моде, политике и демографии читательской аудитории – а порой их предугадывать. Супермену пришлось стать гибким; он обучился метаморфозам, которые обеспечат ему выживание. Спустя сорок лет, в 1978 году, в преддверии выхода высокобюджетного фильма про Супермена, Сигел работал обычным конторским клерком, а полуслепой Шустер жил в калифорнийском доме престарелых. Супермен же не состарился ни на день. То, что создали эти парни, было обречено на долголетие: оно было сильнее, быстрее, здоровее и долговечнее любого человеческого существа.

Если вдуматься, он как будто реальнее нас. Мы, писатели, приходим и уходим, поколения художников интерпретируют его заново, и однако, что-то всегда остается, – так или иначе, он всегда Супермен. Вступая в его мир, мы вынуждены приспособливаться к его правилам. Его нельзя менять слишком сильно, не то он утратит свою суть. Существует неотъемлемый набор характеристик Супермена, формировавшийся разными творческими голосами в течение десятилетий, и эта сущностная, неотделимая от него «суперменность», сохранявшаяся во всех воплощениях, есть божественность, как ее ни называй.

Вы скажете: ладно, это все ерунда; едва речь заходит о Супермене, всем не терпится задать лишь один вопрос: если он весь из себя настолько супер, чего ж он трусы-то поверх трико надел?

Я на комиксах про Супермена вырос и его костюм воспринимал просто как элемент образа. На иллюстрациях в бульварных книжках развитые расы сплошь и рядом носили плащи, трико и трусы снаружи, точно главнейшим естественным итогом безмятежных тысячелетий прогресса и власти общемирового правительства станет мода на мужские сапоги до колена. Прозрение пришло гораздо позже, когда я наткнулся на фотографии цирковых силачей 1930-х. Там на сельских ярмарках, среди разноцветных фургонов и тугих оттяжек цирковых шатров обнаружили знакомые, отчасти сомнительные трусы с ремнем – на мужчинах с закрученными усами, тягавших гантели в мясистых кулаках и вызывающе смотревших в камеру. Картинка наконец сложилась. Решение вековой загадки уникального облика Супермена таилось в скучном старом прошлом, куда никто и не подумал заглянуть. Трусы поверх трико в 1938 году означали сверхмужественную силу и выносливость. Плащ, а также артистические сапоги, ремень и трико брали начало в цирковой костюмерной и тоже подчеркивали зрелищный, сродни даже параду уродов, аспект приключений Супермена. Поднимать мосты, голыми руками останавливать поезда, бороться со слонами – все это подвиги суперсилача, и карнавальность трико это подчеркивала. Шустер нарядил первого супергероя, равняясь на самый выдающийся идеал силача в своей культуре, ненароком сделав его предметом десяти тысяч шуточек.

С самой очевидной деталью мы разобрались, однако ею привлекательность суперменского наряда не ограничивается. С рождения Супермен был узнаваем, как Микки-Маус, Чарли Чаплин или Санта-Клаус. Он мгновенно заинтриговывал, мгновенно продавался. Прежде не бывало случаев, чтобы главного героя агрессивно брендировали персональным инициалом, – то был мастерский маркетинговый ход. Супермен носил собственный логотип. Он был сам себе футболка. Его эмблема – флаг его личной страны, и его, как Красный Крест, везде принимали с распростертыми объятьями.

Контраст красного и синего придавал персонажу патриотический оттенок звездно-полосатой американы, а поскольку в комиксах масштаб деятельности Супермена выгодно подчеркивался панорамными общими планами, основные цвета его неутомимо подвижной фигуры помогали опознавать героя, даже если герой – всего лишь далекая точка на фоне силуэта Метрополиса. Развевающийся плащ тоже пригождался – он создавал иллюзию движения и скорости на статичных иллюстрациях, – а довершала дело резкая, прогрессивная манера, в которой Сигел и Шустер «монтировали» свое повествование.

Но вернемся к эмблеме на груди. Супермен – такой бесстыже особенный, такой абсолютный индивидуалист, что носит собственный инициал вместо нагрудного знака, – провозглашал человеческое достоинство, глядя в будущее, в иные времена. Шустер и Сигел придумали грядущее, где все мы станем гордо носить наши личные эмблемы откровенного и признанного величия, где технологии будут лишь инструментом выражения творческого начала и связи всех со всеми – и на все это восхитительные супер-мы получим право по рождению.

В «Супермене» высочайшие устремления нашего биологического вида, кубарем скатившись с ясных небес воображения, столкнулись с самой низменной формой развлечений, и от этого союза родилось нечто мощное и звучное, хоть и выраженное в нижнее белье. Супермен был храбр. Он был умен. Он никогда не сдавался и никогда не обманывал ничьих ожиданий. Он защищал слабых и умел отвадить всевозможных громил. Злодеи, как ни старались, не могли ни ранить его, ни убить. Он не болел. Он был беззаветно предан друзьям и своему приемному миру. Он был Аполлоном, богом Солнца, непобедимым высшим «я», личным величием, на которое, как мы знаем, способен каждый из нас. Он был праведным внутренним авторитетом и почитателем справедливости, что пылает под накрахмаленной манишкой иерархического конформизма.

Иными словами, в Супермене возродилась самая древняя наша идея: Супермен был богом. Его трон стоял на вершине разрастающегося олимпа комиксовых стоек в десятицентовых лавках, и, подобно Зевсу, он прикидывался смертным, дабы разгуливать меж обычных людей и не терять из виду их драмы и страсти. Параллели этим не

исчерпывались: его «S» – стилизованная молния, оружие Зевса, стимулирующий удар суровой власти и справедливого возмездия. И, как намекал вводный текст в истории происхождения Супермена 1939 года («КОГДА ДАЛЕКАЯ ПЛАНЕТА ПОГИБАЛА ПОД ГНЕТОМ ЛЕТ, ОДИН УЧЕНЫЙ ПОСАДИЛ СВОЕГО МАЛЕНЬКОГО СЫНА В НАСПЕХ СООРУЖЕННЫЙ КОСМИЧЕСКИЙ КОРАБЛЬ И ОТПРАВИЛ НА ЗЕМЛЮ»), он был, точно младенцы Моисей или Карна, пущен в «корзине» дрейфовать по реке судьбы. А больше всего он напоминал западное божество: Супермен был Христом, неубиваемым защитником, которого отец небесный (Джор-Эл) послал искупить наши грехи собственным примером и научить нас решать проблемы, не убивая друг друга. В своем бесстыдном техноколорном фантазийном костюме был он и поп-звездой, мессией века машин, научно-фантастическим спасителем. Он будто нарочно придуман так, чтобы жать на все кнопки, какие только у вас найдутся.

Но центральная тема истории Иисуса такова: если бог решит сойти на Землю, ему придется кое-чем пожертвовать. Дабы родиться, Супермену пришлось отказаться от некоторых своих принципов. За возможность воплотиться сын Джор-Эла с Криптона уплатил, заключив ужасную сделку с прихотливыми и коварными силами нашего материального мира. Эта «S» – равно и змей, и она таит проклятие.

Наша жизнь тайно плетется из космического «сырья» парадокса, и парадокс с самого начала держал совершенного человека на мушке. Случилось так, что наш социалистический, утопический, гуманистический герой постепенно превратился в маркетинговый инструмент, в патриотическую куклу, и хуже того – предал собственных создателей. Бросив своих отцов на далекой обреченной планете под названием Нищета, Супермен, которому не терпелось стать настоящим, бросался в объятия любому, кто мог себе позволить его нанять.

Образ, имя, значение Супермена со скоростью газетного шрифта, со скоростью радиоволн разбегались кругами все шире и шире. Он умудрился воткнуть штандарт Криптона в землю Канзаса и Метрополиса. Сильный, элегантный, красивый пришелец явился на Землю, чтобы создать прецедент, отзывающийся в сердцах аудитории. Но откуда возьмется следующий звездный супергерой? Как развить

Супермена, не копируя его (что пытались делать многие) и не подставляясь под судебные преследования? Теперь-то ответ кажется очевидным. Перевернуть полярность. Супермен был героем дня, ярким, разноцветным и бесконечно оптимистичным. А где же герой ночи?

И тут входит Бэтмен.

Все началось в 1938 году, темной грозовой ночью в центре Нью-Йорка, когда редактору «Detective Comics» Вину Салливану начальство велело заделать нового героя по шаблону Супермена – использовать моду на «персонажей в кальсонах», как теперь называли супергероев. Логично было предположить, что мускулистой экстраверсии Супермена найдется подходящий аналог в интроверсии детективного жанра. «Экшн» в «Action Comics» оказался идеальным трамплином для Супермена, а этот новый персонаж дополнит репертуар «Detective Comics», где публиковались детективы, триллеры и хорроры.

В 1939-м, когда дебютировал Бэтмен, Бобу Кейну, урожденному Роберту Кану, было двадцать три года. Над новым комикс-стрипом вместе с ним работал Билл Фингер, двумя годами старше Кейна. Фингера называли лучшим автором комиксов в своем поколении, его неизменно описывали как штатного фантазера команды. А у художника Кейна был, наоборот, талант к бизнесу. Легко догадаться, какой финал уготован этой мелодраме, и понятно, отчего в связи с абсолютно любым продуктом, касающимся Бэтмена, вы видели имя Боба Кейна, но не видели имени Билла Фингера.

Холодный деловой ум Кейна вцепился в Бэтмена с первых дней. Супермен казался удачным итогом проб, ошибок и терпеливого совершенствования, а вот Бэтмен – явный результат мастерства, ловко, но поспешно собранный из всевозможного поп-культурного сора, и этот конструкт превосходил сумму своих слагаемых. Облик Бэтмена базировался на нескольких источниках, в том числе на главном герое немого фильма 1930 года «Шепот Летучей Мыши»^[12] (сходство

поверхностное, но идея звериного альтер эго присутствует); набросках Леонардо да Винчи с летающей машиной – орнитоптером, чья конструкция создана по мотивам крыльев летучей мыши; и на «Знаке Зорро» 1920 года с Дугласом Фэрбенксом^[13]. Билл Фингер считал, что Бэтмен должен сочетать атлетизм д'Артаньяна с дедуктивными талантами Шерлока Холмса. Но в стрипе неоспоримо и влияние героя бульварных детективов 1934 года по имени Летучая Мышь – борца с преступностью, который скрывал лицо и парализовывал злодеев газовым пистолетом: как и Бэтмен, он остановился на такой личине, потому что во время особо напряженных судьбоносных размышлений в окно к нему влетела летучая мышь. Почти тотчас появился и другой подобный персонаж, Черная Летучая Мышь в перепончатом плаще и черной маске – окружной прокурор, пострадавший от кислоты. Эти двое сосуществовали до начала 1950-х: Черная Летучая Мышь – в хиреющих бульварных журналах, Бэтмен – в комиксах. Почти все черты Бэтмена отсылают к какому-нибудь недавнему его предшественнику, но вдобавок Бэтмен обладал душой и рассчитывал задержаться надолго.

Его злодейские противники, множившиеся по ходу развития стрипа, были, скажем прямо, еще менее оригинальны. В первом выпуске отдельной серии «Бэтмен» весной 1940 года появился Джокер – копия Конрада Фейдта в фильме 1928 года «Человек, который смеется»^[14]; глядя на знаменитые портреты Фейдта в этой роли, недоумеваешь, как создателям Бэтмена не досталось по башке. Также на Джокера повлияли символ Кони-Айленда^[15] и, разумеется, игральная карта. Появившийся в 1942 году Двуликий, которому пол-лица разъела кислота (где-то мы уже это слышали, да?), буквализировал символический образ конфликтующих личностей с киноафиши «Доктора Джекила и мистера Хайда» (1941), где оscarоносная физиономия Спенсера Трейси распадалась на две половины – одна красивая, другая изуродованная и демоническая^[16].

В визуальном отношении Боб Кейн и его студия тяготели к тяжелой готической гравюренности, к чудным манером искаженной анатомии и, добиваясь в сцене того или иного эффекта, увлеченно выдумывали невозможные деформации человеческого тела. Кейн повторял одни и те же любимые позы из комикса в комикс, отчего Бэтмен у него выходил каким-то неловким позером, и зачастую плащ у героя был

словно вырезан из цельного куска древесины. Обстановка изображалась формально – кабинет комиссара полиции обозначался двумя стульями, телефоном и уродской настольной лампой, – но для простой мечты о мести молодому и незрелому Брюсу Уэйну других декораций и не требовалось. Лучшие из художников-призраков Кейна (например, одаренный Джерри Робинсон, нарисовавший первую историю о Джокере) наполняли мир Бэтмена – мир особняков, обшитых деревянными панелями, городских закоулков и безлюдных химзаводов – сумеречной атмосферой страха и таинственности, и это отличало «Бэтмена» от конкурентов.

Первое появление Бэтмена на обложке «Detective Comics» № 27 в мае 1939 года было ортодоксальнее, чем дебют Супермена. Круглый пузырь обещал «64 страницы экшна!», а подзаголовок гласил: «С ЭТОГО НОМЕРА: УДИВИТЕЛЬНЫЕ И УНИКАЛЬНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ БЭТМЕНА!» Слово «приключения» по крайней мере подразумевало положительного героя и сглаживало зловещий вампиризм Бэтменова облика.

Картинка, выполненная еще грубее, чем обложка «Action Comics» Шустера, изображает двоих людей в шляпах, на крыше с видом на город; оба вытаращились на сверхъестественное действо, разворачивающееся в воздухе. У одного в руке женский пистолетик: очевидно, этот человек – какой-то застенчивый воришка. Бэтмен прилетает справа, бэт-трос уходит в верхний правый угол, в пустоту. Герой – эффектная фигура с расprostертыми перепончатыми крыльями гигантской летучей мыши. Он стискивает в захвате третьего человека, и несчастная жертва болтает ногами в вышине над домами и улицами. Предполагается, что дело происходит ночью, однако небо жгучее, кислотно-желтое, – возможно, в низких облаках ярко отражается бурлящий город. Как на картинах Магритта^[17], где невероятным образом соседствуют день и ночь.

В целом обложка силой композиции недотягивает до дебютной обложки Супермена. Кейн как художник уступал Шустеру, и это видно, однако глубинная жуть геройской натуры передана недвусмысленно. Самая первая шестистраничная история открывается тем же самым выразительным шипастым силуэтом, на сей раз на фоне полной луны, встающей над городом. Пусть Бобу Кейну и недоставало художественного мастерства, его громоздкие печатные строки

компенсировали изъян атмосферой и стилем, который неуловимо отсылал к фильмам европейских экспрессионистов.

No. 27

64
PAGES
OF
ACTION!

MAY, 1939

Detective COMICS

DC U.S. PAT. 64

10¢

STARTING THIS ISSUE:
THE AMAZING AND
UNIQUE ADVENTURES OF
THE BATMAN!



Супермен ломал принятые правила построения сюжета и диктовал собственные, катапультируя читателей в самую гущу действия, а вот Бэтмен осторожничал, и вводный текст сообщал читателю все, что необходимо было знать:

**«БЭТ-МЕН» – ТАИНСТВЕННЫЙ АВАНТЮРИСТ, ОН
СРАЖАЕТСЯ ЗА ПРАВОЕ ДЕЛО И ЗАДЕРЖИВАЕТ
ПРЕСТУПНИКОВ, ВЕДЯ ОДИНОКУЮ БИТВУ ПРОТИВ СИЛ
ЗЛА В ОБЩЕСТВЕ, – ЕГО ЛИЧНОСТЬ НЕИЗВЕСТНА!**

От руки нарисованный логотип гласил: «Бэт-Мен», а в красном прямоугольнике стояла подпись «Боб Кейн». Билла Фингера не упомянули, хотя именно он написал эту историю, «Дело химического синдиката», а также сотни других лучших историй про Бэтмена – последняя вышла в 1964 году.

На первой панели мы оказываемся в доме комиссара полиции Гордона – тот как раз принимает в гостях «МОЛОДОГО ДРУГА, СВЕТСКОГО ЛЬВА БРЮСА УЭЙНА», который со скучающим видом героически раскуривает трубку, спрашивая между тем: «НУ ЧТО, КОМИССАР, ПРОИСХОДИТ ЧТО-НИБУДЬ ЗАНЯТНОЕ?» Немолодой комиссар полиции, тоже заядлый курильщик, поджигает сигару, которая пыхает грибом дыма.

«ДА НЕ-ЕТ... – неуверенно начинает Гордон. А потом, этак запоздало, вводит самый интригующий элемент истории: – ВОТ ТОЛЬКО ЭТОТ „БЭТ-МЕН“ – КАКАЯ-ТО ЗАГАДКА». Когда Гордона вызывают на место кровавого преступления в особняк поблизости, Уэйн увязывается с ним, словно так и надо, что любопытствующее гражданское лицо едет поглазеть на смертельно серьезное полицейское расследование.

Бэт-Мен появляется на третьей странице – в лунном свете стоит на крыше. Во всей позе непоколебимость, руки скрещены на груди; он бесстрашен почти по-спартански. Преступники узнают его, тем самым

сообщая читателям, что нынешнее приключение – не первая ночная вылазка нашего героя. Как и с Суперменом, мы опоздали к началу истории и теперь ощупью отыскиваем свои кресла в темноте. А Бэтмен почти тотчас обрушивает свою ярость на преступников в стремительной череде экшн-панелей.

В этой первой истории Бэтмен подорвал до нелепости хитроумные козни химического синдиката; не обошлось без нескольких убийств, всплыли кое-какие деньги. Комикс не блещет, и, сколько я его ни перечитывал, суть от меня слегка ускользает, но облик героя уж больно выразителен, и потому история незабываема. Кроме того, она задала важную тенденцию ранних сюжетов про Бэтмена. С самого начала ему то и дело приходилось разбираться с преступлениями, которые касаются химикатов и психов, а за многие годы он одолел бесчисленных злодеев, вооруженных смертоносным Веселящим Газом, контролирующей сознание губной помадой, Порошком Страха, токсичными аэрозолями и таблетками, вызывающими «искусственные фобии». Собственно говоря, его карьера едва началась, а он уже героически вдыхал бесконечные химические составы, один другого бредовее, и все сострепаны безумными алхимиками на черном рынке. Супермену, конечно, тоже досталась своя доля психических атак, но Бэтмен, хоть и всякий раз против воли, регулярно тащился по мощнейшим психотропам. Бэтмен знал, что такое ловить глюки, не съезжая крышей сверх меры, и эта искушенность усугубляла его незаконную сексапильность и манящую ауру декаданса и богатства.

В «Detective Comics» № 29 (июль 1939 года) Бэтмен столкнулся еще с одним химиком-злодеем в «Бэтмен встречается с Доктором Смерть». Доктор Смерть – это Карл Хеллферн, очень недовольный жизнью немолодой ученый и откровенно лживый негодяй, о чем нам сигнализирует наличие монокля. Доктор Смерть сильно лысеет – поскольку, очевидно, не может состряпать даже простейший состав для восстановления волосяного покрова, – однако располагает дьявольской козлиной бородкой и заостренными ушами (вероятно, наследственный признак, хотя кто его знает). В этом приключении в Бэтмена стреляют, он ранен, и мы понимаем, что, в отличие от Супермена, Бэтмен смертен, как и все мы, просто он гораздо упрямее нас.

В финале нащупан новый градус истерии, которая впредь станет оживлять лучшие приключения Бэтмена: запертый в лаборатории Доктор Смерть отбивается и ненароком поджигает все вокруг. Сообразив, что натворил, и уже охваченный огнем, доктор начисто теряет рассудок и орет: «**ХА! ХА! О-О... ХА-ХА-ХА... АХ ТЫ... АХ ТЫ, ГЛУПЕЦ!**» На что Бэтмен, задержавшись посмотреть на разверзшийся ад, сурово отвечает: «**ЭТО ТЫ ГЛУПЕЦ, БЕДНЯГА! ОН СОШЕЛ С УМА! СМЕРТЬ... ДОКТОРУ СМЕРТЬ!**»

Концепцию тайного альтер эго, в числе других блестящих идей так щедро подаренную миру посреди первого «Супермена», приберегли на финал первой истории про Бэтмена, в русле детективной загадочности всего стрипа. На последних двух панелях мы видим, как открывается любознательно приотворенная дверь и затем появляется фигура «Бэт-Мена» при полном параде. Что-то поистине странное брезжит в этом сказочном финале, в этом таинственном выходе из шкафа в полумрак. Казалось чудом, что Уэйн, не расстающийся с курительной трубкой, способен хотя бы, сипя и хрипя, выползти из чулана и преодолеть коридор, не говоря уж о том, чтобы скакать и скользить по крышам Готэма, но необычайный облик Бэтмена завораживал взгляд, проникал до самого нутра, и персонаж завоевал сердца публики так же быстро, как и Супермен.

«Супермен» воплощал современность во всем, от образа героя до стремительно смонтированного нарратива, будто нарезанного из передовиц; «Бэтмен» же пропитан трешевой эстетикой бульварных детективов и грошовых ужасиков. На его театре военных действий царили преступность, безумие и сверхъестественное, и это позволяло ему разрабатывать богатую жилу гомерических сенсаций, отсылающих на пару столетий назад, к готическим произведениям Горация Уолпола и Монаха Льюиса^[18]. Собственно, зловещая атмосферная история одного из первых сверхъестественных противников Бэтмена, вампирического Монаха, – как будто прямая аллюзия на готическую классику, а «Затерянные горы Катхалы на

берегу бурной реки Десс» походят на репродукцию из «Путеводителя по готической Румынии». На обложке крупная сгорбленная фигура Бэтмена вырисовывалась на горизонте над замком, венчавшим вершину романтической горы, позаимствованной с картины Каспара Давида Фридриха^[19]. То был Бэтмен-Дракула, вампир-герой, что охотится на ночных тварей еще более неприглядного сорта.

Принято считать, что приключения Бэтмена тем лучше, чем более укоренены в реалистичном, по сути дела, мире неприкрашенного преступного насилия и уличных разборок, однако с первых дней карьеры Бэтмен то и дело попадал в безумные истории о потустороннем, жутком и необъяснимом. Он же все-таки обитал на территории сумрачного подсознания, и Фингер не боялся встраивать Бэтмена в любые сюжеты с элементами гротеска. К примеру, действие другой истории, многим обязанной декадентам и символистам конца девятнадцатого века, происходило в Париже, и в ней присутствовал персонаж, чье лицо было стерто начисто – по причинам, которых нам так толком и не объяснили. «СПРОСИ ЧАРЛЬЗА, – на грани обморока молит Брюса Уэйна героиня. – ТОГО, У КОГО НЕТ ЛИЦА. ОН ТЕБЕ СКАЖЕТ. ОН НЕ БОИТСЯ СМЕРТИ». Чарльз, хоть и лишен рта, как-то умудряется объясниться и быстро распознает в источнике своих несусветных бед некоего герцога Д’Ортерра, который словно сбежал из книги маркиза де Сада или графа Лотреамона^[20].

Столкновение с демоническим герцогом завершается тем, что Бэтмена вышвыривает с гигантского вращающегося колеса в потолочный люк, и он приземляется этажом выше, в саду, где у гигантских цветов в сердцевинах меж лепестками – женские лица в натуральную величину и при полном макияже. В ходе краткой деловой беседы с головой блондинки на огромном зеленом стебле Бэтмена просят «освободить» девушек. Этот непостижимый эпизод больше не всплывает и никак не разрешается, а финал не поясняет явление болтливых цветов ни словом. Что же до злого герцога Д’Ортерра, он неочевидно погибает, так и не раскрыв многообещающего секрета генетического сплайсинга гигантских крокусов с парижскими танцовщицами.

Супермен в Готэме смотрелся бы напыщенным и несуразным; Бэтмен же с ловкостью альфа-хищника первым освоил – и присвоил – территорию сумрака. Крутой нуар, мистика, хай-тек, супербогачи,

фетишизм – все это слилось в Бэтмене. Если Супермен – Битлы, то Бэтмен – «Стоунз»; если Супермен – *Blur*, то Бэтмен – *Oasis*. Мгновенно, без вопросов, без малейшей конкуренции Бэтмен стал самым клевым из всех супергероев.

В историях про Супермена борьба с несправедливостью и продажными политиками происходила на залитой солнцем сцене, где люди работают, газеты пишут, а власти правят, но Бэтмен увел сражение в тень: в закопченные ветхие пакгаузы и дешевые кабаки, где вершила свои дела преступная мразь, недосягаемая для полиции, но уязвимая перед бэтارانгом или кулаком в кожаной перчатке. Бэтмен, в хрустящей черной коже, тусовался по ночным клубам и сражался с почти потусторонними злодеями, с обезумевшими от химии, архетипическими сказочными кошмарами бэд-трипа, которые ни за что не появились бы в мире Супермена.

Всем известно, что самый верный, удобный и культовый заклятый враг Бэтмена – это Джокер. Предвестник Дэвида Боуи, Мадонны и Леди Гаги, он, как и Бэтмен, обладал хамелеонским талантом адаптировать свою программу к меняющимся вкусам публики. При первом своем появлении («Batman» № 1, 1940) «Жестокий Шутник» был кровожадным маньяком с кислой рожей и оставлял полиции леденящие кровь улики. Спустя десять лет он превратился в усмешливого преступного клоуна и грабил банки, разъезжая на джокермобиле. В восьмидесятых он стал серийным убийцей неопределенного гендера, а Хит Леджер в фильме 2008 года изобразил его припанкованным агентом хаоса, вдохновленного искусством перформанса. Изуродованная физиономия Джокера – лицо, что является с нашим последним вздохом: поплывший грим на посмертной маске фон Ашенбаха в «Смерти в Венеции» Висконти^[21], усмехающийся череп, густо оштукатуренный косметикой. Порочный и нездоровый протопанк-протогот, Джокер тощ, бледен, сутул и полный психопат. Джокер – Джонни Роттен, Стирпайк, обдолбанный Боуи в Берлине или Джоэл Грей в «Кабаре»^[22]. Джокер – идеальный ответ беспутной Европы на американскую деловитую целеустремленность, физическую подтянутость и возмутительное богатство Бэтмена. Пока Бэтмен рассекал по грязным улицам и прыгал по небоскрегам, Джокер вынужден был ежиться под голыми лампочками, точно героинщик, что ядовитыми остротами и кладбищенским юмором встречает

надвигающийся кошмар отходняка. Он одет как игрок в пароходном казино, его лицо намекает на некий порочный союз шоу-бизнеса, трансвестизма и искусства похоронного гримера. Бэтмен был клевый – но Джокер был клевее. Эти двое составляли идеальную симметрию, как Иисус и дьявол, Холмс и Мориарти, Том и Джерри.

Билл Фингер писал Джокера с наслаждением; как и с Бэтменом, находил свежие и неизменно оригинальные способы снова и снова представлять злодея публике. Всякий раз, когда на сцену выходил Клоун-Принц Преступного Мира, повествование приобретало восхитительно ледящий тон:

ДЖОКЕР – ЖЕСТОКИЙ ШУТНИК, АРХИПРЕСТУПНИК, ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ ИЗВЕРГ... УГОЛЬКИ ЖИЗНИ ТЛЕЮТ В ЭТОЙ УСТРАШАЮЩЕЙ ОБОЛОЧКЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПЛОТИ... ЛЕДЯНЫЕ КОГТИ СТРАХА И ДУРНЫХ ПРЕДЧУВСТВИЙ СИЛЬНЕЕ СЖИМАЮТ СЕРДЦА ОБИТАТЕЛЕЙ ПЛАНЕТЫ!!! ЛИШЬ ТРОЕ ПОСМЕЮТ СЫГРАТЬ В КАРТЫ С ЭТИМ БЕЗУМНЫМ ЗЛЫМ ГЕНИЕМ – БЕССТРАШНЫЙ БЭТМЕН, ГЕРОИЧЕСКИЙ РОБИН И ПРЕКРАСНАЯ ГИБКАЯ ЖЕНЩИНА-КОШКА... ПОБЕДИТЕЛЮ ДОСТАНУТСЯ ДРАГОЦЕННОСТИ ФАРАОНА... ПРОИГРАВШЕМУ – СМЕРТЬ!!!

В остальном картотека Бэтмена наглядно иллюстрировала разнообразные психиатрические нарушения. Двуликий – шизофрения. Женщина-Кошка – kleптомания. Пугало – всевозможные фобии. Возможно, подвергая недругов кулачному психоанализу, Бэтмен надеялся сам избежать проницательного взгляда аналитика – но вотще. В конце концов, им тоже двигало некое глубинное безумие. Супермен понятен, если смотреть на него через призму оптимизма и фантастики: сирота-доброхот, пришелец из другого мира, решил воспользоваться особыми инопланетными способностями, дабы помочь жителям своей новой планеты достичь величия. Несколько сложнее проглотить решение богатого, но в остальном беспомощного Брюса Уэйна бороться с преступностью, вырядившись летучей мышью. Юный Брюс стал свидетелем бессмысленного убийства своих родителей (история, проясненная в «Бэтмене» № 1); после такого вполне простительно

растранжирить наследство на бухло, наркоту, шлюх и психотерапию, однако он предпочел на своих отчасти нетрадиционных условиях сражаться с преступностью. Безумие преследовало Бэтмена с первых же дней.

А еще ведь были дамы. В целом моногамный Супермен ни за что не посмел бы сойтись с противницами вроде Женщины-Кошки (первое появление – тоже «Бэтмен» № 1), Ядовитого Плюща (с 1966-го) или Талии (дебют – в истории «Дочь демона» 1971 года; впоследствии мать Дэмиена, сына Бэтмена), но именно такие душевно искалеченные прелестницы регулярно попадали в мир плейбоя Брюса Уэйна, где дозволено все. Каждая плохая девочка в «Бэтмене» – чокнутая мечта фетишиста, и каждая чрезвычайно любит и ненавидит героя в одинаковой степени. Все они – крутые шикарные дамы, и если губная гипнопомада не помогла, они всегда готовы где-нибудь на крыше вступить в контактный бой не на жизнь, а на смерть с величайшим в мире специалистом по боевым искусствам.

Итак, Бэтмен – конструкт, однако безупречный конструкт: точность, рассчитанная на долговечность. Бэтмен родился из осознанной перелицовки всех аспектов суперменской динамики. Супермен – пришелец с невероятными умениями, Бэтмен – человек без малейших сверхчеловеческих способностей. У Супермена яркий разноцветный костюм, у Бэтмена – ахроматический, мрачный, с насмешливыми высверками желтого. Кларк Кент, тайное альтер эго Супермена, – трудолюбивый фермерский сын, выросший в канзасском захолустье; Бэтмен в облике Брюса Уэйна наслаждается жизнью богатого повесы, утонченного наследника старых денег с Восточного побережья. У Кларка есть начальник, у Брюса – дворецкий. Кларк вздыхает по Лоис, Брюс меняет дебютанток и примадонн как перчатки. Супермен работает один, у Бэтмена есть мальчик-помощник Робин в зеленых штанишках, черной маске и желтом плаще. Супермен принадлежит дню, Бэтмен – ночи и теням. Супермен – рациональный и аполлонический, Бэтмен – дионисийский. Миссия Супермена – выдача справедливости строго поровну; миссия Бэтмена – эмоциональная кулачная вендетта, а все вопросы потом.

Супермен родился социалистом; Бэтмен же был идеальным капиталистическим героем, что, пожалуй, объясняет нынешний интерес к Темному Рыцарю и относительное падение популярности

Человека из Стали. Бэтмен – и непристойно богатый Брюс Уэйн, и его дерзкое альтер эго – олицетворяет осуществление грез. Бэтмен – миллионер, который вымещает детский гнев на преступных элементах самого низкого пошиба. Бэтмен – защитник привилегий и иерархии. В мире, где богатство и слава – мерила успеха, неудивительно, что два самых популярных ныне супергероя, Бэтмен и Железный Человек, – красивые магнаты. Супермен и Бэтмен, социалист и светский лев, сходились только в одном: убивать – это плохо.

Пленительный новый герой был рогат, как дьявол, и лучше всего чувствовал себя в темноте – устрашающая демоническая сила, выступавшая на стороне ангелов. По тем или иным причинам эти расчетливые конфликты и противоречия обеспечили Бэтмену цикличное возрождение популярности, а вот привлекательность Супермена, чей яростный гуманизм перекроили в ностальгический самообман, со временем размылась до пошлости. По сути, оптимистичный подход Супермена к решению проблем обрел свое циничное отражение в одержимых и обреченных попытках Бэтмена забивать преступность до полного вымирания по одному гаду за раз.

Невзирая на кардинальные различия, Супермен и Бэтмен со временем подружатся. Их будущая встреча возвестит зарю общей вселенной *DC Comics* – необъятной виртуальной реальности, что населена вымышленными персонажами, охватывает десятилетия и сотни тысяч страниц, со своими правилами, физическими законами и альтернативными формами времени. Новорожденная комиксовая вселенная началась с каббалистической, герметической симметрии этого великого разобщения света и тьмы, да и нет, того и этого, верха и низа. Первый свет отбросил первую тень.

Творилась некая алхимия.

Глава 2

Дитя молнии

Едва сложилась формула, можно было запускать десятки, сотни вариаций и комбинаций героев. Некоторые персонажи обладали особыми способностями, но большинство были в целом обычными мужчинами и женщинами, которые называли себя, к примеру, Могучий Атом (1940), Леди Фантом (1941) или Черная Канарейка (1947)^[23], наряжались ослепительно и боролись с преступностью, вооруженные лишь собственными мозгами и, очевидно, ненасытным аппетитом к кровавой уличной справедливости. Многие супергеройские стрипы строились вокруг одного-единственного прибабаса: Песочный Человек (1939)^[24] укладывал своих преступных жертв спать посредством газового пистолета, а Мадам Фаталь (1940)^[25] втайне была отставным актером Ричардом Стэнтоном, который сражался с преступностью, переодевшись старушкой, и был, таким образом, первым, хотя отнюдь не последним супергероем-трансвеститом.

Стремительный рост числа супергеройских комиксов после «Супермена» и «Бэтмена», а также всепожирающий спрос на свежий материал толкали молодых писателей и художников в поисках источника вдохновения все дальше углубляться в сюрреалистические дебри. В условиях жестокого естественного отбора и поиска новых эволюционных ниш супергероям пришлось специализироваться.

Самыми удачными из этих «узких специалистов» стали два ранних дебютанта у одного из крупнейших конкурентов *National Comics*. Издательство под названием *Timely Comics* поспешило воспользоваться модой на супергероев и в октябре 1939 года запустило свой первый журнал «Marvel Comics», в котором появились, помимо прочего, два новых персонажа: Человек-Факел^[26] и Принц Нэмор Подводник^[27]. Бэтмен и Супермен были столпами будущей вселенной DC; Подводник и Человек-Факел первыми освоили края, где однажды раскинется вселенная «Марвел».

Великое новаторство *Timely Comics*, которое сослужит хорошую службу зачаточному «Марвел» и будет отличать его от DC, заключалось в том, чтобы сойти с Олимпа и дать голос стихиям, персонифицировать силы природы как героев.

Принца Нэмора («Namor» – перевертыш от «Roman»^[28]) из Атлантиды создал семнадцатилетний Билл Эверетт. На фотографиях у красавца Эверетта густая шевелюра а-ля Рембо, гиковские очки, в зубах трубка, а в глазах демонический блеск. Супермен порой попирает закон, но приличным людям нечего было опасаться в основном законопослушного Человека из Стали. Принц Нэмор – другое дело: оседлав кита и взлетев на пенном апокалиптическом гребне разрушительного мегацунами, которое он наслал на Нью-Йорк, этот террорист-получеловек готов был потопить и правых, и неправых. Стиль Эверетта имитировал топорность бульварных комиксов – получалось резко, угловато, фантастично, и ничего подобного читатели еще не видели.

У принца пучины был «вдовый мыс» чернее черного надо лбом, пронизывающий взгляд, заостренные уши, скулы как лезвия и крылышки на ногах; носил он только чешуйчатые зеленые плавки – символ своего знатного происхождения. Нэмор был лицом нахальной подростковой преступности; для его воцарения не хватало только рок-н-ролла, Марлона Брандо и Джеймса Дина. Движимый страстями и мимолетными пристрастиями, Нэмор смотрел миру в лицо, рыча: «Да пошли вы нахер», и творил акты высокой анархии в масштабах, о каких террористы реального мира и помыслить не могли.

А морских баек, сказок об Атлантиде, штормах, пиратстве, династическом наследовании и императорском возмездии на свете пруд пруди – было откуда черпать вдохновение для игр на этой плодородной фантазийной площадке.

Неизбежный двойник и антипод Нэмора Человек-Факел таким успехом не пользовался. Он был умным искусственным человеком с серьезным конструктивным недостатком, от которого на воздухе загорался; но с механическим доброхотом идентифицироваться сложнее, чем с импульсивным Нэмором, и потому интерес к Факелу стабильно падал. (Возродив концепцию для «Фантастической Четверки», Стэн Ли мудро решил, что новый Факел будет человеком – подростком-хипстером с горячей головой в самом буквальном смысле.)

Вскоре к стихиям воды и огня присоединился воскресший пантеон богов и персонажей мифов и легенд. Хокмен^[29], например, напоминал иероглифическое божество с египетского фриза, воплощение бога Гора с соколиной головой, властителя силы и огня, сына древнего умирающего бога Осириса. В комиксах он расправлял крылья Хеопсом, египетским фараоном, который спустя века удачно переродился в привычной ему роскоши – миллионером Картером Холлом.

История Зеленого Фонаря^[30], впервые появившегося в 1940 году в «All-American Comics» № 16, на новый лад повторяла сказку об Аладдине: на сей раз простой работяга Алан Скотт нашел таинственный железнодорожный фонарь, обладающий равно таинственными силами. Чтобы источник вдохновения считывался еще отчетливее, главного героя предполагалось назвать Аланом Лэддом, однако имя уже было занято популярной кинозвездой^[31], и потому Лэдд превратился в Скотта. Оставив тяжкую рабочую жизнь на железной дороге, Алан Скотт стал бороться с преступностью в красно-желто-зеленом наряде, как у циркового акробата, на тридцать лет предвосхитившем неумеренный шик глэм-рока. Если б Либераче^[32] прибыл в Бель-Эйр на вечеринку у бассейна, разодевшись как безукоризненный гибрид воздушного гимнаста с рождественской елкой, рядом с Зеленым Фонарем он бы все равно смотрелся блекло – и совершенно мужеподобно. Но поскольку внимания Алана Скотта добивалась сексуальная злодейка Арлекин, а контрастировал с ним комичный помощник Дойби Диклз, сомнений в собственной маскулинности у Алана Скотта не возникало, и в костюме его была некая вызывающая нота, отводившая насмешки. Ни единый преступник не прокомментировал подчеркнутый отказ Зеленого Фонаря облачаться нормально или функционально. Кроме того, он стал первым супергероем, на которого повлияла эзотерическая культура Востока: его кольцо помнило язык «Тибетской книги мертвых», а собственно Фонарь ассоциировался с чем-то арабским, мусульманским и экзотичным. Отзвуки эксцентричного наряда Зеленого Фонаря – высокий воротник, епископские рукава – появятся у

позднейших «мистических» супергероев (например, у Доктора Стрэнджа) как визуальное указание на тот же восточный след.

Флэш (дебют – 1940) стал первым из «нечаянных сверхлюдей», предвестником героев будущей вселенной «Марвел»: сплошь жертвы науки, из сугубого альтруизма желающие использовать великие силы на благо общества. Химик Джей Гаррик нечаянно вдохнул пары тяжелой воды, которые и дали ему суперспособности; он не был ни силен, ни неуязвим, ни бессмертен, однако умел быстро бегать, а какой ребенок не мечтает бежать все быстрее и быстрее, пока весь мир не сольется в сплошное пятно и ураган? В своем антипреступном обличье Флэша Джей Гаррик носил шлем с жестяными крылышками, красную рубашку с изображением молнии, синие брюки и крылатые сапоги. Таким образом он отдавал долги комиксов одному из покровительствующих им богов.

Мы все видели логотип сети цветочных магазинов «Интерфлора»^[33]. Быть может, нам попадались греческие статуи грациозно летящего юнца в шлеме. Шлем этот и крылатая обувь Флэша принадлежат греческому богу Гермесу и его римскому аналогу Меркурию. Этот бог – посланец прочих богов и представляет, говоря попросту, язык как таковой. Подобно языку, он проворен, изобретателен, коварен, увертлив и неуловим.

В Индии его олицетворяет слогоголовый бог Ганеша, который собственным отломанным бивнем пишет историю бытия. В Египте он Тот – писец с головой ибиса. В древнем Вавилоне его изображали как Набу. В пантеоне вуду его зовут Легба, у кельтов – Огма, а в мифологии викингов он известен как Один, одноглазый бог, у которого с плеч спархивают волшебные вóроны – мысль и память – и летают там и сям, дабы мгновенно приносить богу знания из всех уголков космоса. В 1940 году Гермес не вытерпел – его коллеги, другие боги, возродились на бумаге, и он тоже лично явился, чтобы повеселиться вместе со всеми.

Вместе с прочим мусором его смысл в культурную сточную канаву двадцатого века, но там, куда не заглядывает никто, кроме детей и безграмотных, в него вдохнули новую жизнь. Гермес уже не был богом, но остался популярным образом бога, мостом между человеком и божеством – тем, что ныне называется супергероем. И Флэш с крылышками – лишь одно из его воплощений: крылышки на ногах

Принца Нэмора тоже принадлежали Гермесу, а знак молнии этого прыткого божества будет носить не одно поколение супергероев. Но свое наиточнейшее выражение он обретет, пожалуй, в лице Капитана Марвела, бисёэнна^[34], обреченного юнца, ставшего самой серьезной угрозой царствованию Супермена на рынке комиксов.

Сегодня у каждой комиксовой компании имеется минимум один, а то и несколько персонажей, аналогичных Супермену: Мистер Мажестик, Верховный, Самаритянин, Часовой, Гиперион, Омега, Высший, Аполлон, Гладиатор, Омни-мен, Оптимен, Дух Общества, Атомен, Земляк, Супериор, Плутонец, Альфа Один^[35] – этот список разворачивается, как рулон туалетной бумаги. Все это плохо замаскированные копии Супермена, и комиксы о них публикуются в прочих компаниях, помимо DC, а порой и в DC, будто одного Супермена им мало.

В 1940 году все было иначе. Прибыльный торговый знак – ревниво охранявшаяся интеллектуальная собственность. *National Comics* связала своего социалистического силача по рукам и ногам и выдаивала из его уникальности все до цента. Никому не хотелось, чтобы появился другой Супермен, тем более если он окажется обаятельнее и потенциально прибыльнее.

Капитан Марвел на Супермена почти не походил – хотя наступит день, когда юридический отдел *National* умудрится доказать иное. Супермен прославлял силу индивида в декорациях, нарисованных как можно ближе к действительности. В историях о Капитане Марвеле изображался мир, который ускользал, уплывал, терял связь с реальностью, – мир, где на середину сцены вышло слово. Капитан Марвел с готовностью погружался во внутренний мир сновидческой логики, сказочного времяисчисления и оживших игрушек. Если Супермен – Фантастика, а Бэтмен – Детектив, то Капитан Марвел установил свой флаг на территории еще более обширной страны Фэнтези.

История его происхождения описывает совершенно шаманский опыт, знакомый любому колдуну, ритуальному магу, антропологу и жертве похищения инопланетянами.

Странствие юного Билли Бэтсона начинается в характерно приземленной обстановке. Среди ночи, на углу читатель знакомится с сиротой, жертвой Великой депрессии, – мальчик торгует газетами у входа в метро, где и ночует как придется. Когда к Билли приближается какой-то чужак в обвисшей шляпе и плаще, мальчик и бровью не ведет. Лицо незнакомца сокрыто в тени шляпных полей, и Билли доверчиво – и немыслимо для кишашего педофилами двадцать первого столетия – соглашается последовать за подозрительным типом на станцию.

На станции ни души; поезд прибывает явно из иной реальности, и на боку у него намалеваны модернистские символы, точно на нем оставил граффити Жоан Миро^[36]. Этот поезд, напоминающий обтекаемый теоретический прототип «Хогвард-экспресса» из «Гарри Поттера», уносит Билли в глубокий темный тоннель, что ведет из этого мира в величественный мир магии, где слова – суперзаклинания, меняющие природу реальности.

Психоделическое странствие Билли завершается прибытием на другую пустую станцию. Там мальчик вступает в зловещий коридор, где мечутся тени. В конце коридора Билли оказывается лицом к лицу с длиннорылым волшебником, и тот описывает внезапно свалившиеся на мальчика обязанности и способности. На всем протяжении этой беседы над почтенной главою мудреца, вися на перетирающейся ниточке, дрожит гигантский гранитный куб. Высшие силы разъясняют Билли свой план, и все вокруг четче некуда, все залито светом факелов и лихорадочно-реально.

Доброго и верного Билли Бэтсона избрали на замену уходящему на покой волшебнику, который своим могуществом защищал человечество последние три тысячи лет и теперь хочет передохнуть. Его сила передается Билли, когда тот произносит имя волшебника – «Шазам!» – отчего вспыхивает молния и грохочет гром. Идеальный иллюзионистский трюк – в вихрящемся дыму стоит высокий мужчина в плаще. На нем красный мундир с толстой желтой молнией на груди. Плащ у него белый, с высоким воротником и плетеным золотым позументом. На талии у него желтый кушак, трико красное, сапоги желтые. (Трусов поверх одежды он мудро избегает.) Набриоленные волосы гладко зачесаны назад; он похож на возмужавшего Билли, его улучшенную версию. Собственно говоря, он одно лицо с актером Фредом Макмёрри^[37], с которого художник Чарльз Кларенс Бек

отчасти и срисовывал своего героя. Завершив последнюю миссию, волшебник оседает на троне, и его расплющивает упавшая каменюка. В дальнейшем дух его еще будет возвращаться, точно Оби-Ван Кеноби, и посмертно одарять героя советами.

Такое варево здорово ударяет в голову и расширяет потенциал супергероя – так «Lucy in the Sky with Diamonds»^[38] непредвиденно раздвинула границы общепринятых представлений о популярной музыке.

Волшебное слово – концепт, который связывал героя с самыми корнями человеческой речи – с языком, со сказительством. Источник силы Капитана Марвела – не в многолетних тренировках в спортзале, не в инопланетной физиологии и не в королевской крови. Силу ему даровало заклинание. Он был волшебником.

Я помню, как ребенком гулял один, выпевая все слова из словаря подряд в надежде отыскать собственный «Шазам!». В конце концов, все мы ищем свое волшебное слово: диету, отношения, мудрость, которые освободят нас от повседневности и отпустят на волю в необычайное. Эта вечная человеческая надежда на трансценденцию и стала ракетным топливом комиксов про Капитана Марвела.

«Шазам!» вошел в культуру, как «Абракадабра» или «Вуаля!», – универсальным магическим заклинанием. То было слово просветления и личной трансформации – в одно-единственное добела раскаленное мгновение оно достигало того, к чему десятилетия буддийских медитаций могли разве что указать дорогу. Способности Капитана Марвела – *сиддхи*, якобы присущие величайшим йогинам. На языке церемониальной магии «Шазам!» призывал героя на помощь святого ангела-хранителя – высшее будущее «я». Когда по природному любопытству Билли вляпывался в неприятности, это слово призывало Капитана Марвела, чтобы с любыми последствиями разбирался он.

На самом деле «SHAZAM» – аббревиатура. Капитан Марвел получал свою силу от шести богов и мифологических героев. Он был наделен мудростью Соломона, силой Геракла, выносливостью Атланта, властью Зевса, отвагой Ахилла и быстротой Меркурия^[39]. Меркурия в этом супергеройском концепте полно – от ярко-желтой молнии на алом мундире Капитана до словесных игр и появления старого волшебника, который дает Билли слово. Билли работает внештатным репортером на радиостанции WHIZ, на один шаг

опережая газетчика Кларка Кента на пути к престижной взрослой работе. Радиовышка на здании WHIZ потрескивает, как логотип *RKO Pictures*^[40] с графическим зигзагом. Малолетний радиоведущий – столь подходящая работа для современного Гермеса, что мы даже не удивлены.

Все это превращало Марвела в первого оккультного – или, пожалуй, точнее будет сказать, *герметического* – супергероя; он был магом в трико, на его стороне были ангелы и божественное начало. Сила Супермена обосновывалась псевдонаучно, приключения же Марвела открыли двери в мир волшебной трансформации и веры в себя. Супермен сжимал челюсти и выходил на бой против бед реального мира, а улыбчивый Марвел был многосторонним персонажем и находил время на дурашливость и доброту. Супермен носил простой плащ и одну лишь свою эмблему «S», а у Марвела плащ был пышно украшен золотым позументом и геральдическими лилиями. Наряд Капитана Марвела – парадное обмундирование мужчин и женщин из воинских частей будущего.

И Марвел привнес еще кое-что новое. До той поры супергерои были одиночками. В 1940 году Бэтмен едва успел стусоваться с Робинем, эпохе мальчиков-напарников еще только предстояло раскочегариться, а вот у Капитана Марвела была семья. Супергеройская семья! В 1942 году к нему присоединилась его сестра Мэри Бэтсон – и, произнося «Шазам!», она из рассудительной и доброй Мэри Бэтсон превращалась в рассудительную и добрую Мэри Марвел, которая способна одним ударом кулака разнести в пыль целый дом. Третьим членом их команды был великолепный Капитан Марвел-младший из «Whiz Comics» № 25 (1941).

В период, когда рисунок в лучшем случае описывался как грубоватый примитив, художественная техника Мэка Рэбоя, работавшего над этими стрипами, отличалась наглядной тонкостью, точностью анатомии и передачи движений – ничего подобного не было больше нигде. Его Капитан Марвел-младший был гибким Ариэлем, лучше всех прочих супергероев, совершенно непринужденным в расцвете юности и в своей небесной свободе. Появившись на студии, Рэбой стал сильным конкурентом Беку, подле него отточенная конвейерная работа Бека приобрела новый блеск, и в результате продажи Капитана Марвела превысили даже продажи могучего

Супермена. В историях о семье Марвел фоны были убедительнее, тени чернее и отчетливее, фокус и глубина резкости как-то четче; комиксы выглядели роскошно и напоминали диснеевскую анимацию и лучшие газетные стрипы.

Капитан Марвел, в свою очередь, тоже породил эпигона, британского Марвелмена, с которого и началось мое знакомство с супергероями. Мне было три года, и я продирался сквозь нелепую историю «Марвелмен встречается с бароном Мюнхгаузеном». Марвелмен – дитя нужды, а не вдохновения. Когда в 1952 году *DC* успешно засудила *Fawcett Comics* и новые комиксы про Капитана Марвела перестали выходить, издатели его британского репринта спешно заткнули пустые страницы другим стрипом. Редактор Мик Энгло перестроил семейство Марвел, а главного героя сделал блондином в облегающем синем костюме, приличествующем веку высоких скоростей, без плаща и без наружных трусов. Билли и Мэри заменили на Молодого Марвелмена и Юного Марвелмена. И однако, словно бы сутяжничество было заложено в атомной структуре самого концепта, Марвелмен тоже стал предметом яростных судебных споров, которые тянулись десятилетиями и затронули крупнейших игроков индустрии комиксов – Алана Мура, Нила Геймана и Тодда Макфарлейна. Капитан Марвел и его клонированный отпрыск тонули в статутах – законодательство вершило суд над Прометеем, не иначе. Последует изгнание. *DC* не успокоится, пока совершенно не уничтожит *Fawcett* в суде, однако само слово «Марвел» еще будет преследовать *DC Comics* в ночных кошмарах.

Невзирая на судебные тяжбы, низложение и изгнание, постигшие оригинального Капитана Марвела, он и его родные оставили след в нашей культуре. Первый сингл Элвиса Пресли вышел спустя три года после того, как *DC* подала иск, который обрушит всю вселенную семейства Марвел, но король рок-н-ролла так сильно отождествлял себя с гибким супермальчиком, вышедшим из-под пера Мэка Рэбоя, что даже в те годы, когда его конституция уже несколько подрастеряла изящество, заказывал костюмы, напоминавшие о ребяческой беспечности Капитана Марвела-младшего. Взгляните на короткие плащи и высокие воротники, которые под конец жизни носил Пресли; заметьте, что буйную головушку Элвиса венчает растрепанная иссиня-черная прическа Капитана Марвела-младшего. Даже молния с

эмблемы ТСВ^[41] на хвосте его частного самолета происходила от нагрудной эмблемы Капитана Марвела и положила начало непрестанному перекрестному опылению между комиксами и популярной музыкой – двумя равно презираемыми козлами отпущения в искусстве середины двадцатого века.

И едва ли стоит удивляться, что Капитан Марвел был любимым супергероем Кена Кизи. В 1959 году Кизи вызвался участвовать в клинических испытаниях ЛСД, которые вдохновили его написать «Над кукушкиным гнездом». Кизи и другие молодые адепты выкрасили школьный автобус в оттенки «вырви глаз», написали на маршрутной табличке «Далше» и отправились вербовать армию бунтарей – альтернативное общество освобожденных сверхчеловеческих существ.

Историю Кизи и его «Веселых проказников» с их супергеройскими альтер эго – Горянка, Ветерок, Черная Мария, Дорис Копуша^[42] – и грезами о новом обществе Том Вулф мифологизировал в «Электропрохладительном кислотном тесте», где рассказывается о том, как Кизи ездил в горы, дабы призвать молнию со Скалы Вечности, чистейшую вспышку, что ослепит цивилизованных, оглушит фанатиков и навеки изменит мир.

Дух Марвела продолжал жить.

Глава 3

Супервоин и принцесса-амазонка

За два месяца до японской атаки на Пёрл-Харбор 7 декабря 1941 года журнал «Look» опубликовал комикс «Как Супермен прекратил бы войну». В нем Супермен прорывается в бункер фюрера и, воплощая в жизнь мечты многих читателей, берет хнычущего диктатора за горло:

Я БЫ С УДОВОЛЬСТВИЕМ СУГУБО НЕАРИЙСКИ ДАЛ ТЕБЕ В ЧЕЛЮСТЬ, НО НЕТ ВРЕМЕНИ! ТЫ ИДЕШЬ СО МНОЙ – МНЕ НАДО НАВЕСТИТЬ ОДНОГО ТВОЕГО ПРИЯТЕЛЯ.

«Приятелем» оказывается Иосиф Сталин. Супермен доставляет обоих в женевскую штаб-квартиру Лиги Наций, и там, пока хмурые деспоты дуются, как дети после головомойки, похожий на директора школы человек с председательским молотком выносит вердикт:

АДОЛЬФ ГИТЛЕР И ИОСИФ СТАЛИН, МЫ ПРИЗНАЕМ ВАС ВИНОВНЫМИ В ВЕЛИЧАЙШЕМ ПРЕСТУПЛЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ – НЕСПРОВОЦИРОВАННОЙ АГРЕССИИ ПРОТИВ БЕЗЗАЩИТНЫХ СТРАН.

И вот так Супермен прекратил бы войну. Супермен, который вышвыривал из окон мужчин, поднимавших руку на жен, и угрожал избранным чиновникам, – этакий «реформатор вне закона» образца 1938 года – умудрился выжить в мире, разительно отличавшемся от мира, в котором он появился на свет. В 1941 году на идею революционного героя рабочего класса уже смотрели косо. Хулиганы-самоучки, на свой страх и риск вершившие закон, могли оказаться не просто революционерами, но предателями. В войну героями были патриоты, и величайшим героем стал суперпатриот. Пришелец с Криптона превратился в Доброго Американца, стойкого и воодушевленного защитника статус-кво. В мире Супермена сороковых

не могло быть коррумпированного президента или продажных полицейских. Облик героя перелицевали решительно и полностью – так, в 1958 году набриолиненное трансгрессивное либидо Элвиса Пресли упакуют в военное обмундирование и постригут по уставу. На обложках Человек из Стали за двадцать лет до «Доктора Стрейнджлава»^[43] мчался по небу верхом на фаллической ракете а-ля родео. Этот прирученный Супермен позировал с Американским Орлом на локте, а в одном замечательно безвкусном эпизоде призывал читателей помочь военной кампании, «выкинув япошку в окошко!».

А затем в 1941 году «Марвел» в «Captain America Comics» № 1 вывела нового супергероя, чьей миссией было ответить на «японацистскую» угрозу, не стесняясь в средствах. Капитана Америка – супергероя, патриотичного до мозга костей, – сотворил еще один великий творческий дуэт комиксистов, Джо Саймон и Джек Кирби.

Джек Кирби по прозвищу Король был наивлиятельнейшим из супергеройских художников, а его воображение и диапазон прекрасно укладывались в визионерскую традицию – от древнееврейских священных книг и мифологического эпоса до Уильяма Блейка и Аллена Гинзберга. Он родился Джейкобом Куртцбергом в августе 1917 года («Джек Кирби» – один из многочисленных псевдонимов, который со временем приклеился к нему намертво) и вырос в многоквартирном доме на Манхэттене, в Нижнем Ист-Сайде. Он состоял в саффолкской уличной банде и, в отличие от многих своих молодых современников-книгочеев, был не понаслышке знаком с упоением настоящего замеса. Джо Шустер и Боб Кейн рисовали драки с пренебрежительной отстраненностью – Кирби же втягивал читателя прямо в бешеную молотьбу кулаков и сапог, как в настоящих боях, которые сам пережил. Его рисунки передавали *ощущение*: каково это – кувыркотом лететь сквозь толпу недругов. Его герои и злодеи сходились в костистых, мясистых схватках, порой занимавших не одну страницу. Супермен мог пару панелей побороться с гигантской обезьяной, и дело с концом, но у Кирби батальные сцены были восхитительной самоцелью.

Во Вторую мировую Кирби служил рядовым первого класса в роте F 11-го пехотного полка. В 1944-м, через два месяца после операции «Нептун», он высадился на пляже Омаха в Нормандии и со своим полком отправился вглубь оккупированной Франции. Побывал в боях

за бельгийский город Бастонь, пережил серьезное обморожение, чуть не лишившись обеих ступней, и в конце концов был демобилизован, за труды получив значок боевого пехотинца и Бронзовую звезду. Воспоминания о войне подпитывали его работу до конца жизни, и однако, насилие Кирби рисовал как ликующий выплеск естественной, через край бьющей маскулинности. Когда американские нацисты явились в здание, где располагалась студия Саймона и Кирби, и потребовали крови создателей «Капитана Америка», Джек лично засучил рукава и пошел с ними разбираться.

Что же до самого Капитана, его звали Стив Роджерс, был он тощим унтер-офицером и вызвался участвовать в военном эксперименте по превращению обычного человека в суперсолдата. Как и мой отец, как и Джек Кирби, Стив просто-напросто хотел сразиться с Гитлером. И, как многие мужчины в странах-союзниках, считал, что одолел бы хилого обойщика^[44], если б только нытика Адольфа и триумфальный кулак возмездия не разделяли тысячи миль оккупированных земель, колючей проволоки, солдат, танков и минных полей.

В отличие от Супермена или Бэтмена, Капитан Америка был солдатом, и ему позволялось убивать. До тех пор супергерои действовали в рамках закона, пусть и на самой его грани, – а кровавую работу Капитана Америка поддерживала сама Конституция! В армию Стива не берут, и поэтому он подает заявку на экспериментальный прием сыворотки Суперсолдата и вита-облучение. Не успев довести сыворотку до массового производства, ее создатель гибнет от рук нацистского шпиона, и нарастивший мускулы Стив Роджерс остается единственным в своем роде суперсолдатом Дяди Сэма.

Каждый выпуск «Капитана Америка» был динамичен, до крайности брутален и сенсационен. На каждой обложке появлялась новая картина неотвратимого суперзлодейства: какая-нибудь девушка в блузке, разодранной в клочья, извивается на средневековой дыбе, а какой-нибудь ослабевший горбун (предпочтительно – с татуированными свастиками) целит ей между грудей раскаленным клеймом; Капитан Америка на мотоцикле прошибает стену, по пути снося портрет Гитлера и одновременно звездно-полосатым щитом отражая град пуль, а его верный малолетний друг Баки косит нациков, зверски ликуя, точно дикий мальчик у Уильяма С. Берроуза^[45]. В тех или иных сочетаниях непременно фигурируют кипящее масло, бешеные

гориллы, вампиры или дьявольские змеезубые японцы. На каждом квадратном дюйме – застывший миг гротескной опасности или безрассудного подвига.

Замечательными талантами рисовальщика Кирби кормил семью и к продажам своих книг на переполненном рынке подходил серьезно. Супермен доставлял вождей гитлеровской коалиции в международный суд – Капитан Америка исполнял мечты следующего уровня, приносившие гораздо больше удовлетворения. Американские супергерои, которые вышибают зубы Гитлеру, исполняли читательские желания и продавали журналы в перепуганном мире – Кирби это понял, и инстинкты его не обманули. Создав Капитана Америка, Саймон и Кирби подарили американским солдатам за океаном и дома персонажа, который мог стать их личным героем.

Супергеройские истории задумывались как универсальные и инклюзивные, но следует отметить, что зачастую целили они в мальчиков и юношей. Вероятно, отсюда и взялся мейнстримный миф о том, что комиксовые супергероини – сплошь грудастые девицы из «Плейбоя», с невозможно узкой талией и ногами-ходулями на шестидюймовом каблуке. Это правда, супергеройские костюмы позволяли художникам рисовать практически обнаженные фигуры в движении, но на самом деле супергеройское женское телосложение варьировалось больше, чем мужское.

Хочу вас удивить: первой супергероиней была отнюдь не пышная красотка в сапогах до середины бедра, а краснолицая немолодая домохозяйка по имени Ма Ханкел, которая возникла в «All-American Comics» № 20 (1940) в плаще из одеяла и с кастрюлей на голове. Эта старая карга, сложенная как кирпичный сортир, была одновременно первой супергероиней из «реального мира» (никаких суперспособностей, самодельный костюм, сугубо местный фронт работ) и первой пародией на супергеройский жанр. Ма Ханкел с Нижнего Ист-Сайда, она же Красный Торнадо, – злая сатира на возвышенный идеализм Сигела и Шустера. Мейнстрим позабыл Ма Ханкел, хотя она, как и прочие, по-прежнему обитает во вселенной DC и у нее уже родилась внучка Максин Ханкел – болтливая и

симпатичная юная девица реалистичных пропорций, тоже бросающая вызов стереотипу суперкрасотки.

Но разумеется, в жерновах военной машины индустрия комиксов извергла немало плакатных секс-бомб и суровых дам, которых звали, скажем, Спитфайр, или Мисс Виктория^[46], или – что на удивление утешительно – Пэт Паркер, Военная Медсестра^[47]. Пэт Паркер двигало не столько стремление подорвать мощь стран Оси, сколько желание наряжаться танцовщицей кордебалета и навещать поля боя в Западной Европе с опасными для жизни миссиями милосердия. Зажав под мышками двух дрожащих беженцев, она готова была в одиночку противостоять целым танковым дивизиям. Ее противотанковые операции были тем более отважны, поскольку Военная Медсестра не располагала никакими суперспособностями и костюм носила до того иллюзорный, что секрета не составляла не только ее личность, но и меню ее обеда. Впрочем, невзирая на абсурд, она из всех сил служила образчиком деятельного духа Клепальщицы Розы^[48] – символа женщин, которые остались в тылу за мужчин.

А еще была самая знаменитая супергероиня. Чудо-Женщина – творение Уильяма Молтона Марстона, человека, который – что отнюдь не случайно – изобрел неоднозначный аппарат полиграф, он же детектор лжи, используемый по сей день. Марстон преподавал в Колумбийском университете, Университете Тафтса, колледже Рэдклифф (хорошо преподавал, судя по отзывам современников) и написал несколько авторитетных книг по популярной психологии. Как и прочие передовые мыслители, Марстон разглядел в комиксах возможность транслировать сложные идеи посредством увлекательных и жестоких символических драм. Огромный образовательный потенциал комиксов он описал в статье «Не смейтесь над комиксами», опубликованной в популярном женском журнале «Family Circle» в 1940 году, после чего его наняли в *DC-National* консультантом по образованию.

Свои идеи Марстон сочетал с нетрадиционным жизненным укладом. Его жена Элизабет тоже была психологом, и считается, что персонажа-супергероиню подсказала мужу она. Муж и жена были активными поборниками прогрессивного подхода к сексу и отношениям. У них была общая любовница, студентка Марстона по имени Олив Бирн, – говорят, она служила моделью Гарри Питеру, нарисовавшему

оригинальную Чудо-Женщину. Марстон и Питер (при неоценимом вкладе Элизабет и Олив) вместе придумали потрясающе богатый фантастический мир. Одной только изобретательностью, непреклонной верностью основному концепту стрипы о Чудо-Женщине намного превосходили своих конкурентов.

Но в отличие от привычных пинапов, девушки в «Чудо-Женщине» были сильны и спортивны. В тиграх и тогах они сходились в яростных гладиаторских состязаниях верхом на гигантских генетически модифицированных кенгуру. Чудо-Женщина традиционно была сексапильна с самого начала – пинапы в комиксе тоже встречались, – но на большинстве панелей скакала и носилась в полной выкладке, словно какая-то мажоретка от боевых искусств, и для забавы бегала наперегонки с автомобилями.

«Знакомьтесь: Чудо-Женщина» 1941 года начинается с того, что на неизвестном картографам острове, населенном исключительно прекрасными и скудно одетыми женщинами, способными поднять взрослого пилота, «как ребенка», падает самолет. Пилот этот, капитан армейской разведки США Стив Тревор, оказывается первым мужчиной, ступившим на Райский остров, и спустя примерно пять секунд в него влюбляется дочь царицы принцесса Диана.

Двухстраничный текст с иллюстрациями описывает историю амазонок со времен их порабощения Гераклом. При поддержке богини-покровительницы Афродиты амазонки освободились и поплыли на волшебный остров, дабы там, вдали от жестокости, жадности и насилия, типичных для «мужского мира», создать новую женскую цивилизацию. На Райском острове бессмертные женщины взялись строить свою великолепную альтернативу патриархальному гелиоцентрическому обществу.

В первом выпуске Ипполита, царица амазонок, советуется с призраками Афродиты и Афины, и те сообщают, что Тревор оказался на острове по воле богов. Выясняется, что амазонкам пора оставить уединение и присоединиться к общемировой борьбе с тиранией нацистского блока. Тревору надлежит отослать домой, дабы он завершил свою антифашистскую миссию, – но вернуться он должен не один.

ПОШЛИ С НИМ СИЛЬНЕЙШУЮ ИЗ СВОИХ ЧУДО-ЖЕНЩИН! – ИБО АМЕРИКА, ПОСЛЕДНИЙ ОПЛОТ ДЕМОКРАТИИ И ЖЕНСКОГО РАВНОПРАВИА, НУЖДАЕТСЯ В ТВОЕЙ ПОМОЩИ!

Объявляется конкурс на лучшую кандидатку. Помимо прочего, претенденткам надо обогнать оленя, а в качестве кульминации представлен любимый спорт этих бессмертных лэддисток^[49]: пули и наручи. В ходе игры – некой разновидности русской рулетки – финалистки выходят друг на друга с заряженными револьверами (остается загадкой, где амазонки, решительные противницы войны, ухитрились раздобыть огнестрельное оружие в рабочем состоянии). В оппонентку полагается стрелять, а та должна отразить пули наручами. Проигравшая получает поверхностное ранение в плечо. В конце остается одна чемпионка: брюнетка в маске, которая – не то чтобы совсем уж неожиданный поворот – оказывается принцессой Дианой.

И ВОТ ТАК ДИАНА, ЧУДО-ЖЕНЩИНА, ОТКАЗАВШИСЬ ОТ СВОЕГО НАСЛЕДИЯ И ПРАВА НА ВЕЧНУЮ ЖИЗНЬ, ВМЕСТЕ С ЛЮБИМЫМ УЕЗЖАЕТ С РАЙСКОГО ОСТРОВА В АМЕРИКУ – СТРАНУ, КОТОРУЮ БУДЕТ ЛЮБИТЬ И ЗАЩИЩАТЬ КАК СВОЮ СОБСТВЕННУЮ!

Однако в этом вымышленном мире – добавляя ему глубины и манящей сочности – крылись едва замаскированные сексуальные элементы. Для начала необходимо отметить, что амазонок рисовали красавицами. Сигел изображал Супермена динамичными футуристическими штрихами, Бэтмен у Боба Кейна походил на отпечаток кнедлика, но на рисунках Питера суперженщины и в боях, и в играх текучи и гибки. Все изогнуто и каллиграфично. Губы по моде припухлы и блестящи, словно намекают, что в среде женщин-воинов и философствующих принцесс Райского острова голливудский шик всегда остается в тренде.

Но, как легко ожидать от общества бессмертных женщин, отрезанных от мира с Античности, развлечения амазонок, мягко говоря, несколько специфичны. По ходу истории Марстон блаженно и

в подробностях живописал амазонские ритуалы охоты и поимки, в ходе которых одних девушек «поедали» другие.

Более того, тысячи лет утонченной жизни без мужчин совершенно лишили сексуальность фаллического напора, оставив только своеобразный ритуалистический эротизм цепей и замков. В историю «Знакомьтесь: Чудо-Женщина» Марстон и Питер вписали рабство и кандалы, и с дальнейшим развитием сюжета элементы бондажа становились все откровеннее, что повышало продажи. К примеру, основным мирным оружием Чудо-Женщины был волшебный аркан, вынуждавший всякого, кто пойман в его кольца, говорить правду, и только правду, – эхо Марстонова полиграфа. А вскоре героиня, волнуясь грудью, уже демонстрировала радости подчинения «любящему властелину». В одной истории Диана освобождает рабынь нацистского злодея, а те понятия не имеют, как жить вне неволи. Решение Чудо-Женщины? Пусть они и дальше живут согласно своей природе урожденных рабынь на Райском острове, где можно наслаждаться бондажом под ласковым взглядом доброй хозяйки, а не вооруженной кнутом поклонницы Гитлера Паулы фон Гюнтер.

Оборотная сторона по сути благотворного и формализованного здорового садомазохизма амазонок – мир за пределами Райского острова: мир темниц, где процветали садистический бондаж, унижения и управление сознанием. Этот мир кристаллизовался в лице Доктора Отравы, карлика-извращенца в резиновом плаще. Отравы размахивал капающим шприцем, ненавидел женщин и с наслаждением попирали их достоинство. Нежданный поворот сюжета обнаруживает в «нем» психически больную женщину, которая так выплескивает свою фрустрацию.

Женщины Райского острова воплощали соблазнительный гибрид политического прогресса и сексуальности. Как таковые они служили образцами новомодного кредо двадцатого века – старой доброй богемной «свободной любви», снабженной лексиконом, который понадергали из теории психоанализа и розово-плюшевого мира грез и желаний. На Райском острове, в общем-то, царил сепаратистский феминизм второй волны – мужчины под запретом, и от этого жизнь только лучше.

И в самом деле, по уровню счастья и безопасности женский рай Марстона превосходил весь остальной супермир. Глядя на прочие

супергеройские комиксы, Марстон отмечал: «Если смотреть под психологическим углом, похоже, самый серьезный недостаток комиксов – их душераздирающая маскулинность. Лучшему герою-мужчине не хватает способности к материнской любви и нежности, которые ребенку нужны как дыхание самой жизни».

Так что если осиротевший Бэтмен куksился, а гибель Криптона лишила Супермена родителей, гениальных ученых Джор-Эла и Лары, то Чудо-Женщина в любой момент могла взлететь с радужной ВПП на невидимом самолете, смотаться на Райский остров и навестить маму. У царицы Ипполиты было даже волшебное зеркало, в котором она видела дочь, где бы та ни находилась. Зеркало Ипполиты было прототипом системы видеонаблюдения, пусть и называлось иначе, но в конце 1941 года могло быть разве что порождением воображаемой феминистской супернауки.

Кое-что роднило Чудо-Женщину и с мужчинами-предшественниками. Подобно Супермену, Чудо-Женщина бесстрашно защищала альтернативную культуру и великую мечту о могуществе аутсайдера. И подобно Бэтмену, она была аристократкой голубых кровей и прогрессивного толка. Во время войны она проповедовала мир, хотя не меньше других супергероев рвалась в бой с нацистами. В отличие от одиноких Бэтмена и Супермена, у Чудо-Женщины было полным-полно друзей. Ее союзницы, студентки колледжа Холлидей из «Бета-Лямбда», – буйное сестринство, возглавляемое громадной веснушчатой и рыжей Эттой Кенди. Этта, игравшая неизбежную роль толстой подруги роскошной Чудо-Женщины, своей позитивной энергетикой и обликом добавляла в историю житейской мудрости и юмора, которые удачно дополняли холодную грацию и идеальную выдержку Дианы.

В 1947 году, когда Марстон умер от рака, эротический заряд комикса потух, а продажи упали и больше не выросли. Чудо-Женщина была экзотическим цветком, которому не хватало редких питательных веществ – самобытности и страсти авторских маний. Последователи повычеркивали смачные и извращенные подтексты, стреножили персонажей. Остров Фемискира очистили от любых намеков на неприличное, ритуальные девичьи догонялки сошли на нет, а с ними и читательская преданность персонажу. Вскоре Чудо-Женщина уже воспринималась как безмужняя тетушка-чудачка – подозрительный

гибрид Девы Марии и Мэри Тайлер Мур^[50]; а вот ее прообразы, Элизабет и Олив, продолжали жить вместе и после смерти Марстона. Своеобычная, чуждая условностям Элизабет прожила сто лет и умерла в 1993 году; в этой истории она-то и была подлинной Чудо-Женщиной.

Глава 4

Взрыв и вымирание

Мир стоял на пороге войны, публика читала про супергероев и требовала еще, особенно в комиксах. Герои в плащах и масках проникали во все свободные и доступные концептуальные ниши – а издатели с готовностью запускали в массовое производство цветные фантазии поколения детей, солдат и поклонников фантастики. Если одному недолговечному издательству выпадал краткий успех с птицекрылым героем, другое непременно опробовало хвостатого. Появились супергеройские ковбои (Виджиланте), супергеройские рыцари (Сияющий Рыцарь), супергеройские полицейские (Страж), а еще был Веселый Призрак, галантный аристократ восемнадцатого века^[51]. Сначала один супергерой осторожно прощупал почву на рынке, затем их стало двое, а за ними пришли бесчисленные орды. Эта великая конденсация гроз и радуг из ничего породила колоссальное разнообразие невероятных, архетипических и решительно полоумных мужчин и женщин в масках.

Гонка супергероев с оригинальными фишками особо эффектно на всех парах влетела в тупик, когда появился Красная Пчела, антипреступное альтер эго некоего Рика Рэли^[52]. Рик отправлялся геройствовать в костюме, который в 1978 году привел бы к немедленному аресту, выйди ты в нем за пределы «Студии 54»^[53]. Но если Зеленый Фонарь защищался с помощью многоцелевого волшебного кольца, Красная Пчела выбрал более специфическое оружие.

Рэли хватило ума изобрести собственный «жалящий пистолет», который успешно вырубал противника дротиками. Можно было попросту зарядить пистолет и на том остановиться – уже получился бы вполне пристойный таинственный персонаж золотого века Красная Пчела. Но лишь одно гарантировало Рикку Рэли безусловное превосходство над грязной изнанкой общества: рой дрессированных антипреступных пчел, которых он, пока преступность не вздымала

голову, держал в *пряжке ремня* размером с пачку на десять сигарет. Основное наступательное оружие в пчелином арсенале Рэли, его главную пчелу, неизменно рвавшуюся в бой за справедливость, довольно трогательно звали Майклом. Однако, как отмечает жестокий автор статьи о Красной Пчеле в «Википедии», самцы пчел *не кусаются*, что ставит под сомнение полезность Майкла в любом столкновении с вооруженными бандитами или громилами Триад.

Что, нелепо? Ну да, нелепо. Но происходило кое-что еще: радикально заколдовывалась повседневность. В поисках свежих и оригинальных приемов создатели супергероев разбрасывали сети все шире, и волшебная пыльца фей из детских сказок касалась все новых и новых будничных деталей. Пчелы становились особенными, как в средневековых мистериях и иллюминированных рукописях. Скучное оборудование спортзала превращалось в смертоносный арсенал преступника по имени Спортсмастер^[54]. Выброшенный железнодорожный фонарь оказывался таинственным артефактом, даровавшим великое могущество. В мире супергероев во всем крылась ценность, потенциал, тайна. Любого человека, любую вещь, любой объект можно было призвать на борьбу с тьмой и злом – преобразить в оружие, или воина, или супергероя. Даже пчелка по имени Майкл – в честь божественного ангела мщения Михаила – могла внести свой вклад в сражение с пороком.

На каждую профессию, каждый класс общества, каждый образ жизни находился свой супергерой или злодей. Нужен супергерой-юрист? Обратитесь к коренному американцу Джеффу Диксону, Бронзовому Ужасу^[55]. Лейтенант ВМС Питер Ноубл охранял океаны в облике Плавника^[56]. Тед Найт, он же Стармен^[57], был астрономом. Дьюк О’Дауд, Человек-Метеор^[58], водил такси. Слепой врач Чарльз Макнайдер, чье заболевание позволяло ему видеть в темноте, хитроумно догадался, что ни один человек в здравом уме не разглядит связи между красивым, ростом шесть футов два дюйма, доктором Макнайдером и красивым, ростом шесть футов два дюйма, Доктором Мид-Найт^[59]. Дина Дрейк, Черная Канарейка, таранила городскую преступность, оседлав мотоцикл, а на досуге держала цветочный магазинчик. То была первая вспышка радуги, докембрийское изобилие мемов, предшествовавшее массовому вымиранию.

Супергерой, как джаз и рок-н-ролл, – сугубо американское творение. Этот гимн силе, здоровью и простой морали словно бы рожден из простодушной, прямолинейной, справедливой души Среднего Запада. Но чего-чего, а таланта к адаптации супергероям было не занимать: плодясь и размножаясь на страницах комиксов по всему Свободному Миру, они прекрасно впитывали местные стили – как молоко, поставленное в холодильник рядом с луком или бананами.

Британские супергерои – та еще сборная солянка, начиная со странных персонажей карго-культов, вроде Удивительного Мистера Икс из «The Dandy» 1944 года, первого местного сдера с Супермена. Этого придурочного эпилептика в черных лосинах и черном плаще и нагруднике, закрепленном на ремне пряжкой с красным иксом, от близнецового сходства спасал лишь решительный отказ от суперменского профессионализма. Икса звали Лен Мэннерз, и его суперсила была плодом всего лишь усердных тренировок. Смахивал он на человека, который упоенно скопировал Супермена со слов другого человека, страдающего ранним Альцгеймером. Дизайн был простой и графичный, но от персонажа, как почти от всех британских супергероев, несло уцененкой, распродажей подержанных вещей и воскресным блошиным рынком. По себе он оставил затхлую вонь продуктов по карточкам и строгой экономии; костюм ему, вполне вероятно, сладили из всякой всячины, оторытой в лавке Армии спасения.

А еще были Эйс Харт, Атомен, Капитан Магнит^[60] и сомнительный Электромен, бывший архипреступник Дэн Уоткинс, который получил суперспособности на электрическом стуле, поскольку запланированная казнь не удалась; в результате он пересмотрел свои взгляды и поклялся везде и всюду бороться со злом. Подобно американской родне, британские герои наряжались в тренировочные костюмы, которые должны были обтягивать фигуру, но как-то умудрялись мяться, выпирать и сидеть не по фигуре. Английские силачи воздерживались от методики Чарльза Атласа^[61] и наращивали рыхлые некрасивые мускулы диетой из овсянки и солонины.

Мутации множились и в остальном мире. В Японии родился Астробой (1951), с его жреческой жестикуляцией и вскриками

стаккато. Он был мальчиком-роботом, техно-Пиноккио, которого обновили и подчинили безжалостной логике и драме реального мира в «Плутоне» Наоки Урасавы 2003 года^[62]. «Гигантор» (1964)^[63] напрямую обращался к моей детской мечте о пульте дистанционного управления, который дал бы мне власть над тридцатифутовым механическим человеком. Я воображал, как сижу у него на спине и джойстиком насылаю его крушить стены и крышу моей школы. Позже, в 1965 году, появился Принц-Дельфин, который жевал «кислородную жвачку», чтобы дышать под водой^[64]. Японским клоном Супермена был Ультрамен – крупный инопланетно-человеческий гибрид с душой героя^[65].

Во Франции были *Le Chat*, Фантакс, Сатанакс^[66] и еще несколько, тоже более или менее похожих на фармацевтические бренды. Вы, вероятно, не удивитесь, что герои эти были пикантными и зачастую беспринципными наследниками традиции Фантомаса, парижского супервора, созданного Пьером Сувестром и Марселем Алленом и нежно любимого сюрреалистами. Длинноногие героини – например, Барбарелла, космическая девица Жан-Клода Фореста, срисованная с Брижит Бардо, – практиковали свободную любовь и дарили нежностью роботов или даже монстров. Барбарелла с безмятежным взглядом наивной дебютантки трахалась с кем ни попадя по всему космосу. В кэмповой экранизации Роже Вадима 1968 года ее сыграла Джейн Фонда, – должен признать, фильм этот в ответе за мое лихорадочное сексуальное пробуждение и по сей день занимает драгоценный уголок в моих фантазиях.

В Италии были сплошь сексуальные кровожадные антигерои. В 1962 году сестры Анжела и Лючиана Джуссани создают Дьяболика, этакое Бэтмена наоборот. Таким мог бы стать Бэтмен, если бы решил взаправду забить болт на закон. Дьяболик был очередной шикарнейшей переработкой Фантомаса: гениальный вор, красавец, умница и невероятный богач. Ездил он на «Ягуаре И», и его постоянно сопровождала до безумия блистательная суперженщина Ева Кант. Персонажей великолепно и бесстрастно сыграли Джон Филлип Ло и Мариза Мелл в фильме 1968 года «Дьяболик»^[67]. Успех Дьяболика вдохновил целые толпы антигероев-эпигонов и подъем неоднозначного итальянского жанра *fumetti neri*, «черных комиксов». Криминаль, Сатаник и Садистик^[68] развивали ницшеанскую аморальность

Дьяболика, обостряли его садизм и сексуальное насилие, что в итоге привело к запрету *fumetti neri* в середине 1960-х. Даже чудовище Криминаля кастрировали и вернули публике учтивым вором-аристократом, который, надо отметить, читателей особо не привлек (выпуск его комиксов был прекращен в 1974 году).

Наблюдать за тем, с какой бессознательной легкостью супергерои разных стран воплощали стереотипические черты своих родных земель, было почти неловко. Как и в музыке, все они играли свои версии американского звука, но лишь в Америке жили подлинные герои – бойскауты со взрывными сценами сражений, ослепительными костюмами и мыльными операми. Когда супергеройскую песню затягивали британцы, выходило занудство инди: гнусавое нытье, отшлифованное под хнычущим дождем. Европейские герои играли, как Серж Гензбур^[69] – с отзвуком плутоватой, циничной сексуальности, бросавшей вызов истеблишменту. Японское звучание отдавало футуристическим электронным грохотом механических людей и чудовищ, эхом Бомбы.

Когда американские комиксы стали инклюзивнее и начали вводить свои версии иностранных персонажей, получалось у них в духе Международного Клуба Героев (1955), группы аналогов Бэтмена из разных стран. Среди них были национальные стереотипы: скажем, Легионер, который, выходя на бой с преступностью, одевался римским солдатом, или Мушкетер, сражавшийся с парижским преступным миром в костюме под д'Артаньяна. Рыцарь и Оруженосец, аристократический дуэт отца и сына, всякий раз, когда их призывал колокол в пасторском доме, облачались в латы и носились по булыжным улицам на мотоциклах, оформленных под средневековых боевых коней.

У британцев герои обычно происходили из легенд или исторических событий. Когда в «Марвеле» носочком попробовали воды британского рынка еженедельников и в 1976 году запустили «Капитана Британию», там заказали его американскому англофилу Крису Клэрмонту на том основании, что он раз-другой скатался на Британские острова и любил британские телесериалы – «Мстителей»^[70], например. Он сразу обратился к каменным кругам псевдоартуровских легенд, и Капитан получил свои суперспособности и свой боевой посох в результате

какого-то мистического кипежа с иллюминацией среди менгиров. Без Мерлина, естественно, тоже не обошлось.

Как доказал «Капитан Британия», супергероев можно слепить из ничего, полагаясь исключительно на местные легенды, так что вдобавок у нас завелись Бифитер, Годива с живыми волосами, Юнион Джек, Спитфайр, Черный Рыцарь, Джек – Тыквенный Фонарь^[71] и многие другие.

Простейший вариант – придумать облик персонажа на основе национального флага, как у канадского супергероя по имени Оружие Альфа^[72], чей в остальном элегантный цельный костюм строился на мотиве гигантских красных кленовых листьев. Его земляк Росомаха – порождение такого же условного подхода к национальным стереотипам, однако Росомахе удалось оторваться от корней, обрести некий баланс и стать одним из самых популярных комиксовых персонажей.

В годы Второй мировой войны идея супергероя распространялась лесным пожаром, но затем так же стремительно и загадочно сошла на нет. После 1945 года массовый читатель резко остыл, супергеройские комиксы исчезли, а им на смену пришли жанровые, которые в период 1945–1954 годов утроили объем продаж индустрии комиксов. Хорроры, вестерны, юмор, истории любовные и военные множились и приносили доходы, с которыми супергерои соперничать не могли. Улицы коллективного воображения американской публики заполнили зомби, наркоманы, радиоактивные монстры и потные бандиты – героев больше не осталось, и этот натиск некому было сдерживать.

Отчего супергерои прозвучали так мощно, а затем оказались на обочине? Только ли дело во Второй мировой войне, придавшей сверхлюдям столь насущную значимость? Конец войны погрузил американцев в новую эпоху изобилия и паранойи. У Соединенных Штатов было все, но они делили с врагами супероружие, способное самую солнечную вечеринку на заднем дворике превратить в безжизненную воющую пустыню. Удивительно ли, что в 1950-х воображение столь многих заполнил угрюмый экзистенциализм? На послевоенном Западе рентгеновское зрение отныне считалось

проклятием из фильма ужасов.

Золотой век мы завершаем тем же, с чего начали, – Суперменом, одним из последних уцелевших после краткой экспансии и стремительного усыхания вселенной *DC*. Супергерои слишком быстро получили слишком много, но хотя большинство из них проспят еще не одно десятилетие, ни один торговый знак не умирает до конца. Супергероев, как тараканов или Терминатора, невозможно убить. Однако в 1954 году зловещий ученый, словно пряником со страниц комиксов, попытался стереть их всех с лица земли и едва не преуспел.

Огни золотого века гасли, но Супермен, Бэтмен и Чудо-Женщина, получившие более широкое признание благодаря сериалам и сувенирке, отбраковку пережили. Герои дополнительных историй в «Adventure Comics» – Зеленая Стрела, Аквамен^[73] – тоже сохранились (может, и незаслуженно), но уцелевшие процветали отнюдь не всегда.

К примеру, популярный телесериал («Приключения Супермена» 1953 года) упрочил статус Супермена как американской иконы, однако бюджет был ограниченный, и звезда сериала, симпатичный, но непростой Джордж Ривз, в воздух поднимался редко. В лучшем случае он запрыгивал в окно под углом, который наводил на мысль о методах проникновения, отличных от полета, – допустим, с батута. Сюжеты строились вокруг козней мелкотравчатых преступников Метрополиса и заканчивались тем, что Супермен проламывал очередную хлипкую стену и задерживал очередную банду банковских грабителей или шпионов. Пули отскакивали от его монохромной груди (сериал снимали и показывали до цветного телевидения, поэтому костюм Ривзу сделали в оттенках серого, а не красно-синий, который недостаточно контрастно смотрелся бы на черно-белом экране).

Ривзу было под сорок, и Супермен из него получился патрицианский – с сединой на висках и конституцией, намекавшей скорее на немолодое пузо, чем на «кубики», однако он укладывался в шаблон истеблишмента пятидесятых: фигура отеческая, консервативная и надежная. В комиксах проблема с Суперменом была еще нагляднее. Имитируя кухонные масштабы сериала, авторы и художники Супермена транжирили его эпический потенциал на

нескончаемую череду гангстеров, хулиганских шутников и воров. Персонаж, родившийся в футуристическом взрыве цвета и движения, поблек в черно-белых декорациях, придавленный к земле раздутыми правилами реального мира, который обрезал ему крылья и сковал его бунтарский дух. Супермен очутился в хитроумной смертельной ловушке, какая не пришла бы в голову даже Лексу Лютору. Супермена – даже *Супермена* – приручили и одомашнили в мире, где мечты не просто не устремлялись в небо, а не долетали даже до потолка.

Комиксы пятидесятых помрачнели, наполнились кровью и ужасом. Примечательна история *EC Comics* – издательства, поднявшегося после того, как волна супергероев схлынула; сюжет вызвал панику по всей стране. Об этом подробно пишут в других работах – в книге Дэвида Хайду «Десятицентровая чума: великая комиксовая паника и как она изменила Америку» на пятнадцати жутких страницах перечисляются художники и писатели, зачастую молодые и многообещающие, которые после комиксовых чисток пятидесятых не работали больше никогда. Но эта книга – про супергероев, а супергероям выдались на редкость трудные времена.

Вообразите, как откликнутся ваши сотрапезники на званом ужине нынче вечером, если вы за столом оголите нарумяненные соски и гордо провозгласите свою страсть к жесткой педофильской порнографии. Сейчас в это трудно поверить, но в 1955 году возмущение, которым логично было бы встретить такое ваше признание, целило в художников, писателей, редакторов и всех прочих игроков индустрии комиксов. Комиксистов изображали хитроумными растлителями малолетних, а их работы – монструозными порождениями, которые специалисты замыслили нарочно, дабы обратить млядые впечатлительные умы к преступности, наркомании и извращениям.

Зачинщиком этой кампании за аннигиляцию целого жанра искусства выступал престарелый психиатр по имени Фредрик Уэртем, немалыми своими познаниями и авторитетом подкреплявший долгосрочную пропаганду ненависти к комиксам. Его бестселлер 1954 года «Соблазнение малолетних» винил комиксы и их создателей во всех социальных бедах, что постигали американских детей.

Впрочем, гнев доктора Уэртема распаляли не только зачастую безвкусные хорроры *EC Comics*. Всего сильнее и почти необъяснимо

его возмущали невинные и бедствующие супергеройские комиксы. Как и надлежит хорошему хищнику, он чуял их слабость и знал, что в защиту комиксов, вероятнее всего, не возвысится ни один внятный голос. Если такой вот «эксперт» утверждал, что это порнография, – значит это порнография. В содержании комиксов обнаруживалось мало оскорбительного, так что Уэртему пришлось зарываться глубже в плодородную почву подтекста – и оттуда он извлекал обоснования для пылкой атаки, что велась с тем самым зверским, невежественным пренебрежением к правде, какая, вообще-то, приписывалась врагам Америки.

К примеру, в том, что Бэтмен жил вместе со своим подопечным Диком Грейсоном (Робином) и дворецким Альфредом, добрый доктор с уверенностью различал «сбывшуюся мечту о совместной жизни двух гомосексуалистов». Может, конечно, два каких-то гомосексуала и впрямь о чем-то подобном мечтали. Надо бы спросить у них.

Да, с позиций всезнающего взрослого легко разглядеть в Брюсе Уэйне признаки андрогинности. Можно, особо не напрягаясь, подкрутить знакомые элементы истории Бэтмена, пока во всей своей чернорезиновой красе не проступят имплицитные фетишистские и гомосексуальные подтексты условного сценария «три поколения мужчин живут вместе в роскоши и беззаконии». Режиссер Джоэл Шумахер одолел часть этого пути в своем всеми ненавидимом фильме 1997 года «Бэтмен и Робин», где главные роли сыграли Джордж Клуни, Крис О’Доннелл и Майкл Гоф. Можно аргументировать сатанинское и даже сексуальное трансгрессивное обаяние Бэтмена в глазах взрослой аудитории: богатый, буквально плутонический – из подземного царства – Бэтмен обитает в подземном же тайном логове, одевается в крутую черную кожу, общается с маленьким мальчиком в трико и не имеет постоянной подруги. Не исключено, что однажды еще появится великая гомосексуальная история Бэтмена, где он, Робин, а возможно, и Альфред в перерывах между сценами погонь на бэтмобиле будут засаживать друг другу, как отбойные молотки, но могу заверить голодного призрака доктора Уэртема, что юные читатели «Бэтмена» видели в этих комиксах лишь воплотившуюся грезу о свободе и невероятных приключениях. В анналах извращений место Уэртему, а не Бэтмену.

Само собой, «Чудо-Женщину» доктор Уэртем со своих гривуазных позиций выставлял возмутительной лесбиянкой, жительницей острова распутных воинственных дайков, склонных к ритуальному бондажу и доминированию. Поразительно, однако, что он как будто не замечал более откровенных причуд в образе жизни своего соперника, такого же поп-психолога Марстона, а вместо этого вцеплялся в явно лесбийский смысл излюбленной присказки Чудо-Женщины «СТРАДАЛИЦА САПФО!», несомненно вызывавшей в стробоскопическом воображении доброго доктора предсказуемые образы.

Но основной удар ненависти Уэртема принял на себя Супермен – благодушный Супермен. Описывая Человека из Стали как фашистское искажение истины, задуманное для того, чтобы дети чувствовали себя недоразвитыми и тяготели к правонарушениям, Уэртем высказывался окольно:

Как уважать работающих мать, отца или учителя – они ведь такие неинтересные, они внушают тебе общепринятые правила поведения, хотят, чтобы ты обеими ногами стоял на земле, и не могут улететь в небо, даже фигурально выражаясь? Психологически в детских умах Супермен подрывает авторитет и достоинство обычных мужчин и женщин.

То есть, диагностировал Уэртем, дети настолько недоразвиты, что не умеют отделять нелепые фантазии из комиксов от повседневной реальности, а посему уязвимы пред лицом слабо завуалированного гомосексуального и антиобщественного содержания.

Я скорее верю, что истинно обратное: отделять факты от вымысла труднее как раз таки взрослым. Ребенок знает, что настоящие крабы на пляже не поют и не болтают, как мультяшные крабы в «Русалочке». Ребенок читает историю, принимая на веру всевозможнейших причудливых существ и абсурдные события, потому что ребенок понимает: в истории другие правила и эти правила допускают примерно что угодно.

А вот взрослые отчаянно барахтаются в вымысле, постоянно требуя, чтобы вымысел соответствовал законам повседневности. Взрослые задают дебилские вопросы – *как* Супермен может летать, *как* Бэтмен умудряется днем управлять многомиллиардной бизнес-империей, а

ночью бороться с преступностью, хотя ответ очевиден даже маленькому ребенку: потому что это понарошку.

В результате нападок Уэртема комиксы стали жертвой общенациональной травли. Добрые американцы, выросшие на безобидных приключениях Супермена и Бэтмена, собирались горластыми толпами, кипами жгли супергеройские комиксы, и разноцветные оптимисты из грез обращались в пламя и пепел, дым и золу. (Не пройдет и десяти лет, такие же стаи болванов с таким же безмозглым задором станут швырять в такие же костры пластинки *Beatles*.)

В 1954 году слушания в конгрессе нанесли *EC Comics* увечья, от которых издательство так и не оправилось. Противозаконные публикации вычистили с рынка, а оставшиеся издатели во имя выживания сбились в кучу и состряпали драконовский Кодекс Комиксов, требовавший, чтобы содержание подходило для детей. Своей подлой механизированной полнотой, четким проговариванием того, что можно и нельзя, самым тоном своим Кодекс был, как тогда выражались, *советским*. Во многом он – порождение схожих обстоятельств – дублировал Кодекс Хейса 1930 года^[74], которому надлежало преобразить пикантные, головокружительные голливудские картины в безвредные и бесполые сказочки. По Стране Свободных гордо шествовала полиция мыслей:

- Недопустимо изображение полицейских, судей, государственных чиновников и почтенных организаций, вызывающее неуважение к власти.
- Изображение живых мертвецов, пыток, вампиров и вампиризма, кладбищенских воров, каннибализма и оборотней, а также предметов, с ними связанных, запрещено.
- Надлежит воспитывать уважение к родителям, пропагандировать моральный кодекс и достойное поведение.

И так далее. Комиксы, исполнявшие установленные требования, выходили со штампом «Одобрено Комнадзором» в правом верхнем углу. Комиксы без штампа Коллегии по Надзору за Исполнением Кодекса Комиксов вряд ли возьмут на распространение, вряд ли выставят на журнальных стойках – им, таким образом, грозило

вымирание, так что в интересах издателей было подчиниться. Теперь кажется, что под угрозой оказался сам формат, породивший супергероев, двумерная вселенная, где они обитали.

Золотой век закончился. Но мир, где герои умирали, нуждался в героях как никогда. Америка пятидесятых была нервной страной, тонула в паранойе и балансировала на грани термоядерного уничтожения. По ночам, в одиночестве, посреди беспрецедентной роскоши, после успешно выигранной мировой войны американцы дрожали в небывалом страхе; пугали их Бомба, Коммунист, Гомосек, Негр, Подросток, Оно^[75], Летающие Тарелки, Экзистенциальная Пустота. Разворачивалась космическая гонка, люди устремлялись в непознанную бесконечность, а революционные исследования сексуальных привычек американцев, проведенные Кинси^[76], открывали влажные сокровищницы застегнутой на все пуговицы внутренней жизни страны, обнажали сновидческий мир полихроматических полиморфных перверсий, что разыгрывались под масками патриархов с трубками и степфордских жен. Разновидностей страха было не меньше, чем брендов жевательной резинки.

И, обратив взор внутрь в поисках спасения от этих залитых солнцем ужасов, Америка узрела Тень, и, моргая, на свет из подпола явилась многоголовая тварь: в дискурс были допущены выживальщики, расщепление личностей, контактеры с НЛО, вроде Джорджа Адамски^[77], и люди жадно слушали. Бродяги Дхармы и битники, обитавшие на отшибе, кристаллизовались в движение. Нелепые, преступные, безумные и вдохновенные выходили, точно морлоки, из подвальных ночных клубов, плюясь стихами. Подъему этих маргиналов способствовало распространение психоделиков и марихуаны – джазовый андерграунд заразил ими художественные школы и зарождающуюся рок-н-рольную культуру. Позыв взять под контроль и приручить американское подсознание порождал новые объекты, которые тоже следовало контролировать, все новые и все более странные идеи, которые надлежало понять, разъяснить и убрать подальше.

К середине двадцатого века история развивалась слишком стремительно, кричала все пронзительнее, и казалось, что прилив будущего уже не остановить. В конечном итоге выяснилось, что все нестабильно. И война, и мир, и «я». В этом разогнавшемся,

опосредованном мире разобрались бы, может, разве что супергерои, но все они исчезли – до последнего мужчины, до последней женщины: напуганные враги изгнали их за дальние пределы тьмы.

Впрочем, вскоре они вернуться, воспарят выше, быстрее и дальше прежнего. Собственно говоря, так высоко, далеко и быстро, что вместить их сможет лишь целая новая эпоха.

Часть II. Серебряный век

ЧАСТЬ II

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

LUSH PRIVATE CLUBROOM IN GOTHAM CITY...

IN THE

I'LL TAKE NOT ONLY THE
KITTY BUT THE POT OF
CASH AND JEWELS!

SINCE EACH OF THEM
COMES TO THESE
ANNUAL POKER GAMES
WITH A MILLION DOLLARS--
I'VE MADE A REAL
"KILLING"! I'M
THE ONLY WINNER!

SNAPPPP!



Глава 5

Супермен на кушетке

В 1958 году комиксы про Супермена по-прежнему продавались прекрасно – тщательно соблюдая догматы Кодекса Комиксов и копируя формулу популярного телесериала, они пережили годы охоты на ведьм. Когда в 1958-м кресло редактора занял Мортимер Уайзингер, продажи «Супермена» превысили даже тиражи диснеевских журналов – Супермен стал самым популярным комиксовым персонажем в мире.

Морт Уайзингер, которого сценарист Рой Томас, как известно, описывал словами «злая жаба», был редактором по сценариям телесериала «Приключения Супермена», а затем вернулся в Нью-Йорк перелицовывать комикс. Другие комиксы пытались заинтересовать публику постарше, однако Уайзингер нацелился на гигантскую аудиторию детей послевоенного беби-бума. Чтобы умные, активные дети 1950-х не отвлекались, Уайзингер и его авторы сменили скучный реализм телесериала и вдохновленных им комиксов на научно-фантазийные зрелища, каких не покажешь в кино и по телевизору. Не существовало других популярных форматов, где можно было бы хоть отчасти правдоподобно и ярко показать, как люди швыряются друг в друга планетами. При поклоннике фантастики Уайзингере Супермен достиг могущества, прежде доступного лишь индуистским богам.

Даже обложки стали завлекательнее, превратились в заманчивые рекламные афиши. В сороковых и начале пятидесятых типичная обложка Супермена изображала его в классической позе: он поднимал автомобиль, брал на буксир лайнер или размахивал звездно-полосатым флагом. Но Уайзингер предпочитал сенсационные «ситуативные» обложки с речевыми пузырями и невероятными мизансценами, которых не поймешь, если не купишь выпуск. Как ни странно, параллельно с этой космической эскалацией истории становились интимнее и универсальнее. В гармонии с психоаналитическим движением (и чтобы увиливать от Кодекса) Уайзингер развил в себе необычайную способность любую грязную крупницу коллективного

бессознательного превращать в любопытным образом увлекательные истории для детей.

Супермен теперь вырос – он стал зрелым патриархом, и его – чистыми линиями пятидесятых – рисовал художник с неудачным именем Уэйн Боринг^[78].

Боринг познакомил нас с классическим Суперменом. Статичным. Консервативным. Сдержанным. Неугомонный футурист, бунтующий против истеблишмента, исчез; рисунки Боринга были безвоздушны, как римские фрески. Джо Шустер пытался уловить скорость проходящего времени, а Боринг все замедлил, одиночные мгновения кристаллизовал в миф. Появилась странная, формальная отстраненность, арка просцениума, постоянная дистанция между читателем и действием. Весь космос Уэйна Боринга сводился к квадратику два на два дюйма. Его сглаженные элегантные планетки бильярдными шарами плавали в сгущенной, расплющенной вселенной, где космос не был ни безбрежным, ни пугающим – он был замкнутым и кишел жизнью и разноцветьем. В одной и той же бесконечно повторяемой позе бегущего по воздуху Человек из Стали непринужденной трусцой перемещался с панели на панель, стойчески не меняясь в лице и преодолевая непостижимые дистанции в световые годы. В одном текстовом блоке могли миновать эпические века. Между диалоговыми пузырями рушились династии, а пока перелистнешь страницу, успевало состариться солнце.

Но с другой стороны, то был игрушечный мир, созерцаемый через обратный конец телескопа. Боринг уменьшал вечность, чтоб она умещалась в маленьких ладошках. Сокращал бесконечность, чтоб она влезла в камень. И все это – ради служения великому открытию эпохи Уайзингера: человеческие эмоции способны разрастаться, заполняя просторы космоса и бесконечное время. Вот для чего нужны были скупые, сдавленные штрихи Уэйна Боринга – удерживать под контролем и вылеплять громоподобное извержение дионисийского штурм-унд-дранга, оживлявшего эти страницы.

Все истории были про эмоции. Супермен пятидесятых погружался в цунами необъятных и бесстыдных чувств, разбивавших юные сердца и ослеплявших звезды. Социалистические фантазии о могуществе, урапатриотическая пропаганда и прибабасы, на которых строились предыдущие двадцать лет приключений Супермена, уступили место

катастрофическим историям о любви и утрате, вине, горе, дружбе, каре, ужасе и искуплении, библейским по масштабу и первобытной чистоте. Богоподобный Супермен Уайзингера становился все больше похож на нас. Он был Америкой пятидесятых – с ее атомным кулаком, смертоносным заклятым врагом, храбрыми союзниками. Как и Америка, он был небезупречным колоссом, защитником Земли от сил тирании, что прятались за железным занавесом, и тем не менее как-то жил с расколом внутри – с навязчивыми угрызениями, растущей неуверенностью, страхом перемен и ужасом конформизма.

Уайзингер ходил к психотерапевту, и авторы добывали истории из небогатой железной руды его сеансов. Вся психика редактора нагишом лежала на секционном столе – комиксы никогда не видели столь невероятного и бесстыдного развертывания чистого символизма. Собственно говоря, ничего подобного не случилось до самого появления грандиозных психоделических комиксов начала семидесятых.

Возьмем, к примеру, бутылочный город Кандор. Кандор был столицей Криптона, родной планеты Супермена, и считался уничтоженным. На самом же деле злодей Брейниак уменьшил его и сохранил в стеклянной бутылке. Эта живая диорама, этот муравейник с настоящими людьми ужасно нравился детям и подчеркивал детскую природу Супермена этой эпохи. Под бутылочным стеклом хранились утерянные воспоминания, и Супермен мог тайком попасть в Кандор, очутиться в мире, который оставил позади. Кандор был снежным шаром и музыкальной шкатулкой, олицетворением горьких и радостных воспоминаний из всех фильмов, что были и будут сняты за всю историю. Кандор – звонкий голос утраченного мира, прошлого, которого не случилось, недоступного. Кандор – угрызения совести выжившего, наделенные новым смыслом.

Супермена пятидесятых одомашнили и поставили в центр странного нуклеарного семейства, среди друзей, врагов и родственников. Уайзингер брал уроки у Капитана Марвела и его Семейства. Многие его любимые авторы – Отто Биндер и Эдмонд Гамильтон, например, – приложили руку к мифологии Капитана Марвела и адаптировали этот стиль к миру иных грез – более резкому, угловатому и параноидальному. Эта нуклеарная семья светила в темноте. Супермен больше не был единственным выжившим представителем

потерянной инопланетной цивилизации – рядом с ним появилась череда суперспутников, которых хватило бы на целый семейный фотоальбом. Суперсобака по имени Кripto у него уже была, а тут он обнаружил, что имеется и кузина, красавица-блондинка Кара Зор-Эл, которая вместе с супермартышкой Беппо тоже умудрилась пережить уничтожение Криптона. Были истории о детстве и юности Супермена (тогда его звали Супербой) и о его комически суперсильном младенчестве (Супербеби). Лоис Лейн хватило популярности дорасти до собственного ежемесячного комикса. Как и Другу Супермена Джимми Олсену.

Едва заявив о себе на страницах личного комикса, молодой Олсен рыбкой нырнул в фантастический мир физических метаморфоз, типичных для серебряного века. В случайно выбранных выпусках мы наблюдаем, как Джимми преобразается в мальчика-дикобраз, гигантскую черепаху, оборотня, Эластичного Парня и «человеческий небоскреб», даже не делая пауз, чтобы поразмыслить над происходящим. Ни к долгосрочным дурным последствиям, ни к неврозам эти трансформации никогда не приводили.

Вторжение фантастического в повседневное шло по всем фронтам, и даже первая любовь Супербоя, обитательница маленького городка рыжеволосая Лана Лэнг, соседская девочка-делюкс, тоже начала двойную карьеру Насекомой Девчонки, посредством «инопланетного кольца» перестраивая тонконогое миниатюрное тело канзасской королевы школьного бала в тушу гигантской осы или исполинского мотылька, с раздутым животом и подвижными усиками, но со стройным человеческим торсом и головой, отчего зрелище пугало вдесятеро сильнее. Как и Джимми, Лана не переживала ни физического ужаса, ни психологических травм, превращая свой подтянутый подростковый живот в чудовищное паучье брюхо, шелкая хитиновыми передними ногами и выпуская суперпрочный шелк из прядильного органа, который возникал на месте нормальных канзасских ягодиц. Если бы Грегор Замза, кроткий коммивояжер Франца Кафки, родился под солнцем зарождающейся вселенной *ДС*, он бы, возможно, бросил свои невероятные тараканьи силы на борьбу с преступностью и несправедливостью. А вскоре его бы уже позвали в Лигу Справедливости. Кафке и в голову не приходило, что его изгои могут оказаться героическими, как Люди Икс, эксцентрично

блистательными, как Джимми Ольсен, или роскошными, как законодательница журналистской моды и лауреатка Пулицеровской премии Лоис Лейн.

В перерывах между инопланетными воздействиями Джимми Ольсен не желал оставаться самим собой больше пяти страниц подряд и в случае чего регулярно прибегал к «маск-комплекту». Жизнь его, прототип образов Дэвида Боуи, или Мадонны, или Леди Гаги, превращалась в нескончаемый парад с переодеваниями и переизобретениями личности. И задолго до того, как упомянутые артисты бросили вызов границам маскулинности и феминности, Ольсен деконструировал мачистский стереотип в череде софторных гендерно-неопределенных приключений, адресованных детям и сейчас попросту не укладывающихся в голове.

Три незабываемые истории о трансвестите Ольсене, включая «Мисс Джимми Ольсен», можно обобщить нижеследующим текстом, с которого начинается один из стрипов в «Джимми Ольсене» № 95 (ах, как трепещет сердце):

ЕСЛИ ВЫ КОГДА-НИБУДЬ СПРАШИВАЛИ СЕБЯ, ДО КАКИХ ПРЕДЕЛОВ СПОСОБЕН ДОЙТИ **ДЖИММИ ОЛЬСЕН** В ПОИСКАХ ГАЗЕТНОЙ СЕНСАЦИИ, ВЫ ЕЩЕ НЕ ВИДЕЛИ, КАК ОН РАБОТАЕТ ПОД ЛИЧИНОЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬНИЦЫ ПРЕКРАСНОГО ПОЛА! ДА, ЧИТАТЕЛЬ. МОЛОДОЙ ДРУГ **СУПЕРМЕНА** КАРДИНАЛЬНО МЕНЯЕТ СВОЮ ЛИЧНОСТЬ И ОБЕИМИ НОГАМИ НА ВЫСОКИХ КАБЛУКАХ ВЛЯПЫВАЕТСЯ В БОЛЬШИЕ НЕПРИЯТНОСТИ, СТАВ НЕНАГЛЯДНОЙ ЗВЕЗДОЧКОЙ ПРЕСТУПНОГО МИРА.

Слова эти сопровождают картинку, на которой Джимми в зеленом платье семенит мимо почтового ящика, а несколько восхищенных мужчин гикают и косятся на его зад.

«ХА! ХА! ЭТИ БАБНИКИ РУХНУЛИ БЫ ЗАМЕРТВО, ЕСЛИ Б УЗНАЛИ, ЧТО ПОД ЖЕНСКИМ КОСТЮМОМ БЬЕТСЯ **ВЕСЬМА** МУЖЕСТВЕННОЕ СЕРДЦЕ РЕПОРТЕРА „ПЛЭНЕТ“ **ДЖИММИ ОЛЬСЕНА!**» – написано в мысленном облаке ухмыляющегося трансвестита Джимми.

Это сальное подмигивание намекает на безукоризненную деконструкцию маскулинного приключенческого жанра: отныне это сфера шоу-бизнеса, неустойчивой идентичности и всеядной сексуальности.

Джимми становится подругой гангстера, даже вступает в кордебалет и доказывает, что пляшет не хуже опытных танцовщиц. Затем косматую голову поднимает скотоложество: посреди напряженной романтической сцены в темном коридоре Джимми приходится вместо себя подставить рэкетире Большому Монти Макгро губы слюнявой шимпанзе по имени Дора. Полагая обезьянью пасть благоуханными глянцевыми устами Джимми Ольсена, рэкетир падает в сладострастные объятия примата, а Джимми поспешно ретируется. Градус умопомешательства высок. Такие истории *никогда* не случились бы в реальном мире, даже если бы в нем существовал Супермен. Теперь это был самостоятельный мир – он жил внутри нашего мира, рос, развивался и усложнялся.

Художник Курт Свон рисовал юного репортера возмутительной красоткой в макияже и рыжем парике. На каблуках и в чулках Ольсен выглядел так, будто случайно забрел со съемок клипа *Pussycat Dolls*^[79]. И изредка попадались панели, которые замечательно взрывали читателю мозг: на них Ольсен беседовал с Суперменом – без парика, но по-прежнему накрашенный, как кинозвезда, и по-домашнему одетый в розовый халат и мохнатые тапочки.

Но если можно Ольсену – значит и вообще можно? Я вырос с этой идеей маск-комплекта и игры, с представлением о теле и личности как чистом холсте. Взяв себе в ролевые модели бисексуального киллера-оборотня Джерри Корнелиуса из романов Майкла Муркока^[80], я следовал по стопам Джимми Ольсена. Ольсен играл в рок-группах – и я тоже. Ольсен был раскован и даже в пятидесятых придерживался широких взглядов – и я тоже. Если можно приятелю Супермена, уж мне-то сам Бог велел. Совершенно очевидно, что эти истории сочиняли развратники, желавшие развратить молодежь. Им это прекрасно удалось.

Истории про трансвестита Ольсена уходили корнями глубоко в андерграундный мир мимеографированных порножурналов и бондажных комиксов Эрика Стэнтон^[81], чья студия, помимо прочего, нанимала некоего Джо Шустера, создателя Супермена. Язык их

напоминал истории вроде «Похищения трусиков» (подробно обсуждаемой доктором медицины Робертом Дж. Столлером в его книге 1985 года «Наблюдения за эротическим воображением») и другие трансгендерные байки 1950-х, в которых здоровые молодые спортсмены нежданно вляпывались в приключения и вылазка в обитель студенческого сестринства оборачивалась насильственной инициацией, причащавшей их радостям женского белья и макияжа. Разница была в том, что Ольсен полностью контролировал свои трансформации и не мог терпеть дольше двух страниц, прежде чем снова в кого-нибудь превратиться.

В то же время в отношении Супермена к Лоис проглядывало все больше жестокости и женоненавистничества, а Лоис становилась все вздорнее и все больше совала нос куда не просили. Трудно увязать этого неучтливового коварного грубияна с любым из популярных представлений о Супермене, и однако же, он снова и снова врал, морочил Лоис голову и подрывал ее матримониальные мечты, а она кипела и плела интриги.

Страх Супермена перед обязательствами – постоянный, а может, и доминирующий элемент его похождения в серебряном веке. Сквозь обложки как будто сочилось сублимированное недовольство пятидесятых – фрустрация мужчин, после военных приключений вернувшихся домой, к работе с девяти до пяти и пошлым пригородным домикам.



12¢

SUPERMAN'S

GIRL
FRIEND

APR.
NO. 73



LOIS LANE

SHOCK STORY OF THE YEAR!

WHY IS LOIS LANE LASHING
A **WOODEN PUPPET**
OF **SUPERMAN**?
Read... *The DUMMY*
and the **DAMSEL!**



*«Лоис Лейн, подруга Супермена» № 73, обложка Курта Шаффенбергера. © DC Comics
ШОК ГОДА!*

*Почему Лоис Лейн хлещет плеткой деревянную куклу Супермена?
Читайте... «Куклу и девушку»!*

Громче всего эти отзвуки слышны в 73-м выпуске комикса «Лоис Лейн, подруга Супермена», впусившем в хрупкий мир здорового рассудка образ до того странный, что одними словами ему не отдать должного. Сама история в сравнении смотрелась совсем безобидной, однако здесь, как нигде, проявился типический для Уайзингера рефлексивный талант превращать любой уголь грязного подсознания в алмаз идеи. То была юнгианская перистальтика в пересказе для детей. Поведение, какого маленьких мальчиков учили ожидать от будущих подруг, было непристойнее минетов, увеличения груди и анального проникновения, на которые они рассчитывают теперь благодаря скучной интернет-порнографии. Супермен просвещал поколение свингеров-садомазохистов, чьи вкусы выходят далеко за пределы эксцентрики.

Взгляните еще раз – не веря своим глазам или потешаясь – на эту дикую обложку и задумайтесь: десятью годами ранее Лоис Лейн изображали довольно убедительной трезвомыслящей журналисткой, попавшей в мужской мир, а Джимми Олсена – отчасти правдоподобным начинающим фотографом, который пытается сделать карьеру в газете большого города. В таком контексте эти образы, с кровью выдранные с фантастической темной стороны американского воображения, смотрятся еще провокационнее и возмутительнее.

Чья это злость – Уайзингера или его авторов? Известно ведь, что он был первостатейным мерзавцем. Что такое Супермен пятидесятых – продукт эпохи, желание огрызнуться на эмансипацию, послевоенное стремление загнать заводских девиц Второй мировой назад в кухню и спальню, пока они не взялись всерьез строить самолеты, голосовать или даже писать комиксы?

Или это не столько взрослый подход к сексуальной политике, сколько попытка изобразить отношение Супермена к женщинам, понятное десятилетнему пацану («Девчонки! Фу-у!»). Супермен и его

труппа могли оказаться всем вышеперечисленным. Они не останавливались ни на миг, они увертывались и старались во что бы то ни стало адаптироваться, дабы выжить. Они были идеями и могли видоизменяться, будить страхи и фантазии послевоенного поколения и армий его детей.

Есть, конечно, и третье объяснение жестокой межгендерной борьбе за власть в супергеройских комиксах пятидесятих. Как прямым текстом постулирует Кодекс Комиксов,

- Ни при каких условиях недопустимо изображать страсть или романтический интерес так, чтобы они пробуждали низменные животные эмоции.
- В любовно-романтических сюжетах надлежит подчеркивать семейные ценности и святость брака.

Молодые мужчины и женщины, которые писали и рисовали эти комиксы, были не дураки – они были периферийные художники, маргинализированные и презираемые. Быть может, отвергнутые аутсайдеры, создававшие эти комиксы, мстили обществу, обнажая прокисшую силовую политику, что скрывалась за стриженными лужайками, накрахмаленными сорочками и кухонными фартуками Америки пятидесятих. Быть может, перекошенные жизни супергероев серебряного века – сознательная скабрёзная попытка прямо под носом у цензоров протащить в комиксы социальный комментарий и сатиру. Создатели супергеройских комиксов после принятия Кодекса соблюдали доктрину Ассоциации издателей комиксов до буквы и в то же время представляли послевоенную романтику рассадником аномалий, где женщины – ведьмы, которым подавай лишь кольцо, а мужчины – дрожащие *puer aeternae*^[82], которые страшатся ответственности.

Особенно я люблю обложку, на которой Супермен беспомощно, бессильно наблюдает, как его подруги Лоис и Лана шествуют мимо под руку с известными силачами.

«ЛОИС! ЛАНА! – робко восклицает Супермен. – ПОЧЕМУ ВЫ С ГЕРАКЛОМ И САМСОНОМ?»

«МЫ ИДЕМ В БЮРО ЗА РАЗРЕШЕНИЕМ НА БРАК! – гордо щебечет Лоис. – Я СТАНУ МИССИС ГЕРАКЛ!»

«А Я – МИССИС САМСОН!» – хихикает Лана.

То был смелый и незабываемый урок для молодых читателей мужеского пола: вот что бывает, если не можешь принять решение или взять на себя долгосрочные обязательства. Твою возлюбленную сцапает Самсон. И это бросало кошмарный вызов прогрессивности Супермена. Он что, не лучше этих архаических крутышей? Или он докажет, что сильнее, быстрее всех боголюдей прошлого?

Но тем парадокс не ограничивался: девочки тоже продолжали читать эти комиксы. Несмотря на все подтексты – страх, обязательства, женщины как хищницы, стремящиеся украсть у мужчин независимость, – энергию этих историй можно трактовать и как сугубо «женственную», а сюжеты строились с акцентом на отношения и сильные чувства. Отчего они и были популярны у детей обоих полов. Комиксы эти растворяли твердые латы военных суперсолдат и патриотических силачей. После почти двадцати лет неосознанных приключений Супермен оказался на кушетке психоаналитика и наконец выпускал наружу свою причудливость, свою чуждость. Америка тоже ходила к психотерапевтам и постепенно, вместе с прозрениями и чудесами психики, выдавливала из себя яд. Страхи вскрывались, как нарывы, изливались в живопись, музыку и поп-культуру.

Аутсайдерская культура в лице Ленни Брюса^[83], битников и богемы создавала новый язык бардов, дабы выражать все то, что прежде часа в четыре утра лишь гулко отдавалось в мыслях мужчин и женщин, обитавших в мире, который они от колыбели до могилы толком не умели понять. Проговаривалось то, что все чувствовали, но никто не смел высказать, потому что это единодушно запрещалось. Эта возникшая готовность – сугубо американская готовность – не насмехаться над маргиналами, но учиться у них открывала стране ее сексуальность, ее страхи и фантазии о свободе и рабстве, эмансипации и контроле сознания, человеку и машине. Пришла пора новым грезам сменить негодные, выпотрошенные и опустелые оболочки старых грез. От будущего не отмахнуться.

Ради нас Супермен пятидесятых охотно воплощал все человеческие ужасы: в череде приключений раннего серебряного века он становился ужасным жирдяем; чудовищем Франкенштейна; изгоем с львиной мордой; насекомоголовым; яйцеголовым и бесчувственным

«человеком будущего»; а также слабоумным трясущимся дедулей, который летал с помощью узловатой трости.

В каждом случае этот совершенный человек вынужден был на собственном опыте наконец постичь, сколь ужасно быть иным, стареть или мутировать, превращаясь во всевозможные отвратительные аберрации, что в эпоху фильмов о монстрах и страхов мутации терзали консервативный Нормалвилль, США. Нередко чудится, будто худшая судьба в мире Супермена – оказаться не монстром или злым гением, а, как заметил писатель Марк Уэйд, жирным лысым стариком. Каждое преобразование причиняло Супермену некие фундаментальные человеческие страдания. Силач расплывался, больше не держал форму. Чтобы выжить, приходилось терпеть, ждать, когда неизбежная цикличность истории возвратит его к нормальности в новой иерархической структуре редакции «Дейли плэнет» и суперменской супержизни с ручными зверями и крепостями, машинами времени и инопланетной родней.

И такое происходило не только с Суперменом: второстепенные персонажи, репортеры и владельцы продуктовых магазинов в полном составе ежемесячно становились объектами приложения бесчеловечных сил трансформации. Лоис Лейн оборачивалась Лоис Лейн, Ведьмой Метрополиса – старой каргой, что летала на метле и пуляла в Супермена жуткие туманные проклятия, – или Фантомной Лоис, Младенцем Лоис и даже Супер-Лоис. Знакомые лица ветеранов «Супермена» становились уродливыми, нелюбимыми, переживали цикличные злоключения, которые испытывали на прочность их фундаментальные представления о мире: так дети растягивают резинку – сильно-сильно, не чересчур сильно, но почти. Герои выучивали и к следующему выпуску забывали свои уроки, чтобы авторы могли преподать их вновь, но иначе. То был мир снов, комплексов, сумеречная страна доктора Фрейда и его бессознательного, где тело бесформенно и метаморфно. Преобладала подростковая тематика – из нее складывалась основа для прекрасных супергеройских историй.

Супермен эпохи Уайзингера был замечательным подвигом воображения и обновления. Сам Джерри Сигел принял этот вызов и довел свой оригинальный концепт до еще невиданных пределов. В чудесных историях – «Возвращение Супермена на Криптон»,

например, – он достиг стилистических высот, которые ему нелегко будет превзойти. Как следует из названия, путешествия во времени позволили Супермену возвратиться в родной мир до его уничтожения. Там он, лишенный суперспособностей под красным солнцем Криптона, повстречался с родителями, еще совсем молодой парой, и отыскал навеки родную душу, ослепительную Лайлу Леррол, криптонскую актрису, обреченную, как и все прочие на этом несчастливом небесном теле.

**И ДАЖЕ ПЛАМЯ В НЕДРАХ ПЛАНЕТЫ – ВСЕ РАВНО ЧТО
ХЛАДНЫЙ ЛЕДНИК В СРАВНЕНИИ С ВЕЛИКОЙ ЛЮБОВЬЮ,
КОТОРОЙ ВОСПЫЛАЛИ ДРУГ К ДРУГУ СУПЕРМЕН
С ЗЕМЛИ И ЛАЙЛА ЛЕРРОЛ С КРИПТОНА.**

Сцены, где молодой Джор-Эл, Лара, Лайла и Кал-Эл пьют за будущее, «И НЕ ВАЖНО, ЧТО ПРИНЕСЕТ НАМ ЗАВТРА!», отчетливо отдает горькой сладостью школьных фотографий, потерянных и найденных спустя много лет, когда молодость давно прошла. Супермен вынужден оставить рыдающую Лайлу умирать, он возвращается в собственное время, и так рождается новый тип историй про Супермена. Уже не политические фантазии, не пропаганда и, в отличие от более поздних супергеройских комиксов, не таблицы пересечений взаимосвязанных миров. Эти истории обладали универсальным обаянием народных сказок. Они не обращались к детской аудитории свысока и не смягчали темные материи – смертность, горе, ревность и любовь.

А еще были так называемые воображаемые истории, отклонявшиеся от официального канона (в комиксах именуемого «реальностью»). В них можно было комически или трагически разыгрывать занимательные сценарии «что, если?». Что, если Супермен женился на Лане Лэнг? Что, если Лютор воспитал Супербоя как собственного сына? Что, если Супермена воспитали родители Бэтмена, а Брюс Уэйн тогда – брат Кларка Кента, хоть и сводный? Таким сюжетам редко гарантировался счастливый финал, отчего многие из этих спекулятивных трагедий получались мощнее и запоминались крепче «реальных» приключений.

Супергерой обратился к тому, что внутри, и результаты получились великолепные. Отвернувшись от политической и социальной реальности материального мира, грамотно обворовав «Капитана Марвела» (в плане и содержания, и авторов), Уайзингер и его команда распахнули двери и явили новый горизонт, над которым супергерои могли вольно воспарить. Их больше не сковывали правила социального реализма, истории обрели свободу и стали тем, чего требовало поколение юных читателей, – аллегорической научной суперфантастикой о том, каково живется, когда тебе двенадцать лет. Супермен пятидесятых гордо назвал своим домом заляпанный яркими пятнами а-ля Джексон Поллок протоконтинент великого американского бессознательного – и привнес туда порядок, юмор и смысл. Уайзингер впустил в мир Супермена протейский, дионисийский дух, и этот мир заискрился электричеством, заиграл новыми идеями и свежими трактовками старых идей, распахнулся и переродился лизергиновой зарей шестидесятых.

Прежде чем продолжить, хочу вам пересказать свою любимую историю тех времен – потому что она идеально резюмирует эпоху и подход Уайзингера к американской драме. История называется «Новая способность Супермена». Вы, вероятно, полагаете, что заявленная новая способность укладывается в научный, по сути дела, диапазон суперменских талантов. Скажем, он научился управлять электричеством или читать мысли. Нет. Подчиняясь инструкциям Уайзингера, автор комиксов Джерри Коулмен и художник Курт Свон задумали нечто совсем другое.

Новая способность у Супермена была такая: он обнаружил, что умеет вызывать из правой ладони своего двойника – немого, шести дюймов ростом и при полном параде. Явившись из ладони Супермена и никак это обстоятельство не пояснив, мини-Супермен вместо настоящего Супермена умчался бороться с несправедливостью и спасать невинные жизни. Разумеется, этот странный Мини-Мы^[84] справлялся успешнее Супермена. Что еще хуже, когда появился этот малявка, Супермен лишился всех способностей и остался беспомощно наблюдать, как его ручной допельгангер снова и снова всех спасает и получает в награду любовь и благодарность, которые, казалось бы, причитаются Супермену.

Валяйте – анализируйте.

Волосы Самсона. Ахиллесова пята. Заковыристые гимнастические упражнения, выявлявшие слабости кельтских супервоинов. Слабость нужна даже величайшему герою – иначе не сложится драмы, не выйдет ни падения, ни искупления.

Если Супермен неуязвим, как же его уязвить?

Уайзингер и его авторы понимали про Супермена главное: у этого сверхчеловека ранимое сердце и порою хрупкая самооценка. «Сверх» – глазурь на торте, подслащенная пиллюля: у нас тут истории про Человека и его роль в новом мире.

Но теперь, когда Человек Будущего достиг почти божественных высот всемогущества, ему тем более требовался некий правдоподобный физический изъян. Ну, такое господствует мнение. Мерцающий зеленый минерал-убийца под названием криптонит впервые появился в 1943 году в радиосериале про Супермена. Радиоактивные останки его родной планеты сыпались на Землю метеорами – гораздо чаще, чем можно ожидать от осколков далекой цивилизации, и в достаточных количествах, чтобы регулярно угрожать жизни Супермена. В качестве оружия криптонит обладал некой символической весомостью: само представление о том, что радиоактивные фрагменты родины стали для Супермена токсичны, отсылало к старой стране, к старому образу жизни, к угрозе, которую несла неудачная ассимиляция. Супермен был натурализованным американцем. Ему только и не хватало этих смертоносных напоминаний о том, откуда он пришел, – о том, что он, сын благородных ученых, скатился до ручного труда на фермерском поле и работы в сельмаге.

Уайзингер понимал, как работает мышление юных читателей, и еще чуть-чуть раздвинул рамки: если бывает *зеленый* криптонит, может, встречаются и другие? Призматическое расщепление началось с изобретения Красного К, клевого криптонита, поскольку он буквализировал центральную тему серебряного века – физическую

трансформацию. Красный криптонит был минеральным суперменским ЛСД и действовал не только на мозги – он превращал тело в игровую площадку, где резвились телесные галлюцинации.

Внутренняя логика истории обещала, что под Красным К двух одинаковых трипов не бывает. Красный К всякий раз действовал на Супермена по-новому и в теории никогда не надоедал. На приходе Супермен мог отрастить муравьиную голову и карабкаться по зданию «Дейли плэнет» предводителем армии гигантских насекомых из кошмаров («БЗЗ-БЗЗЗ... НАДО ПОЙМАТЬ ЛОИС ЛЕЙН... ОНА БУДЕТ НАШЕЙ КОРОЛЕВОЙ!») или распасться на хорошего Кларка и плохого Супермена, или даже на двое суток поглупеть.

Красный К и серебряный век друг от друга неотделимы. Красный К – кислота для супергероев, и под ней Супермен мог себя отпустить, американским первопроходцем балансировать на краю пропасти между ликующим самозабвением и всепожирающим ужасом. Красный К служил удобной метафорой подростковых гормональных всплесков, физиологических перемен, диких перепадов настроения, от восторга до отчаяния, которые переживала аудитория.

Другие варианты криптонита создавались, если того требовала механика сюжета, но без расчета на долговечность. Вот почему золотой криптонит мог навеки лишить Супермена способностей, синий действовал только на Бизарро, а белый смертоносен для растений, отчего немногим интереснее спичек, дуста или прочной лопаты.

Но разумеется, главной слабостью Супермена было его тайное альтер эго. Отчего застенчивый Кларк Кент не желает разодрать рубашку на груди и явить своей безответной любви могучего богочеловека? Нет, он продолжает скрывать правду от Лоис Лейн, выдумывает уловки, прихотливые до жестокости, – чудовищные семантические розыгрыши, которые мальчик-мужчина может подстроить девочке-женщине, и все под предлогом «преподать ей урок».

В историях вроде «Два лица Супермена» герой обещает жениться на Лоис Лейн, но только если она встретится с ним в назначенный час перед церковью. Когда она выполняет его условия, он запечатывает дверцы ее машины тепловым зрением, чтобы Лоис не выбралась. Не смогла выйти за него минута в минуту – все, привет, упустила свой

шанс. Усмехаясь, Супермен с облегчением взмывает в небеса, вновь обведя хищницу вокруг пальца.

Как Румпельштильцхен, Том-Тит-Тот и прочие фольклорные персонажи, которые понимали, что имена обладают могуществом, и потому хранили их в секрете, Супермен держал дистанцию с Кларком – и наоборот. Их пути редко пересекались. Кларк прятал душу под непритязательным костюмом и очками. Если Лоис, *девушка*, узнает, кто он такой, ему конец. Она станет давить, вынудит его сменить кричащее трико и жизнь, полную приключений, на что-нибудь менее позорное, более домашнее. Будет ждать его к ужину, когда нужно срочно спасти тонущие океанские лайнеры. В конечном итоге его самообман, его фантазии о том, как однажды он поведет Лоис к венцу, – всего лишь самообман и фантазии; женившись на Лоис, он навеки пребудет Кларком. И не важно, насколько он быстр и силен: он пребудет Кларком, который носится вокруг планеты за продуктами.

Чудо-Мальчик Робин впервые появился в «Detective Comics» в 1940 году. Его анонсировали как *«СМЕЮЩЕГОСЯ МОЛОДОГО СОРВИГОЛОВУ...»* и *«ПЕРСОНАЖА – НАХОДКУ 1940 ГОДА»*; на обложке он выпрыгивал из циркового обруча, который держал улыбающийся Бэтмен. Взрывом восторга обложка сигнализировала о том, что в комиксы, рожденные Депрессией, явился бесстрашный деятельный дух.

Дика Грейсона представили читателям как типичного персонажа «Города мальчиков»^[85]; нахального беспризорного забияку; осиротевшего сына убитых воздушных гимнастов. Робин был цирковым пацаном, невозможно вообразить человека, более далекого от Бэтмена в смысле социального класса и среды, но сердце у Робина было отважное, и такого храброго мальчика Бэтмен никогда не встречал. Им вполне логично было объединиться и вместе вести свою антипреступную жизнь.

Жизнерадостность и воодушевление харизматичного оптимиста Робина понудила скованного миллионера и протестанта Уэйна слегка

расслабиться. Парнишка плеснул на злые улицы Бэтмена карнавальной *joie de vivre*^[86]. Появление Робина превратило мрачные истории о преступлениях и наказаниях в захватывающие приключения двух смельчаков, до того богатых, что могут себе позволить заниматься чем угодно.

После 1940 года улыбка редко сходила с лица прежде кислого Бэтмена. Бэт-пещера наполнялась трофеями, там копились невероятные сувениры их с Робинем приключений: центовая монетка с Линкольном, размером с колесо обозрения; робот-тираннозавр; несколько смертоносных зонтиков из арсенала Пингвина; и целый гараж потрясающего транспорта. Пещера обернулась то ли музеем, то ли исполинской корзиной с игрушками, то ли парком аттракционов. Глазами Робина безжалостный, беззаконный мир Бэтмена – мир теней, крови и ядовитых химикатов – виделся преступным Диснейлендом. Даже правоохранительные органы сменили гнев на милость: Бэт-Мен 1939-го был грозным одиночкой, за которым по крышам Готэма гонялась полиция, а Бэтмен и Робин стали гордыми гражданами и официальными помощниками полиции Готэм-Сити, трудились бок о бок со своими официальными коллегами в полицейской форме, вместе с ними защищая любимый город.

По всему выходило, что молодой Брюс Уэйн, чьи чувства умерли вместе с родителями в Преступном переулке, наконец-то повстречал друга, с которым можно разделить эту странную и увлекательную тайную жизнь. В лице десятилетнего осиротевшего акробата эмоционально заторможенный Бэтмен обрел идеального друга. Едва на сцене появился Робин, Бэтмену пришлось повзрослеть, взять на себя ответственность, и на смену кровожадному молодому Темному Рыцарю из оригинальных, отдававших бульварщиной приключений явился совсем другой герой – отважный старший брат, лучший друг, о каком только может мечтать ребенок. Беззаконная гроза преступного мира стал детективом, человеком, которому мы можем довериться – и даже доверить своих детей.

А затем в разгар паранойи и самоанализа выступил Уэртем со своими инсинуациями. Во тьме, что пала на *DC Comics* в период слушаний в конгрессе и публичных отречений, сохранилась лишь горстка супергероев, и при выключенном свете все они одичали. Как будто прямо сквозь плоть стали тошнотворной зеленью просвечивать

их скелеты – наружу выходили поразвлекаться их радиоактивные, ночные, темные «я». Даже Робин не уцелел пред лицом едкой контратаки вытеснения. Чудо-Мальчик сдался, обессиленный приговором злого доктора У., и на поверхность всплыли жуть, скисшая тушь и шепотные намеки.

В душе Робин теперь сомневался, что роль в жизни Бэтмена назначена ему навсегда. В историях вроде «Напарник Бэтмену!» Чудо-Мальчик хоронился, хандрил и нервно потел, все сильнее подозревая, что его выпихивают в пользу Вингмена^[87], взрослого, который наряжался под голубя, раскрашенного хипьем из баллончиков. Эта угроза оказаться на обочине возникала все чаще, а Робин становился все суетливее и слезливее.

Поскольку ни музыкой, ни звуковыми эффектами подчеркнуть эмоциональную сцену в комиксе нельзя, приходится полагаться на слезы ручьем и мелодраму. Дабы до юных читателей дошло, что персонажи *очень огорчены*, эти последние вынуждены рыдать в голос.

Рассчитывать, что похожие на маски и зачастую скрытые масками лица смогут передавать недосказанность, – все равно что ждать актерской игры от витража. Эмоции транслировались на максимальной громкости. Преступления запретили, от души подраться нельзя, а выжить ужас как охота, поэтому супергерои отдали свое достоинство на откуп духу времен и принялись болтать о своих нуждах, страхах и (ах!) надеждах.

И в пятидесятых Чудо-Мальчик из прыгучего идеала малолетнего борца за справедливость превратился в плаксивого надутого невротика, живущего в страхе, что возлюбленный Бэтмен променяет его на новых мальчиков, половчее, – или, что еще хуже, поддастся чарам Бэтвумен. Нижняя губа у Робина обиженно выпятилась и застыла так навсегда – спасибо художнику Шелдону Молдоффу, – а мир Чудо-Мальчика обернулся шизоидным адом холодной войны, где Бэтмен втайне строит планы предать напарника и бросить, едва тот отвернется. Застав Крестоносца в Маске за чаем, Робин мигом делал вывод, что термос норовит занять его место подле Бэтмена, и заливался слезами. На обложках мальчик приходил, скажем, к церкви и видел, как Бэтмен и Бэтвумен спускаются с крыльца, прямо в супергеройских костюмах, а свадебный реквизит, привет из сновидений, лишь подчеркивал сюрную непристойность этой картины.

Снова и снова читателям показывали, как Робин открывает дверь, а Бэтмен и Бэтвумен смотрят на него снисходительно, подразумевая, что ребенок помешал важному делу, которое доступно лишь пониманию взрослого.

«Ах!» – вот и все, что он, как правило, в состоянии был из себя выдать, а затем держался изо всех сил, пока сюжет не разрешался традиционным сумбуром недоразумений и недопонятых сценариев.

Завораживающие и безумные истории этого периода полнятся новым образом плачущего мальчика. Уэртем заставил невинных супергероев осознать их сексуальный потенциал, и, как у Адама с Евой, что хлопали глазами в саду, за этим последовало смущение, отрицание и невыносимые взрывы эмоций столь незнакомых, что передать их удавалось лишь через невероятные уродства совершенно оригинального толка. Преступников Готэма уже превосходили числом космические пришельцы, чьи замыслы и природа родных планет вдохновлялись шипастыми фресками на стенах футуристических джаз-клубов или битнических подвалов в Виллидж. Робина осаждали тьмы и тьмы изломанных силуэтов и гротескных существ. Кодекс запрещал реалистичные изображения преступлений, и Бэтмена неловко подталкивали ко все более невообразимым конфронтациям с монстрами, инопланетянами и... женщинами. Сальные упреки доктора Уэртема по-прежнему звенели в ушах сотрудников DC, и редакторы спешили подтвердить гетеросексуальность Бэтмена, впрыснув в комикс дозу эстрогена; престарелая тетушка Хэрриэт вскоре сменила предупредительного Альфреда, но мощнейшее женское вторжение началось с прибытием стройной Бэтвумен и ее напарницы Бэтгерл.

Бэтвумен Кэти Кейн дебютировала нагляднейшей «бородой» для Бэтмена, которому (не станем забывать), вообще-то, не было нужды доказывать свою гетеросексуальность, поскольку он нарисован пером на бумаге для развлечения детей и сексом не занимался ни в кадре, ни за кадром. Этот период – с поцелуйчиками и Бэтменом с Бэтвумен у алтаря – даже абсурднее инопланетных миров и зазубренной модернистской эстетики, поскольку мужеподобное штатское альтер эго Кэти Кейн было бесшабашной владелицей цирка, которая носила джодпуры и рассекала на мотоцикле. Кэти Кейн была Марлоном Брандо в платье, Пусси Галор в исполнении Хонор Блэкмен за десять

лет до выхода «Голдфингера»^[88]. И, как и Пусси в Джеймса Бонда, Кэти втюрилась в Бэтмена по уши.

Но даже потерявшая голову Кэти была о-го-го. Бэтвумен *реверсировала* – в ситуационистском смысле этого слова^[89] – образ домохозяйки атомного века, нося в сумочке лазерную губную помаду и изящные флаконы одеколона, который химически кастрирует тебя прямо на месте. Кэти Кейн была степфордской женой, превращенной в оружие, дамочкой из «Эйвона» на посту командира спецназа: полусапожки, кожаные гребенчатые перчатки, блестящая губная помада, до того красная, что казалась черной и зеркальной. Будь Бетти Пейдж^[90] грозой преступного мира, она бы чуток смахивала на эту Бэтвумен. Неудивительно, что Бэтмен влюбился, а неловкая речь Чудо-Мальчика снова и снова спотыкалась об одно и то же междометие:

[Ах!]

У Кэти была племянница, нежная блондинка Бетти Кейн, которая впоследствии бросила борьбу с преступностью и стала профессиональной теннисисткой, – и да, легко себе представить, как ушлые нейроны Уэртема поспешно переиначивают эту новую и потенциально более извращенную картину путаных отношений в завлекательный порносюжет. Подозрительный союз трех холостяков – Брюса, Дика и Альфреда – отнюдь не сменили на приличную семью с Мамой, Папой, Сестрой, Младшим и Собакой (примерно тогда у главных героев завелась находчивая немецкая овчарка в маске по кличке Туз); напротив, эпоха Уэйна—Кейн воспринимается как уму непостижимая, эмоционально заряженная, психосексуальная истерическая катавасия. Эмоциональные манипуляции и жестокое обращение двоих взрослых людей с явно страдающим Робинотом – к примеру, в истории «Бэт-Майт знакомится с Бэтгерл» – побудили Леса Дэниэлса в его книге «Бэтмен: полная история» отметить: «Если комикс, как утверждал доктор Уэртем, действительно способен сделать человека геем... этому комиксу, пожалуй, хватило бы запала».

Можно было предугадать, что бунт против Кодекса Комиксов выльется в такой вот разрушительный зашифрованный замер психосексуальной температуры Америки. Выжатые как лимон и со всех сторон теснимые копами конформизма, создатели комиксов избрали герметический путь. Их откровения и ярость преображались в детские сказки, но трудно не различить в них поклона гомосексуальному андерграунду и отзвуков наркотических, психоделических видений Гинзберга и Берроуза.

Вообразите, как в историях скупого на эмоции, правдоподобного Бэтмена двадцать первого века, сыгранного Кристианом Бейлом в фильмах Кристофера Нолана, возникает все то, что выпало на долю Бэтмена пятидесятых: Радужный Бэтмен, Бэтмен-Зебра, Существо из Измерения Икс, напоминавшее одноглазую тестикулу на ногах-стебельках. Заголовки встречались такие: «Бэтмен из джунглей», «Бэтмен-русал» («ДА, РОБИН. Я СТАЛ РЫБОЧЕЛОВЕКОМ»), «Долина гигантских пчел» («РОБИН! ЕГО ПОЙМАЛИ И СДЕЛАЛИ ШУТОМ ПРИ ДВОРЕ КОРОЛЕВЫ ПЧЕЛ!») и «Бэтмен становится Бэт-Малышом»; вседозволенность царила полнейшая. И такого добра было навалом: целое десятилетие длилась беспримесная шиза, поскольку авторы *DC* из кожи вон лезли, только бы не выпускать Бэтмена туда, где ему, вообще-то, самое место, — на заполоненные преступниками улицы.

Телесные метаморфозы, подчеркивание сильных эмоций — Уайзингер заложил фундамент для серебряного века, подготовил комиксы к прибытию реактивного, сверхзвукового ЛСД-сознания, которое в мгновение ока превратит величайшее в мире собрание молодежи в самопровозглашенных сверхлюдей.

Но прежде ради успеха психотерапии надлежало завершить процесс миниатюризации, сжатия и самоуничтожения. Возникла гибнущая звезда, черная дыра, откуда ускользнуть мог только бог — или же идея. Ведь из черной дыры не вырваться даже свету. Горизонт событий обозначает пределы человеческой науки, а не человеческого воображения.

И тут явился Флэш, который бегал быстрее скорости света.

И все растаяло.

Все потекло.

Глава 6

Химикаты и молния

Согласно книге Джерарда Джонса и Уилла Джейкобса «Герои комиксов», всестороннему обзору комиксов серебряного века, представители Госдепартамента США просили поставщиков массовых детских развлечений воспитывать в читателях интерес к науке и технологиям – такая попытка вырастить поколение ученых, способных реализовать президентские космические мечты.

Итак, Кеннедиден: астронавт, красавец-ученый, уверенный и предприимчивый первопроходец с красивой женой или подругой, устремляет взор к звездам или сияющему будущему. Злых безумных ученых прошлого сменили наиразумнейшие из научных героев. К середине 1960-х страхи, нагнанные спутником и Юрием Гагариным, отступили перед героизмом Джона Гленна и астронавтов «Меркурия»^[91], и американские герои серебряного века излучали уверенность. Эти мужчины и женщины уже победили в холодной войне, и армии их детей росли в мире, который обещал им наследование Земли.

Редактор *DC Comics* Джулиус Шварц пережил эпоху дешевых журналов и ранний фэндом. Он был давним коллегой Уайзингера, а также литературным агентом культовых писателей – в том числе Г. Ф. Лавкрафта и Рэя Брэдбери. В комиксы он принес спокойную солнечную рациональность и любовь к идеально выверенным фантастическим головоломкам, зачастую строившимся вокруг решения химических и физических задач. Стилль он предпочитал бестревожный – ни мрака, ни дурачества.

Ядром команды Шварца стали художник Кармайн Инфантино и два автора, Гарднер Фокс и Джон Брум. Джил Кейн, еще один игрок основного состава, был лихим остроумцем и денди, а стиль его находился где-то посередине между Мэком Рэбоем и Джеком Кирби. Кейн немножко злоупотреблял шаблонными позами, но в остальном работы его были четкими, свежими и динамичными. Его герои обладали конституцией балетных танцоров, а не борцов и силачей –

возникла новая женственная грация, которую Инфантино придал и своим американским суперпионерам. И вот эта команда перезапустила Флэша.

Вы, вероятно, помните Флэша золотого века под именем Джея Гаррика – надышался парами тяжелой воды, ля-ля-тополя. Когда Шварцу предложили возродить персонажа, рассказать о нем новые истории и так протестировать отклик рынка на возвращение супергероев, Шварц согласился – но при условии, что ему разрешат написать всю серию с нуля, сохранив только имя героя и способность развивать суперскорость. Новый Флэш впервые появился на страницах «Showcase» № 4 в конце 1956-го и мгновенно прогремел – вспышкой молнии (сообразно своему прозвищу) открыл серебряный век.

Барри Аллен был самым быстрым человеком на Земле. Он бегал быстрее самой быстрой машины, самого быстрого реактивного самолета. Он бегал так быстро, что скакал через океаны, точно камешек по воде или Иисус на ракетном топливе. На пределе возможностей он мог семь раз за секунду обежать вокруг Земли, достигнув скорости света и «вибрируя» своими атомами сквозь твердые объекты. При помощи чудесной и абсурдной супермашины, Космической беговой дорожки, он даже мог преодолеть временной барьер. Облачаясь в красный антифрикционный костюм, Флэш пользовался своими фантастическими способностями, дабы защищать граждан в Централ-сити и за его пределами.

Андрогинного, юркого, обтекаемого и умного Флэша закономерно наделили наикрутейшим комиксовым костюмом. Костюм этот, классика дизайна, был сплошным с ног до головы, красным, как «феррари», и с нулевым трением. На маске у Флэша были декоративные «наушники» с крошечными золотыми крылышками Гермеса, напоминавшими украшение с капота некоего невероятного концептуального автомобиля. Желтая молния рассекала круг на груди справа налево, как каббалистическая вспышка магического прозрения. Этот костюм летающего лыжника притягивал взгляд и подчеркивал великолепные ягодицы героического бегуна. На ярко-желтых сапогах были ребристые подошвы в дюйм толщиной и обтекаемые крылышки

на лодыжках. Чистейшей ёклмодерновостью и графичностью этот костюм уступал лишь костюму напарника и племянника Флэша, Уолли Уэста, он же Юный Флэш.

Восхитительный костюм Барри прятался в кольце и выстреливал оттуда по необходимости, второй кожей обволакивая его гибкую мускулатуру. Кармайн Инфантино рисовал Флэша как бегуна – не борца, не здоровяка. Безудержными выразительными мазками и целым рядом новых визуальных эффектов, изображавших мерцающее пятно супербыстрого человека в движении, Инфантино вырвался из статичного, спрессованного стиля пятидесятых. Точно «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» Марселя Дюшана и футуристические полотна Умберто Боччони^[92], этот Флэш представал перед нами многорукой чередой фигур, мчащихся сквозь время. А вот городские пейзажи Инфантино неизменно застывали на двумерных сценических задниках – точно картонные силуэты модернистских небоскребов, абрисы, вечно маячащие на горизонте, эстампы джазовой эпохи на стенах у молодых яппи.

Барри Аллен, приветливый, стриженный ежиком криминалист, однажды припозднился в лаборатории, где нечаянная молния, ударившая в стеллаж с химикатами, а заодно и в Барри, наделила этого последнего суперскоростью. Злодеями его выступали шельмовские воплощения научных сил – термодинамических (Тепловая Волна, Капитан Холод), оптических (Мастер Зеркал), метеорологических (Погодный Волшебник), звуковых (Крысолов), гироскопических (Волчок), химических (Мистер Элемент)^[93]. Сюжеты зачастую разворачивались вокруг какого-нибудь простого научного факта. И однако, ощущение, будто тебе читают лекцию, возникало редко. Мальчики серебряного века именно эти научные факты и хотели знать – а кто научит лучше, чем это новое воплощение одного из старейших наших богов? Химические реакции разыгрывались как драмы, уроки по физике превращались в грезы о скорости и романтике.

И вот тут к последовательности событий подключился я: родился в час ночи в последний морозный день января 1960 года. Флэш всегда

был моим любимым супергероем. Даже теперь, если б можно было выбрать себе суперспособность, я бы взял пример с него.

Самые любимые мои истории про Флэша рисовал Инфантино и писал вышеупомянутый Джон Брум, который понимал, куда движется этот «Кеннедиден». Первопроходческий дух, что гнал американскую молодежь в далекий космос, разгонял и обратный драйв – во внутреннее пространство. За десять лет до того, как Стэнли Кубрик запустил Кира Дулли сквозь небесный калейдоскоп в финальном акте «Космической одиссеи 2001 года», элегантный торчок Брум уже проводил взаимосвязи между Джоном Гленном и Дейвом Боуменом из «Космической одиссеи» и посылал опрятных героев вроде Барри Аллена и Хэла Джордана (нового Зеленого Фонаря) за горизонты событий к совершеннейшему безумию, какого молодые читатели еще никогда не видали. Брум, хипстер и поклонник джаза, в мерцающем тумане колотил по клавишам пишмашинки на севере штата Нью-Йорк или в Париже, – ну и как могли его летчики-испытатели, полицейские и астронавты не словить приход от испарений?

Для стриженного Барри Аллена крайние пределы психоделии были производственным риском. Как и с астронавтами, которых он напоминал, с Барри можно было рассчитывать, что он отправится за границы разума и вернется, не лишившись рассудка и не обгадив алый костюм. Бэтмен, допустим, сталкивался с замысловатыми смертельными ловушками, Супермен разбирался с инопланетными захватчиками – но криминалист Барри Аллен мог на несколько выпусков подряд застрять в галлюцинациях, точно вызванных сальвией дивинорум^[94]. В одной серии он превратился в деревянный манекен и, обесчеловечившись, путался в нитках. В других эпизодах на него накладывали проклятие, из-за чего он переставал различать все цвета, кроме зеленого, или его расплющивали, превращая в живой булыжник, – он звал на помощь из мостовой, а по нему, ничего не замечая, торопливо шагала толпа. Но шедевр появился в августе 1966-го – «Флэш ставит свою жизнь на... тебя!». Насколько я помню, это одна из первых историй, мощно повлиявших на мое юное сознание. Многие свои писательские мании и опасения я могу отследить до этого истока.



The **FLASH**

12¢

AUG.
NO. 163

STOP!

DON'T PASS UP THIS ISSUE!
MY **LIFE** DEPENDS ON IT!



IS **THIS** THE LAST STAND OF THE **FASTEST MAN ALIVE?**
"The **FLASH** STAKES HIS LIFE ON--**YOU!**"

«Flash» № 163, обложка Кармайна Инфантино и Джо Геллы. © DC Comics

СТОЙ! Не пропусти этот выпуск! От тебя зависит моя ЖИЗНЬ!

Неужели это последняя битва самого быстрого человека на Земле? Флэш ставит свою жизнь на... ТЕБЯ!

На обложке изображался Флэш крупным планом. Фон был черный, сплошной, без деталей. Флэш вытягивал руку на первый план, точно стоял от нас в паре шагов, почти в натуральную величину, и обращался прямо к нам. Лицо у него было бешеное. Глаза – как у святого, созерцающего бесконечность. Ладонь, размером почти с настоящую, выставлена вперед, останавливает нас. Он Флэш – самый быстрый человек на Земле. Яркая красная реплика в черноте у него над головой так нам и сообщала.

«СТОЙ! – кричал он дюймовыми буквами. – НЕ ПРОПУСТИ ЭТОТ ВЫПУСК! ОТ ТЕБЯ ЗАВИСИТ МОЯ ЖИЗНЬ!»

Самый быстрый человек на Земле велел нам *остановиться*, ломал четвертую стену второго измерения, обращаясь к нам с просьбой. Впервые супергерой выглянул из плоскости картинки в теоретическое высшее измерение, которого не видел, но постигал интуитивно, и зывал к читателям о помощи. Он, видимо, даже понимал, что находится в комиксе. Его мир – не наш мир; мы разделены мембраной, твердой и проницаемой, как зеркало Алисы. То был подлинный поп-арт в своей естественной, массовой платонической форме. То было искусство как продукт – галерейные работы Роя Лихтенштейна^[95] могут лишь стремиться к подобному, – и обложка Инфантино, увеличенная до двадцати футов в высоту, прекрасно смотрелась бы в нью-йоркском Музее современного искусства или «Тейте».

А внутри начиналась история. В один прекрасный день Флэш вляпался в стычку со злым негодяем, изобретателем нового оружия, от которого люди забывали всех, кто пересекал траекторию его луча. Негодяй провел испытания на своей кошке Джессике, которую все мигом забыли, отчего животное исчезло навеки, точно дерево, которое не падает в несуществующем лесу. Дать кошке имя, упомянуть всего на двух панелях, а затем обречь на забвение – типично брумовская деталь. Мы, читатели, запомним Джессику навсегда. А вскоре оружие

было обращено на Флэша. Поскольку теперь никто его не помнил и не узнавал, он стал рассеиваться, как дымное колечко.

«НАША ВЕРА В СЕБЯ СТРОИТСЯ НА ТОМ, ЧТО ДУМАЮТ О НАС ДРУГИЕ, – А БЕЗ ЭТОГО ТЫ СРАЗУ НАЧИНАЕШЬ *ТЕРЯТЬ СВОЮ ЛИЧНОСТЬ!*» – объясняет злодей тающему супергерою.

Этот ужас пробрал меня до костей. Мне знакомы были сны, в которых тащишь свое бесчувственное свинцовое тело сквозь клейкий воздух, как в замедленной съемке, и я догадывался, что невесомое газообразное тело – пытка страшнее.

И вот перед нами Флэш – обалделый, распыленный, но еще сознает себя, личность на грани распада, истощившаяся до бестелесной абстракции. В материальном мире он действовать больше не мог, и Инфантино рисовал его как летучий красный дым, силуэтом смутно напоминавший человека, и этот дым швыряли и драли потоки воздуха от прохожих на улице. Словно избавленный от «самости» буддист, Флэш витал на улицах Централ-сити мазком живого рассеивающегося сознания. Инфантино умудрился нарисовать, как ощущается Альцгеймер. Как выберется наш герой из этой финальной ловушки? На случай, если вам интересно: одна маленькая девочка, чью куклу он в тот день спас из реки, отчего-то все равно помнила Флэша и через нее он собрал свое бытие заново.

Взрослые, быть может, осудят простенькое нравоучение, неубедительные мотивации и сочтут историю Брума легковесной. Это правда, многие его работы пустоваты и неглубоки, однако эта проникала в самое нутро. Ясно и подробно она описывала распад крепкого супергеройского тела, в серебряном веке происходивший повсеместно. Она изображала конец трипа, ужасное ошеломление утраты личности и воли – утраты, которую переживут столь многие молодые люди, во времена войны не готовые к психоаналитическим эффектам химического дитяти Альберта Хофмана. И эта история учила их, что вернуться назад можно лишь через доброту, связь с людьми и общность.

Кроме того, истории Флэша были занимательным источником так называемых флэш-фактов: редакция прерывала повествование и объясняла, как скорость ураганного ветра может вогнать соломинку в деревяшку или как свет солнца доходит до нас за девять минут, поэтому лишь спустя девять минут мы узнаем о том, что оно погасло. Флэш-фактами можно было шикарно потрясать учителей и родителей, плюс они доказывали, что комиксам есть что предложить достойному молодому поколению безусых новых футурианцев^[96].

«Флэш» – работа адекватных взрослых, которые взаправду понимали детей. Центральные женские фигуры в комиксах Шварца приносили в сюжет деловитую самоуверенность, которая контрастировала с титанической, но зачастую жестокой и слащавой чувственностью историй про Супермена и Бэтмена. В изящных руках Инфантино или Кейна женщины вроде Айрис Аллен, Сью Дибни и Джин Лоринг одевались по последнему писку парижской моды. Они стриглись, следя за свежими веяниями. Отчасти это влияние Кодекса, который требовал, чтобы у женских персонажей были реалистичные пропорции и скромный наряд, но в результате героини Шварца стали модными красавицами в стиле Джеки Кеннеди. Мужчины, если не носили супергеройский костюм, одевались в слаксы, блейзеры и шляпы трилби и ходили с салонными стрижками – покороче на затылке и на висках. В этих комиксах родилась и пышно расцвела эстетика, которую однажды назовут метросексуальной. И все эти люди тусовались вместе – все эти постоянные молодые пары с хорошей работой, позитивным подходом к жизни и тайной борьбой с преступным миром, которую они по-прежнему скрывали от любимых.

А еще Шварц создавал общую вселенную. Флэш дружил с Зеленым Фонарем, Хэлом Джорданом. Еще он дружил с профессором физики из Айвитауна Рэем Палмером, также известным как Атом, и его подругой-адвокатессой Джин Лоринг. Он приятельствовал с Вытягивающимся Человеком, Супергибким Сыщиком Ральфом Дибни и его женой Сью. Они не дрались друг с другом, как более поздние марвеловские персонажи. Они не изливали чувства через край. Они ездили на пикники, которые регулярно прерывались замечательно мелкими, почти что вежливыми инопланетными вторжениями – из тех, что с легкостью отражаются применением некоего причудливого научного факта, от которого для захватчиков

становится пагубна обыкновенная поваренная соль или H_2O . Сексуальность этих персонажей не вызывала ни вопросов, ни сомнений. Они были непринужденны, космополитичны и воплощали самую суть нашего «Кеннедима», нашего послевоенного первопроходца, астронавта, американской ролевой модели с Мэдисон-авеню. Они были полны надежд в ясном утреннем свете Бога Солнца. Трогательны в своей уверенности.

А затем президент погиб. Пали золотые стены Камелота, хлипкие, как любые сценические декорации, и взорам открылись ревущие кровавые топи Вьетнама, где два миллиона потенциальных астронавтов, художников, поэтов, музыкантов и ученых строились в очередь за смертью – где поколение американцев приносили в жертву.

И тогда колесо повернулось вновь и случилась величайшая из революций.

Прибыли супергерои «Марвел».

Глава 7

Великолепная Четверка и рождение чуда

Можно подумать, некто планировал это с первых же дней: новая эра супергероев началась такими словами:

СЛОВНО ГРОМ СРЕДИ ЯСНОГО НЕБА...

Возвестили век Прометея – настала эпоха богоподобных людей, что в руках несли огонь. А с признанием в супергерое прометеева начала пришло и осознание кары, Падения, возмездия и вины – мотивов, которые станут резонировать от юности до старости очень необычного поколения детей. Отныне суперспособности будут как минимум сопряжены с великой ответственностью, а в худшем случае – считаться чудовищным проклятием.

Стэн Ли писал комиксы двадцать лет и уже собирался на покой. После Уэртема бизнес чахнул и, гоняясь за читателями, хватался то за одну преходящую моду, то за другую. Ли писал вестерны, детективы, про любовь, про чудовищ, и наконец его жена Джоан посоветовала ему рискнуть под занавес, выложиться в самый последний раз и написать то, что ему хотелось бы прочесть, а не то, что из него выжимают издатели.

Наступил серебряный век; благодаря новациям DC и успеху их «Лиги Справедливости Америки» супергерои возвращались. И поэтому издатель Мартин Гудмен бросил Ли новый вызов – попросил создать команду супергероев, как Лига у Шварца, только современную, свежую и актуальную.

Ли нечего было терять, и он попробовал и в процессе создал империю. Ему повезло – в его команде были самые оригинальные художники в индустрии, Джек Кирби и Стив Дитко. «Марвел» посмотрела на взаимосвязанный мир Джулиуса Шварца и почти мгновенно сотворила свой – целую вселенную, новый виток эволюции – сильнее, быстрее и умнее.

«Fantastic Four» № 1 вышла в конце 1961 года, за два года до того, как из Ливерпуля прибудет настоящая Великолепная Четверка. С первого же выпуска наплевав на традицию, Фантастическая Четверка ходила в гражданском. Когда на Джека Кирби все-таки надавили, потребовали узнаваемо супергеройских костюмов, он в ответ нарисовал функциональные синие комбинезоны, которые больше заимствовали у астронавтов «Меркурия», нежели у цирковых акробатов, и заявили о Четверке как о новом племени супергероев космического века, обеими ногами прочно стоящих на земле. «Марвел» возвращалась к оригинальной идее Джерри Сигела. Что, если супергерои реальны? Что, если супергерои – не просто сказочки для малышей? Что, если супергерои появятся здесь и сейчас, как марсиане – или красные, гроза предыдущего десятилетия? Посыл был таков.

И к тому же они были семья – но не Семейство Марвел, где все друг с другом просто дружили, и не семья Супермена, которая изо дня в день переживала эмоциональный апокалипсис эпических масштабов; нет, Фантастическая Четверка собачилась, обнималась и заступалась друг за друга, как настоящая семья.

Первая обложка «Фантастической Четверки» цитировала обложку «Лиги Справедливости Америки» № 1, изображавшую героев карликами подле гигантского монстра. Лига Справедливости сражалась с гигантской инопланетной морской звездой, а героям Четверки угрожал очередной титан, придуманный Кирби, визитер из каменистого подземного мира.

«Я НЕ УСПЕВАЮ СДЕЛАТЬСЯ НЕВИДИМОЙ!» – горестно кричала послевоенная независимая женщина.

«ЕСЛИ МИСТЕР ФАНТАСТИК РВЕТСЯ В БОЙ, ОДНИМИ *ВЕРЕВКАМИ* ЕГО НЕ УДЕРЖАТЬ!» – хвастался человек с диковинными тощими конечностями, выбираясь из веревочных петель. Как ему удалось так позорно вляпаться, нам не объясняли. Было и еще два персонажа – горящий летающий человек, немножко походивший на Человека-Факела 1940 года, и оранжевая ходячая гора камней по имени Существо.

Из четырех главных героев к нам лицом стоят только двое. Эти новые герои «Марвел» были невелики; они одевались, как мы, хотя

обладали фантастическими физическими способностями. И работали они не в небесах, а на улице.

Действие разворачивалось на перекрестке – в вакууме фона сооружены декорации. Злая тварь, издавая предсмертный рев умирающего чудовища – комиксов 1950-х, – будто проламывалась сквозь страницу. Сплошная всепожирающая пасть, и нет ни Супермена, что запер бы ее в свой межпланетный зоопарк, ни Флэша, который вычеркнул бы ее из бытия чистым научным анализом. Герои «Фантастической Четверки» на первый взгляд почти не отличались от вопящих прохожих или бестолкового копа на тротуаре, дрожащего при виде зеленой руки размером с фуру, что пробивала асфальт и выцарапывалась к свету дня.

Такой самоуверенности комиксы еще не видели: на обложках пятидесятых годов изображались обычные люди, разбегающиеся от символических чудовищ, которых порождало Оно. А теперь четверо людей отражали атаку. Супермен на обложке «Action Comics» № 1 стоял в центре стихий. Эти же новые герои были стихиями *сами*. Фантастическая Четверка составляла живое уравнение. Непрерывно меняющаяся, неизменно знакомая семейная динамика превращала их в вечный двигатель сюжета.

Справа от Женщины-Невидимки пылающей кометой описывает полукруг Человек-Факел, и наш взгляд следует за ним по обложке. Композиция строится вихрящейся восьмеркой, окружившей и поймавшей монстра в капкан. Восьмерка – вечное семейное плетение Четверки, обещание саги, которая, может, никогда и не закончится, с персонажами, замахнувшимися на долгую жизнь. Кроме того, восьмерка – знак космического странника, астронавта в бесконечности, и она предвосхищала темы, которые в своих зрелых работах станет развивать Джек Кирби.

Речевые пузыри расположены вроде бы неловко, но и они вихрем неостановимо гонят взгляд по обложке.

**СУЩЕСТВО! МИСТЕР ФАНТАСТИК! ЧЕЛОВЕК-ФАКЕЛ!
ЖЕНЩИНА-НЕВИДИМКА! ВПЕРВЫЕ ВМЕСТЕ В ОДНОМ
НЕВЕРОЯТНОМ ВЫПУСКЕ.**

Вскоре Стэн Ли начнет гордо писать над заголовком: «ЛУЧШИЙ В МИРЕ КОМИКС».

И это не пустое бахвальство. В потрясающей непрерывной серии из 102 выпусков Джека Кирби «Фантастическая Четверка» заново выстроила концепцию супергероя серебряного века и подарила читателям ежемесячный абонемент в мир подводных царств, альтернативных измерений, богов, поедающих планеты, и вечно меняющейся, вечно неизменной семейной динамики.

Первое приключение Фантастической Четверки начиналось с середины, с толпы людей, которые тыкали пальцами в размашисто начертанные на облаке в небесах слова «Фантастическая Четверка». Этот сигнал тревоги, масштабом и буквализмом переплюнувший бэт-сигнал и превративший историю вместе с заголовком в активные элементы самого приключения, свел вместе группу занятных чудаков, в числе которых был монстр-мизантроп, любым своим движением или поступком вызывавший раздражение или яростную драку. Каждому персонажу выделили по несколько страниц – показать (или, в случае Женщины-Невидимки, не показывать) свою суперспособность, а затем первый акт завершался обещанием «грозной задачи», которую квартету предстояло решить.

Читатели по-прежнему стоят на ушах – история возвращается к знаменательному дню, когда эти невероятные люди обрели свои странные способности. Нам показывают, как их предводитель, самодовольный любитель курительных трубок доктор Рид Ричардс, подчеркнуто пропускает мимо ушей предостережения некоего Бена Гримма, который, похоже, считает, что кража экспериментальной космической ракеты и полет на ней под смертоносными космическими лучами ни к чему хорошему не приведут. Грязную работу Ричардс предоставляет своей роскошной блондинистой невесте Сью Шторм:

«БЕН, НАДО ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ШАНСОМ – ИНАЧЕ НАС ОПЕРЕДЯТ КОММИ. Я И НЕ ПОДОЗРЕВАЛА, ЧТО ТЫ ТРУС».

Бен от пассивно-агрессивного вызова Сью мигом выходит из себя:

«ТРУС?! НИКТО НЕ СМЕЕТ НАЗЫВАТЬ МЕНЯ ТРУСОМ!»

И вот так остальным удается убедить единственного рассудительного члена группы поучаствовать в безрассудном эксперименте, который может закончиться лишь катастрофой. По неведомой причине Рид и Бен берут с собой и Сью, и ее брата-

подростка Джонни, и все вместе они отправляются выполнять самоубийственную миссию, дабы их не опередили красные.

«МЫ ДОЛЖНЫ БЫЛИ! МЫ ДОЛЖНЫ БЫЛИ СТАТЬ ПЕРВЫМИ!» – торжествующе кричит Ричардс, а ракета между тем рассекает ионосферу. Это – львиный рев «астронавта Кеннеди», завоевавшего вакуум. Это – самоуверенность золотого юнца-президента и ученого атомного века, и она предвещает Падение и Вину.

Единственный звуковой эффект на этой странице – в панели, следующей за воплем Ричардса, и обозначает он появление грозных космических лучей, которые пробивают незащищенный корпус ракеты и окатывают четырех мятежных астронавтов чистейшей радиацией серебряного века:

РЭК ТЭК ТЭК ТЭК ТЭК ТЭК!

Помятая ракета совершает аварийную посадку, все четверо один за другим выползают из-под обломков, и мы видим, что в каждом астронавте лучи вызвали ужасную трансформацию. Сюю впервые стала невидимой. Джонни вспыхнул ясным пламенем и, оказывается, когда горит, умеет летать. Все тело Ричардса стало эластичным, а Бену в награду за попытку на корню пресечь эту чокнутую эскападу выпал проигрышный билет: Бен стал чудовищным оранжевым Существом и не может вернуться в человеческий облик.

В том, что Бен так кошмарно изуродован и лишен нормальной жизни, Рид вполне справедливо винит себя. За Сюю между тем ухаживает обновленный Принц Нэмор Подводник, похотливым Питером Пэном восставший из глубин, а Джонни мучается со своей юношеской импульсивностью и «горячим» темпераментом.

Так родился супергерой «Марвел» – герой, который сражался не только с чудовищами и безумными учеными, но и с понятными всякому личными проблемами.

Вскоре грозная атмосфера первых выпусков «Фантастической Четверки» рассеялась – история потекла непринужденно, и в ней находилось место высокой драме, научной фантастике, ситкому, пафосу и совершенно новаторскому подходу, наделявшему супергероя первопроходческим духом астронавтов. Фрагментированная нуклеарная семья предоставит Ли, Кирби и всем, кто последует за ними, бездонный источник сюжетов с мифологическим потенциалом.

Злые дядя, свадьбы, рождения, расставания – «Фантастическая Четверка» добавила супергеройства в каждый семейный альбом. После свадьбы Мистера и Миссис Фантастик сложилась новая, более игривая динамика: Рид и Сью – папа и мама, Джонни – наглый сын-подросток, а Бен – монструозный младенец из кошмаров.

Вдобавок суперлюди «Марвел» были учеными. Фантастическая Четверка – астронавты. Халк – физик Брюс Бэннер. Генри Пим, уменьшающийся Человек-Муравей, занимался физикой частиц. Человек-Паук Питер Паркер выбрал своим основным предметом естественные науки. Дон Блейк, альтер эго Тора, был врачом. Однако Ли и его художники – главным образом воспрянувший духом Джек Кирби, вступавший в период, который со временем сочтут его творческой вершиной, а также ершистый Стив Дитко – открывали неизвестную, темную сторону героического обладателя научной степени.

На радостях Ли и Дитко вместе сотворили следующий большой хит «Марвел» – Человека-Паука. И тут тоже имелась новая хитрость: супергерой был подростком, но не напарником героя, а звездой собственной серии, и в имени его не было слов «Малыш» или там «Юный». Питер Паркер, как написал Ли в конце первого приключения Человека-Паука, – «герой, которым могли бы быть вы», и он привнес в супергеройские комиксы реализм нового уровня, в процессе совершив очередную революцию. Очкастого нерда Паркера представили миру в «Amazing Fantasy» № 15 в августе 1962-го как «ЕДИНСТВЕННОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТИХОНОУ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ МИДТАУНА».

Маловероятно, что юные читатели супергеройских комиксов смогли бы так уж прочно отождествиться с каким-нибудь Барри Алленом или Хэлом Джорданом – молодыми красавцами, у которых есть работа и чудесные подруги, – но Питер Паркер вернул на сцену архетип очкарика Кларка Кента и подарил читателям героя-подростка, и впрямь похожего на подростка. Питер Паркер не мог смягчить свою гиковость репортерской работой или научной степенью, он юлил, был худ и нескладен, его приступы мучительных угрызений совести перемежались припадками эйфории – миллион миль отделял Человека-Паука от стройных, воспитанных подростков тридцатого

столетия из «Легиона Супергероев» *DC* или от Семейства Марвел, и на тот же миллион миль Питер Паркер был ближе к читателям.

Когда мы видим его впервые, он не скачет по воздуху и не ловит преступников – он стоит один в стороне, толпа подростков над ним насмехается, а его физическая и эмоциональная отчужденность видится непреодолимой. Книжный червь собственной персоной – сутуленные плечи, немодная одежда, огромные круглые очки – смотрит все равно что через бескрайнюю бездну на популярных ребят, которые хихикают над абсурдной идеей позвать Питера на танцы. В руке у него учебники. Эта сцена повторялась в любом школьном дворе, и, должно быть, на тихого, скромного Питера Паркера мгновенно спроецировало себя немало юных читателей Человека-Паука. Мы как будто очутились в средней школе Ривердейла^[97], вот только у Питера было кое-что еще – кое-что странное и удивительное. В отличие от Питера Пэна, у Питера Паркера была тень.

Собственно говоря, на первой полосе тень у него как будто двойная. Гордый мускулистый человек стоит руки в боки в центре паутины, а над головой у него – черный силуэт громадного паука. Очевидно, застенчивый тихоня не так-то прост. Первая страница уже наводила на разные мысли – но Ли только начал.

Его разговорный нарратив даже не пытался прикинуться бесстрастным гласом автора – Ли говорил с читателями товарищески, и создавалось впечатление, будто он вместе с тобой читает этот же самый комикс и его передергивает на тех же самых «пошлых» моментах. Сам комикс становился читателю другом. Образ Ли проглядывал в небольших редакторских примечаниях, где пояснялась связь между историями или напоминались яркие факты, – и все это в Стэновом стиле, с подмигиваниями – мол, как дела, чувак? А затем следовало «Стэн сообщает» – регулярная колонка, в которой Ли мог говорить что в голову взбредет. В основном он рекламировал новые комиксы «Марвел» – сознательно гиперболизируя, как и положено хорошему рекламщику, но сохраняя ироническую дистанцию, – однако нередко выкладывал все, что думает о гражданских правах или мире во всем мире.

Иногда он даже рассказывал, как штаб-квартиру «Марвел» посещали звезды новой волны – например, кинорежиссеры Федерико Феллини, Ален Рене и Жан-Люк Годар. В основном «фартовые

французы», как он выражался, давным-давно допустившие фантазийные комиксы в свой культурный мейнстрим, в виде *bandes dessinées*^[98] или *fumetti*. Умные и изобретательные комиксовые художники Стэна не должны были ничего доказывать европейским мастерам, а вот американский мейнстрим редко относился всерьез к рисунку в комиксах, или их языку, или их радикально новой композиции повествования. Американцы будто почти и не замечали, как распространяется некая новая андерграундная мифология. Не пройдет и десяти лет, вселенная «Марвел» лишит *DC* звания самой успешной компании – и с точки зрения продаж, и в смысле читательской любви.

К 1965 году, пополнив блистательное стойло новыми и оригинальными супергероями – среди которых были Халк, Сорвиголова, Железный Человек, Тор и Великан, – Ли снабжал каждый выпуск шапкой «ПРОИЗВОДСТВО „МАРВЕЛ ПОП-АРТ“» – чтобы дистанцироваться от степенных конкурентов из *DC Comics* (которых Стэн снисходительно переименовал в «Бренд „Бе-е“») и чтобы солидаризоваться с обширными течениями популярной культуры. Стэн развязал яростную войну «Марвел» с *DC*, но гигант и ухом не вел – во всяком случае, на публике. Однако новые герои «Марвел» были настолько радиоактивны, так дышали грубо отесанной новизной и чистой индивидуальностью, что продукт *DC* в сравнении с ними казался экзерсисами незрелой юности, и *DC*, чтобы не отстать, пришлось меняться.

Первые же слова в комиксах про Человека-Паука провозглашали новый уговор между читателем и создателем комикса – типичный признак стиля «Марвел». «НРАВЯТСЯ КОСТЮМИРОВАННЫЕ ГЕРОИ?» – спрашивал Ли, понимая, что ответ, должно быть, положительный: мы же купили комикс. Читателям редко задавали прямолинейные вопросы о том, что они держат в руках. А затем Ли, добиваясь нашего доверия, раскрывал кое-какие тайны индустрии:

СКАЖЕМ ПО СЕКРЕТУ: МЫ В КОМИКС-ИНДУСТРИИ НАЗЫВАЕМ ИХ «ПАРНЯМИ В КАЛЬСОНАХ»! И ИХ, КАК МОЖНО ЗАМЕТИТЬ, РАСПЛОДИЛОСЬ ВЕЛИКОЕ МНОЖЕСТВО! НО, КАК НАМ КАЖЕТСЯ, НАШ **ЧЕЛОВЕК-ПАУК** НЕМНОГО... ДРУГОЙ!^[99]

За один текстовый блок Ли стал нашим другом, нашим наперсником. Он прямо напомнил нам, что перед нами вымышленная история, а затем, как завзятый шоумен, вместе с Дитко создал историю и персонажей до того захватывающих, что мы нырнули в сюжет с головой, хоть это якобы и выдумка. История была идеально выстроена на каких-то одиннадцати страницах. (В 2000 году, когда подновить и пересказать историю происхождения Человека-Паука для нового поколения читателей призвали Брайана Майкла Бендиса, понадобилось шесть двадцатидвухстраничных выпусков, чтобы изложить все то же самое в «разуплотненном» сценарном стиле комиксов двадцать первого века.)

Питера обожают его престарелые опекуны, тетя Мэй и дядя Бен, а вот девчонки презирают.

ОДНАЖДЫ Я ИМ ПОКАЖУ! [*Всхлип*] ОДНАЖДЫ ОНИ ПОЖАЛЕЮТ... ПОЖАЛЕЮТ, ЧТО НАДО МНОЙ СМЕЯЛИСЬ.

К счастью для нашего героя, «однажды» наступило считанные минуты спустя, когда Питера укусил паук, в ходе показательного научного эксперимента ненароком схлопотавший необычайно высокую дозу радиации. В реальном мире Питер пал бы жертвой радиационного отравления и через несколько недель скончался бы в смятенной агонии, предварительно лишившись волос и зубов, но вселенная «Марвел» у нас на глазах устанавливала собственные правила боя. Здесь радиация выступала такой пылью фей: сбрызни ею ученого – и вуаля! Рождается супергерой. Радиация в ответе за появление Фантастической Четверки, Человека-Паука, Халка, Людей Икс, Сорвиголовы и еще нескольких ранних супергероев «Марвел» – радиация преобразала изотопы страха в топливные стержни чуда и возможностей. Ли умыкнул всеокрушительную радиацию у Бомбы, и для меня и мне подобных – детей, выросших в ее ледяной тени, – населил сияющую тьму невероятными героями.

Согласно традиции, супергерои переходили к борьбе с преступностью, едва соорудив себе конфузный костюм и сочинив дурацкое имя. Таинственные люди золотого века сражались с правонарушителями, потому что так полагалось. Герои от науки в *DC* серебряного века занимались тем же, потому что читали об этом в

комиксах века золотого. Им не требовались уничтоженные родины или убитые родители; они обращали свои новообретенные способности против преступников, потому что так поступают ответственные граждане. Стэн Ли вернулся к азам. Во вселенной «Марвел» героям требовались причины, мотивации.

Получив суперспособности, Питер первым делом решает не бороться с бандитами, а заработать денег и, вооруженный новой «паучьей силой», отправляется на борцовский матч. На него обращает внимание телепродюсер, который предлагает ему пачку денег за съемку в «Шоу Эда Салливана». Питер соглашается и создает свой костюм Человека-Паука не для того, чтобы пугать правонарушителей, не для того, чтобы изобразить свое тотемное животное, а для того, чтобы хорошо смотреться по телику.

В 1962 году это было очень ново. Перед нами появился герой, предвосхищавший звездную культуру. Спустя какие-то дни Человек-Паук становится «СЕНСАЦИЕЙ НАЦИИ», однако Ли и Дитко с нами еще не закончили. Этого малость несимпатичного нерда, которого прет от могущества, еще нужно было сделать супергероем, чего авторы и достигли в классическом эпизоде. Человек-Паук только что отделался от толпы восхищенных журналистов и уже готовится по-тихому слинять, но тут полицейский зовет его на помощь – задержать беглого жулика.

Человек-Паук эгоистично пропускает мимо ушей крики копа; вор запрыгивает в лифт и уезжает. «ХОРОШО, ЧТО ЭТОТ РАСФУФЫРЕННЫЙ БОЛВАН МЕНЯ НЕ ОСТАНОВИЛ!» – склабится он, чтоб до всех наверняка дошло.

Коп пеняет Человеку-Пауку, а наш не вполне еще герой пренебрежительно парирует:

«ИЗВИНИ, ДРУГ! ЭТО ТВОЯ РАБОТА! С МЕНЯ ХВАТИТ – МНОЮ НИКТО ПОМЫКАТЬ НЕ БУДЕТ! Я ТЕПЕРЬ БУДУ СЛУШАТЬ ТОЛЬКО СЕБЯ!»

Когда радетельные опекуны дядя Бен и тетя Мэй покупают Питеру микроскоп, о котором он всегда мечтал, сразу становится ясно, что вот-вот разыграется трагедия.

Питер возвращается с очередных телесъемок, а его дом освещают полицейские мигалки. Некий грабитель застрелил дядю Бена, и, в ярости выследив убийцу до самого его логова, Человек-Паук узнает

вора, которому позволил сбежать тремя страницами раньше. Дядя Бен мертв, и виноват в этом Питер. Бэтмен хотя бы мог обвинить в смерти родителей кого-то другого. И в эту минуту Человека-Паука – Шоумена сменяет Человек-Паук – Борец с Преступностью, жаждущий искупить свою ужасную вину.

Крошечная одинокая фигурка, нарисованная Дитко, уходит во тьму под луной в городе, где не горят огни, и Ли завершает свою первую отрезвляющую историю бессмертными словами:

«С ВЕЛИКОЙ СИЛОЙ ПРИХОДИТ ВЕЛИКАЯ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ!»

Последний текстовый блок, как и первый, выводит нас из напряженной, эмоционально заряженной ситуации странно фразированным напоминанием о том, что это все понарошку: «И ТАК РОДИЛАСЬ ЛЕГЕНДА, И НОВОЕ ИМЯ ВПИСАНО В ПЕРЕЧЕНЬ ТЕХ, БЛАГОДАРЯ КОМУ МИР ФАНТАЗИИ – НАИПРЕКРАСНЕЙШЕЕ ЦАРСТВО».

Прыщавые аутсайдеры, жертвы гормонального взрыва, нашли в Питере нового героя. У Кларка Кента имелись своя квартира и постоянная работа, а вот Питер по-честному был лузером. Питер открывал правду, скрывавшуюся за подслащенной ложью Барри Аллена и Рэя Палмера: симпатичным девчонкам ученые никогда не нравятся. Питер лажал, болел гриппом, у него кончались деньги и истощалась надежда. Питер ручной иглой сшивал порванный костюм Человека-Паука в крохотной комнатке дома тети Мэй в Квинсе, а газеты между тем объявляли его альтер эго угрозой обществу.

Marvel Comics с пылу с жару, прямо из печи достала две прогремевшие серии, которые совершенно перекроили супергеройскую парадигму. Со временем появлялись новые неблагополучные герои, и истории стали дополнять друг друга, отсылать друг к другу, достраивая всеобъемлющую мозаику целого нового мира. В *DC* в одном выпуске могло случиться землетрясение, а в следующем выпуске о нем забывали. Бэтмен мог лежать со сломанной ногой в собственной серии, но притом скакать по крышам в «World's Finest», «Detective Comics» или «Justice League». Вселенная «Марвел» закладывала фундамент попрочнее. Если в конце одной истории Питер Паркер зарабатывал синяк, в начале следующей он по-

прежнему ходил с синяком, и вся линейка «Марвел» читалась как одна громадная взаимосвязанная сага.

«Фантастическая Четверка» превратила узнаваемые семейные драмы в сверхчеловеческий эпос. А теперь «Человек-Паук» преобразил обычную подростковую жизнь в какую-то дикую и полную символизма мыльную оперу. Тонконогий, тонкорукий, угловатый Человек-Паук был жуток, как и его тотем, и Дитко не упускал случая изобразить его в перекрученной неестественной позе. Лица у Человека-Паука не было. В золотом веке его безликая маска подошла бы зловещему и немногословному мстителю, но гениальный Ли сделал Человека-Паука самым болтливым комиксовым героем. Человек-Паук никогда не затыкался! Он издевался над врагами, отпускал шуточки и непрерывно комментировал каждый свой жест, каждое ощущение. Как будто застенчивый Питер оживал, только спрятав лицо под маской. Человеком-Пауком он невесомо носился и кувырчался по авеню Манхэттена, экстатически брызжа липкой паутиной жидкостью.

Кирби и Дитко совместно переиначили саму эстетику американских комиксов и заложили основы двух независимых методов визуального выражения. С одной стороны, были книжки про супергероев, представленные грубоватым ветераном драк Кирби – супергеройским Пикассо или, пожалуй, правдоподобнее будет сказать, Уильямом Блейком, который задал базовые правила манипулирования перспективой и ее искажения. С другой стороны, очкастый анахорет Дитко мостил дорогу элементам андерграундного, альтернативного комиксового стиля, с размеренным темпом и тематическими интересами, которые в итоге развились в политику и формализм более поздних работ – например, «Хранителей» и далее.

Напряженные, регулярные сетки панелей Дитко походили на окна в многоэтажке, за которыми порой открывались экстравагантные чудеса. Кирби хотел взрыва, Дитко хотел сдерживания – стратифицировал, регулировал свою вселенную на странице метрономным методичным ритмом, над которым полностью властвовал. Стремясь передавать обычность, правдивость реального мира, Дитко рисовал персонажей худыми, сутулыми, замкнутыми и некрасивыми. Он рисовал, как они потеют, рыдают и ежатся в страхе, и поэтому, когда они преодолевали

необоримые препятствия, дабы поступить как нужно, это брало за душу сильнее.

Дитко стал приверженцем объективистской философии Айн Рэнд, повсеместного в те времена отклика на разочарование души, подвергшейся психоанализу, и распад «ценностей» в релятивистском хаосе. Нахальство, простота и агрессия объективизма резонировали с аналитическим мышлением Дитко и подарили ему новый лексикон, вокруг которого он обустроивал свой мир еще успешнее. Его комиксы все чаще склонялись к путаной жаркой полемике, точно трактаты об адском пламени, которые раздает на улицах некая скучная, задиристая монохромная секта.

Эта бескомпромиссность неминуемо схлестнулась с либеральной, аля «Плейбой», философией Ли – мол, не будем ссориться, давайте дружить? – и в конечном итоге пути этих двоих разошлись. Человек-Паук остался у Ли и нового художника Джона Ромиты, который сделал Питера красавцем, выдал ему двух подруг на выбор, и обе красотки – умереть не встать (причем одна из них, Гвен Стейси, *буквально* умерла и не встала). Даже тетю Мэй перерисовали: хрупкость женщины, стоящей на пороге смерти, заменили наружностью крепкой здоровьем актрисы, что перечеркнуло первоначальную роль персонажа и заглушило в комиксе последние отзвуки усталой и приземленной аутентичности Дитко.

В отличие от героев DC с их тотемными слабостями – дерево, огонь (или желтый цвет, как в новой версии Зеленого Фонаря у Шварца), у всех героев «Марвел» имелась психологическая ахиллесова пята. Из тебя не выйдет хороший герой «Марвел», если ты не скрываешь некую убийственную личную тайну, способную разрушать карьеры и браки. И эти герои постоянно ссорились. Супергерои сражались с несправедливостью в 1930-х, воевали с Гитлером в 1940-х, а сверхлюди 1950-х отбивались от монстров и пришельцев. Герои же «Марвел» 1960-х ссорились друг с другом в перерывах между эпическими столкновениями с незабываемо драматическими злодеями – Доктором Думом, Магнето, Галактусом, Доктором Осьминогом и Зеленым Гоблином, и все злодеи были индивидуальностями, все обладали дополнительными измерениями, что поднимало их над традиционными деспотами, громилами и безумцами. Расхрабренный Ли добивался интенсивных ритмов пятистопного

ямба, нашел способ в декорациях Бруклина воссоздать псевдошекспировский голос, и Питера Паркера так терзали угрызения совести, что куда до него Гамлету.

Вот выдержка из моего школьного блокнота, описание одного погожего дня семилетнего мальчика в Лето Любви, – первые записанные впечатления от комикса «Марвел»:

Подарили воздушного змея и магнит и еще толстые комиксы. Подарили один с двумя людьми. Ее зовут Ошеломительная Оса, а его Великан. Они сражались с каким-то Человеком-Волчком.

И однако же, кое-что мне в супергероях «Марвел» не нравилось. Эти персонажи всегда были сердитые и странные, а истории конфликтов между героями меня утомляли. Тяжкая жизнь Человека-Паука виделась мне чуточку слишком взрослой.

После Второй мировой войны мой отец объявил, что он пацифист. И он, и моя мать сочли, что меня надлежит воспитывать согласно «принципам ненасилия», а это означало, что пистолеты, а также прочие военные игрушки и военная форма порицались. Я по ним не скучал, мне даже нравилось говорить, что я пацифист, – мне казалось, я от этого другой, интереснее. Когда к нам в школу в поисках рекрутов пришли бойскауты, я гордо встал и, гневно сверля их командира взглядом, заявил: «Я отказываюсь быть членом любой военизированной организации, бойскаутов в том числе».

Мне нравилось, когда мои герои приходили на помощь и без труда чинили все, что поломалось, и я терпеть не мог, когда на их прямом пути к успеху возникало хоть малейшее препятствие. Я хотел одного: чтобы все войны уже закончились и мы спокойно потратили деньги на звездные корабли и марсианские колонии.

Глава 8

Суперпоп

Едва супергерой отступил от края бездны, ему настала пора плодиться. Первопроходцы попробовали воду, выступили в путь первыми, а теперь подключились и другие. Супергерои ухватили настроение того периода – как шпионы или астронавты, они гарантировали крутые приключения.

Уолли Вуд, состоявшийся художник, писатель, редактор и алкоголик, распознал пустующую экологическую нишу и, сложив вместе супергероев и помешательство шестидесятых на шпионах, в 1965 году создал для *Tower Comics* серию «Агенты ГРОМа» – Группы Резервной Обороны Мира^[100]. Вуд был ветераном издательства *EC Comics*, и его идеально сбалансированные панели демонстрировали мастерство, недоступное многим его современникам. Впрочем, даже они смотрелись чопорными и манерными в сравнении с Тяжелым Металлом Кирби.

«Агенты ГРОМа» – тоже сомнительная тусовка. Я же говорю, я предпочитал героев с квадратными подбородками и без закидонов. А тут были несчастные люди в мрачном мире коридоров холодной войны, ангаров и бетонных бункеров. НеКто, один из центральных персонажей, чье имя намекает на некие экзистенциальные раздумья, – любопытная концепция, но приключения его были скучны, будто у британского супергероя.

Предвещая супергероев эпохи Джорджа У. Буша, агенты ГРОМа получали суперспособности благодаря гаджетам, предоставленным властями. От «Агентов ГРОМа» ощущение у меня было очень конкретное и неприятное, но сформулировать его я затрудняюсь. Возможно, ребенка, выросшего в доме пацифистов, смущала военщина. Рисунки Вуда, невзирая на их элегантную точность, казались позерскими и всегда отстраненными.

Такое же впечатление вызывали у меня герои *Harvey Comics*: Муха^[101], Вешатель, Человек-Пчела^[102]. Толпа безжизненных фальшивок, лишенных вдохновения и некоей прочной основы, которая

была у персонажей *DC* и «Марвел». *Gold Key Comics* выпускали навязчиво скучного «Доктора Соляра, Человека Атома»^[103]. Заманчивые обложки в бульварном стиле и красивый обтягивающий костюм главного героя едва ли отвлекали от отчаянного занудства однообразных сюжетов. Лоскутную вселенную *DC* десятилетиями сострачивали в уютное одеяло, вселенная «Марвел» походила на цельнокроеный суперсовременный костюм, пошитый воистину талантливыми мастерами-новаторами. Все прочие комиксовые вселенные смахивали на плохо пригнанные запоздалые поделки, пошлые попытки выжать денег из недопонятого. Даже в раннем детстве я замечал разницу. Я чувствовал подлинность и тосковал, когда ее не было.

Все эти комиксы пытались уловить ту новую энергию, которая внушала молодым людям, что они мутанты и супергерои на пороге утопического грандиозного будущего. Движимое чистой силой юности человечество умудрилось усиками дотянуться до Луны и оставить следы там, где Еще Не Ступала Нога Человека. Казалось, возможно все, и супергерои олицетворяли эти не ограниченные горизонтом возможности. Мы все могли стать такими же.

Даже персонажи *Archie Comics* попробовали оседлать эту волну, когда Арчи Эндриус превратился в Могучее Чистое Сердце, а его соперник Реджи Мэнтл – в злокозненное Злое Сердце^[104]. «Диснея» тоже задел удар молнии – Гуфи хватало горсточку супер-орехов, чтобы призвать свое альтер эго Супер-Гуфа, в красных кальсонах и синем плаще из одеяла. Я их всех воспринимал всерьез и с радостью играл как в Бэтмена, так и в Чистое Сердце и Супер-Гуфа.

Комиксы вновь вырвались с бумажных страниц в электронные медиа. Впрочем, не все так просто. Телесериал «Бэтмен» 1966–1968 годов смотрится как чистый поп-арт: он кое-что заимствует у предшественников – сериалов сороковых про Бэтмена, – но переосмысливает предмет рассмотрения, понуждая нас усомниться во всем, что мы знали об источнике, и кого-то несказанно обогащая.

Лучшая версия истории гласит, что Хью Хефнер позвал в особняк «Плейбоя» друзей, в том числе Боба Кейна и продюсера Эн-би-си Билла Дозьера. Приятно вообразить, что между сеансами веселого траха в гроте с плейбойскими зайками у них нашлось время посмотреть старые постановки про Бэтмена. Как и я, эти

воображаемые ценители разглядели в нем поводы для дешевого «ха-ха» и незатейливой пародийности. Говоря коротко, сериалы, созданные для развлечения детей и идиотов, стали «кэмпом».

Согласно другой версии истории, Дозьер читал «Бэтмена» № 171, один из ранних комиксов с новым вариантом бэтменского облика, и не мог не отметить, как повлиял на персонажа поп-арт и как притягательна стала одна деталь, добавленная рукой Инфантино. Наложив силуэт летучей мыши на желтый овал, напоминавший бэт-сигнал, который полиция проецировала на облака, когда требовалось призвать героя, Инфантино превратил нагрудную эмблему в логотип и инструмент маркетинга.

Возможно, истина кроется в некоем сочетании факторов. Новый облик стал визуальным шаблоном, и, безусловно, не обошлось без британского телесериала «Мстители».

Дозьер разглядел шанс создать поп-артовый сериал, который понравится не только детям, но также модным подросткам и взрослым. Герой обращался напрямую к психоделической молодежи, вернувшейся к водевилю, граммофонам и очкам в стальной оправе. Этот Бэтмен мог понравиться поклонникам битловских фильмов – «На помощь!»^[105], например. Дозьер даже использовал пафосный закадровый голос, имитировавший стилистику старого киносериала. Более того, структура – два получасовых эпизода, которые шли два вечера подряд, с клиффхэнгером посередине, – тоже кивала на киносериальный формат. И у каждого получасового эпизода было свое название.

Телесериал «Бэтмен» дебютировал в июле 1966 года и стал крупнейшим шоу на телевидении, а краткая, но интенсивная «бэтмания» недолго соперничала с битломанией, которой двумя годами ранее встретили в Штатах Джона, Пола, Джорджа и Ринго. Сериал играл исключительно на иронии поп-арта и использовал простой прием: Адам Уэст и Бёрт Уорд совершенно невозмутимо вели до нелепости глубокомысленные диалоги. В этой жизнерадостной версии «Бэтмена» не было теней, ни разу не упоминалось, отчего Бэтмен делает то, что делает, ни всплывало ни единой отсылки к родителям, скончавшимся от огнестрельных ранений в грязном переулке. Бэтмен Адама Уэста был Бэтменом, поскольку считал, что Бэтменом быть разумно. Его сухая пылкая дикция, вероятно,

развлекала ухмыляющуюся тусовку «Плейбоя», но любой ребенок понимал, что супергерою полагается изъясняться именно так.

Сексапильная звезда дневных сеансов Сесар Ромеро отказался для роли Джокера сбрить свои характерные усы, и их маскировали белым гримом, отчетливо различимым в каждом кадре. Смотря «Бэтмена» на слепом черно-белом телеэкранчике – как будто близорукий человек вглядывается сквозь само время, – выбеленных усов Ромеро я не замечал. На экране был натуральный Джокер. Склабящийся, злой клоун-маньяк. Я не видел колготок Бёрта Уорда и был бы готов поклясться, что ноги у него голые, как у Робина в комиксах. В Бэтмене я не различал ничего смешного, никакой иронии, никакого кэмп. Сериал был захватывающий, страшный, и я подсел на него мгновенно. Он стопроцентно гарантировал, что я прекрасно проведу время.

Если Бэтмен шестидесятых кажется вам абсурдным, вспомните Джеймса Бонда 1967 года – вольную адаптацию первого романа Яна Флеминга про Бонда «Казино „Рояль“»^[106]. Ту же самую историю пересняли в 2006-м – получился кровавый, «натуралистичный» триллер с Дэниэлом Крейгом в роли Бонда. Но в Лето Любви «Казино „Рояль“» обернулось психоделической, абсурдистской, практически бессюжетной потехой.

Бонд 1967-го, как и Бэтмен, был старомодной марионеткой истеблишмента и создавался сугубо смеха ради. Что такое кэмп, в конце концов, если не серьезность старшего поколения, увиденная сквозь очки, порозовевшие от гашиша и ЛСД? Даже логика сюжета сыплется, когда персонажи шатаются по площадке, где оказываются попросту актерами, и встречаются с ковбоями и индейцами, ворвавшимися на съемки из другого фильма, другого павильона или параллельной вселенной. Это Бонд власти цветов – обдолбанный и язвительный модник. Этот фильм невообразим в безжалостном мире сегодняшних строгих трехактных сценариев.

Доступно было все – бери не хочу. Прежних героев истеблишмента ставили к стенке на расстрел пародиями. Если потребители ЛСД и мескалина с трудом сдерживали хохот на кинохрониках про холокост, какие шансы оставались у суровых героев с квадратными подбородками – героев, в которых молодежь ныне беспощадно прозревала истерически бредящих безмозглых жертв конформизма и реакции? «Мистер Террифик» – телесериал про нерда в серебристом

крылатом костюме; «Капитан Найс» – еженедельная трансляция приключений очкастого недоумка в каждый американский дом^[107]. Супергерой обернулся еще одним клоуном в автобусе, очередным пугалом из Хейт-Эшбери, с огнем в глазах и шапкой из фольги на башке, и даже дети понимали, что если супергерой «смешной», значит он не супергерой.

Но мне сериалы вроде «Мистера Террифика» виделись настоящими: в телевизоре ожили мои возлюбленные комиксы, так что история казалась важной по определению. Я до того изголодался по хоть каким-то сигналам о жизни супергероев, что готов был простить самоочевидную глупость персонажей и постараться воспринять их всерьез.

В 1990 году я стоял в «Вёрджин Мегастор» за автографом Адама Уэста на моей видеокассете с фильмом «Бэтмен»^[108]. Уэст нацарапал свою отметину, а я между тем сообщил ему, что сам давеча опубликовал, и не без успеха, комикс про Бэтмена – «Лечебницу Аркхем». Уэст посмотрел на меня, как на утопленника, что проплывает пред внутренним взором, и крикнул.

Нормально, я считаю.

В 1966-м наша семья переехала и поселилась в нескольких милях южнее Гована^[109], в рабочем районе под названием Коркерхилл. Красивая деревня с игрушечной железной дорогой и викторианскими коттеджами из красного песчаника – спустя несколько лет застройщики разрушат ее и заменят бетонными притонами крэк-кокаинов. Очаровательная железнодорожная станция (ее начальник ежегодно получал призы за свои восхитительные цветочные композиции) превратилась в страшную мертвую зону, прошитую смертоносными силовыми кабелями электричек. В станции Коркерхилл электрошоком и лоботомией убили индивидуальность, нарядили ее, как китайского рабочего эпохи Мао, в предписанный железнодорожным управлением оранжевый цвет и пластик; вместо громадных букетов и прежней гордости – только выщербленная формайка и граффити. Люди, ни черта не смыслившие в романтике и

понимавшие только функциональность, жестоко низвели романтику железной дороги до голых фактов проводов, и кабелей, и решеток.

А еще у меня завелась сестра. Она увлеченно читала «Лоис Лейн», «Джимми Ольсена» и все комиксы про Супербеби или Бизарро. Еще был Легион Супергероев, писавшийся скороспелым и – судя по тому, что во взрослые годы он был больше семи футов ростом, – вероятно, гигантским пятнадцатилетним подростком по имени Джим Шутер^[110]. В восьмидесятых он будет нагонять страх, став редактором *Marvel Comics*. Но истории юного Шутера были стремительны, язвительны и полны подлинного подросткового пыла, и юмора, и романтики. Личный состав Легиона разросся до тридцати супергероев, правдоподобно нарисованных ярких личностей, и не создавалось впечатления, что это перебор, – наоборот, хотелось еще. В уже предсказуемый мир Супермена и его многочисленных подельников Шутер ввел марвеловские напряженные ситуации и ужасающих, вроде бы неостановимых злодеев. До изящества арок немолодого Стэна Ли Шутеру было далеко, но он прекрасно компенсировал недостачу лихостью, изобретательностью и талантом искусно нагнетать угрозу.

Мне нравились эти истории, а еще «Флэш» и «Лига Справедливости Америки». Американские издания в моем лексиконе назывались «толстые комиксы». А еще за мое внимание сражались британские еженедельные журналы – похлипче и подешевле. Встречались смешные – «The Beezer», а также приключенческие – «Valiant» или «Lion». В этих последних, как правило, изображались приключения на Второй мировой войне – я покорно вчитывался, и они давили на меня мертвящей громадой истории, которой я едва избежал. Вторая мировая шла в комиксах уже четвертое десятилетие, и не приходилось сомневаться, что отважные ребята из мальчиковых журналов продолжают убивать и в восьмидесятых. Судя по статистике, журнальные вражеские потери в несколько раз превосходили реальные потери Германии в обеих мировых войнах.

«ХОТЬ И В ОЧКАХ, СТРЕЛЯЕТ ОН МЕТКО!» – поднялся одобрителный крик, когда принципиальный противник войны «Четырехглазый» Фостер признал ошибочность своей позиции и устремился в бой – мочить немцев в ликующем воодушевлении, какого ему, бывшему бухгалтеру, прежде не выпадало.

Жизнь не сводилась к одним лишь комиксам. Вокруг полно других детей, полно пространства – было где играть долгими часами без надзора взрослых.

Я был одержим космосом, астронавтами, созвездиями, НЛО – всем, что в небесах. Дабы утолить мою жажду знаний, мама вместе со мной записалась на занятия по астрономии, и там я послушно сидел, в воображении превращая сухие лекции про звездные величины и альбедо в научно-фантастические картины. Ходил я туда только ради телескопа и ради ощущения, будто я особенный и немножко не от мира сего. Юпитер. Кольца Сатурна. Кометы. Я все это видел. Я видел гусиный клин и был уверен, что это летающие тарелки. Я видел группу людей – мне сказали, это городские сатанисты-свингеры; в мантиях с капюшонами, со свечами в руках они поднимались по черной лестнице в большой дом через дорогу. А может, они были кающиеся монахи. Главное, что во всем крылся сюжетный потенциал.

В тот же год – мне уже исполнилось семь – мама три раза подряд, почти без перерывов, сводила меня на «Космическую одиссею 2001 года», и это, разумеется, оставило яркие впечатления, а космическое измерение жизни проступило отчетливее. В комиксах я искал таких же ощущений и в конце концов нашел в работах Джека Кирби для «Марвел». Бомба потускнела. К пяти годам я уже решил, что хочу стать писателем. Либо писателем, либо астронавтом, либо ковбоем.

Но жизнь не стояла на месте. Где-то там, на краю моего сознания, давно застрелили президента Кеннеди, а в июне 1968-го настал черед его брата Бобби. Мама в тот день плакала – как и двумя месяцами раньше, когда в Мемфисе убили Мартина Лютера Кинга. Снаружи смеркалось, и «дети цветов» стали замечать, какая жуткая лесная чаща чернеет в конце Пенни-лейн^[11].

Отец опять остался без работы. Когда учительница в школе спросила, чем он занимается, я не знал, что написать. Он больше не стелил бетонные мозаичные полы, и его выгнали с должности цехового старосты рабочего кооператива «Фабрика мира», после того как он развязал полномасштабную войну между рабочими и управленцами.

Вскоре я уже регулярно мелькал в газетах – махал плакатом перед тем или иным бывшим местом отцовской работы. На фотографиях были мама, сестра и я – мы все, одетые безукоризненно, размахивали

плакатами, упрекавшими начальство за то, что нашего кормильца выперли из очередного утопического социалистического кооператива. Мама продолжала работать стенографисткой на полставки и поддерживала все отцовские эскапады, пока отец не наложил, закрутив роман с девчонкой-подростком из движения «Запретить Бомбу»; ядерные осадки постепенно разъели нашу семью.

Вступив в отрочество и словно передознувшись иллюзорностью, я периодически выпадал в диссоциативное состояние: все казалось плоским и нереальным – я словно прозревал картонный бессмысленный мир, нарисованный на задниках, которых уже не потрогать. Даже комиксы как будто умерли – лишились магии, поблекли. Я очень четко запомнил ту минуту, когда мои игрушки перестали быть живыми, а пространство игры больше не умело стать тем, чем я его воображал, и превратилось в обычную комнату.

Время сгущалось вокруг меня, как желе. Я откапывал старые комиксы, года два-три провалявшиеся на дне коробки в бельеовом шкафу, – но их словно населяли призраки. Эти несколько лет придали им странный лоск, покрыли страницы лишним слоем воспоминаний и смыслов. Я был точно охотник, что в лесу наткнулся на собственные следы и сообразил, что бездумно бродит тут уже давным-давно.

Эти папины шкафы так и стояли, пока отец не уехал, – машины времени, набитые трофеями веков. Кипы журналов, лондонского «Обсервера» и лондонской «Санди таймс», выходивших еще на заре шестидесятых, с фотомodelью Джин Шримптон и актером Теренсом Стэмпом на обложках или с девицами в «Пако Рабан» или «Куреж», разодетыми в предвкушении будущего, которое никак не желало наступать. Подростком создавая свой имидж, я вдохновлялся этими журналами. Это утраченное видение шестидесятых станет элементом моего внутреннего мира страстей и символов.

И я навязчиво размышлял о путешествиях во времени – все хотел нарисовать объект из пятого измерения и, искривив пространство, вырваться из школьных стен. Начиная с точки, затем по линейке рисовал прямую, затем строил квадрат, затем куб в перспективе, а затем голова раздувалась и от злости лопалась, а на языке оставался привкус высшего измерения.

Надо было внимательнее читать комиксы.

Глава 9

Бесконечные Земли

В 1961 году Джулиус Шварц придумал, как возродить старые бренды *DC*, вытесненные новым поколением героев. В отличие от педантично структурированного, взаимосвязанного мира «Марвел», вселенные *DC* пересекались скорее нечаянно, чем по замыслу, поскольку разные редакции внутри издательского гиганта конкурировали между собой. Прочие редакторы держались за свои бренды и персонажей, а офис Джули приступил к сборке стройной общей вселенной, где все супергерои *DC* станут дружить и сотрудничать.

Объединяя под одним брендом многочисленные версии персонажа, созданные для разных аудиторий, Джули изобрел фокус, который превратится в отраслевой стандарт. Шварц был строителем миров, и под его руководством вселенная *DC* стала «мультивселенной», где в одной точке пространства существовало бесконечное количество альтернативных Земель, и все вибрировали несинфазно друг другу, а потому никак не могли совпасть. Бесчисленные миры, и в каждом своя история и свои супергерои – эта идея кружила головы, и мир *DC* распахнулся бескрайним холстом.

В комиксе «Флэш двух миров» криминалист Барри Аллен читает старый комикс о приключениях Флэша Джея Гаррика. В мире Аллена (который вскоре назовут Землей-1) Гаррик – вымышленный персонаж комиксов; вдохновившись им, Аллен и выбрал себе супергеройское альтер эго – Флэша, Самого быстрого человека на Земле. Это не только подтверждало, что Барри, подобно своим читателям, любит комиксы, – это погружало персонажа и его аудиторию в сложную метаисторию, сверхъестественно похожую на крупномасштабные структуры нашей вселенной, которые ныне обсуждают космологи.

Очень быстро вращаясь и тем самым меняя частоту вибрации своих молекул, Барри Аллен, как выясняется, может попасть на вторую Землю. Здесь для участников Общества Справедливости времен войны миновало уже двадцать лет – Джей Гаррик теперь немолод и женат на

Джоан, своей возлюбленной эпохи золотого века. Прибытие Барри Аллена и махинации преступного трио золотого века возвращают Джея к работе. Так замостили дорогу, по которой вернутся Доктор Судьба^[112] и Мид-Найт, Дикий Кот^[113], Песочный Человек и Часовщик^[114]. Исчезнувшие герои золотого века один за другим воскресали обитателями новоокрещенной Земли-2, но были и другие Земли – сколько хватит воображения. В некоторых мирах у знакомых супергероев имелись злые двойники – например, Преступный Синдикат Америки. На Земле-Икс жили недавно купленный DC личный состав *Quality Comics*, не первое десятилетие сражавшийся с непобедимым механическим Гитлером.

В детстве я любил поворачивать два зеркала в ванной так, что получался зеркальный коридор, и заглядывал в отражения, уходившие в бесконечность слева и справа. Я воображал, будто эти мои двойники, смутно различимые в дальних пределах коридора отражений, живут в параллельных мирах и сквозь череду лиц тоже смотрят на меня. Альтернативные реальности – это проще простого: они ждут нас в ваннах.

У читателя неизбежно возникали соображения философского свойства. Если Барри живет в мире, где Джей вымышлен, а мы живем в мире, где вымышлен Барри, означает ли это, что мы, читатели, тоже обитаем в элегантной мультивселенной Шварца? Совершенно верно, ровно это и означает, и вскоре обнаружилось, что мы все живем на Земле-Прайм. Джулиус Шварц даже несколько раз встречался с Флэшем на печатных страницах, а в одном комиксе два молодых автора, Кэри Бейтс и Эллиот Мэггин, вписали себя в приключение Лиги Справедливости на Земле-Прайм. Бейтс стал умалишенным злодеем и мигом напялил крикливый костюм с плащом, сапоги и трусы поверх штанов, дополнив стандартный супергеройский облик хайром, бородой и очками. В поисках спятившего Бейтса к Лиге Справедливости примкнул опрятный Мэггин; это приключение под редакцией Шварца выжало из идеи Земли-Прайм все до капли. Ну, так, по крайней мере, казалось.

К 1980-м, когда комиксы стали реалистичнее или как минимум приблизились к голливудской версии реализма, идею параллельных миров объявили слишком нелепой и предпубертатной – а также слишком терпимой к любым смехотворным поворотам сюжета. Бэтмен

погибал от пули, а на последней странице сообщалось, что это был постаревший Бэтмен с Земли-2 или даже злой Оулмен с Земли-3, и многие авторы действительно прибегали к параллельным Землям не для того, чтобы раскрывать их возможности и творить чудеса, но дабы оправдать какой-нибудь перепеченный поворот в недопеченной истории.

Но в последующие годы наших космологов осенило.

Мультивселенная реальна.

Флэш-факт: наша вселенная – одна из многих, и все растут в некоем невообразимом амниотическом гипервремени. Не исключено даже, что все это голограмма, спроецированная на плоскую мегамембрану, а та, в свою очередь, вместе с другими такими же мегамембранами расположена в пространстве высшего измерения, которое некоторые ученые называли гиперпространством. Согласно М-теории мультивселенной, вся история тончайшим слоем эмульсии размазана по небесному платочку, а он плавает в громадном брахманическом океане... метачего-то. Пока все понятно?

Если космологи правы (а я всей душой на это надеюсь), супергерои, как обычно, всех опередили.

Новые топографические карты бытия внедряются в культуру отнюдь не сразу, но со временем это произойдет. Очень увлекательно воображать, каков будет наш мир, когда теории симультанного времени, параллельных миров и голографических бран в гиперпространстве начнут преподавать в школе как признанные факты природы, каковыми они и станут.

Я всегда считал, что структуры и базовые паттерны вселенной, вероятнее всего, будут повторяться во всех ее аспектах, в том числе и в самых непритязательных супергеройских комиксах. Если наша вселенная – какая-то голограмма, логично ожидать, что такие паттерны возникнут на всех уровнях, от бесконечно малых до непредставимо гигантских, как спирали, в которые свиваются наши ДНК и наши галактики, и что мы зафиксируем исполинскую силу Кориолиса некоего Первичного Движения.

Если вселенная комиксов – уменьшенное изображение реальности, где мы все обитаем, работать она должна предсказуемо. У нее должны быть начало и конец – большой взрыв и тепловая смерть. Населена она

должна быть жизненными формами, способными самовоспроизводиться на протяжении времени.

А вместо времени в комиковых вселенных существует нечто под названием «continuity», или «целостность».

Целостность – зарождающийся феномен, поначалу полагавшийся Гарднером Фоксом, Джулиусом Шварцем и Стэном Ли этакой воображаемой территорией, которая превратит обыкновенные комиксы в хроники альтернативных историй. Бессвязные происхождения персонажей *DC* складывались в архипелаг островных концепций, и в серебряном веке они постепенно сближались, сливались в мегацелостность с многочисленными параллельными мирами, позволяя не только объяснить прежние версии героев – Флэша, например, – но и встроить новых персонажей, приобретенных у почивших компаний, в структуру, по сравнению с которой вселенная «Марвел» выглядела провинциальной. «Марвел» усовершенствовала формулу, явив нам странствия человеческой души, что могли продлиться до конца нашей жизни, как вечные мыльные оперы, где все менялось, но в итоге неизменно возвращалось на круги своя, где тетя Мэй всегда на грани очередного сердечного приступа, а Питера Паркера постоянно шпыняет Дж. Джона Джеймсон, его редактор в нью-йоркской газете «Дейли бьюгл».

«ОТНЮДЬ НЕ ИСКЛЮЧЕНО, ЧТО ОДНАЖДЫ НАШУ ПЛАНЕТУ БУДУТ НАСЕЛЯТЬ ОДНИ СУПЕРМЕНЫ!» – уверял нас Джо Шустер еще в 1938 году, но это отнюдь не единственный пример того, как комиксовая реальность предугадывает наше развитие.

Мы – мастера строить или открывать то, что творим в воображении. Да, среди нас пока нет летающих мужчин и неуязвимых женщин – ладно, зато у нас имеется доступ к супертехнологиям, некогда бытовавшим только в комиксах.

«Материнские ящики», эмпатические персональные компьютеры, как в цикле «Четвертый мир» Джека Кирби, в зачаточной форме уже существуют. Сильно ли утешительный контакт с «материнским ящиком» отличается от мгновенной связи по мобильному телефону? Круглосуточный доступ к друзьям и родным, неумолчный гул

социального обмена обволакивают нас коконом, прячут от якобы враждебного мира. Нередко из ящика можно вызвать мать собственной персоной.

В комиксах Кирби безжалостный интеллект, находящийся в вечном поиске, воплощался в Метроне, чье Кресло Мёбиуса преодолевало время и пространство: можно сказать, Метрон был богом всех телезрителей – не покидая удобного кресла, листал каналы, собирал информацию. Волшебная мебель Метрона ныне видится скорее фактом повседневности, нежели супертехнологией. Как в книжке «Метрон» объяснял нам Кирби, мы – новые боги и мы же – боги старые.

Уже существует технология, которая позволяет силой мысли удаленно управлять автомобилями. Что мешает кому-то стать Автоменом, Человеком-Машиной? Он втайне сидит у себя в комнате, жует драже в шоколаде, а между тем апатично пилотирует свой невероятный суперфургон по городу, спасает жизни и сражается с преступностью, на которую у обычных патрульных машин просто не хватает скорости.

Во многом мы уже сверхлюди. Экстраординарность – настолько привычная составляющая нашего человеческого наследия, что мы зачастую не вдумываемся, чего уже достигли и насколько все это уникально. Мы создали машины, расширяющие возможности нашего тела, наших органов чувств, позволяющие нам заглянуть в глубины космоса и за пределы времени. Наши камеры и приемники показывают нам весь электромагнитный спектр. Мы можем замедлять, замораживать и ускорять время на экранах. Изучать микроскопические миры, манипулировать ими, печатать свои имена на одиночных атомах, анализировать марсианский грунт и изблизи наблюдать кольца Сатурна. Голосовые и фотографические записи всего, что мы видели, ширящимся пузырем радиоволн со скоростью света удаляются в бесконечность. Телерепортажи о первой высадке на Луну до сих пор несутся в космос, слабея с рассеянием волн. Будь у вас достаточно мощная антенна и телевизор на планете в сорока световых годах отсюда, вы бы увидели, как Нил Армстронг делает первый шаг за все человечество, и услышали наши дурацкие оптимистические песни лета 1969 года.

Космические аппараты – щупальца, которые наш биологический вид запускает вдаль, в бездну пустоты, дабы они приземлились в других мирах или странствовали, собирая данные, пока не стихнет сигнал или не исчезнет последний слушатель. Эти предельные расширения восприятия завели человеческое сознание в абсолютную ледяную черноту на 10 518 миллиардов миль от вас. Сейчас, когда я это пишу, ровно на столько удалился от Земли «Вояджер-1», дальше всего протянутый палец человечества. «Вояджер-1» стартовал в 1977-м, и с родной планетой его по-прежнему связывают радио и серебристая ниточка пути сквозь время – с пусковой площадки в межзвездный вакуум. Отдельные люди – не сверхчеловеки, однако организм, коего все мы крошечные клетки, – безусловно супер. Жизненная форма, до того огромная, что мы о ней и не задумываемся, превращает минералы своей планеты в инструменты, дабы коснуться безбрежной черной бездны между звездами или запустить зонд под убийственное давление в глубинах океанов. Мы уже – элементы суперсущества, чудовища, бога, живого процесса, настолько всеобъемлющего, что для индивида он – как вода для рыбы. Мы – клетки тела уникальной формы жизни, и ей уже три миллиарда лет, и корни ее уходят в докембрийские океаны, а генетическая электропроводка пронизывает все живые структуры на планете, связывая все, что здесь когда-либо существовало, в единую исполинскую нервную систему.

Возможно, наивысшая ценность супергероев – в будущем, где настоящие сверхчеловеки ищут себе ролевые модели. Когда завтрашние суперлюди выступят из своих аквариумов, капая жидкостью на пол, за наставлениями они вполне могут обратиться к Супермену – и это отнюдь не худший сценарий. Супергеройские комиксы вполне могут оказаться реалистической беллетристикой завтрашнего дня.

Вот чему научила меня супергеройская наука: в наших головах прекрасно умещаются целые вселенные. Не одну-две, но бесконечное множество вселенных можно упаковать в темную, влажную черепную коробку, и она при этом не лопнет. Пространство наших голов растягивается и вмещает всё. Вот она где, эта дверь в пятое измерение. *Внутри.* Бесконечное внутреннее пространство содержит в себе все божественное, все инопланетное и все неземное, что нам только может понадобиться в этой жизни.

Дабы понять, как выглядят измерения высшего порядка, достаточно изучить отношения между нашим трехмерным миром и двумерными комиксами. Четырехмерное существо может смотреть на нас «сверху вниз» сквозь наши стены, нашу одежду, даже наши скелеты. Наш мир предстанет ему кубистским рентгеновским снимком, и, быть может, под взглядом его обнажатся даже наши мысли.

Читая комиксы, мы из высшего измерения направляем взгляд перпендикулярно поверхности страницы и взаправду *видим* мысли персонажей – в пузырях или текстовых блоках, которые комментируют происходящее. И вдобавок в комиксовой вселенной мы властвуем над временем. Можно остановиться на странице 12 и перелистать до страницы 5, чтобы уточнить упущенную подробность. Персонажи между тем продолжают разыгрывать свои драмы в линейной последовательности – они не знают, что мы сместили угол зрения. Они возвращаются в прошлое только посредством супермашин вроде Космической беговой дорожки Флэша, а мы можем положить рядом комикс про Супермена 1938 года и комикс про Супермена 1999-го, и две истории пересекутся только у нас в голове.

Стэн Ли и Джек Кирби посылали своих рисованных двойников в мир «Фантастической Четверки», и эти нарисованные Стэн и Джек были точно ангелы, НЛО, инопланетяне из вселенной высшего уровня, вступившие в созданный ими мир, дабы пообщаться с его обитателями. Они создавали, как я это в итоге назвал, «fiction suits», или «скафантазмы», – вроде космических скафандров, в которых отправляешься в вымышленную историю. Страница комиксов изображала поток цифрового времени иного рода, переданный дискретно: каждый фрагмент визуально запечатлевал один миг и, как правило, звуковой обрывок в форме диалоговых пузырей. Страница комикса, как киноэкран, вела нас сквозь историю в прямой линейной последовательности из прошлого «читал» через настоящее «читаю» к будущему «дочитаю», но интерфейс страницы интимнее и индивидуальнее киноэкрана. Страница не обладает устрашающим блеском кино, а картинки можно замедлить, перемотать назад, быстро перемотать вперед, разглядеть в подробностях. Их даже можно копировать, калькировать и улучшать – комиксы становились идеальной средой для самодельного творчества тех, кто обладал воображением и каким-никаким даром. Темп фильма или телесериала

диктовался режиссером. Комикс позволял читателю самому режиссировать свое восприятие сюжета.

А теперь внутри нашего мира жили и разрастались уже *две* здоровые вымышленные вселенные. Вселенная *DC* – многочисленные острова, годами разделенные, внезапно открыли друг друга и прокладывали торговые пути. Плюс вселенная «Марвел» с ее великолепно спланированным ростом и развитием. В обычном пространстве-времени возвращались и вскармливались два живых виртуальных мира. И не замкнутые континуумы с началом, серединой и концом; вымышленная вселенная работала по определенным регулярным правилам, но, по сути, жила и менялась даже независимо от намерений своих творцов. Эволюционирующая, обучающаяся кибернетическая система, умеющая самовоспроизводиться через новые поколения создателей, что слетятся к ней рабочими пчелами – служить вселенной, обновлять ее.

Поколения художников-аборигенов снова и снова красили тотемы; зачарованная среда комиксового сновидческого времени воспроизводит сама себя во времени реальности. Чтобы сохранить правдоподобие и выжить, супергеройская вселенная должна меняться. Пока неизменны знаки – щиты с буквой «S», костюмы с паутинным узором, защищенное копирайтом имя героя, – все прочее можно искривлять и адаптировать под дудку эпохи.

Эти персонажи – как двенадцатитактный блюз или еще какие аккордовые пассажи. На основе базовых параметров Бэтмена разные творцы могли сыграть очень разную музыку. А значит, писателям и художникам, которые понимали, на что подписываются, и рады были добавить свой квадратик к великанскому лоскутному одеялу историй, которые их переживут, предстояла интересная работа. В обмен на авторские отчисления и повышенные ставки за страницу, разумеется. Паразитическое отношение вселенной к создателю, вызвавшее мятежи таких людей, как Сигел и Шустер или Джек Кирби, стало несколько больше походить на симбиоз: в восьмидесятых в индустрии случились перемены, и отныне, когда творческих людей, дополнявших вселенные *DC* или «Марвел», грабили, отнятое им возмещали чуть щедрее.

В этом отношении цветущая вымышленная вселенная симулирует поведение «настоящего» организма – впрочем, лишь настолько,

насколько вы готовы последовать за мной по этой тропе умопостроений.

Тем не менее люди создали работающие параллельные реальности. Торговые знаки обладали рыночной ценностью, и обитатели этих микрокосмов могли поддерживать себя сами и пережить своих создателей. В концептуальных инкубаторах вымышленных вселенных можно было выращивать новые торговые знаки – а корпорации, под чьим покровительством это происходило, контролировали их, поливали, подстригали и следили за распускающимся садом чернил на газетной бумаге. И главное, у этих цветов имелись аколиты, жрецы в лице творческих людей – художников, которые выросли со странным желанием рисовать Супермена в движении, и писателей, которые выросли с персонажами, привязались к ним с ранних лет и теперь своими талантами вкладывали им в рот реплики. Эти творческие люди станут кормить Человека-Паука и ему подобных – подмешивать кровь и пот в тушь, отдавать ему свою жизнь. На регулярных дозах энергии Бэтмен может прожить еще лет десять или пятнадцать, прежде чем понадобится очередное переливание смысла.

Зарождение – это просто. Вселенная такова, какова она есть, потому что она такой выросла. Она появилась деталь за деталью, как пазл, который методом проб и ошибок складывает сам себя миллиарды лет. Склеившись, атомы естественным образом сформировали молекулы. Молекулы естественным образом сгруппировались в вещества. Люди естественным образом сбились в племена, чтобы издали казаться хищнику гораздо крупнее, и в результате этого группирования и обмена опытом они естественным образом создали разделение труда и общую культуру или коллективный высший разум.

Все слышали, как писатели говорят – мол, в процессе работы над романом или рассказом «персонажи как будто зажили своей жизнью». На собственном опыте могу подтвердить: если погружаешься в историю и персонажей, действительно наступает момент, когда вымысел вдруг словно обретает собственную жизнь. Если персонаж облечен плотью и получился достаточно сложным, он или она зачастую понуждают автора отказаться от первоначальных стройных планов в пользу новых сюжетных линий, потому что теперь автор лучше понимает мотивации персонажа. Посреди семилетней работы над «Невидимками» я вдруг обнаружил, что несколько героев активно

сопротивляются тем векторам, которые я задумал для них заранее. Пленительный опыт, аж голова кругом; в конце концов пришлось сдаться – пусть история ведет меня туда, куда я бы, вероятно, по своей воле никогда не свернул. Как может ожить история? Казалось бы, нелепость, но я вот думаю: может, это как с пчелиным ульем или колонией губок – я вложил в свою модель мира достаточно информации и тем спровоцировал скачок сложности.

Возможно, размышлял я, фантасто-научные ученые будущего все-таки отыщут эту теоретически известную точку, в которой сюжет достигает определенного уровня сложности и приступает к собственным расчетам – не исключено даже, что до некоторой степени обретает самосознание. Возможно, это уже произошло.

Раз так случилось с «Невидимками», наверняка это тем более применимо к поистине эпическим, долгоиграющим супергеройским вселенным? Корни «Марвел» и *DC* уходят в глубь времен на семьдесят лет. Быть может, эти вселенные обрели некое элементарное самосознание, набор программ, которые диктуют правила и поддерживают базовые формы, но также допускают эволюцию, сложность, а потенциально – и развитие примитивного разума?

Я вообразил разумную бумажную вселенную и решил выйти с нею на контакт.

Глава 10

Шаманы с Мэдисон-авеню

Лучше всех Джека Кирби описал Нил Гейман: «Даже из чужой идеи он создавал что-то новое и невероятное – как будто человека попросили починить пылесос, а он из пылесоса сделал реактивный ранец».

Джек был первопроходцем, армией из одного солдата, непреклонным картографом новых территорий и возможностей. Кирби экспериментировал с космическим и прежде – в «Торе» и «Фантастической Четверке» для «Марвел», – но этот проект вышел гораздо замысловатее, и оглядываться на прошлое у Кирби не было времени. Его главная работа оказалась современной, футуристичной и вневременной разом. В этот период плодотворного созидания он минимум лет на сорок опередил всех в индустрии.

Неоконченная сага, которую впоследствии назвали циклом «Четвертый мир», зародилась, как ни удивительно, на страницах «Джимми Ольсена», где Кирби переделал прежнего паяца Ольсена в красавца-авантюриста, угодившего в головокружительный триллер с инопланетными вторжениями, генетической инженерией и манипуляциями СМИ.

Запуск саги потребовал ни много ни мало нового мифа о сотворении, который начался на исходе эры старых богов. В результате простого манихейского разлома единый мир богов раскололся надвое – на солнечно-прогрессивный Новый Гenezис и вечно вращающийся в тени на орбите своего двойника Апокалипс, планету зла и рабства, где правит бог-тиран Дарксайд. Ясно, чего добивался Кирби: он хотел по-своему пересказать Библию.

История Четвертого мира – тщательно выстроенный современный миф, затронувший всё, от самых низов Нижнего Ист-Сайда до трансцендентных измерений, какие в своих умопомрачительных коллажах мог изобразить лишь Кирби. Его новые герои были научно-фантастическими богами, архетипами века машин, воплощали страхи и надежды светского мира. Например, Орион, бог «технокосмической

войны», и Световой Луч, беспечный принц позитивности серебряного века, носившийся верхом на фотонах. А в черном углу – Бабуля Благость, суррогатная мать-садистка; Десаад, бог пыток и допросов; зверский Калибак; и их темный властелин, монолитное воплощение тоталитарной воли к власти, бог абсолютного контроля Дарксайд – величайший злодей в истории комиксов.

На обложке «Новых богов» № 1, вышедших в марте 1971-го, воин Орион плывет к нам сквозь космос на устройстве, напоминающем хай-тековые ходунки. Лицо у Ориона бесстрастное. Он отчасти бог, отчасти астронавт, отчасти солдат. Человек, у которого есть миссия; глаза с красными, точно лазерными, зрачками прожигают читателя, устремляясь в некое высшее измерение у него за спиной.

Шапка гласила: «Кирби уже здесь!» До той поры мы еще не видели обложек, на которых звездой выступал создатель.

Лицо сурового воина в шлеме для полноты эффекта повторялось в круге в верхнем левом углу. Ниже текстовый блок сообщал: «„НОВЫЕ БОГИ“ DC», а чуть выше: «КОГДА СТАРЫЕ БОГИ УМЕРЛИ – РОДИЛИСЬ НОВЫЕ БОГИ».

Слова «САГА НАШИХ ВРЕМЕН» лишь подчеркивали амбиции Кирби и его готовность обосновать свои грандиозные заявления работой, которая даст современникам фору в столетие.



DC THE
NEW
GODS

KIRBY IS HERE! MAR NO. 1

WHEN THE OLD GODS DIED THERE AROSE THE



NEW GODS



AN EPIC FOR
OUR TIMES

READ
"ORION
FIGHTS FOR
EARTH!"

«ОРИОН СРАЖАЕТСЯ ЗА ЗЕМЛЮ!»

Как ни странно, сам герой Орион сдвинут влево. Таким образом подчеркивалось, что главное тут – масштабы полотна, громадность задника.

Кирби оттачивал свои комиксы до символических жестов, без труда опережая конкурентов, но обгоняя и читателей. Читателям не на что было опереться – так подростки пятидесятых в «Назад в будущее» каменели и теряли дар речи, когда Марти Макфлай изображал запилы Джими Хендрикса.

Центральная сюжетная линия «Новых богов» начинается накануне войны. После опустошительных войн богов вступил в силу пакт о ненападении, ратифицированный обменом сыновьями между правителями Нового Генезиса и Апоколипса. Зверское исчадие Дарксайда Орион вырос на Новом Генезисе, в пацифистском царстве созидания, а Скотт Фри, кроткий сын Нового Генезиса, отправился в Ад. В поисках совершенного оружия, Уравнения Антижизни, абсолютной формулы контроля сознания, «ВНЕШНЕЙ ВЛАСТИ НАД МЫСЛЬЮ», Дарксайд нарушил правила, и теперь все живое рискует подчиниться воле «темного математика».

Элементы уравнения сокрыты в умах людей на планете Земля, в остальном незначительной. Когда Дарксайд вмешивается в человеческие дела и его замысел раскрывается, между Новым Генезисом и Апоколипсом вспыхивает последняя война. Свобода против рабства; не на жизнь, а на смерть.

Орион, дитя-чудовище, вырос и возмужал в Новом Генезисе, и его жизнь – воплощение противостояний: врожденное против приобретенного, добро против зла, молодость против старости, тирания против свободы. Кирби работал с большими дуальностями и, дабы озвучить вопросы эпохи, собрал блистательный пантеон.

Кирби говорил нам, что светлая человеческая натура неизбежно побеждает. Об этом повествовал сюжет – но в глубине души мы и сами это знали. Доброта и понимание даже демона превратят в святого

воина, однако ангела ни за что не поставить на службу дьяволу – ангел всегда добьется свободы и воспарит. Война никогда не закончится, но исход ее не вызывает ни малейших сомнений.

После выхода «Четвертого мира» Кирби критиковали за то, что халтурщик он, а не писатель: мол, лучше бы текстами занимались профессионалы – например, Стэн Ли. Диалоги Кирби высмеивали и высмеивают по сей день за ненатуральность, неразговорность, – можно подумать, эти скучные достоинства способны соперничать с выразительностью и мощью Кирби на пике его творчества. Отмахнувшись от его голоса, мы упустили бы грохот тяжелого металла – подлинную музыку Джека Кирби Освобожденного. Не думайте про улицы – думайте про Гинзберга. Вслушайтесь в высокопарные еврейские каденции, что звучат в замечательной антивоенной истории «Корабль славы»:

**СЛОВНО В ОТВЕТ НА АТАКУ ДЕРЕВЯННЫЙ КОРАБЛЬ
ВЗРЫВАЕТСЯ ИЗНУТРИ! И ЧТО-ТО МЧИТСЯ ОТТУДА
В ГИБЕЛЬНУЮ НОЧЬ – ОНО ПОЕТ И СИЯЕТ, ОНО
БЛЕСТЯЩЕ И СМЕРТОНОСНО!!! ТО, ЧТО СВЕТОВОЙ ЛУЧ
«ЗАПЕЧАТЛЕЛ» НА «КУБЕ ЖИЗНИ», УСПЕЛО
«ВЫРАСТИ», И ТЕПЕРЬ ЕГО БЛЕСТЯЩАЯ БОЕГОЛОВКА
НЕСЕТ ЖИВЫХ – И МЕРТВОГО – И ГЛАС ОГНЕННЫХ
ТРУБ ИСТОЧНИКА!!!**

Или послушайте, как Дарксайд беседует со своим пропагандистом Грандиозным Годфри, златоволосым и сладкоречивым, помесью Йозефа Геббельса и Билли Грэма:

**ТЫ МНЕ НРАВИШЬСЯ, ГРАНДИОЗНЫЙ ГОДФРИ! ТЫ –
ПУСТОГОЛОВЕ ДРАГОЦЕННОЕ ДИТЯ – ВЕСТНИК
ОТКРОВЕНИЯ – СЛОВА УНОСЯТ ТЕБЯ, И ТЫ СЧАСТЛИВ!**

**НО ОТКРОВЕНИЕ – ЭТО Я! Я – СИЛА ТИГРА В НЕДРАХ
ВСЕГО! КОГДА ТЫ КРИЧИШЬ ВО СНЕ – ТЫ ВИДИШЬ
ДАРКСАЙДА!**

И поймите, как великолепно эта простая, но звучная декламация дополняет монументальные, зловеще скрипящие изображения богов.

Читая сказания Кирби о сияющих современных богах, что разгуливают по улицам Манхэттена, я сквозь битников прозревал солнечную, подсолнечную музу Гинзберга – Уильяма Блейка, чьи титанические первобытные фигуры Орка и Уртоны переоделись у Кирби в Мистера Чудо и Богомола. Темные огни Уризена^[115] вновь вспыхнули на кострищах планеты смерти, Дарксайдова Апокалипса. У Блейка и у Кирби разворачивается драма исполинских революционных сил, которые не сковать и не стреножить, – романтическая революция 1800-х и хипповских шестидесятых.

И подобно Блейку, укротившему новые печатные технологии, дабы выпускать свои видения массовыми тиражами, Кирби манипулировал четырехцветной печатью, ради своего искусства выжимал из четырех красок все до капли, и на кричащих полосах и разворотах всходил ослепительный урожай неугомонного воображения. Этот живописец духовного мира чурался реализма и творил монументальные героические фигуры, заряженные его видениями. В мозгу своем он рисовал бесконечное пространство, и весь его мир выглядел так, будто все в нем создал Джек Кирби. Машины Кирби работали по неведомым законам, однако щеголяли ацтекскими зигзагами и полосами, как гоночные авто. Такими машины видели бы себя во сне. Кирби создавал яркие сюрреалистические коллажи – они лишь подчеркивали пределы возможностей печати, однако смотрелись подлинными, хотя и смазанными фотографиями из недр его неизъяснимых иных миров.

А какое изобилие идей! В одной-единственной панели Кирби мог обронить уникальный концепт, который займет всех прочих на годы вперед. Ветеран войны во Вьетнаме, калека Уилли Уокер становится сосудом для Нового Бога Смерти – чернокожий человек в доспехах летит на лыжах сквозь стены и пространства. Черный Гонщик – как Серебряный Серфер того же Кирби, но наизнанку, и здесь он ангел смерти, а не жизни. Материнский ящик – живой, заботливый персональный компьютер, сплав души и машины, который был у всех обитателей Нового Генезиса. Метрон – аморальный бог науки с его Креслом Мёбиуса, пронизывающим измерения. Основой бытия для Кирби был Источник – как Ор-Эйн-Соф^[116] в иудейской мистике, за гранью любых делений и определений. Генетические манипуляции, контроль над медиа, корни фашизма – Кирби был в ударе, и ему было что сказать обо всем, что есть под солнцем.

Цикл «Четвертый мир» задумывался как громадная конструкция из взаимосвязанных историй, которые составляли всеобъемлющий современный миф, а между делом воссоздавали с нуля и обожествляли саму идею супергероя. Эти комиксы могли бы выходить еще пять лет.

Но тут Четвертый мир слетел с оси. Говорят, Кармайн Инфантино, которого повысили до вице-президента DC, посмотрел на объемы продаж и свернул серию, которая продавалась неплохо, но хуже, чем компания ожидала от продукции Кирби. Король получил сокрушительный удар, а мир лишился финала великой работы. Впоследствии Кирби, конечно, создавал и другие комиксы. Еще сотни оригинальных причудливых историй выпрыгнули из этой несокрушимой головы, но грандиозному мифологу перебежали дорогу посреди шедевра, его повергли в прах темные силы и ревнивые боги. Грезы Кирби, эта лавина новаторства и энергии, были слишком непривычны для капитулирующей культуры, что оглядывалась на пятидесятые, мечтала о танцах босиком и девичьих косичках, о счастливых деньках до Вьетнама и Ричарда Никсона.

Когда Кирби, став старше и опасливее, в 1985 году все-таки закончил «Четвертый мир», на финал саги, требовавшей еще не одну тысячу полос, ему выделили всего шестьдесят. Вообразите Бога, которому посреди Исхода велят поторапливаться. «Псы голода» иллюстрировали течение времени, они покрыты следами сапог непреклонного марша циников. И тем не менее Королю все удалось. Финал истории, страшная элегия надеждам беби-бумеров и суровой правде жизни – их старению, их существованию при Рейгане и Тэтчер, – был безрадостен и незабываем; во многом это идеальный конец саги Четвертого мира.

Но к тому времени зрительно-моторная координация у Кирби стала уже не та, и порой полосы смотрятся уродливо и грубо. Если взглянуть великодушнее, можно предположить, что художник обратился к примитивизму, к условности, что здесь масштаб с перспективой играют вторую скрипку подле непосредственного выражения идей. Но слишком многие рисунки казались просто каракулями и рассказывали историю, почти не прилагая усилий. И аудитория сбежала от Кирби. Мода его обошла. Он теперь был «Джек-Наймит» – старик, над которым насмехались и издевались те самые люди, что превозносили

его гений двадцатью годами раньше и будут превозносить спустя еще десять лет.

Сага забуксовала и, подобно великой молодежной революции эры Водолея, во многом эту сагу и вдохновившей, распалась осадками пресыщенного цинизма. Вечные Люди^[117] выросли, оплелись, обзавелись работой и плюнули на борьбу за будущее среди звезд. Но на выход Кирби припас еще один, последний фокус, еще одно визионерское предостережение для читателей: новую супергеройскую сагу, которая запрыгнула так далеко в будущее, что эхо ее слышно до сих пор и сегодня актуальнее, чем при первой публикации в 1974 году, когда ее мало кто заметил.

АКОС (Армейский Корпус из Одного Солдата^[118]) – маниакальное развитие концепции Капитана Америка. Изобилие новых провокационных идей этого комикса поражало бы, если бы речь шла не о Кирби.

Лила – Сборный Друг, «синтетический товарищ», поставляемый в разобранном виде. Прежде чем история закончится, она и ей подобные, согласно плану покушения на мировых лидеров, превратятся в ходячие бомбы.

Безликие, скрытые под масками агенты Глобального Агентства Миротворчества представляли интересы всех наций и ни одной, пояснял Кирби в текстовых блоках. Миром АКОСа управляла всевидящая спутниковая система слежения под названием Большой Брат.

Серия «АКОС» изображала ближайшее будущее, где гангстеры могут под вечеринку на уик-энд арендовать целый крупный город; пустой мир, где государство сводит вместе «контрольных родителей» – одинокие престарелые пары – и молодых супергероев, не помнящих родства. В офисных зданиях имеются Комнаты Молчания для медитаций и Комнаты Разрушения, где недовольные белые воротнички выплескивают ярость, избивая механических «псевдолюдей».

ОНИ НАСМЕХАЮТСЯ НАД ДУХОМ... АКОС ЖИВЕТ... ДАБЫ ЖИЛ ЧЕЛОВЕК!

АКОС, с протопанковским ирокезом – отзвуком плюмажа на шлеме бога войны Ареса – и с изображением всевидящего ока на груди, провозвестника реалити-шоу «Большой Брат», – персонаж серии буйных научно-фантастических триллеров, разворачивающихся в «МИРЕ, КОТОРЫЙ ГРЯДЕТ!». Все это напоминало Филипа К. Дика, «Заключенного»^[119] и «1984»; «АКОС» – блистающая вершина творчества Кирби, и первая же крупная шишка из *DC Entertainment*, которая это прочтет, должна сию же секунду дать зеленый свет его экранизации.

Стэн Ли и его команда во многом разъяли на части и воссоздали концепт супергероя с нуля. Заполучив лихорадочный ум Кирби, они стали поливать мир новациями как из пулемета, разбрасывать ослепительные мегаконцепты горстями, и на освоение всего этого богатства потребуется не одно десятилетие и не одно поколение писателей и художников. Они по-прежнему сочиняли истории, которые будут снова и снова пересказывать, оттачивать, освежать и выстраивать заново, с учетом моды, технологий и повествовательных стилей каждой новой эпохи.

OMAC

ONE-MAN ARMY CORPS...

IS THE STORY OF A YOUNG MAN IN **THE WORLD THAT'S COMING!!** IN THAT STRANGE PLACE, THE COMMON OBJECTS OF TODAY... MAY BECOME THE TERRORS THAT WE NEVER BARGAINED FOR... LIKE THE ONE BELOW!



«АКОС» № 1, стр. 1, иллюстрация Джека Кирби и Майка Ройера.
© DC Comics

АКОС: Армейский Корпус из Одного Солдата – история молодого человека в МИРЕ, КОТОРЫЙ ГРЯДЕТ!! В этом странном обществе знакомые нам обычные предметы... могут обернуться неожиданными ужасами... например, то, что вы видите ниже!

– Лила... ЛИЛА!

– Здравствуйте... Соберите меня... и я буду вам другом...

«СБОРНЫЙ ДРУГ»

Космос у Кирби был груб и военизирован, как древнескандинавские мифы, которыми он вдохновлялся, а у Стэна Ли флирт с невыразимым выражался скорее в новозаветных проповедях пополам с экзистенциальным самоанализом среди звезд. Вместе они создали неоднозначного Серебряного Серфера, и постепенно тот стал олицетворением их растущих противоречий.

Кирби видел Серфера непроницаемым инопланетным разумом, а для Ли персонаж был личным рупором. Его Серфер, небесным проклятием прикованный к Земле, стал первым супергероем-эмо. Лишенный права бродить по своим возлюбленным «космическим путям», он куксился, шатаясь по миру мерцающей мишенью человеческой ненависти и невежества. Ли видел этого стража космических путей скорее Страждущим, чем Странником, и за персонажем водилась склонность к потрясанию заскорузлыми кулаками и бесконечным диатрибам, в которых он подвергал сомнению само свое бытие или выплескивал безбрежную агонию очередным тычком крючковатого пальца в сторону безмолвной и безжалостной тверди. В каждом выпуске он втуне штурмовал одно неодолимое препятствие за другим и, ослабевший и бесполезный, отступал обратно на Землю, как раз успевая произнести очередной жалобный монолог на одинокой горной вершине, вдали от жестоких несеребряных сволочей. Я подозреваю тут тоскливые трели мучительного отрочества самого Стэна Ли. Где-то под личиной

уверенного торговца, Улыбчивого Стэна, пряталась эта рыдающая хромовая маска; читатели, впрочем, от такой лирики с заламыванием рук неуютно ерзали. «Серебряный Серфер» продержался восемнадцать выпусков, а затем был казнен беспощадно и эффективно, как сам Иисус.

Мне больше по вкусу пришелся Рой Томас, со временем сменивший Ли на посту главного редактора «Марвел».

Томас пришел в «Марвел» в 1965 году, в двадцать шесть лет. Этот эрудит, роскошный краснбай, бывший преподаватель английского был одним из организаторов первого движения фанатов золотого века: поклонники утраченных героев первой эпохи суперкомиксов делились друг с другом своей страстью, сбиваясь в стайки посредством досетевой паутины бумажной почты и доморощенных журналов – фэнзинов, вроде «Alter Ego» Томаса. Через эту же сеть Томас вышел на Джулиуса Шварца и Морта Уайзингера и поэтому, когда решил попытать счастья в комиксовой индустрии, сначала принял предложение стать помощником редактора в офисе «Супермена». Работа под началом Уайзингера продлилась всего неделю, а затем Томас обрубил концы и отправился работать на Стэна Ли в «Марвел». И молодец.

Томасу поручили писать ежемесячные выпуски «Мстителей»; позаимствовав застенчивые литературные изыски Ли – ремарки для читателей, все эти «Ты» и «Вы», метры и ритмы, – он развил их в нарративную методику, которая просто-таки цвела невозмутимым самомнением. Взяв за отправную точку обращенные лично к читателю росчерки шоумена Ли, Томас создал стиль, который брал читателя за руку и приглашал войти, словно на балет или мюзикл, как у Джона Леннона: «Let me take you down...» или «Picture yourself in a boat on a river...»^[120].

В комиксах Томаса звучал такой же призыв – словно Гаммельнский крысолов приглашал на танец: «А ТЕПЕРЬ ПОСЛЕДУЙ ЗА НАМИ, ДРАЖАЙШИЙ ЧИТАТЕЛЬ...» Так нашептывал на ухо пушер, торговец снами, предлагая билеты прочь из общепринятой реальности. И Леннон, и Томас нежно зазывали лично нас, вели в зазеркалье, в свой мир, где «plasticine porters with looking glass ties»^[121], или, в случае Томаса, в мир «ДУШЕРАЗДИРАЮЩЕГО ВСЕСОЖЖЕНИЯ СВЕРХНОВОЙ, ПОД ОГНЕННЫЕ ЛАВИНЫ».

Томас взял язык полуиронической помпезности и гиперболы, которым уже славилась «Марвел», и наложил на него отсылки к классике, шутки для своих, кто понимает в поп-культуре, и кровавые эмоции диалогов, над которыми читатели сглатывали слезы. К супергероям он относился не так, как их создатели. Даже Стэн Ли грезил о том, как напишет Великий Американский Роман, и очень долго делал вид, будто комиксы для него – просто заработок. А для Томаса и других писателей и художников, пришедших следом, комиксы не были стигматизированы. Как британским и американским бит-группам, которые привели рок-н-ролл и Переулок Жестяных Кастрюль к вратам искусства, Томасу не нужно было фальсифицировать свою любовь к низкой культуре: он ею жил и дышал. Комиксы были у него в крови, и персонажей он искренне уважал, абсолютно веря, что в них могут открываться глубины. Ли свои декларации сопровождал подмигиваньем, а вот Томас говорил искренне.

В отличие от статичного пантеона богов Лиги Справедливости, состав Мстителей, конкурирующей «марвеловской» команды, неизменно – неизменно волнующе – менялся, и благодаря этому трюку комикс остается бестселлером уже полвека.

В 1968 году Томас ввел в повествование несчастливой андроида по имени Вижен, который, вступив на долгий и нелегкий путь к человечности, незаметно превратился в героя всех эмоционально бронированных интровертов мира. Томас даже завершил один выпуск обширным фрагментом, в котором на панели, нарисованные Джоном Бусемой, наложил строки «Озимандии» Перси Шелли.

Многие из нас так впервые и познакомились с поэзией романтиков. Я же нашел себе радость на целую жизнь и источник замечательных ролевых моделей (полуобморочных и с широченными кружевными манжетами), как раз когда они были нужны позарез. Рой Томас по прозвищу Мальчик, бывший учитель, нынешний эстет, гораздо успешнее всех моих школьных учителей привил мне любовь к литературе и культуре Европы конца восемнадцатого века.

Лиризм Томаса и Бусемы был откровенно эмоционален – ему с легкостью сопереживали научившиеся эмпатии обкурённые подростки, а истории были неплохо написаны и оправдывали внимание хиппарей постарше. Сверхъестественные перспективы и все

более изощренное оформление – прекрасное визуальное сопровождение трипа. Простые архетипические психодрамы, экзотические декорации и бесконечно преобразующиеся сюжеты внутри сюжетов были гораздо увлекательнее того, что предлагала *DC*.

Стилистическое развитие Томаса достигло пика в его шедевре 1970 года «Война крии и скруллов» – характерно амбициозной арке на много выпусков, основанной на простой и восхитительной идее: что, если планета Земля станет островами Мидуэй^[122], стратегическим аванпостом под перекрестным огнем двух невероятно могущественных космических империй, воюющих между собой?

На одной стороне были негодяйские оборотни скруллы, желавшие нас поработить, что спровоцировало маккартистскую охоту на ведьм и роспуск Мстителей. Против скруллов выступали фашисты, хотя и красавцы крии, которые навещали нашу планету в доисторические времена, дабы спроектировать эволюцию людей определенного рода в странную расу Нелюдей, – еще один концепт Кирби.

Супергероям вселенной «Марвел», обстреливаемым с обеих сторон, предстоял самый страшный бой за всю историю – Томас взялся за создание супергеройского эквивалента «Клуба одиноких сердец сержанта Пеппера»^[123]. Он взвинчивал эмоции, напряжение и повальную паранойю, множил число переплетающихся сюжетов до умопомрачения. У историй толком не было ни начала, ни конца. Томас подключился к разрастающейся целостности «Марвел», и на последних страницах выпусков то и дело казалось, будто он лишь с превеликим трудом останавливает руку, фиксирующую поток образов и звуков. Если б он мог писать сценарий «Мстителей» на одном сплошном и бесшовном рулоне бумаги, как Керуак или Энн-Маргрет в «Свингующей» 1966 года^[124], туда излилась бы вся его энергия, все проворство и нетерпеливый грохот пишмашинки, что гнали вперед его бесконечную мыльную гипероперу.

История начиналась с того, что грязный и побитый Вижн толкает две огромные двери и вваливается в Особняк Мстителей. Мы видим, как другие Мстители неловко оборачиваются, они сбиты с толку необычайным появлением суперандроида. Нарисованы они на первом плане, под идеально преувеличенным углом, и читатель смотрит на них снизу вверх, точно ребенок на взрослых. Напуганных взрослых. Одного этого образа с его поразительным натурализмом невиданного

ранее уровня было бы достаточно, чтобы мы наверняка погрузились в историю, однако автор хотел, чтобы мы здесь еще и *слышали*. Текстовый блок – винтажный Томас, и готовность автора взять наиоглушительнейший из возможных пауэр-аккорд украдкой подкрепляется отсылками к Шекспиру:

ЗВУКИ: МЫ ОБИТАЕМ В КОСМОСЕ КАКОФОНИИ И КАДЕНЦИЙ. БЛЕЯНИЕ КЛАКСОНОВ – ОТРЫГНУТАЯ ПОХАБЩИНА – СТАККАТО ПЕРФОРАТОРОВ – ТЫСЯЧА ДРУГИХ ЗВУКОВ, НАСЛЕДЬЕ ЦИВИЛИЗОВАННОЙ ПЛОТИ^[125], – И, БЫТЬ МОЖЕТ, РАЗ В ДЕСЯТЬ ЖИЗНЕЙ – ТРЕСК ТКАНИ САМОЙ СУДЬБЫ – И ПОХОРОННЫЙ КОЛОКОЛ, ЧТО ЗВОНИТ ПО ЭПОХЕ—!

Напряжение нагнетается, и после него звуковое сопровождение «ТУУУМ» кажется почти пресным и безыскусным, едва ли отвечает реву у нас в голове, которому финальный фортепианный аккорд в битловской «A Day in the Life»^[126] – всего лишь слабое эхо.

Этот звук, этот трубный глас отдавался по всей истории и звучал снова и снова на всех уровнях. Томас знал, что затеял нечто новое, и превратил сценарий в некое либретто, в джойсовский неумолчный комментарий, комиксам до той поры решительно незнакомый.

Обеспамятевшим королем Нелюдей был Черный Гром – предельная метафора, вождь, чей голос буквально становился устрашающим оружием массового уничтожения. Собственно говоря, даже еле слышный шепот Черного Грома сотрясал горы. Чистейшая концепция монархии, упакованная в убийственно беспримесный дизайн Кирби. Черный Гром носил великолепный костюм, черный с темно-синим, словно созданный для бога майя двадцать пятого столетия. Корону его минимизировали до одного-единственного стилизованного росчерка в центре черной маски: крошечный камертон, хранивший ноту, голос. Так Рой Томас напоминал нам, что всегда нужно *слушать*.

История начинается с тревожного потока сознания, нотации Человеку-Муравью:

ДА, ГЕНРИ ПИМ – ПОГОВОРИ САМ С СОБОЙ – ПУСТЬ
БИОЛОГИЧЕСКИЕ ГРАФИКИ И МАТЕМАТИЧЕСКИЕ

ФОРМУЛЫ ЛЕСНЫМ ПОЖАРОМ ЗАХЛЕСТНУТ
ТРЕНИРОВАННЫЙ РАЗУМ – ИБО ТАМ КРОЕТСЯ
ЕДИНСТВЕННОЕ ПРЕИМУЩЕСТВО ОБРАЗОВАННОГО
ЧЕЛОВЕКА – ОН АНАЛИЗИРУЕТ – ПРЕПАРИРУЕТ –
ИСПЫТЫВАЕТ – РЕКОНСТРУИРУЕТ.

Поток продолжался; диалоговые облака сливались с текстовыми блоками флешбэков или мысленными пузырями, изображавшими внутренние процессы. В любой момент, успокаивая нас, все это множество голосов мог собрать воедино всеведущий рассказчик, который на всем пути сквозь этот супергеройский зеркальный лабиринт держал читателя за руку. Невероятный перегруз всех органов чувств – в комиксах никогда еще не бывало ничего подобного. Томас хотел, чтобы вы слышали его комиксы, и ему это прекрасно удалось. Я по сей день могу цитировать пассажи по памяти.

Beatles подарили звуку визуальное измерение, а Томас принес звук на страницы комиксов.

Начиная с этого первого трубного гласа все в «Войне крии и скруллов» выкручено до еле выносимых уровней ломкого предельного осознания. От муравьев и антител до надвигающихся армий из тысячи военных космических кораблей – фокус молниеносно метался между бесконечным микро и невообразимым макро, между пластиковой веной андроида и границами галактического пространства, в яростной хореографии «Алисы в Стране чудес», в мескалиновом трипе, где в идеальной гармонии сталкиваются гаммы и множественные голоса.

ВЫ НЕ СЛЫХАЛИ, КАК КРИЧИТ МУРАВЕЙ. А ВОТ
Я СЛЫХАЛ – И ЭТОТ КРИК ПРЕСЛЕДУЕТ ТЕБЯ ВО СНАХ
ВСЮ ЖИЗНЬ! СЛОВНО ЗАБЛУДШИЕ ДУШИ ПОД ПЫТКОЙ
ИЛИ ПЛАЧ БРОШЕННОГО РЕБЕНКА.

Накал псилоцибиновых частот, синий электрик света дуговых ламп – здесь все ослепительно сияло в высоком разрешении, таком резком и четком, что глазам больно. Каждый звук отдавался тысячей точечных отзвуков, и даже тишайший муравьиный крик гремел предсмертным ревом божества. Томас подарил нам головокружительную 360-градусную перспективу, вид с высоты американских гор, гор,

фосфоресцирующую синестезию, которая из его слов и рисунков Нила Адамса на творческом пике (и с особым блеском и лоском, которым их наделял только контуровщик Том Палмер) создавала звучное целое. То был повествовательный эквивалент «стены звука» Фила Спектора, однако фидбэк у Томаса никогда не сбивал нас с толку. Всегда были краеугольные камни, знакомые голоса; хор от третьего лица снова и снова напоминал нам, что все это – чудесная история, поведенная мастерами повествования.

И когда Черный Гром наконец открыл рот, мы не слышали слов. За него заговорили Томас и Адамс:

**А ТЕПЕРЬ – СЛОВО – ОДИН-ЕДИНСТВЕННЫЙ
ПРОШЕПТАННЫЙ СЛОГ, ЧТО РАЗРАСТАЕТСЯ ДО ВОПЛЯ –
ДО ВОЯ – ДО НЕПРЕРЫВНОГО СОТРЯСАЮЩЕГО ЗЕМЛЮ
РЕВА, ОТ КОТОРОГО ДРОЖАТ ГОРЫ.**

То был язык «Эдд» и Ветхого Завета, приспособленный для нужд поколения беби-бума. Высокопарный сновидческий язык патетики, коя свойственна, по утверждению Карла Юнга в «Воспоминаниях, сновидениях, размышлениях»^[127], архетипам в грезах и историях, заблистал новыми красками. Как вам вот это волнующее, правдивое воскрешение пылающего праведного духа, что ярче всего горит в подростковых сердцах?

**ТРУБЫ НЕ ПРИЗЫВАЮТ ИХ НА БИТВУ – НИ
МАЛЕЙШЕГО ЗВУКА НЕ РАЗДАЕТСЯ В ПОЧТИ ПОЛНОМ
ВАКУУМЕ, – НО ПОДЛИННЫМ ГЕРОЯМ НЕ НУЖНЫ НИ
СИГНАЛЫ ТРЕВОГИ, НИ ВСКРИКИ ДУДОК, НИ ГРОХОТ
БАРАБАНОВ – ЛИШЬ ПРАВОЕ ДЕЛО, В КОТОРОЕ
ВЕРИШЬ, – К ПРИМЕРУ, СВОБОДА – ДА НЕТ, САМА
ЖИЗНЬ, – ИБО МИР ЕЩЕ ДОСТАТОЧНО ЮН И ЛЕЛЕЕТ
ИДЕАЛЫ.**

Визуально «Война крии и скруллов» на многие мили опережала топорную архитектуру Кирби. Космос у Адамса был блестящ и зеркален, мужчины невероятно красивы, женщины – как фотомодели шестидесятых. Мы уже наблюдали вторжения пришельцев, но не видели ничего подобного – не видели сотен отдельных космических

кораблей, что плывут в совершенной перспективе. Мы были знакомы с супергероями «Марвел», но они еще не бывали так реальны, с такими выразительными эмоциями, с такими динамичными позами полета. Нам предстали трехмерные комиксы в «Sensurround».

Beatles, Kinks, Beach Boys и иже с ними напители свои лизергиновые концептуальные альбомы ностальгией по веку джаза, водевилю и британскому мюзик-холлу; Томас же открыл нам, что живой талисман Мстителей Рик Джонс обладает властью воплощать свои мысли в комиксовых персонажах золотого века. Под занавес войны крии со скруллами Рик извергает из своего разума орды персонажей: супергерои *Timely Comics* периода Прекрасных Сороковых, Патриот, Горящий Череп и Ангел^[128], отметили скруллов, и Мстители успели перегруппироваться и всех спасти. Напряжение росло так долго, а в итоге задачу решила тупая фантазия в чистом виде. Неожиданное, невозможное, алогичное.

Томас ударил в гонг, и эхо доносится к нам по сей день. Недавняя серия *Marvel Comics* под названием «Тайное вторжение» – прямое продолжение «Войны крии и скруллов», но без ошеломительных повествовательных фокусов, из-за которых так замечателен был оригинал.

Центральной фигурой в саге о крии и скруллах был Капитан Марвел, взбунтовавшийся солдат крии. Его переодели в яркий красно-синий мундир и наградили собственной серией комиксов, где я его и обнаружил.

После школы я забрел на Бьюкенен-стрит, в книжный с нехорошей репутацией. Впрочем, комиксы там все-таки держали отдельно от порнографии – на толстой вертикальной стойке в самом нижнем шкафу, как ненужный хлам. Я был поклонником *DC* и комиксы «Марвел» никогда не покупал, но в тот раз больше ничего дельного мне не попало, а одна обложка привлекла взгляд: «Капитан Марвел» № 29, где герой в эффектном красно-синем костюме взмывает в

гиперреальное звездное поле – отголоски одновременно Уэйна Боринга и Стива Дитко.

И НЕ ДУМАЙ ПРОПУСТИТЬ БОЛЬШИЕ ПЕРЕМЕНЫ МАР-ВЕЛЛА – В СЕНСАЦИОННОЙ ИСТОРИИ, КОТОРУЮ МЫ НАЗВАЛИ – «ПРЕВРАЩЕНИЕ»! ОН ПРИБЛИЖАЕТСЯ! САМЫЙ КОСМИЧЕСКИЙ СУПЕРГЕРОЙ!

На многих обложках семидесятых изображали героя, рыщущего в космосе, звездного искателя. Супергерои больше не шатались по улицам и даже не летали меж небоскребов – пока мир очухивался, они вовсю триповали, странствовали, находили себя.

Писал и рисовал «Капитана Марвела» бывший фотограф ВМФ Джим Старлин, яснее Кирби постигавший опыт и темперамент своей молодой аудитории. Подобно многим своим товарищам, Старлин употреблял кислоту и в работе ничуть этого не скрывал. Мифология его сильнее отдавала популярной психологией, зато синтезировала из стиля «Марвел» новую понятную упаковку, которая впитала уроки «Новых богов» и сгладила острые края, – подле нее Кирби выглядел старомодным, как «Дымок из ствола»^[129] по черно-белому телевизору.

Фрейдистская вселенная Старлина опиралась на «Четвертый мир», в то же время переворачивая его с ног на голову, и строилась вокруг борьбы за власть Таноса с Титана и его семьи полубожеств, включая, разумеется, распутного Эроса. Капитана Марвела Старлин взял на роль бога войны Ориона, вновь подтвердив шаманские корни капитана и его притягательность для психоделических вояжеров всего мира. Капитан Марвел у «Марвел» начинался как неоригинальная попытка защитить торговый знак, на пустом месте наскребя персонажа по сусекам. Поэтому единственным Капитаном Марвелом, которому позволялось писать это имя на обложке собственного комикса, был Мар-Велл, скучный воин крии, пока Рой Томас не привлек вездесущего марвеловского напарника-по-найму Рика Джонса на роль Билли Бэтсона. Вскоре Джонс уже стучал нега-браслетами, и во вспышке взрыва, напоминавшей вокальные детонации оккультного грома оригинального Капитана, являлся герой. В одной лукавой сцене, смысл которой в детстве от меня ускользнул, Рик Джонс, пока Капитан Марвел работает, дрейфует в Негативной Зоне и, скучая, закидывается

кислотой. Неудивительно, что это отражается на трудоспособности Капитана и начинаются проблемы.

Прометейская диалектика Кирби строилась на его опыте Второй мировой войны; Старлин же полагался на контркультуру, родившуюся после войны во Вьетнаме. Танос был Дарксайдом – но не галактическим тираном, а отвергнутым влюбленным, заскорузлым, массивным воплощением стремления к смерти, что владело столь многими молодыми американцами в шестидесятых. Дабы все точно поняли намек, Танос даже ухаживает за Смертью, которая в соблазнительном облике пышногрудой женщины в мантии и капюшоне ходит за ним по пятам, словно призрачная группа из ордена бенедиктинцев. У Кирби Сатана был деспотичным чудовищем; у Старлина – раздраженным нигилистом, сохнувшим по Смерти, как влюбленный щенок. Танос был готическим злодеем-подростком, понятным поколению, которое плевать хотело на Гитлера или на волю к власти. Когда я нашел «Капитана Марвела» № 29 и мигом прикипел к его обложке, мне было четырнадцать. Мы были хризалидами панков, и экзистенциальные герои Старлина говорили с нами на одном языке, одерживали верх над недругами, которых мы все узнавали по своим прыщавым бессонным кошмарам.

В истории под напыщенным заглавием «Превращение» Капитан Марвел оказывается на далекой планете, где его вот-вот будет судить богоподобный Эон. Мы знаем, что Эон богоподобен, поскольку он парит в воздухе и смахивает на громадную картофелину со студенистыми щупальцами, суровым человеческим лицом и гигантским пронзительным глазом – то есть с максимальной точностью изображает ангела кислотников. Его вступительная речь содержит среди прочего такие слова:

МЫ – ЭОН – ТОТ, КТО ЖДЕТ! СО ВРЕМЕН ЗАРИ ОЛИМПА
МЫ ЖДАЛИ ТВОЕГО ПРИХОДА, ПРИБЫТИЯ, КОЕ
ПРЕДСКАЗАЛ КРОНОС, КОСМИЧЕСКИЙ БАЛАНС!

Диалогам Старлина не доставало перкуссионной бит-поэтики Кирби, однако они были натуралистичнее, и в четырнадцать лет их было гораздо проще воспринимать всерьез. Если Кирби – Библия короля Якова, тогда Старлин – Новая Английская Библия. Старлин сгладил

неровности Кирби, покрыл их сплошным слоем пластика. Его фигуры были массивно пропорциональны и склонны к внезапным рывкам, как и у Короля, но контуры их были четки и гибки, что придавало им пружинистого правдоподобия пластилиновой анимации. Бешеные экспрессионистские мазки силуэтов Кирби у Старлина отточены, смягчены и отполированы до трехмерности. Как видно при ближайшем рассмотрении, величайшие новации Старлина в том, что он освежил и обновил коктейль из Дитко и Кирби. У Дитко он позаимствовал умопомрачительные психопейзажи и чумазные городские сцены, абстрактные концепты, воплощенные в антропоморфных формах, сетки панелей, режущие время на куски, и формальную композицию полос. А у Кирби – беспрестанный экшн, эпичность, массивные фигуры и драчливую маскулинность.

«ПОЧЕМУ ТЫ МЕНЯ МУЧАЕШЬ?» – рявкал Капитан Марвел, скрипя зубной эмалью, сжимая кулаки и через плечо оглядываясь на бесстрастного Эона.

«ПОТОМУ ЧТО ЗНАНИЕ – ЭТО МУКА, И ПРЕЖДЕ ПЕРЕМЕН НАДЛЕЖИТ БЫТЬ ОСОЗНАНИЮ».

Не успевает Капитан Марвел, а также мы, читатели, потребовать доказательств этому тезису, нечеловеческий глас Эона грохочет дальше:

«МЫ ЗНАЕМ ЭТО, ИБО МЫ БЫЛИ СОЗДАНЫ ЗНАТЬ!»

И у нас, конечно, вопросов больше нет.

Итак, духу воителя одно за другим являются символические видения, иллюстрирующие тщету войны – монтаж из заплаканных детей, ветеранов-ампутантов и зигующих нацистов. Вселенной нужен защитник, а не воин, сообщают Капитану Марвелу, и его мучительное шаманское испытание среди звезд задумано было, дабы родился новый, «космически осознающий» сверхчеловек, существо, тесно связанное с космосом во всей его полноте. Из личинки Капитана Марвела на свет родился насквозь психоделический супергерой.

«ДАБЫ ПОИСТИНЕ ОБРЕСТИ СВОБОДУ, НАДЛЕЖИТ ОДОЛЕТЬ ВНУТРЕННЕГО ДЕМОНА!» Таково было вступление к двухстраничной битве Капитана Марвела с осыпающейся каменной копией себя – битве, переданной ошеломительными стоп-кадрами вперевивку с безрамочными общими планами, на которых две решительные фигуры сходятся в бою на белом пространстве страницы.

Один за другим разрушительные удары превращают внутреннего демона в груды бутового камня, и Капитан Марвел наконец-то готов двинуться дальше. Я никогда не видел ничего подобного. Этот комикс как будто создали нарочно для меня. Я был без ума; я подсел на новый наркотик.

Как обычно, обернуться в прошлое и посмеяться легко, но для четырнадцатилетнего пацана, который предпочел бы никогда в жизни не видеть порнуху дяди Джимми или трупы раздавленных собак по имени Шеп на обочине, знание было пыткой. То есть, может, и впрямь прежде перемен надлежит быть осознанию. Склонному к рефлексии задавленному фантазеру, робко отвергнувшему Библию, это космическое кредо подходило не хуже других. Лига Справедливости казалась ребячеством в сравнении с мускулистой поп-артовой психофантастикой Старлина – и я отдавался своей новой страсти все чаще, потому что вселенная *DC* закисала в консерватизме, свертывалась до конечного набора жестов, выдохшихся символов, пустых знаков.

Столетние уроки психоделических трипов, неизбежный рокочущий голос чертовски очевидного, внезапно обретшего богоподобный статус, прилетели через эти истории и уверенно нашли меня, как музыка *Beatles* или *Doors*.

Мар-Велл стал «космически осознанным», и потому его нередко завлакивало великолепной графикой, обозначающей безбрежное звездное сознание. Лицо погружалось в тени, пронзенные светом движущихся звездных полей и туманностей, и лишь два голубых глаза взирали на нас из бесконечности.

У меня в голове дело обстояло ровно так же. Такие же битвы я вел в собственной отроческой душе. То был шаманский трип под видом геройского комикса «Марвел». Оригинальный концепт Мар-Велла был слишком скучен для высоковольтного Капитана Марвела, первого супершамана, но здесь он наконец оправдывал обещание своего украденного имени и брал на себя ответственность за свое наследие.

Еще лучше был шедевр «Уорлок». Продолжая кислотное экзистенциальное странствие, начатое в лучших работах Старлина, «Уорлок» – еще одно переосмысление уже существующего персонажа, походя брошенного замысла Кирби, – в более настоятельные времена обрел плоть и смысл. Уорлок был искусственным Адамом, явился из

кокона, созданного генетическими инженерами, – Кирби обронил, но так и не развил эту мысль в недопеченной истории «Фантастической Четверки».

Всю предысторию Старлин поведал в очередном своем причудливом вступительном монологе, а затем освободил персонажа, закутанного теперь в развевающийся красно-желтый плащ с высоким воротником – традиционное одеяние мистических супергероев, как вы помните. Адам Уорлок был психоделическим воителем, который ничего не делал наполовину и своим врагом избрал не преступность, несправедливость или хотя бы других супергероев, но Универсальную Церковь Истины, монолитную религию, что завоевывала звезды под предводительством богоподобного садиста; садиста звали Маг, и он оказался развращенным Адамом Уорлоком из будущего!

В «1000 клоунов!» многострадального Адама Уорлока выбрасывает на планету клоунов, в поте лица трудящихся на гигантской мусорной куче, усеянной алмазами. Главного психа зовут Лэн Тинс – почти анаграмма «Стэна Ли», – а клоуна, малюющего каждому встречному одинаковые улыбающиеся лица, зовут Жан Тороми – почти анаграмма «Джона Ромиты», художественного директора «Марвел», отвечавшего за фирменный стиль компании.

Типичная характеристика для этих диких набегов на наркотически сияющее воображение – слово «космический», и рейды не прекращались. Эти странные супергеройские истории создавались молодыми писателями и художниками, эстетам и чудаками, которые вливались в индустрию комиксов, привлеченные бунтарской вселенной возможностей «Марвел».

Изысканный и открыто самоосознанный автор Стив Энглхарт отправил «Доктора Стрэнджа» в серию вояжей к началам вселенной, за смертную завесу и на задворки собственной души. Поток поп-философии Энглхарта был упакован в захватывающие визуальные образы, которые лучше всего смотрелись, если их перерисовать на обложки школьных учебников: летающие смеющиеся черепа, лошади-скелеты, прокаженные в капюшонах грохочут колокольчиками в гнетущих загробных городах. В отличие от Старлина, который свои комиксы писал и рисовал сам, Энглхарт сотрудничал с целым рядом талантливых художников, и вместе они по-новому вывернули весь супергеройский ландшафт. Целостность, что так завораживала Роя

Томаса, Энглхарт вывел на новые уровни запредельной искусности, и его голос подарил старым персонажам новую жизнь, добавил комиксам элементов мудрой безоценочной контркультуры, понятной старшей аудитории.

Его самым одаренным напарником в работе над «Доктором Стрэнджем» был Фрэнк Браннер, чей стиль пропускал натурализм Нила Адамса сквозь европейский фильтр Альфонса Мухи и Обри Бёрдслея^[130]. Браннер сочетал эстетику Адамса с декоративностью, вдохновленной ар-нуво, которую британский художник Барри Смит привнес в «Конана-варвара». (Как многим в его поколении, Браннеру удалось извлечь выгоду из распространения нишевых комиксов и фан-культуры. Портфолио, с которым он добивался высокооплачиваемой работы, состояло лишь из набора великолепно нарисованных, ограниченного тиража иллюстраций, на которых кэрролловская Алиса бродит по Стране чудес, выставив напоказ сиськи и манду, что характерно для тех времен, когда детские игрушки и персонажи сказок внезапно сексуализировались.) Ортодоксальные приверженцы оригинальной версии Дитко, вроде моего дяди Билли, не одобряли декадентский, исследовательский подход Энглхарта и Браннера к «Доктору Стрэнджу». Иномирные измерения новых авторов прорастали из прочитанных ими книг или копировали загробный мир, в девятнадцатом веке уже изображенный Гюставом Доре; им не доставало подлинной угрозы и зловещей шизоидной оригинальности визионерских картин Дитко.

То самое чувство освобождения, что питало гедонизм шестидесятых и начала семидесятых, превращало детские комиксы в революционные трактаты. Свобода. Магия. Бунт. Даже супергерои причастились революции. Времена патриотизма остались позади, кэмп вышел из моды. Супергерои были битниками и хипьем в поисках смысла на Великом Пути, куда бы этот Путь ни вел. Их врагами выступали Гностические Архонты, окостеневшие, персонифицированные силы угнетения.

У полуподпольных хипповых супергероев Энглхарта, Старлина и писателя Стива Гербера было кое-что общее. Они могли и готовы были сражаться, защищая то, что стало фирменной философией «Марвел», — этакую либерально-студенческую этику, которая, хоть и окрасилась цинизмом, не забывала о фундаментальных идеалах героического

самопожертвования, основе всей вселенной. «We won't get fooled again!» – пела группа *Who*, перечеркивая хипповую грезу шестидесятых типично горьким прагматизмом рабочего класса^[131]. Блистающие серебристые космические корабли ржавели в ангарах. Америке предстояли новые терзания, новая переоценка ценностей, и герои были рядом, страдали вместе с нацией на кресте, погибая под безжалостными звездами.

В кинематографе настала эпоха авторского кино. Выпускники киношколы Лос-анджелесского калифорнийского университета под влиянием европейской новой волны ломали правила в Голливуде. Изменились даже ведущие актеры – появилась мода на скорбных или одержимых, взъерошенных антигероев, Людей как Людей, и по сцене вовсю разгуливали сомнительные секс-символы – прекрасные, однако чудные актеры Дональд Сазерленд, Эллиотт Гулд, Дастин Хоффман. В эпоху разочарованного антигероя сексуальным становился даже голос Вуди Аллена, в котором так и звучало: «Ну я же предупреждал...» Шестидесятые феминизировали мужчин; стали допустимы стили и прически под геев или денди. Женщины обдумывали открывшиеся социальные возможности, а мужчины судорожно хамелеонничали в ответ. Одни старались пригасить излучаемую угрозу, другие строили новую сексуальность на остроумии или уме. Супергерой-ковбой с квадратной челюстью отступил под насмешливыми колкостями геев и интеллектуалов. Словно сама природа всем дарила шанс потрахаться. Даже популистский Голливуд широко раскрылся навстречу новым талантам, новым голосам, которые умели интонировать аутентичнее. Несколько лет, а может, и меньше, мы наблюдали, как растет и расправляет крылья молодая форма искусства, и случиться могло что угодно.

В «Марвел» комиксы выходили без редакции, царила анархия. В 1976 году имя на двери кабинета главного редактора сменилось пять раз – писатели один за другим соглашались на должность, а затем стремительно отчаливали. Смертный человек попросту не в силах был

в одиночку надзирать за всем, что выпускала компания, и в результате надзора не было вообще. Посреди этого коллапса системы управления сквозь ячейки сети проскочил ряд самых подрывных супергеройских комиксов в истории, повлиявших на следующее поколение создателей. Лишь тремя годами раньше Человек-Паук бросил вызов Кодексу Комиксов, взявшись ответственно разбираться с угрозой подростковой наркомании. А теперь Рик Джонс триповал в Негативной Зоне.

Зародилось новое течение. Новая полярность. Мода готовилась вот-вот снова развернуться на каблуках. Внутреннее пламя еле теплилось – слабо вспыхивали расплавленные нейроны выгоревших творцов, жертв кислоты, что не справились, когда предсказуемо и неизбежно явилась Темная Сторона, Негативный Мир. Возникли новые наркотики, кокаин и героин, и они дарили побег от душераздирающего нутряного эффекта психоделиков в яркий блеск сияющего эгоизма или оцепелое самоуничтожение. Вектор снова разворачивался наружу. Подобно многим молодым искателям посреди наступившего под утро зябкого, потного, мандражного отходняка, супергеройские комиксы звали на помощь реальный мир – пусть вмешается, пока они совершенно не оторвались от бетона и глины.

Психоделическая волна размылась в самопогруженной, самовлюбленной музыкальной заводи под названием прогрессивный рок, он же прог-рок. Едва ли стоит удивляться, что этими параллельными курсами комиксы и музыка шли одновременно. Гудело эхо первого удара гонга.

И словно призванный коллективным заклинанием, настал новый темный век – налетел товарняком из сумрака долгого тоннеля.

Часть III. Темный век

ЧАСТЬ III

ТЕМНЫЙ БЕК

--WHEN I
HIT HIM
WITH THE
SONIC.

DON'T DROP NO
THE NIGHT IS Y
AND I HAVE--
MUCH PLANNED

...WHERE
I CAN
USE THE
CITY'S
POWER..

--EVERY
WATT
OF IT--

--TO FRY YOUR B
--STILL TALKING
KEEP TALKING
CLARK...

...YOU'VE ALWAYS
KNOWIN' JUST
WHAT TO SAY.

YOU ALWAYS SAY
TO ANYONE WITH
BE-- OR A FLAG--

--NO
GOOD--

--THE
FEEDBACK--
I'M NOT GETTING
A HUNDREDTH
OF WHAT YOU
ARE--

--BUT IT'S
GETTING
BAD--
AHEAD OF
SCHEDULE--

--WHAT DIDN'T HIT YOU--

--PR
LO
W
A
--TO
A

Глава 11

Ни в час ночной, ни в утренний час^[132]

Векторы влияния, которые сошлись в одной точке в темный век, брали начало на заре супергеройских комиксов – мрачные и кровавые бульварные корни Бэтмена, общественно полезная деятельность Супермена, аутсайдерская сексуальность Чудо-Женщины, – но для того, чтобы сформировать голос и облик нового направления, потребовалась команда амбициозных молодых художников и писателей.

Отцами темного века стали писатель Денни О'Нил и художник Нил Адамс, которые в 1970 году предвосхитили тематику и проблематику эпохи в революционной серии «Зеленый Фонарь / Зеленая Стрела». О'Нил происходил из семьи ирландских католиков и, как он сам признавался уже позднее, когда успешно вылечился от алкоголизма, с наслаждением эксплуатировал культурно унаследованный стереотип пропойцы. О'Нил был напорист, тенденциозен и оставлять свои политические пристрастия за дверью не желал; карьеру он начал газетным репортером в Миссури, где обучился лаконичности и ясности выражения. (Это О'Нил придумал мое любимое описание комиковых диалогов и текстовых блоков: «Заголовки, написанные поэтом».) Он сочинил очерк о Рое Томасе – в духе «мальчик из захолустья добился успеха», – попал на глаза редакции *Marvel Comics*, и ему предложили работу.

И вот так он очутился среди рыцарей в костюмах – ему было неуютно, но не терпелось опробовать эту новую форму самовыражения. Как многие дрейфующие молодые интеллектуалы тех времен, О'Нил занялся комиксами, чтобы было чем оплачивать счета. Сбежав из «Марвел», он стал любимцем Джулиуса Шварца, и тот дал своеобразному писателю шанс заблистать в некоторых крупнейших проектах издательства. Торопясь модернизироваться пред лицом неослабевающего наступления «Марвел» на DC, Шварц вынужден был распустить своих прежних сотрудников серебряного века, отправить на покой людей, детишкам с бешеными глазами даривших хорошо

приспособленных к жизни бесстрашных героев, на которых можно равняться. Что всего характернее, он заменил ветерана *DC* Гарднера Фокса, хотя тот изобретательно потрудился над шестидесятью пятью выпусками «Лиги Справедливости Америки» и искусно поработал над «Бэтменом». Шестидесятилетний Фокс из кожи вон лез, чтобы произвести впечатление, но его продолжительное царствование на троне главного автора *DC* внезапно закончилось. Джон Брум присылал последние истории про Зеленого Фонаря из Парижа или Индии – затем он отправился в путь на поиски дзена. Комиксы достались другим авторам – они были моложе, моднее и копировали формулу «Марвел». Стив Скитс, Майк Фридрих и Эллиот Мэггин – все только вчера из колледжа, всем не терпелось превратить героев детства в рупоры своих политических предпочтений.

Центральной фигурой этого нового племени был О’Нил, которому отдали «Лигу Справедливости» при условии, что он ее «марвелизирует», вводя в упорядоченную жизнь почтенных героев личные конфликты и неловкие недопонимания. Ошибка, разумеется: вместо того чтобы создать подлинную альтернативу «Марвел» – этот урок *DC* усвоит спустя десятилетие, – компания выставилась дурой, выпустив серию слабых и неловких подражаний повествовательному стилю, который Стэну Ли давался естественно и подходил его персонажам с измученными душами, но ни в какую не транслировался в мир *DC*, населенный улыбчивыми супердрузьями.

Любовь О’Нила к городскому, человеческому и обыкновенному требовала более подходящего выхода, нежели «Лига Справедливости» или «Супермен». Он вдохновлялся Новыми Журналистами – Томом Вулфом, Норманом Мейлером и Джимми Бреслином – и жаждал сменить ракурс, отвернуть призму комиксов от душевных бездн к миру за окном. После поп-мультишного «Бэтмена», *Monkees* и блаженного Лета Вудстока в Америку ранних семидесятых с новыми силами возвращался взрослый мир. На вновь озверевших улицах Манхэттена поселился страх, и О’Нил размышлял, как сочетать приемы гонзо с комиковыми супергероями.

Идеальным партнером ему стал художник Нил Адамс, который помог О’Нилу воплотить священный парадоксальный союз противоположностей: фантазийной беллетристики и журналистики.

Адамс, ревущий торнадо в классических залах *DC Comics*, был выдающимся художником с талантом к гипердраматичным позам в перспективе и лицам, искаженным сильными чувствами. Из панелей к читателю тянулись крючковатые пальцы, лица кривились от волнения и мук, истекали слезами или же просто высекались в камне, великолепными и идеализированными. Адамс владел техникой рекламной иллюстрации и газетного стрипа и сочетал гляцевый фотореализм Мэдисон-авеню с мощью Джека Кирби – в результате персонажи обретали невиданный прежде убедительный натурализм. Его новаторские композиции ломали устои и позволяли героям через границы панелей выходить в виртуальное трехмерное пространство или при взгляде издали складывались в скрытые сложносоставные картины. Его ракурсы, напряженное действие и декорации кое-что заимствовали из кинематографа, но совмещали киношные приемы с композициями и позами, возможными только на страницах комиксов.

Работа Адамса была взрослой и современной – романтический вызов и электризующий ответ традиционализму, уже придававшему *DC Comics* налет замшелой чопорности. Адамсу удавалось напитать убедительностью и глубиной даже героев, напрочь лишенных обаяния или оригинальности, – скажем, Зеленую Стрелу, – а когда он брался за поистине многообещающего персонажа, например за Бэтмена в версии О’Нила, получалось у него превосходно. Читатели мигом заметили, и разлетелась весть: Угрюмый Мститель Ночи вернулся.

Когда по сценарию требовалось, чтобы Бэтмен появился в Готэме при свете дня, Адамс просто-напросто включал ночь. Он удлинил плащ и уши «Детектива Темной Ночи», отчего они больше походили на дьявольские рога, как у оригинальной версии золотого века. Адамс возвратил Бэтмену сумрачную, пасмурную готичность 1930-х, которая хорошо сочеталась с дикими бульварными историями О’Нила об аморальных аристократах, карнавальных уродцах и бывших нацистах, и вернул Джокера к смертоубийственным психопатическим корням. Бэтмен был правдоподобно крупным, однако гибким и спортивным, и обучился боевым искусствам, которые демонстрировал в обширных хореографических сценах с кунфу, кадрированных и смонтированных, как фильмы Брюса Ли. Вместе Адамс и О’Нил создали двух классических и с тех пор неизменных антагонистов Бэтмена – главу международного преступного синдиката Ра’с аль Гула и его

сексапильную дочь Талию, вписавших архетип экзотического злодея а-ля Фу Манчу^[133] в актуальный мир экотеррора семидесятых. Рисунки Адамса, на которых невероятно роскошная Талия страстным захватом обвивает Бэтмена – а тот без рубашки и с волосатой грудью, – вернули Брюсу Уэйну электрический заряд чистого тестостерона, звучавший прямым и полногласным ответом на упреки доктора Уэртема.

После успеха телесериала «Бэтмен» мейнстримная аудитория видела главного героя неизменно комическим персонажем, однако простые и эффективные поправки Адамса вернули в комиксы изначальную Зловещую Фигуру в Ночи, задали облик и настроение, которые вернут Бэтмена целому поколению и в конце концов, спустя тридцать лет, доберутся до киноэкранов в «Бэтмен: Начало» Кристофера Нолана. В фильме главным злодеем выступает Ра'с, а вот Талия, увы, не появляется.

Это Адамс вступил в бой с *DC* из-за несправедливого обращения с престарелыми Джерри Сигелом и Джо Шустером. Настало время национальной ревизии, очередной смены караула. В 1967-м Джон Брум, Гарднер Фокс и еще несколько писателей, в том числе индивидуалист Боб Хейни, маэстро «Бэтмена» Билл Фингер и создатель «Рокового патруля» Арнольд Дрейк, пригрозили сформировать союз комиксистов-фрилансеров, что обеспечило бы им некую финансовую долю в их творениях для *DC* и долгосрочные гарантии в виде медицинской страховки. Столкнувшись с непреклонным противодействием управленцев и отсутствием солидарности в среде художников, которые, как ни крути, зарабатывали гораздо больше писателей, эта мечта потерпела крах. Однако в лице Нила Адамса возродился революционный дух. Адамс уже грозно ворчал о том, что пора вернуться к обсуждению идеи профсоюза. Крупные компании с творческими талантами обращались дурно, это было в самом деле прискорбно, и случай Сигела с Шустером стал подходящим краеугольным камнем, на котором Адамс построил свои призывы к реформам. Благодаря его усилиям оба получили хоть какую-то дополнительную компенсацию за работу, а кроме того, были сделаны первые шаги на пути к фундаментальным переменам в отношениях *DC* со свободными художниками.

В 1970 году Адамс изображал себя на автопортретах почти архетипическим предприимчивым безумцем с Мэдисон-авеню, при

галстук, с закатанными рукавами, красавцем, как и любой его герой. Из него вполне вышел бы Рэй Палмер или Барри Аллен. О'Нил на портретах обычно жевал дужку очков – глаза устремлены в дикое прекрасное далеко, а волосы стоят дыбом, как у Дилана.

Вместе – под именем Денни О'Нила Адамса – они втолкнули супергероев в национальный дискурс и вернули во вселенную *DC* конфликты и сложности реального мира. Дурацкие и фантастические истории предыдущего десятилетия теперь считались легкомысленными и безответственными. Комиксовым супергероям настала пора подключиться к тому самокритичному, антиавторитарному культурному источнику энергии, что питал «Крестного отца», «Грязного Гарри», «Жажду смерти» и «Полуночного ковбоя»^[134].

Комиксы О'Нила и Адамса – передовые работы для взрослеющих поклонников, которые хотели, чтобы их вместе с их страстями воспринимали всерьез. Хотя фэнская «критика» в основном сводилась разве что к саркастическим разоблачениям логических провалов в сюжетах, обычно это сообщество понимало, о чем говорит. Помимо язвительных разносов, поклонники извергали неумеренные похвалы и выказывали серьезную увлеченность, отчего творческая команда и сотрудники редакции чувствовали, что их ценят, и летали как на крыльях. Их работы читали подростки, теперь утверждавшие, что комиксы могут и должны быть для взрослых, – главным образом потому, что не хотели расставаться с детством и искали способы вновь продать детские радости самим себе.

Эти более взрослые любители комиксов – зачастую коллекционеры, составители прайс-листов и издатели самопальных фэнзинов – предпочитали острые, зрелые работы, чтение которых легко оправдать, и сильно преувеличивали притягательность супергероя, заточенного под взрослых, страстными и умными письмами, народными наградами и беспощадными разносами всего, что не укладывалось в рамки строгого диктата фэн-культуры, объяснимо стремившейся утвердить репутацию своих возлюбленных комиксов как искусства. Спеша избавиться от насмешливого эха телесериала «Бэтмен» и дурной славы, которую он принес «серьезным» занятиям – коллекционированию и разбору комиксов, – эти отроки-защитники готовы были на любые перемены, если эти перемены разрешат им и

дальше безнаказанно питать интерес к политике, поэзии, сексу и выражению душевных страданий. Они предпочитали искусно акцентированный и преувеличенный фотореализм Нила Адамса экспрессионистским нутряным рисункам Кирби или классической мощи и весомости стремительно устаревающего «Супермена» Курта Свона, где фигуры казались теперь восковыми статуями, что так и эдак позируют в душной галерее переработанных, остывших и вновь разогретых приемов серебряного века. Фанаты громко и неумолчно требовали, чтобы супергеройские истории были «релевантны», чтобы они усвоили новый реализм, новый лексикон и опять обратились к газетным заголовкам; а все это подрывало успех комиксов и резко снижало их привлекательность на массовом рынке. Тем не менее именно такой отход от мейнстрима дал комиксам поэкспериментировать в относительной тишине, стать гораздо изощреннее и выработать «заземленный» подход к супергероям, благодаря чему в двадцать первом веке их с таким энтузиазмом возьмется массово эксплуатировать Голливуд. Как сказал бы сам Супермен, в авангарде выступив на киноэкран в высокобюджетном «Супермене» 1978 года: «ВОТ ТАК ПАРАДОКС».

Этот новый фэндом, ершистый и неуверенный в себе, особенно любил, чтобы истории про могущественных мужчин и женщин во флуоресцентной лайкре украшались обширными цитатами из Эрнеста Хемингуэя или Т. С. Элиота, и поэтому стало появляться больше таких вот странных приключений – деклассированных отпрысков мелизмов Роя Томаса – с цитатами из Шелли, странные химеры, то ли разминки в маске и плаще, то ли студенческая полемика. В лучшем случае получалась яркая новая контекстуализация знакомых строк на фоне незнакомых образов. В худшем – каковой имел место чаще – писатели превращались в кукол чревоуещателя и чужим доказанным блеском пытались возвысить собственные недодуманные и бесцельные замыслы. Что у нас тут – супергеройское приключение или студент факультета английской литературы сетует на загрязнение окружающей среды, иронически оттеняя экшн фрагментами из Уолта Уитмена?

Помимо того, что релевантность подарила Голливуду правдоподобных супергероев, у нее был и еще один плюс: больше не нужно было прятать комикс между страниц поэтической антологии, чтобы украдкой почитать в классе, – строки из «Песни любви Дж.

Альфреда Пруфрока»^[135] с равной вероятностью могли встретиться и там и там. Лично мне чистые продукты движения за релевантность помогали объяснять искусство супергеройских историй насмехающимся учителям. Я был явно начитан и красноречив, однако мои наставники – спасибо им за поддержку – полагали привычку к чтению комиксов тревожным сигналом о том, что я прямым курсом движусь к некоему катастрофическому падению грамотности и в результате почти наверняка останусь с активным словарем обезьяны в космосе, слов в пятнадцать – «ЗАП! КЕР-ПАУ!» и прочие звуки, которые, лопаясь и взрываясь, издают нейроны. Глубокомысленные и просвещенные комиксы служили мощными боеприпасами мне и всем страстным юным поклонникам, которых так зачаровали воображаемые вселенные «Марвел» и *DC*, что и после того, как им минуло двенадцать лет, они оттуда не ушли и заблудились, точно Потерянные Мальчики из «Питера Пэна». А когда тебя застукали за чтением комиксов в школе, гораздо проще выкрутиться, если можно самодовольно предъявить взбешенному учителю физики «Зеленого Фонаря / Зеленую Стрелу» № 86 с благодарственным письмом от мэра Нью-Йорка за изображение ужасов наркомании.



DENNY O'NEIL &
NEAL ADAMS'

\$2.00
\$2.50 CAN.
NO.5

GREEN LANTERN GREEN ARROW



«Зеленый Фонарь» № 85, обложка Нила Адамса. © DC Comics

Денни О'Нил

Нил Адамс

ЗЕЛЕНЫЙ ФОНАРЬ / ЗЕЛЕНАЯ СТРЕЛА

– Ты, ЗЕЛЕНАЯ СТРЕЛА, всегда все знаешь лучше всех. А что скажешь на ЭТО?

– Мой протеже – ТОРЧОК!

И вот так супергеройские комиксы постепенно двинулись из мейнстрима популярных развлечений к гиковской окраине, где их сокровенные привкусы станут возгонять и смаковать одинокие монахи, мужчины и мальчики – редко женщины или девочки: те обычно перерастали «Лоис Лейн» и «Джимми Олсена», а их чокнутые братья все искали утешения в комиксах. (Если учесть мою профессию, неудивительно, что я-то знаю непропорциональное количество в остальном разумных женщин, которые росли, получая лучшие супергеройские комиксы в составе своего рациона поп-культурного адреналина, и некоторые читают комиксы до сих пор, но едва возник соревновательный элемент – то есть коллекционирование, – демографическая картина сильно перекосилась в сторону мужчин-интровертов, от подростков и лет до тридцати.) Цветное телевидение тоже сыграло свою роль в падении продаж комиксов, однако они по-прежнему предлагали лучшие, самые увлекательные супергеройские истории и демонстрировали работы некоторых поистине талантливых художников. К 1970-му индустрию заполнили блестящие и неутомимые молодые новаторы – Джим Стеранко, Майк Калута, Берни Райтсон, Барри Смит, – и О'Нил открыл двери другим «релевантным» писателям – Эллиоту Мэггину, Майку Фридриху. Мэггин написал классическую историю «Зачем нужен Супермен?», в которой сама роль Человека из Стали ставилась под сомнение, как будто он реален, и никакого однозначного вывода не звучало.

Истории о правах индейцев на землю, загрязнении окружающей среды, перенаселении и правах женщин множились, как токсичные водоросли, пользуясь пресловутым добровольным отказом от недоверия^[136], который и позволял нам принять существование летающих богоподобных людей в мире, не слишком отличном от

нашего. Новые тревоги Америки и в целом Запада конца шестидесятых впечатывались прямым в страницы комиксов.

Темный век кристаллизовался, когда самые выдающиеся зеленые рыцари *DC* объединились в «Зеленом Фонаре / Зеленой Стреле». Тут было все: фотореализм визуального ряда, социальная и политическая сознательность, супергерой, поделенный на агента истеблишмента и бунтующего анархиста.

Продажи «Зеленого Фонаря» падали – герои с квадратными подбородками, грезы Кеннеди из серебряного века, деградировали до череды доблестных пилотируемых полетов на Луну, и каждую следующую экспедицию человечество игнорировало решительнее, чем предыдущую. Джулиус Шварц спустил О’Нила с цепи, доверившись способности молодого радикала вновь разжечь пламя на страницах. Сочетать Зеленого Фонаря с его зеленым коллегой из Лиги Справедливости – вроде бы любопытная комбинация, она должна привлечь внимание к смене вектора, а Зеленая Стрела – любимый из редизайнов художника Нила Адамса. Такие вот комиксы, уже направлявшиеся на свалку, зачастую становились плодородным полем, где буйно разрастались новые идеи и направления. Если комикс или персонаж непопулярны, проще обосновать необходимость резких перемен.

К сожалению, для того чтобы реализовать генеральную концепцию «Зеленого Фонаря / Зеленой Стрелы», О’Нилу нужно было манкировать пятнадцатью годами работы Брума и Фокса над персонажем Хэллом Джорданом, самоуверенным Зеленым Фонарем, который начинал летчиком-испытателем, а затем все бросил и отправился в дорогу – сначала разъездным страховщиком, затем коммивояжером компании игрушек «Мерлин». Чудной, казалось бы, подход к пересмотру персонажа, однако понятный: Брум обстоятельно живописал, как человек, вступив во внеземную полицию, ищет смысл в повседневности. Подобно астронавтам, на орбите обнаружившим Бога, Хэл свихнулся и заново открыл себя. Хэл Джордан Брума был

великолепным керуаковским Бродягой Дхармы, а во власти О'Нила обернулся самопогруженным и растерянным воплощением любого тупого копа, что выходил патрулировать улицы; бездумной марионеткой геронтократов из далекой галактики.

Оттенять современностью твердолобый машинальный консерватизм Зеленого Фонаря подрядили Зеленую Стрелу – его лишили состояния и неубедительного сходства с Бэтменом и переделали в эдакого Лотарио в духе Дугласа Фэрбенкса: он сыпал модным жаргоном, носил эспаньолку, жил в холостяцкой квартире на Нижнем Ист-Сайде в Старсити и внезапно проперся по рок-н-роллу. «Я РАНЬШЕ ДУМАЛ, ЭТО ТИПА РОКИРОВКА РОЛЕЙ», – острит бывший миллионер и бизнесмен, ныне защитник гетто, в одной вызывающей содрогание сцене. Пресный Зеленый Стрела, весь состоявший из стрелковых прибабасов, наконец-то обрел голос, стал свирепой либеральной совестью комикса, «сладострастным темпераментным анархистом» О'Нила. Оливер Квин (для поклонников – просто Олли) потерял все деньги, жил в гетто и, однако, щедро жертвовал доллар любой благотворительной организации, что опускала листовку в его почтовый ящик.

Задним числом – и после того, как он стал предметом острой и едкой серии, написанной Томом Пейером в 1999 году, – Зеленая Стрела видится беспощадным портретом немолодого и рьяного выходца из шестидесятых. Но в 1970-м Олли был Чуваком, долгожданным возвращением утраченного представления о герое рабочего класса, который не боится сообщить начальнику, по какому адресу тому следует пойти. На тринадцать выпусков, которые по сей день считаются вехой, Олли стал Вергилием подле раздираемого внутренними конфликтами Зеленого Фонаря – Данте, и вместе они идеальным товарищеским дуэтом скитались по темной стороне Американской Мечты, спорили, ссорились, но учились друг у друга тому, что должен знать каждый. Эти внезапные союзники – Саймон и Гарфанкел борьбы с преступностью – сражались с сектами почитателей смерти а-ля Семья Мэнсона^[137], гарпиями-феминистками, ужасами перенаселения, угрозой загрязнения и двумя злодеями, походившими на президента Никсона и вице-президента Агню.

Высших похвал удостоились два выпуска 1971 года, посвященные теме наркотиков: «Зеленый Фонарь / Зеленая Стрела» № 85 и 86. На

обложке – до того мелодраматичной, что глаза на лоб лезли, достойной афиш культового фильма «Косяковое безумие»^[138], – Спиди, молодой подопечный Зеленой Стрелы, ширялся. ДС «храбро» разрешила Адамсу изобразить весь комплект – шприц, ложку и развернутый чек.

МОЙ ПРОТЕЖЕ – **ТОРЧОК!**

Возможно, на опасность злоупотребления веществами должен был намекнуть сам выбор псевдонима Спиди; так или иначе, теперь усомниться в своих ценностях настала пора Зеленой Стреле. Обернувшись вечно отсутствующим отцом беспокойного подопечного, он вынужден справиться со своим нарциссизмом, взять себя в руки и помочь своему мальчику. Комикс начинался с кредо «релевантности»:

КОЕ-КТО БУДЕТ УТВЕРЖДАТЬ, ЧТО ЭТУ ИСТОРИЮ РАССКАЗЫВАТЬ НЕ СЛЕДУЕТ... НАЙДУТСЯ ТЕ, КТО СТАНЕТ УВЕРЯТЬ, ЧТО ПОДОБНЫМ СОБЫТИЯМ НЕ МЕСТО В РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОМ ЖУРНАЛЕ, – И, БЫТЬ МОЖЕТ, ОНИ ПРАВЫ! НО **МЫ** ТАК НЕ ДУМАЕМ – ПОТОМУ ЧТО МЫ ВИДЕЛИ, КАК ЛЮДИ, ЭТИ БЛАГОРОДНЫЕ СУЩЕСТВА, КАЛЕЧАТСЯ... СТАНОВЯТСЯ ХУЖЕ ЗВЕРЕЙ... МУЧИТЕЛЬНО ПОГРУЖАЮТСЯ В АД! МЫ ЭТО **ВИДЕЛИ** – МЫ В **ГНЕВЕ** – И ВОТ ТАК МЫ **ПРОТЕСТУЕМ!**

Главным злодеем оказываются не торчки и не пушеры, а их поставщик – модный и остроумный мультимиллионер Соломон: он шляется в обществе гибких фотомоделей и хохмит, а затем его до потери сознания избивает рассвирепевший Зеленый Фонарь. Как и детектив Попай Дойл во «Французском связном – 2», наши герои поневоле обдолбаны героином по самые уши (неназванный наркотик смахивает на героин, однако его нередко называют «снежок», что подразумевает кокаин) и пару страниц преодолевают приход.

«БРАТ... ЗАЧЕМ ЛЮДИ ЭТО УПОТРЕБЛЯЮТ?!» – стонет Зеленый Фонарь, обхватив голову руками.

Промотав меню злободневных проблем, «Зеленый Фонарь / Зеленая Стрела» в конце концов истощил запасы социальных бед, с которыми можно побороться. Кончается все тем, что главные герои меняются местами и нам показывают, какой ущерб способен нанести анархист с

могущественным кольцом. Христоподобный экологический активист по имени Айзек («ТЫ НИЧЕМ НЕ ЛУЧШЕ ПРОЧИХ... ВЫПУСКАЕШЬ МЕРЗОСТЬ В НАШУ ДРАГОЦЕННУЮ АТМОСФЕРУ!») умирает, распяв сам себя (!) на крыле реактивного самолета, и Человечество наконец выводит Зеленого Фонаря из терпения. С оглушительным «ШШШШААААААААККК» он зеленым лучом разрезает самолет, превращая его в груды металлолома.

«ВЫ ЧЕГО? – брызжет слюной возмущенный чиновник. – ЭТОТ САМОЛЕТ СТОИЛ ДЕВЯТЬ МИЛЛИОНОВ ДОЛЛАРОВ!»

На что разочарованный Зеленый Фонарь, вызвав антиавторитарные восторги по всему Свободному Миру, брезгливо отвечает: «ПРИШЛИТЕ МНЕ СЧЕТ!»

Одно из крупнейших и самых значимых достижений «Зеленого Фонаря / Зеленой Стрелы» – беспрецедентные до той поры дискуссии о расовой проблематике. Многими восхваляемая сцена из выпуска № 76 1970 года, провокативная первая глава рана О’Нила и Адамса, с бритвенной точностью пускала кровь эпохе и нередко приводится как пример вновь проснувшегося у авторов стремления в сериальных супергеройских историях обращаться к проблемам реального мира. После того как Зеленый Фонарь спасает жителей многоэтажки из пожара, подстроенного бессовестным домовладельцем, супергероя и, по ассоциации, весь серебряный век супергероев в недвусмысленных выражениях призывает к ответу чернокожий старик, который, как выясняется, отнюдь не в восторге от эффектных трюков персонажа и имеет сообщить ему следующее:

Я ПРО ТЕБЯ ЧИТАЛ... КАК ТЫ РАБОТАЕШЬ НА СИНЕКОЖИХ... И НА КАКОЙ-ТО ТАМ ПЛАНЕТЕ ПОМОГ ОРАНЖЕВОКОЖИМ... И НЕМАЛО СДЕЛАЛ ДЛЯ ЛИЛОВОКОЖИХ! ДА ТОЛЬКО КОЕ-КАКИЕ ЦВЕТА КОЖИ ТЕБЯ НЕ КОЛЫШУТ... **ЧЕРНОКОЖИЕ!** И Я ВОТ ХОТЕЛ СПРОСИТЬ... ЭТО **ПОЧЕМУ ТАК?** **ОТВЕТЬ-КА** МНЕ, МИСТЕР ЗЕЛЕНЬКИЙ ФОНАРЬ!

(Впервые в супергеройских комиксах *DC* чернокожие выглядели взаправду чернокожими, а не традиционными белыми, выкрашенными в коричневый, или губастыми карикатурами, что встречалось еще

чаще. Фотографическая точность Адамса не оставляла сомнений в этнической принадлежности персонажей. Итальянцы, азиаты, коренные американцы – благодаря таланту Адамса и его чутью на инклюзию все изображались с уважением, достоинством и адекватными чертами.)

В любом реальном мире, где законы физики и некие межзвездные бессмертные судебные инстанции допускали бы существование Зеленого Фонаря, он ответил бы на это обвинение так же, как любой из нас на его месте: **«ДА Я СПАСАЮ ВСЮ ПЛАНЕТУ И ВСЕХ ЖИВЫХ СУЩЕСТВ НА НЕЙ, НЕЗАВИСИМО ОТ РАСЫ, ЦВЕТА КОЖИ, ПОЛИТИЧЕСКИХ ПРИСТРАСТИЙ ИЛИ БИОЛОГИЧЕСКОГО ВИДА, С ПЕРВОГО ВЫПУСКА „ЗЕЛЕНОГО ФОНАРЯ“!»** Вместо этого он покаянно опускает голову – О’Нил поступает правдоподобием ради того, чтобы вбить нам в головы свой громогласный упрек супергерою как оружию статус-кво и правящей элиты. Откровение Зеленого Фонаря о страданиях людей за чертой бедности выглядит почти фарсом, но мы также можем счесть Фонаря воплощением типичного молодого читателя, белого и принадлежащего к среднему классу, а политического активиста Зеленую Стрелу – «скафантазмом» или рупором О’Нила, который своим искусством открывает молодежи глаза на некоторые важные жизненные обстоятельства.

Смена ценностей придавала проповедям О’Нила некую неубедительность, но в мае 1970-го, когда единственным небелым лицом в комиксах *DC* обладала «сияющая сущность» Негативного Человека, это читалось как вызов и провокационный призыв к оружию – своевременное напоминание о том, что бумажным вселенным *DC* и «Марвел» пора признать человеческое разнообразие реального мира, где они продолжают расти и развиваться.

Следующие выпуски были не менее спорны – О’Нил и Адамс ввели новую замену Зеленому Фонарю, «Правильного» Джона Стюарта, склочного чернокожего городского архитектора, который в рамках первой своей миссии должен был защищать расиста, баллотирующегося в президенты. Это привело к слегка предсказуемым, но всегда занятым издевательствам над «бледнолицым».

Жест мог оказаться чисто символическим, однако Стюарт был сильным персонажем и дожил до сегодняшнего дня, оставаясь популярным членом Корпуса Зеленых Фонарей. А будучи Зеленым Фонарем в мультипликационных сериалах «Лиги Справедливости», выходявших на рубеже веков, он получил на телевидении более широкую аудиторию, нежели все его предшественники.

Стюарт был первым среди супергероев DC гордым афроамериканцем. «Марвел», которая шла впереди в большинстве гонок, еще в 1966 году ввела Черную Пантеру, и к 1973-му он уже блистал в собственной серии. «Jungle Action», который писал радикал Дон Макгрегор (о нем еще пойдет речь ниже) и рисовал молодой и талантливый чернокожий художник Билли Грэм, прославился спорной аркой 1976–1979 годов «Пантера против Клана», из-за которой на Макгрегора ополчились представители правого крыла.

Бесспорное достоинство и величие Пантеры (Т'Чаллы, гордого короля Ваканды – богатого средствами и культурным наследием, технически развитого государства из вселенной «Марвел», настолько далекого от стереотипных мазанок и козопасов, насколько это возможно вообразить в шестидесятые) лишь отчасти подрывалось его низкой наглядностью: Т'Чалла носил черный костюм, покрывавший все тело, и маску, совершенно прятавшую лицо. Этот трюк – целиком замаскированный чернокожий герой – спустя десятилетия был весьма отвратительно и притом крайне успешно скопирован и усовершенствован в комиксе «Спаун»^[139] Тогда Макфарлейна и его многообразных спиноффах, однако, в отличие от Черной Пантеры и Джона Стюарта, «Спаун» никаких табу не нарушал.

Подмигивая скромности Черной Пантеры, Джон Стюарт показательно вышвырнул полученную в предыдущей панели маску-домино Корпуса Зеленых Фонарей:

**НИКАКИХ МАСОК Я НОСИТЬ НЕ БУДУ! У ЭТОГО
ЧЕРНОКОЖЕГО ВСЁ НА ВИДУ! МНЕ СКРЫВАТЬ НЕЧЕГО!**

Когда архитектор Стюарт низверг барьеры, «Марвел» поддала газу релевантности, выведя на следующий уровень формулу «Зеленого Фонаря / Зеленой Стрелы» и объединив Капитана Америку с летучим гарлемским соцработником, который сражался с несправедливостью

под псевдонимом Сокол. В «Герое по найму» в июне 1972 года появился персонаж в жанре блэксплойтейшн Люк Кейдж, он же Силач, в чьих диалогах городской жаргон был вычищен и выглажен до приемлемых для вселенной «Марвел» ругательств – «БОЖЕНЬКИНО РОЖДЕСТВО!», «М-МАТЬ!» и «ИНДЕЙКА БЕСТОЛКОВАЯ!». Кейдж был драчливым громилой с кожей как сталь и почти постоянной гримасой подставленного и несправедливо обвиненного. Он носил на поясе цепь, чтобы мы не забывали о жестокостях истории, но вскоре перерос свое происхождение и превратился в яркого и долгоиграющего персонажа, по-прежнему важного для текущей истории «Марвел» даже спустя десятилетия после «Шафта» и Джима Келли^[140].

DC заработала баллы за прогрессивность Джона Стюарта, но в остальном откликалась на социальные пертурбации неловким и безвкусным манером. Кто лучше всех резонировал с пронзительной истерикой времен? Правильно, Лоис Лейн в выпуске «Подруга Супермена, Лоис Лейн» № 106. На обложке был представлен эффектный триптих – три вертикальные панели на эффектном черном фоне. В первой панели Супермен запечатывал Лоис Лейн в каком-то саркофаге, сделанном ровно под ее размеры и очертания. И Лоис, и Человека из Стали, по всей видимости, совершенно ничего не смущает. Более того – у нее лицо кукольное, пустое. К 1970 году она оделась в оранжевое мини-платье, чулки-сеточки и балетки, волосы забрала оранжевой лентой, как у Алисы, а на шею повесила медальон. Супермен говорил:

«ТЫ УВЕРЕНА, ЧТО ЭТОГО ХОЧЕШЬ, ЛОИС?»

«ДА, СУПЕРМЕН! – с жаром отвечает пустолицая Лоис. – ЗАКРЫВАЙ ТЕЛЕСНУЮ ИЗЛОЖНИЦУ И ВКЛЮЧАЙ ПИТАНИЕ!»

На центральной панели Супермен молча тянет рычаг – видимо, центра управления Телесной Изложницы – и через плечо оглядывается на закрытую дверь саркофага, сквозь которую мы видим сияющий, призрачный рентгеновский силуэт Лоис Лейн.

Третья панель переворачивает композицию первой: Лоис выходит из саркофага, а Супермен возится с рычагами и старается не думать, как ему удалось так вляпаться – поддерживать декларацию о намерениях следующего содержания:

«Я НЕПРЕМЕННО ДОЛЖНА СЛЕДУЮЩИЕ СУТКИ ПРОЖИТЬ ЧЕРНОКОЖЕЙ ЖЕНЩИНОЙ!»

И в самом деле, Лоис Лейн, вышедшая из своего технококона, *чернокожа*. Ее оранжевая лента обвиняет аккуратную афро, а кожа стала густого оттенка кофе со сливками. Дабы до всех наверняка дошло, крупный броский заголовок под триптихом гласил:

«Я ЛЮБОПЫТНА – ЧЕРНЫЙ!»

Название, разумеется, отсылало к артхаусной сенсации для соответствующего возраста «Я ЛЮБОПЫТНА – ЖЕЛТЫЙ», шведскому фильму 1967 года^[141], прославившемуся продолжительными и красочными сценами секса. Использование названия фильма, который многие в то время считали скандальной порнографией, замаскированной под левацкое высказывание, само по себе вызывало возражения в контексте комикса про Супермена, но парафраза еще и повышала градус изврата.

Быть может, мы теперь достаточно повзрослели и способны счесть трогательной попытку Лоис прикинуться Обыкновенной Женщиной, взвалить на себя это бремя хотя бы на восемь страниц, но я подозреваю, что в данном случае релевантность лишь прикрывает недостачу оригинальности и шоковую тактику, посредством которой редакторы надеялись привлечь внимание к комиксу, у которого падали продажи. Освобожденная Лоис отказалась от своих суперматримониальных амбиций – они теперь считались сексистскими – и перешла к слегка фантастическим международным приключениям в роли прагматичной супержурналистки; стиль ее приключений практически оправдывал посыл «Я ЛЮБОПЫТНА – ЧЕРНЫЙ». Естественно, эти новые модные истории были слишком взрослыми для традиционной аудитории серебряного века, читавшей Лоис Лейн, – девочек-сорванцов и младших сестер, – а без читателей-подростков, которые держали «книжки для мальчиков» на плаву, комикс сорвало с резьбы и стремительно понесло к закрытию серии.

Движение за релевантность протянуло недолго, однако такие вот истории, легитимировавшие супергеройские комиксы в глазах более взрослых читателей, которые в радостях детства видели теперь не меньше, но больше глубин и смыслов, вдохновили поколение подростков, читателей-комиксистов, возродить и оттачивать методы реализма и уже в восьмидесятых создавать более чистые и сильные

формы. Реалистический подход к супергероям нравился мальчикам-подросткам, но в целом аудитория полагала комиксы способом побега от повседневности в воображаемые миры, возможные лишь на бумаге. Попытка угождать специфичным вкусам более старших поклонников вместо детей – которые медленно, но верно отказывались от этих зачастую суровых и хулиганских историй – в итоге не способствовала продажам *DC*. Кислые отклики на экспериментальные работы, получавшие награды, отражали всеобщее недовольство, которое вскоре проявится везде, но пока что побеждал маленький, красноречивый и голосистый фэндом, и комиксы подстраивались под него.

Первопроходцем выступила *Marvel Comics* – она все активнее развивала совершенно виртуальную реальность своего фантазийного мира, снабженного географическими картами, конкордансами и сравнительными таблицами роста, веса и уровня развития способностей. Все это за милую душу раскупали коллекционеры, гики и малолетние спецы, гордившиеся тем, что знают тайные альтер эго всех до единого героев и злодеев, а также помнят цвет их волос, религиозные предпочтения и номера карточек соцстрахования. Невзирая на атмосферу хаотичного творческого полета, на логику вселенной «Марвел» можно было положиться, и у нее даже было измерение сопричастности в формате полос с письмами, где фанаты указывали и исправляли ошибки, где раздавали хвалу и хулу и принимались соответствующие меры. Этой ограниченной интерактивностью (мнение поклонников могло диктовать развитие сюжета) вселенная «Марвел» – и, в меньшей степени, вселенная *DC* – предвосхитили иммерсивные миры компьютерных игр – *Second Life* или *World of Warcraft*.

Великобритания между тем в социальном смысле пребывала в спиральном свободном падении и в итоге приземлится в условиях трехдневной рабочей недели, гор мусорных мешков, которые никто не

вывозит, и повсеместного и ежедневного отключения электричества в шесть вечера.

Моя жизнь, в целом зачарованная, беззаботная и невежественная, покрылась едкой ярь-медянкой жестокости и смятения. Мама не вынесла папиных измен. Как надколотые вазы, которые она выбрасывала в мусорное ведро при первых же симптомах несовершенства, папа треснул и починке не поддавался. Он всегда выуживал из ведра осколки и старательно склеивал их скотчем, но в его случае ущерб оказался невосполним.

В зимние месяцы, перед тем как моя семья развалилась, я ушибся, катаясь на санках, и тут врачи пригляделись и обнаружили у меня серьезно запущенный аппендицит. Если б не мое падение, я бы не заметил, что у меня нарываёт, пока аппендикс бы не лопнул. Едва услышав диагноз, я очутился в «скорой», которая катила к Южной больнице. Спустя два часа я уже трясся, надышавшись чем-то холодным и отрубаясь в тошнотворном забытьи анестезии. Пока я спал, аппендикс из меня вычеркнули и сохранили в банке, поскольку был он аномальным изуродованным чудовищем. Я очнулся в послеоперационной палате в гнусные ранние часы в понедельник, во рту у меня свирепствовала жажда, надо мной инопланетным глазом тускло светился зеленый ночник, а на животе остался жуткий четырехдюймовый шрам. На следующий день тетя Айна принесла к моему одру кипу комиксов *DC*, и в монотонности выздоровления среди бесконечных плашек с больничными хлопьями я цеплялся за эти комиксы, как за спасательный трос.словно из солидарности со мной, на обложке «Action Comics» № 403 изображалась колонна мужчин, женщин и детей всех рас, тянувшаяся до самого горизонта: обитатели планеты Земля стояли в очереди, дабы с благодарностью поделиться своей кровью с умирающим Суперменом, который в ожидании суперпереливания лежал на больничных носилках.

Далее последовали странные, замедленные дни исцеления дома; пришла весна последнего странного года в начальной школе Мосспарк, где девочки, которых я знал всю свою жизнь, внезапно стали навязчиво, болезненно прекрасны. Развод тогда был еще сильно стигматизирован, так что приходилось держать расставание родителей в секрете от всех, кроме ближайших друзей. Я даже не помню, как мы объясняли, отчего живем теперь не с отцом, а в квартирке над

супермаркетом «Файнфэр» на шумной Грейт-Вестерн-роуд в Глазго, но мы с сестрой хранили нашу тайну еще не один год.

Темный век расправил сумрачные крылья. В годы формирования моей личности я простодушно поверил в «Звездный путь» и обещание эры Водолея – революции космических путешествий, приходов, свободной любви и супернауки. Эти видения поощрялись средствами массовой информации, иллюстрировались картинками Лондона в 2001 году (мужчины в котелках и с реактивными ранцами) и художественными фантазиями о марсианских колониях 1985 года – под куполами с флагами ООН. Я смотрел, как люди оставляют следы на Луне, и не понимал, отчего бы человечеству не перейти немедленно к созданию трансвременных гиперковчегов, но почему-то все двинулось в обратную сторону. Без оправданий и извинений мне вместо Звездного флота всучили унылый завтрашний день с дефицитом бензина, деградацией городов и экономическими, а также социальными волнениями. Вот это ощущение полнейшего предательства отчасти и разжигало ярость в подобных мне молодых панках, перешедших к разочарованной риторике про «будущего нет»^[142].

Супергерои тоже это чувствовали. Антинаркотические выпуски «Зеленого Фонаря / Зеленой Стрелы» и «Человека-Паука» впервые с принятия Кодекса Комиксов в 1954 году принесли в индустрию некоторое послабление. Теперь, согласно Кодексу, изображать употребление наркотиков было можно – при условии, что изображаешь его в негативном свете. В фаворе вновь оказались неувядающие негодяйские зомби, и за их восстановление в правах, видимо, тоже следует благодарить общую либерализацию.

Как и в истории с *EC Comics* после первого супергеройского бума, *zeitgeist* раннего темного века вскармливал не супергероев, а подозрительное, кровавое и сексуальное. Вернулась мода на хорроры; ее открыли успешные журналы *Warren Publishing* «Creepy», «Eerie» и «Вампирелла»^[143] – они были черно-белые и Кодексом не регулировались. В тренде были «странные» герои, и на вершину популярности воспарил Болотная Тварь и его конкурент из «Марвел» – Леший^[144]. «Морбиус, живой вампир», «Оборотень ночи», «Призрачный Странник», «Гробница Дракулы», «Призрачный гонщик»^[145], «Weird Adventure Comics» – таковы были некоторые

комиксы из вселенной *DC* и «Марвел» в период сошествия на землю вампирской тьмы.

Новые супергероини неуклюже исследовали сейсмические сдвиги в области женской эмансипации. У Черной Орхидеи не было тайного альтер эго, а также внутреннего стержня, но она меняла маски и парики, примеривая и отбрасывая череду возможностей, ролевых моделей и идентичностей^[146]. Кто эта новая женщина? Роскошная и просвещенная буддистка Лунный Дракон, чья бритая голова кивала на фетишистские подиумы и рейвовых певиц девяностых?^[147] Или зеленоволосая Полярис из «Людей Икс», свирепая Тигра, бешеная феминистка-Валькирия в жестяном бюстгальтере?^[148]

«Роза и Шип» – идеальное воплощение такой вот переменчивой героини. Шизофреничка, городская партизанка, которая превращалась из застенчивой блондинки Розы в зверскую богиню секса Шип всякий раз, когда угрожающе шевелила щупальцами зловещая криминальная организация под названием «100». В изображении художника Дика Джордано она была соблазнительна и чувственна, надувала губки и непринужденно принимала томные позы а-ля пинап, едва влезала в пикантные короткие зеленые штаны, лифчик и сапоги до бедра на шпильке – наряд, который так замечательно эффективен при борьбе с преступностью, что удивительно, как его не стали носить женщины-полицейские. Она, похоже, не умела сдержаться и не изгибать призывно спину всякий раз, когда надевала туфлю или перчатку, отчего убеленное сединами комиксовое клише – сцены переодевания – превращались из интимного момента в похабное пип-шоу, замедленный стриптиз самости. Снимая личность застенчивой, нежной Розы Форрест и меняя ее на огненный парик Шипа, своего смертоносного и безжалостного альтер эго, она переносила софтверную супергероинку в эпоху вазелиновых кадров «Эммануэль» и Боба Гуччионе^[149]. Между тем скромные герлскауты «Легиона Супергероев» благодаря художественному дару и таланту к одежному моделированию художника Дэйва Кокрама представляли дискотечными зайками из «Студии 54» – с хвостиками и глубокими декольте, в клешах, куцых маечках и в сапогах «Пако Рабан», до бедра и на космических платформах. То была эпоха равных возможностей, и для значительной гейской аудитории «Легиона» персонажам – Элемент-Парню, Космическому Мальчику и Мальчику-Колоссу^[150] – сооружали

новые костюмы, акцентируя стремительный монтаж сенсационных кадров и акры твердокаменных обнаженных мускулов.

В школе я выплескивал свое подростковое либидо в свирепоневнятный бунт. Каждый день я, стиснув губы, вел войну с властями, шел в крестовый поход против учебы, от которого мебель разлеталась в щепки, а один добрый и старый учитель физики пострадал от жестоко спровоцированного нервного срыва. Я выиграл стипендию одной из самых престижных шотландских школ для мальчиков, но едва накатили гормоны, мои ужасные подозрения подтвердились: я сам себя лишил нормального сексуального развития.

Знакомых девочек-сверстниц у меня не было. Я жил вдали от друзей, с которыми рос с начальной школы, а мои новые друзья в мужской школе Аллана Глена были со мной в одной лодке. Каждый день мы съезжались на занятия со всего города, и шансы встречаться с друзьями где-нибудь в округе выпадали редко и требовали эпических поездок на автобусе. словно желая лишний раз усложнить мне жизнь, моя мама прекратила роман с шикарным пилотом из Швейцарии, и я потерял шанс переехать в Цюрих сыном миллионера. Если б мне досталась эта альтернативная жизнь «лыжника», в окружении девушек в шапках с помпонами и лыжных очках, я бы, наверное, никогда не писал комиксов, а также этой книги. Мечты о побеге угасали, и единственным решением моих проблем стала дружба с изоляцией и интроспекцией, а единственным спасением – богатая и разнообразная внутренняя жизнь.

Вечерами после школы нормальных занятий у меня не было, поэтому я остужал жар воображения на страницах фэнтези и супергеройских комиксов и навязчиво сочинял собственные истории – развивал собственные внутренние миры – на листах сложенного картона и бумаги, которые мне поставлял отец. Я все больше идентифицировался со странным, девиантным, иным; я чувствовал себя суперзлодеем, но пытался выковать некий этический кодекс и хоть какое-то ощущение своего взрослого мужского «я» – а направлять

меня могли только герои комиксов, воины-варвары и отцовская закадровая разновидность ревностного проактивного социализма.

Моей первой серьезной попыткой создать оригинального супергероя, заключившего в себе эти миазмы подросткового ангста, был Монад – его я придумал в четырнадцать лет. Он был британский герой и суперспособности черпал из своих «эмоций». Втайне же он был морским биологом и одиноко жил в пляжном коттедже на западе Шотландии, пока к нему на порог не явилась роскошная хиппушка, преследуемая безумным суперзлодеем-насильником. Наш герой Иэн Кинкид (названный в честь двух моих лучших друзей по начальной школе), он же Монад, не тратя времени зря, отлупил приапического гада и ускакал куда подальше.

Одной левой расправившись с сюжетом про изнасилование и бесстыдными подростковыми фантазиями о рыцаре в сияющих доспехах, история резко сменила тон и переместилась в Северную Ирландию, а затем набухла тоскливым ужасом и моей личной разновидностью нарочитой, неосведомленной «релевантности» – в стиле, каким я воображал стиль О’Нила. Северная Ирландия каждый день появлялась в заголовках, и посыл мой был равно прочувствованным и невежественным: в этом ужасном конфликте не разберется даже супергерой. То был первый комикс, который я почти закончил, нарисовав двадцать пять тщательно детализированных страниц – порой под двадцать шесть панелей на страницу. (В большинстве комиксов, как вы помните, на страницу приходится где-то между пятью и девятью панелями.)

По выходным я навещал отца, который, оставшись в одиночестве, завел привычку всю еду варить; целых кур он предпочитал варить, а не запекать в духовке или жарить на сковороде. Он варил стейки, бараньи отбивные и печень, даже самые сочные куски мяса превращая в бледные, серые, волокнистые зомбикотлеты. Защиты ради я запечатался внутри своего мирка и не мог постичь, как тяжело отец переживал развод с мамой. Он стал больше пить, но, по-моему, я даже не связывал его поведение с тем, что мы все недавно пережили.

Я отвергал музыку своих сверстников (*Tangerine Dream* и *Gong*, с одной стороны, *REO Speedwagon*, *KISS* и *Meat Loaf* – с другой) и отыскивал собственный бестолковый путь к аутентичности через радиопередачу Тони Кэпстика *Folkweave* вечерами по средам. В часы

одинокчества я строил свой мир под взвизги волюнок и хрустальные переливы кельтской арфы Алана Стивелла^[151]. Я настойчиво советовал друзьям рисовать собственные комиксы, сочинять своих персонажей и истории. По субботам мы молча сидели у отца в спальне, усердно рисуя друг для друга новые приключения.

Я забросил «Монада», наскребя историю, в которой сексуальная инопланетная диктаторша переделалась Гитлером и во главе космических нацистов пошла в атаку на мир. Извергнув эту мозговую блевотину, я догадался, что уперся в тупик, и она даже не добралась до бумаги. Впрочем, Расс Майер^[152] ее у меня с руками бы оторвал. Но меня теперь больше интересовали герои-варвары – Конан, король Кулл и Бран Мак Морн^[153]; вдобавок варварские истории – удачный предлог на каждой странице рисовать почти голых танцовщиц. Куда уж там супергероям.

К середине семидесятых писатели «Марвел» владели монополией на изоощренных супергероев, которые мне нравились больше всех. Создатели комиксов «Марвел» никогда не говорили со мной свысока, помогали мне ориентироваться в моем беспокойном внутреннем пейзаже и его картографировать.

А что лучше всего, на «Марвел» работал Дональд Макгрегор:

**БАБОЧКИ ВЗЛЕТАЮТ, СТИРАЯ НОЧНОЕ НЕБО. ЛАВИНА
ЦВЕТА РАЗМЫТА, МЕМБРАННЫЕ КРЫЛЬЯ РАЗРЕЗАЮТ
ВОЗДУХ, ЭФФЕКТ ЖИВОЙ ПУЛЬСАЦИИ ВИТРАЖНОЙ
РОСПИСИ. В НЕМ ВПЕРВЫЕ СМУТНО ШЕВЕЛИТСЯ СТРАХ.**

Повествование здесь – типичный Макгрегор: вычурное, на пределах общепринятой грамматики, с болезненным привкусом самоанализа. Такова была комиксовая версия прог-рока, который слушали мои одноклассники и презирал я, – *King Crimson, Greenslade, Yes*, – и однако, тексты Дона Макгрегора мне нравились.

Его работы пылали священным огнем праведной ярости, полной любви. Его фанаты пылкостью не уступали своему идолу в струящейся пиратской рубаше и были такие же громогласные, но даже это не спасло его изысканные комиксы от закрытия, когда в «Марвел» пал топор. Тонко чувствующих авторов сменили бизнесмены, и они ввели новый фирменный стиль – теперь зазубренные лезвия экспериментов полагалось покрывать пластмассой. От этого Макгрегор был еще круче – мученик от искусства, принесенный в жертву на алтарь категорического отказа уступить хоть одну каплю крови, пота, туши и слез. В интервью он был напорист и умен – герой школьников-нонконформистов по всей Земле.

**ВОТ, ЗНАЧИТ, ПОСЛЕДНЯЯ УТРОБА. СМЕРТЬ! ГЛЯДИ!
УСТРЕМИ РАНИМЫЙ ВЗОР В ПРОНЗИТЕЛЬНЫЕ ЛЕЗВИЯ.
М'ШУЛЛА СТОИТ, ИЗМАРАННЫЙ МАРСИАНСКОЙ
КРОВЬЮ... ВАГНЕРОВСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА,
СВИРЕПЫЕ ЛИБРЕТТО ТЕКУТ ВОДОВОРОТАМИ
МАРСИАНСКОГО РАСПАДА. ШАГАЙ ВПЕРЕД,
МЕНЕСТРЕЛЬ, ПРИУКРАСЬ СВОИ ПЕСНИ О СЛАВЕ
ВАРВАРОВ, А МЫ СТАНЕМ ПОПИВАТЬ КИСЛЫЙ ГРОГ
И ДЕЛАТЬ ВИД, БУДТО СОН НАШ НЕ ТАИТ КОШМАРЫ!**

Балансируя на тонкой грани абсурда, такие вот строки (изображавшие, заметим в оправдание Макгрегору, делирий персонажей в заброшенной машине виртуальной реальности) восхищали меня лирическими аллюзиями; они рождали образ писателя-визионера, что швыряет слова на бумагу, как Поллок швырял краску на холст. Имя Макгрегора практически вычеркнуто из общепризнанной истории развития супергеройских комиксов, однако на следующее поколение он повлиял безмерно. Я вырос, мечтая быть писателем, который умеет изливаться полностью, как Дон.

В его «Jungle Action» № 19 фигурировала жестокая боевая сцена, в которой Т'Чалла выходил на битву не с ку-клукс-кланом, но с подобной организацией, – действие разворачивалось в супермаркете, и в ходе ее злобная белая старуха раскроила Черной Пантере череп банкой кошачьего корма. Потрясающая сцена; мы столько лет наблюдали, как сшибаются планеты, но теперь ужасно правдоподобная

двухдюймовая рана на голове Пантеры переворачивала все нутро – с ней уже не могли тягаться громopodobные, однако слишком привычные удары, от которых рушилась кирпичная кладка у Кирби.

У Макгрегора было еще одно дитя любви под названием «Ворон-Убийца: Воин миров», центральный стрип в «Amazing Adventures». Серию он унаследовал от Роя Томаса и Нила Адамса, которые изначально и сочинили это продолжение «Войны миров» Герберта Уэллса: здесь пришельцы с Марса вновь прилетают на Землю сто лет спустя и, усвоив уроки, преподанные им в эдвардианской Англии, успешно завоевывают планету и превращают человечество в перепуганную и деморализованную расу рабов. В мире Ворона-Убийцы людей разводят для гладиаторских боев, развлекающих марсианскую знать, или в качестве пищи для адских марсианских вечерних трапез. Против Красной Угрозы сражается банда потрепанных партизан под командованием рыжеволосого мессии Джонатана Ворона, он же Ворон-Убийца, величайшего из гладиаторов, который весьма эффектно изображает постапокалиптического Спартака – этаким явившийся загодя «Воин дороги»^[154] в предпанковской коже и цепях, как будто на падение цивилизации мгновенно откликнулся глэм-рок.

И так же мгновенно Макгрегор взялся за работу, адаптируя многообещающую, однако почти не развитую предпосылку серии к собственным, более широким интересам. Рецептурные сюжеты про инопланетное завоевание полетели в окошко, а вместо них явились шокирующее насилие, этическая двусмысленность, ярко нарисованные персонажи, формализм повествования и обширные поэтические отступления на темы любви, нравственности и страдания. У Макгрегора был идеальный партнер – художник Ф. Крейг Расселл, чье дизайнерское и тонко-психоделическое *нуво* развилось из романтической школы Барри Смита и отвечало поклоны Бёрдслею и Мухе, что прекрасно сочеталось с возвышенным тоном и устремлениями комикса.

Типичные выпуски Макгрегора «Только компьютеры меня и уважают!», «Мятежники января и далее!», «Утро после утраченной жертвы» или «И все наши поколения видели революции» – смелые декларации с заламыванием рук, рокотавшие убежденностью и знаменами. И он был провидцем: в истории, опубликованной в 1975

году, подробно описывается распад семьи коренных американцев, чьи социальные связи безжалостно обрубаются, когда они тонут в синтетических мирах персональной виртуальной реальности. Как холодные клиники из кошмаров и анатомические театры марсиан, эти рукотворные миры оторванного от жизни кода и фальши сопоставлялись с извечным жаром, потом и товариществом, лучше всего олицетворяемыми Вороном и его отрядом. Отряд был на удивление разнообразным собранием протопанков, мечтой демографа: Старый Череп, М'Шулла Скотт, Сокол, Мятный Джулеп, Вулкана Зола и Кармила Фрост – крутой старик, чернокожий гладиатор, коренной американец, три женщины и рыжеволосый Ворон. Племя фриков-единомышленников, объединенных изгойской странностью и бунтарством. Бритые, татуированные, с пирсингом и идеалами, партизаны Ворона были героическими мятежниками и ролевыми моделями зачаточной альтернативной культуры.

Американские комиксы темного века вещали смертельно серьезно, и в них почти не оставалось места абсурду. Но был один американский писатель – язвительный, не очень терзаемый душевными муками и не такой чинный, как прочие, хотя не менее искренний и гораздо практичнее любых своих современников. Его работы полнились неким мрачным и скептическим еврейским сюрреализмом, который особенно любили его молодые британские поклонники, – многие впоследствии вернут в *DC* и «Марвел» нашу собственную версию такого взгляда на мир.

Стив Гербер больше всего прославился как создатель «Утки Говарда» – серия привнесла во вселенную «Марвел» влияние андерграундных комиксов и культуры анашистов. Эта история об антропоморфном, высокоинтеллектуальном селезне, любителе сигар, запертом в мире «безволосых обезьян», была сатирой на героические комиксы, политику, культуру и человеческие отношения с позиций абсолютного аутсайдера. Язвительного Говарда, помесь Дональда Дака со стендап-комиком Биллом Хиксом^[155], художник Фрэнк Браннер рисовал с некарикатурным фотонатурализмом, что лишь оттеняло крайнюю эксцентричность персонажа.

Утку Говарда особенно обожали в студенческой среде. В 1976 году он даже баллотировался в президенты, однако проиграл Джимми Картеру – живой политической карикатуре. Если б Говард создал

прецедент, став первым совершенно вымышленным президентом Америки, сейчас мы бы несомненно жили в мире, где Белый дом – жилище Симпсонов; быть может, из-за этой угрозы и стало слишком опасно оставлять утку в живых. Легко застрелить президента или вывалить в грязи защитника гражданских свобод, но как убить персонажа комиксов? Как испортить репутацию приличной, честной, трудолюбивой утке? Как выяснилось, задачу решает плохо снятое кино^[156].

Такую же уникальную чуткость Гербер привнес в комикс «Защитники», объединивший нескольких героев-одиночек из вселенной «Марвел» – в том числе Невероятного Халка, Доктора Стрэнджа и Серебряного Серфера – и своей бесстрастной сюрреалистичностью отчасти напоминавший юмор комика Энди Кауфмана^[157]. В комиксе фигурировали секта поклонников самосовершенствования – в клоунских масках, под общим названием Болваны; нелепая игра музыкальных умов, в результате которой мозг жестокого суперзлодея пересадили очаровательному олененку; то и дело ни с того ни с сего всплывала разорванная сюжетная линия о кровожадном эльфе, который попадает под колеса проезжающего грузовика, не успев оставить какой-никакой след в этой истории.

Соединенные Штаты, наконец стряхнув с себя пост-уотергейтский ступор, в 1976 году отметили двухсотлетие и его последствия с решимостью, получившей надлежащее мифологическое выражение в «Звездных Войнах» Джорджа Лукаса. Бесстыдно опираясь на могущественные архетипы, увлекательнейший экшн и простые высококонтрастные ценности и конфликты, «Звездные Войны» ближе свели друг с другом комиксы и кино. Мир был страшен – а космонавты, мультики и супергерои детства отрадны. «Звездные Войны» превратили сырые бульварных историй и дневных сериалов в массовое развлечение. Повернув объективы камер наружу, к бесконечности, режиссер Джордж Лукас с безжалостной эффективностью Звезды Смерти начисто стер все двусмысленности рефлексивной, авторской голливудской кинокультуры семидесятых. Эскапистские эпические фантазии, населенные созвучными зрителю архетипами, пришли надолго, и авторы комиксов вынуждены были констатировать, что аудитория теряет интерес к их абсурдистским

экзистенциальным притчам, предпочитая роботов философии и космические собачьи бои – политике.

Едва американские супергеройские комиксы угодили в очередную безопасную колею, все эти умные и просвещенные сюжеты как будто исчезли из истории. Расцвет взрослых мейнстримных комиксов, похоже, миновал, но уроки авторской эпохи не прошли даром. Далеко-далеко, в четырех тысячах миль, в чумазой Великобритании, один суровый сукин кот уже вынашивал планы следующего этапа суперчеловеческого продвижения к реальности.

На дворе стоял 1978 год, и я намеревался как-нибудь добиться успеха в индустрии комиксов – в особенности после того, как меня унизил проклятый консультант по профориентации мистер Шилдз. В последний год учебы в Школе Аллана Глена, сидя в клаустрофобском кабинете Шилдза и описывая планы на будущее, я гордо предъявил свои художества и сообщил, что стану художником-писателем комиксов. Работы были небезнадежны для моих лет и выдавали некое мастерство, так что я ожидал от Шилдза восхищения и многочисленных похвал моему усердию. Однако он без малейшей искры любопытства вернул мне зловещие страницы «Адского охотника» и посоветовал не тратить время зря. Такой работой, заверил он меня, занимаются талантливые профессионалы в Америке, и тебе, бестолковому шотландскому мальчику, к ним примкнуть не светит. Тебе, сухо продолжал Шилдз, гораздо полезнее будет поразмыслить о работе в банке.

Угрюмо твердить про себя мантру «пошел нахер» не помогало: меня выпотрошили, как треску. А вдруг он прав, вдруг я сам себя обманываю? Мои преждевременные попытки устроиться на работу в «Марвел» и DC закончились вежливыми письмами: «Благодарим вас, но...»

После трехдневных рабочих недель, отключений электричества, говенной музыки и болезненно давивших долгих лет без секса пренебрежение Шилдза оказалось последней каплей. Включилась ненависть – великий мотиватор. На повестке дня был теперь нигилистический бунт, между учениками и учителями шла нескончаемая психологическая война на изнурение, и я вооружился, отточив жестокость до гильотинной остроты.

Я подал документы в Школу искусств Глазго – я был уверен, что с моим портфолио, состоявшим в основном из комиксовых иллюстраций и черно-белой графики, меня мигом возьмут. Мне не терпелось оказаться среди девчонок и начать жить, чтобы рисовать, и рисовать, чтобы жить. Естественно, в том году на повестке были живопись и фигуративное искусство, а графика оказалась не в чести.

Письмо с отказом из школы искусств прилетело холодным манильским кулаком и сдавило все мои хрупкие надежды. Закрывая глаза, я видел начальные титры моего любимого телесериала «Заключенный»: хмурая буддоподобная гримаса Патрика Макгуэна заполняет весь экран, а затем перед ним захлопываются чугунные ворота, и побег заказан навсегда. Я воображал, как стены моей комнаты разрастаются до бесконечного горизонта. Я выучился в хорошей школе – и что же? Меня выбросило на галечный берег, в очередь за пособием. Я не сомневался, что умру без гроша, уродом и девственником. Я почти различал вкус своего Страха. Ничего никогда не будет, если я не пойду и не сделаю.

Затем, словно вручая мне ключ зажигания от реактивного ранца, отец купил мне пишущую машинку и к изнанке чехла приклеил следующее сообщение: «Сын, мир ждет от тебя весточки». Жизнь моих родителей полетела под откос, меня причудливо воспитывали в духе пацифизма, однако мама с папой никогда не скупилась на похвалы, дарили мне возможности и инструменты для самовыражения, и я не хотел их подвести. Также не будем забывать о самом что ни на есть фундаментальном стимуле: я умру или рехнусь, если не потрахаюсь. Рассудив, что богатые и знаменитые писатели наверняка занимаются сексом день и ночь, я решил как можно скорее стать богатым и знаменитым писателем.

Звезды не обманули: к концу угрюмое десятилетие разогналось под действием раздраженного всплеска солнечной активности и инверсии полярностей в магнитном поле солнца, и вокруг что-то стало происходить. Там, где прежде тлеющими углями угасали хиппи, зафыркал, разгораясь и плюясь искрами, панк. Словно волшебник повел рукою – все крутое стало галимым, и наоборот. Я вцепился в свой шанс, как только дверь приотворилась, – «чмудак» (за орфографию поблагодарим шотландский таблоид «Sun», который так описал меня в 1988-м) как раз успел втихаря затесаться на праздник.

Одно волшебное слово – и малолетние злые аутсайдеры слились в толпу, и она стала движущей силой поколенческого сдвига.

В комиксах еще попадались любопытная научная фантастика и фэнтези – они были достаточно «взрослые» и не оскорбляли моей нежной подростковой души, – однако супергерои совсем захандрили. Многие яркие фигуры сменили пластинку, оставив по себе лишь атмосферу вялой ностальгии. Ремесленники выдавали грамотную работу согласно безопасным внутренним требованиям, и работа эта редко получалась прорывной. Супергеройский концепт бежал на месте, как Флэш на Космической беговой дорожке, умевшей доставить его только туда, где он уже был; осталась лишь череда послеобразов, ископаемых пустых жестов, уже не соотносившихся ни с чем, кроме логики собственной таинственной искусственной целостности.

Настоящая жизнь бурлила в других фантазийных жанрах – варвары, хорроры, научная фантастика. В эти истории лучше вписывалось более взрослое содержание, они демонстрировали трудоемкую, прихотливую художественную работу в черно-белых журналах, где новому цинизму было самое место. Супергерои застряли – они летали кругами. Самодельные геройские книжки, которые мастерили мы с друзьями, смотрелись современнее и релевантнее любого американского комикса.

Мой интерес к комиксам перечеркнула возродившаяся наэлектризованная страсть к одежде, пластинкам и музыке. На праздник панка я припозднился – в 1978-м все уже закончилось и *Sex Pistols* отошли в историю. Я держал дистанцию в период первого расцвета новой парадигмы, когда со стен комнаты отдыха шестого класса опали пригородно-сюрреалистические обложки альбомов *Yes* Роджера Дина и взамен выросла новая кожа из фотографий *Sex Pistols*, пинапов с *Blondie*, коллажей с *Buzzcocks*, радикальным шиком *Clash*. Я был последовательным аутсайдером и не желал примыкать к этим новым музыкальным увлечениям, которые принял за какой-то нацизм, как-то раз увидев фотографию Сида Вишеза со свастикой на нарукавной повязке. Я ненавидел пацанов, которые, стараясь не отстать, стригли длинные волосы и выкидывали в мусорку свои дерьмовые прог-роковые альбомы. Так или иначе, я ненавидел практически всех без различий, и панк-рокеры стали просто очередным пунктом в списке всякого говна.

Но, как мы все знаем, из фанатиков выходят лучшие новообращенные. Как-то вечером в четверг я валялся на диване, а по телику шли «Самые популярные»^[158], и тут Поли Стайрин со своей группой *X-Ray Spex* запела песню со своего нового сингла – бодрый шербетовый шторм чистой панковской психоделии под названием «The Day the World Turned Day-Glo»^[159]. Когда они доиграли последний пылкий припев, я уже был панком. Я всегда был панком. Я всегда буду панком. Для меня панк свел воедино все. Романы Майкла Муркока про Джерри Корнелиуса – это панк. «Правящий класс» Питера Барнса^[160], Деннис Поттер^[161] и «Заклученный» – тоже панк. «Заводной апельсин»^[162] – панк. «Если...» Линдсея Андерсона^[163] – панк. «Монти Пайтон» – панк. Сексапильные девочки фотографа Боба Карлоса Кларка^[164] – панк. Комиксы – панк. Даже книжки Ричмал Кромптон про Уильяма^[165] – панк. Собственно говоря, как выяснилось, практически все, что мне нравилось, – это панк.

Впервые с начальной школы Мосспарк мир обрел какую-то логику. На моей внутренней небесной тверди выстраивались новые блистающие созвездия. Я словно родился заново. Всеобщий дух «делай, что хочешь делать», возвратился ко мне, ухмыляясь с любительских пластинок, которые я покупал и лелеял, хотя проигрывателя не имел. Синглы групп, которые зачастую толком не умели ни играть, ни петь и все равно писали прекрасные яростные песни, изливали свои юные души, свой опыт и вдохновение в записи, за которые платили из пособия по безработице. Если эти блистательные ушибки так могут, я, такой же ушибок, тоже смогу. Когда в «Самых популярных» появился «Jilted John», альтер эго актера и комика Грэма Феллоуза, и спел про автобусные остановки, неудачный роман и кризис сексуальной идентичности^[166], меня заворожило его бесстыжее любительство, его низведение величайших проблем поп-музыки до обзывательств в песочнице, его деконструкция макистского рок-вокала до женоподобного хныканья шеффилдского нюни.

Эта музыка отражала мой опыт подростковой жизни, серии горьких обломов и разочарований, которые можно в итоге искупить искусством и музыкой, если достанет юмора, интеллекта и хоть крохи таланта. Для меня в этом и был настоящий панк, подлинная обратная сторона

крутизны, и я почувствовал, что всемогущ. Лузеры, отвергнутые, прежде безголосые получили возможность показать, как они способны оживить застойную культуру. На нашей стороне была история, а терять мне было нечего. Мне исполнилось восемнадцать – я пока ни разу не целовался с девушкой, но, быть может, еще не все потеряно. Мне было что сказать, я это понимал, и панк бросил мне спасательный трос, дал мне кредо и лексикон – звуковое сопровождение моей миссии художника-комиксиста, ворчливое ободрение. Уроды, бояки, чудики: можно быть не таким, как все, это ничего страшного. Более того – только так и надо.

Почти тотчас, не имея ни опыта, ни хоть сколько-нибудь различного таланта к музицированию, я создал группу. Подтянул своих друганов по комиковым выходным у отца и стал назначать нашему коллективу временные «панковские» названия типа «Отличные игрушки» и «Просту Димблби». Первые композиции мы записывали, играя на старой папиной акустической гитаре, с бурными бумажными пакетами и картонными коробками вместо перкуссии. Всякий раз, когда я мучительно осваивал новый аккорд, я писал к нему новую песню. Остальные занимались тем же, и постепенно наше творческое наследие становилось все сложнее и претенциознее. Я не продвинулся дальше гитарного боя, но обнаружил способность сочинять оригинальные песни в любом стиле, и это радовало меня гораздо больше, чем беглость пальцев на грифе. Панк поставил на моих попытках самовыражения поп-культурную печать «одобрено». Мы можем делать что угодно, говорили нам, и ровно так мы и поступали. У меня по-прежнему не было подруги, но я учился воплощать свои фантазии в реальность – для начала уже неплохо.

При всей моей заниженной самооценке, которая отравляла все прочие сферы моего горестного бытия, в своем таланте создателя комиксов и фантастических историй я был уверен твердо. Я не сомневался, что делаю это хорошо. Теперь, когда целое вонючее

образовательное учреждение твердило, что шансов у меня ноль, мне было что доказывать.

Возможность начать представилась мне на первом «Комик-коне» в Глазго. Там, в ветхом модернистском отеле «Альбион», между железнодорожными путями и рекой Клайд, моя жизнь навеки переменилась и я вступил на путь, что привел к этой книге. Я собрал свои лучшие стрипы про Гидеона Старгрейва и принес их в папке на молнии, из кождаменителя, которую таскал с собой, наивно полагая, что с нею выгляжу «профессионалом».

Роб Кинг был совладельцем эдинбургского «Science Fiction Bookshop». Магазин этот, где работали студентики – молодые поклонники фантастики (чутки староваты для панка, чутки опоздали стать хиппи шестидесятых), был точно отзвук или бастард андерграунда. Хотя на самом деле все наоборот: «Магазин фантастической книги» был осколком будущего комиксовых продаж. Новые хиппи учились у своего старого врага: неизменно надежного Босса. Рискнуть и заняться издательской деятельностью – выпустить новый фантастический комиксовый журнал – Роб вдохновился, глядя на успешные продажи французского «Métal hurlant» и его американского аналога «Heavy Metal»^[167], а также антологий бывшего автора «Лиги Справедливости» Майка Фридриха «Star Reach» – своеобразной картины бесцензурных фантастических комиксов для взрослых по версии Западного побережья. Снова заработала формула семидесятых: андерграунд и мейнстрим столкнулись, во все стороны полетели частицы, и новизна переметнулась с окраин к увядающему центру.

Робу Кингу попросту понравились мои странички, и он тут же на месте предложил мне по десять фунтов за каждую, которую он опубликует в «Near Myths»^[168]. Впервые в жизни ко мне серьезно отнесся другой человек – не мама, не папа и не ребенок пятью годами младше меня.

Мне было восемнадцать, меня собирались опубликовать, и мне предлагали настоящие деньги за то, что я буду писать и рисовать свои бзикнутые эллиптические фантастические истории. Если б мистер Шилдз не умер от рака, я бы ему припомнил. Все сложилось как-то слишком легко. Р-раз – и дверь в будущее отперта, и распахнута, и приглашает меня войти.

Истории «Near Myths» не место в книге о супергероях, но этот журнал вытолкнул меня в мир профессиональных комиксов, которыми я с тех пор и живу. Вдобавок там я познакомился с Брайаном Талботом, создателем «Приключений Лютера Аркрайта»^[169]. Я вдохновлялся профессионализмом Брайана, его владением материалом и его дотошными рисунками, в которых гравюры Альбрехта Дюрера сочетались со штриховкой андерграундных карикатур Роберта Крамба^[170]. Фигуры он порой рисовал неважно, но зорко подмечал детали и одержимо изучал костюмы и фоны, отчего качество его работ превосходило любые недостатки. Он к тому же был талантливым писателем – может, писатель из него получался даже лучше, чем художник. Но я был панком, мне не требовался лоск – главное, чтоб была убежденность и индивидуальность.

По возрасту ближе всех ко мне был Тони О’Доннелл, который рисовал буйные фэнтези с драконами и воинами. Я счел, что Тони не совершенно безнадежное хипье, как все прочие, и он стал моим якорем в этой тусовке. Прямой как палка, скованный, в бархатном пиджаке а-ля Джерри Корнелиус со значком «Заключенного» (на значке велосипед-«паук» и № 6), я неодобрительно сидел на обкуренных летучках, которые затягивались до бесконечности, пока у меня не плыло в глазах.

Я бросил супергероев ради неочевидных притч, вдохновленных Муркоком, Дж. Г. Баллардом и школой «спекулятивного художественного вымысла» Нового Света. То были сновидческие импровизированные истории, полные свободных ассоциаций, добивавшиеся до крещендо через внезапные склейки и символы. Я, помимо прочего, читал Юнга и в собственных снах и фантазиях отыскивал новые методы рассказывать истории о том, что было для меня важно, предпочитая повести о сексуальных замкнутых аутсайдерах – вооруженных, что неудивительно. Ни единая история не могла закончиться без минимум одной записной красотки, что бродила по руинам Лондона или Нью-Йорка в поисках некоего истерзанного героя с высокими скулами и бременем загадочной вины.

Определившись с образом моего героя, я попытался им стать, переписывая и редактируя собственную жизнь, как очередной рассказ. Челку – по моде семидесятых, с косым пробором, с ней я смахивал на пациента дурдома – я теперь зачесывал на лоб, чтоб получилась

гладкая прическа под Битлов. Один бархатный пиджак, какие-то ужасно узкие брюки, ушитые моей сестрой, ботинки «челси» – и я уже выглядел как Джерри Корнелиус, мой личный герой, нигилист из рассказов Муркока и фильма Роберта Фуэста 1974 года, где главную роль сыграл Джон Финч.

Вскоре я уже был не фанатом, стоящим в очереди за билетами и автографами, а гостем на крупных конвентах. Я встречался со своими героями за ужином, и мы оказывались на равных. Как-то раз в Бирмингеме, в оловянные ночные часы, я тащился с ночного киносеанса, забрел на стройплощадку, ждал там восхода и размышлял, как это вышло, что все случилось так быстро.

DC выпустила «Супермена против Мухаммеда Али» – получилось так себе, и на этом моя подростковая любовь к супергероям на некоторое время утихла. Задним числом «Супермен против Мухаммеда Али» смотрится вполне приемлемой тупой фантастикой, хорошо нарисованной Нилом Адамсом и его студией. Но блеск померк. Комиксы и супергерои скучны. Я – панк от фантастики. Идите нахер.

Али, кстати, выиграл, но в конце они пожали друг другу руки.

Глава 12

Страшные и непонятые

Темный век продолжался, и старые супергерои двигались под уклон, катались по кольцевой, сужая круги, заново проживая подвиги серебряного века. Последовательности поступков затвердели, превратились в правила игры; казалось, единственная надежда комикса – обратиться к космооперам.

«Звездные Войны» многое позаимствовали как из комиксов, так и из сотни других проверенных источников и разожгли аппетит к фантастическому и мифологическому повествованию.

«Звездные Войны» легитимировали научную фантастику, и одними из первых этим воспользовались «Люди Икс» Криса Клэрмонта. Прикручиваем эту эстетику к успешной марвеловской формуле супергеройской мыльной оперы – и получаем очередной хит. Мир «Людей Икс» был далек от правдоподобия, однако Клэрмонт ловко подсоединил свое распахнутое воображение к увлекательной и убедительной внутренней жизни основного состава.

Мутанты Люди Икс могли быть подростками, или гомосексуалами, или чернокожими, или ирландцами. Они выступали от лица любого меньшинства, выражали чувства любого аутсайдера, и Клэрмонт это понимал. Он чуял, как подступает эта приливная волна, – недовольные подростки готовы были принять на себя роль преследуемых и разочарованных жертв истеблишмента.

Первый шаг сделал бесконечно изобретательный Лен Уэйн^[171], который ввел в хворый комикс «Люди Икс» новую группу героев со всего мира. Им, одновременно иностранцам и мутантам, в Америке предстояло стать подлинными аутсайдерами. Такой поворот возродил интерес к комиксу, но воистину концепт воссиял, когда к нему применил свои таланты яркий и эффектный Клэрмонт, молодая восходящая звезда «Марвел», освоивший гибкий и современный фантастический темпоритм, который вошел в моду после «Звездных Войн». Клэрмонт воспользовался возможностями комиксов на всю катушку – писал он масштабно, отправляя своих героев в путешествия

сквозь пространство, сквозь время, к самому ядру Земли. Он создал новую версию бесконечно разворачивающегося, саморазоблачающегося и разрастающегося нарратива Роя Томаса, придал ей еще большей увлекательности, обогатил вселенную «Марвел» множеством новых концепций и персонажей. А когда уволившегося Дэйва Кокрама заменил художник Джон Бирн, писателю был дарован партнер, чьи четкие, красивые линии и просторные композиции в 1979 году были последним словом моды и сделали «Людей Икс» самым притягательным супергеройским комиксом в мире – а также первым за долгое время комиксом, который нравился молодым женщинам.

Клэрмонт обожал своих женских персонажей – он пылал к ним любовью, как Данте к Беатриче. Всевозможные женщины – от юной идеалистки Китти Прайд до блистательной надменной Шторм и остроумной холодной телепатки-доминатрикс Эммы Фрост – были роскошно прорисованы, им позволялись эмоциональные выкрутасы, а сюжет поворачивался так, что они выступали не фоновыми фигурами, не какими-нибудь ревнивыми подругами или невозмутимыми, немногословными специалистками, как в серебряном веке, но друзьями, воинами, матерями, богинями, гениями и ролевыми моделями.

С такой же деликатностью Росомаха из одномерного «вздорного задиры» превратился в многослойного человека, разрывающегося между благородством и зверством. Клэрмонт подарил своему современному самураю душу, и Росомаха прогремел: юноши хотели стать им, женщины хотели приручить его и исцелить от одиночества.

«Люди Икс» Клэрмонта—Бирна были бурлящей виртуальной реальностью, сложенной из достоверных фотографических отсылок и свежих описаний экзотических локаций, которые навещали Люди Икс в ходе своих бурных приключений. Клэрмонт нередко описывал иностранные декорации с утонченной осведомленностью зануды в аэропорту: делился с читателями демографическими сведениями, климатической статистикой и перечислял основные статьи экспорта и импорта. Детально прописанный фон и неизменно распахнутое окно в текущие мысли любого персонажа придавали комиксу текстуру, на которой читатели залипали, как мухи на клейкой бумаге. Невозможно было не погрузиться с головой в эти идеально сконструированные, до

безумия захватывающие мыльнооперные повороты и выверты, в эти потрясающие воображение клиффхэнгеры. Ни один сюжет не обходился без шокирующего откровения, сопоставимого с «Нет, я твой отец» Дарта Вейдера. В «Людах Икс» все были чьи-то отцы, давно потерянные братья, злые двойники, ушедшие любовники, матери, жены или потомки из будущего. Вскоре в жизни всей этой международной команды мутантов-изгоев не осталось ничего случайного, и потому появление любого нового персонажа сопровождалось лихорадочными гаданиями. А этот таинственный человек в маске – не пропавшая ли сестра или дядя Ночного Змея? Или он – злой двойник Колосса из параллельного мира? Или, может, давно потерянный сын профессора Ксавьера?

Если О’Нил, Макгрегор и Гербер – это Мартин Скорсезе, Роберт Олтмен и Фрэнсис Форд Коппола, тогда Клэрмонт – Стивен Спилберг: мостик между творцом, которого превозносят поклонники, и суперзвездами-миллионерами восьмидесятых и девяностых. Преданность Клэрмонта персонажам вошла в легенды, и он плел кошмарно заковыристый, но внутренне логичный гобелен, он же «канон», как он сам это называл, благодаря чему комиксы о Людах Икс возглавляли списки бестселлеров двадцать с лишним лет. (К моему немалому расстройству, герой моих подростковых лет не обрадовался, когда новый редакторский режим «Марвел» в 2001 году нанял меня «перелицевать» франшизу «Люди Икс» и я лично взвалил на себя ответственность за нечаянный и невосполнимый урон, нанесенный канону. Ах, панк!)

Когда настало время создать сугубо британского марвеловского супергероя Капитана Британию, общепризнанный англофил Клэрмонт первым вызвался решить эту задачу. Он был первопроходцем, и, вероятно, интуиция подсказала ему, куда в следующий раз ударит молния. В полях Альбиона и Каледонии зашевелилось нечто похожее на самостоятельное движение. Вскоре никакой Крис Клэрмонт нам уже не понадобится.

Как гордо возвестил кинопродюсер Дэвид Паттнэм после успеха «Огненных колесниц» 1981 года на церемонии вручения премии «Оскар»^[172], британцы наступали.

Любимый дядя Билли на мой девятнадцатый день рождения («Мне скоро двадцать! Тридцать! Смерть смерть смерть!» – завывал мой дневник в тот день) дополнил мой личный пазл, подарив мне великолепную колоду Таро Алистера Кроули и Фриды Харрис, а к ней «Книгу Тота». Я решил, что стану магом, и заказал себе журнал «The Lamp of Thoth»^[173], который открыл мне двери в среду постмодернистской «магии хаоса», как раз тогда оживившей оккультный андерграунд. Мне нравился метод хаоса, который обходился без традиционных богов и ритуалов и предполагал, что практикующие создают собственные магические системы самостоятельно. Я не очень-то верил, но готов был пробовать что угодно, только бы мне улыбнулась удача; я исполнил традиционный ритуал, мне тотчас явилась пылающая ангельская львиная голова, и я сильно перепугался, когда она проревела слова «Я не Север и не Юг». Однако мои подозрения подтвердились: существуют состояния сознания, к которым мое образование едва ли меня подготовило, и доступные в печатном виде инструкции, объясняющие, как эти состояния вызвать посредством «ритуального» поведения.

Я в свободной форме писал рассказы для «Near Myths», которые почитал своей «личной» работой, а также зарабатывал деньги, сочиняя фантастический приключенческий «Старблейзер» для требовательных редакторов из бывших военных и их августейшего шотландского издательского гиганта *D. C. Thomson*; затем у меня появилось и третье занятие, и оно вновь привело меня к супергероям – отец сосватал мне работу в местной газете *Govan Press*, одной из тех, что предоставляли ему трибуну для подстрекательских социальных выступлений. Меня наняли создавать для газеты первый в истории местный комикс-стрип – про супергеройского уроженца Глазго.

Название «Капитан Клайд» предложил редактор газеты Колин Таф. Живи мы в Ньюкасле, супергерой был бы, разумеется, Капитаном Тайном^[174]. А в нью-йоркской районной газете – наверное, Капитаном Гудзоном или Капитаном Ист-Ривером. Это простой способ сгенерировать супергероя – взять слово «Капитан» и приставить к нему любое другое слово: Капитан Дисконт, Капитан Чистоплюй, Кэп Хрясь. Мы с друзьями считали, что такое имя лишь немногим менее

позорно, чем музыка, которую слушали наши отцы, но я уже решил оправдать его новым и более правдоподобным подходом к материалу, придать стереотипическому комиксу иронический оттенок. Мои редакторы воображали «кэмпового» супергероя, с тайной штаб-квартирой под площадью Георга и отважным малолетним напарником, но у меня была миссия: я хотел показать им, до чего изменились супергеройские комиксы с тех пор, как редакторы последний раз их открывали, а между делом испытать кое-какие свои представления о грядущем развитии этих комиксов. Я намеревался привнести в традиционный газетный формат самоупоенный подростковый пыл комиксов, которые любил сам.

В ноябре 1979 года я сдал первый законченный эпизод; мой Капитан Клайд оказался супергероем, которому я мог сопереживать. Крису Мелвиллу было двадцать три года, он сидел без работы и жил на западной окраине Глазго. На выходные отправившись в поход в Пик-Дистрикт – по следам моих одиноких блужданий в том году, – он сталкивается с древней магией британской языческой глуши. «Богиня Земной Энергии» наделяет нашего странника среди холмов способностью летать, суперсилой, устойчивостью к физическому ущербу и скоростью, и так рождается Супермен из Глазго, чувствительный, остроумный юноша, который сидит на пособии по безработице, мыслит мелкомасштабно и сражается соответственно.

Что до меня, я к своей зарплате в шесть фунтов в неделю относился смертельно серьезно. «Капитан Клайд» открывался историей – с богатой фактологией и привкусом фантастики – о таинственных монстрах, которые раскурочивают только что отремонтированную и открытую станцию метро в Говане. Оттуда я перескочил к представлению злодея по имени Квазар (он носил твидовый пиджак и смахивал на школьного директора), а затем к тайной истории происхождения Капитана Клайда. Согласно освященной временем традиции, я уколошил своего героя, а затем вернул к жизни в новеньком усовершенствованном костюме и существенно улучшенной графике.

Стрип продолжался, мой вкус в одежде и социальная жизнь налаживались, а Крис изысканно постригся и стал носить крутую одежду. Он даже ходил в ночные клубы. Его подруга Элисон

преображалась вместе с ним и из тихой студентки расцвела в стильную сексуальную красотку на высоких каблуках и в тугих джинсах.

В одном из ранних эпизодов Капитан Клайд приходит к стоматологу, который не может взять в толк, отчего у пациента такие крепкие зубы, что их никак не просверлить. Блюдя подлинность, я сверялся с фотографиями моего собственного стоматолога мистера Пола за работой в операционной. На рисунках отражено не слишком отдаленное будущее стоматологического пыточного инструментария, разработанного экспертами, судя по всему, сугубо для применения психопатами в дурдомах с привидениями или в снафф-порно.

Вылетая на антипреступный патруль среди настоящих достопримечательностей Глазго, Крис любил беседовать сам с собой про последние передачи по телику и новые пластинки. Он ходил в местные магазины и швырялся автомобилями на знакомых улицах Ренфру, Клайдбэнка и Гована, а затем стал расширять свою территорию, включив в нее сначала центр Глазго, а затем и пригороды, – помимо прочего, у него было приключение в Северном море на нефтяной вышке, которую заняли супертеррористы. К счастью для Капитана Клайда, враги его, сколь ни были сильны, имели свойство разворачивать свои безумные прожекты планетарного могущества в непосредственной близости от съемной квартирki Криса Мелвилла в Хиллхэде. Психованный Квазар, наш школьный учитель, ставший чудовищем и питавшийся силой звезд, даже не стеснялся провозглашать: «СЕГОДНЯ ГЛАЗГО! ЗАВТРА ЛОНДОН! А СЛЕДОМ – ВЕСЬ МИР!» – без малейшего намека на иронию.

Сюжеты становились мрачнее и диковиннее – я пожирал и выплевывал материал в жестком еженедельном графике. Страницы газеты, которую читали старики, хронически безработные и прочие социально уязвимые члены общества, запестрели демонами, поедающими младенцев, и кровожадными ужасами с черепами вместо лиц.

В конце концов в 1982 году Капитан и сам пал жертвой полномасштабной одержимости дьяволом, после чего переродился и объявил себя Черным Мессией. Уже изготoвившись уничтожить мир, он был спасен неколебимой верностью Элисон, убил самого дьявола, а затем рухнул с небес и скончался в объятиях любимой под напыщенный напутственный текстовый блок. Моя дождливая,

исчерченная молниями сага о Падении и Искуплении совсем не походила на стрип о правдоподобном герое из местных, с которого все начиналось в 1979-м, и настала пора срочно искать себе другое занятие, уступить место на полосе синдицированным бескровным «Тому и Джерри» – что, несомненно, принесло облегчение травмированным читателям, которые снова могли заглядывать в телепрограмму, не боясь атаки сатанинских образов и взорванных скелетов. К наступлению вычурного оперного финала я уже исчерпал Капитана Клайда как идею и мечтал создавать новых, более современных героев.

Несмотря на все это, «Капитан Клайд» выходил три года. Я написал и нарисовал 150 еженедельных выпусков, а дисциплина приблизила качество моих рисунков и повествования к более профессиональному уровню.

Странно – или, может, не странно, – но я делал то, что люблю, и мне за это платили. Я по-прежнему писал «Старблейзер» для *D. C. Thomson*, денег хватало на регулярные поездки в лондонские экспедиции по одежным магазинам, на покупки музыкального оборудования, комиксов и сладостей. Завтрак мой в те годы обычно состоял из мороженого «Арктик ролл» и экономичной упаковки чипсов со вкусом маринованного лука. В свой первый период фриланса – или «безработицы», как тогда выражались, – я этим питался каждый божий день и оставался тощим как карандаш. Мне по-прежнему не доставало ежегодного заработка, чтобы официально считаться лицом свободной профессии, а потому, говоря строго, я оставался безработным лузером на пособии, еще одной жертвой Тэтчер, очередным фактом статистики.

Неуспех «*Near Myths*» и других подобных журналов начального уровня – «*Graphixus*», «*PSSST!*» – вроде бы подтверждал, что, как ни прискорбно, рынок взрослых комиксов в Великобритании точнее всего описывается словом «несуществующий». Я все равно тогда уже играл в группе, и мы, назвавшись *Mixers* (это из «Заводного апельсина»), создали собственный фэнзин «Бомбы пошли, Бэтмен» с моими рисунками и коллажами. Наша журнальная мешанина – интервью с местными группами, рецензии на концерты, странноватые карикатуры, сюрреалистический юмор на грани политкорректности и гневные телеги – с любовью собиралась, печаталась и распространялась мною

и ребятами из группы. В поисках любых выходов неугомонным творческим порывам мы влились в условное сообщество музыкантов, на которых повлияли *Television Personalities*, *Byrds*, *Times*, Сид Барретт, *Swell Maps* и *Modern Lovers*.

Наше безымянное облачное микродвижение продвигало рок-группу как стиль жизни, как бренд, предвосхищая «Фейсбук» и распространение подобного рода автомифологизации на все сферы сетевой жизни. Музыка была лишь одним из элементов шоу – наряду с одеждой, самопальными журналами и фотосессиями: создание карго-культа воображаемой жизни, где мы были звездами стадионов, а не местных кафе, где у нас было десять миллионов вопящих фанатов, а не полное отсутствие подруг и денег. В общем, мы создавали собственные журналы, одежду, пластинки, клубы и личные миры, полные смысла и магии, надеясь, что наша странность хотя бы привлечет к нам еще кого-нибудь.

Может, лучше было играть музыку. Мне нужно было зарабатывать и как-то отыскать себе место в этом невеликодушном мире. Не зная, куда сунуться, я бросил комиксы и сосредоточился на *Mixers*, однако провал бума взрослых комиксов семидесятых обернулся мраком, что предшествовал ярчайшей творческой заре, какую только видели комиксы. Выбирайте имена с осторожностью: «Near Myths», «Почти нёбыли», оказались ровно тем, что значилось на обложке. Их как будто почти и не было. Но по всей стране находились и другие такие же, как я, и они тоже искали выхода своему гневу и творческим замыслам – и находили комиксы.

Как нередко случалось в горемычные подростковые годы, едва я отвернулся, произошло нечто чудесное.

Случись у Супермена поллюция, затопил бы он мир неразрушимой суперспермой, способной проникать женщинам в животы и отыскивать там яйцеклетки?

Мы ответим «нет», если считаем, что инопланетная сперма Человека Завтрашнего Дня не станет искать женские яйцеклетки, и ответим «да», если полагаем, что криптонская суперсперма по природе своей способна оплодотворить кого угодно, включая кошек, собак, рогатый

скот, лошадей и веселого кальмара, – в каковом случае у нас возникнут проблемы посерьезнее бессмертных сперматозоидов.

И еще вопрос: а Супермен ходит в уборную? И если да, как, интересно, выглядит его говно?

Слегка пугающий ответ гласит, что Супермен получает всю необходимую энергию и питание от солнца. Когда же он ест, его организм работает так эффективно, что перерабатывает всю пищу, не оставляя отходов.

Но раз его жопа не используется столетиями, она, значит, в конце концов запечатается?

Время покажет.

Первый пример проверки абсурдного логикой реального мира – рассказ 1971 года под названием «Человек из Стали, Женщина из Клинекса», где фантаст Ларри Нивен применил безжалостный здравый смысл к проблемам половой жизни Супермена. Рассказ Нивена повлиял на следующую трансформацию супергероя, который наконец взглянул в зеркало и в лицо зрелости.

И это случилось опять. Магическое заклинание, вспышка молнии, неотвратимый удар живительного вольтажа.

На сей раз волшебное слово прозвучало с отчетливым региональным британским акцентом, и очередная приливная волна воображения накатила дугой сквозь клавиши пишущей машинки молодого писателя из рабочих, жителя Нортгемптона – в шестидесяти семи милях к северу от Лондона по шоссе M1.

Алан Мур был самоучкой, амбициозным и яростно, блистательно умным, а величайшим трюком из его арсенала великих трюков была иллюзия совершеннейшей новизны, словно до его появления не было на свете никаких комиксов. Его колкие, внятные, самоуничижительные публичные высказывания («Я не говорю, что я мессия...») бежали вприпрыжку рука в руке с ослепительной самоуверенностью, которая обновила комиксы напрочь. Со своим поразительным обликом – шесть футов четыре дюйма, глаза горят, борода под пророков торчит во все стороны, густая шевелюра водопадом – для фанатов он стал могучим харизматичным вождем. Мур, по его собственным словам, превратился в «первую подружку Фэндомы», и их роман развивался со всепожирающим пылом. Со времен Макгрегора и Энглхарта ни один писатель не становился средоточием такого внимания и предвкушения,

но фанаты восторгались столь рьяно и некритически, что предшественники Мура вместе со всеми прочими были забыты во взрыве фотовспышки. Фанаты таяли, будто им льстило явление столь уверенного и смешного человека, будто оно подтвердило, что касательно потенциала комиксов они всю дорогу были правы.

Мур ближе всего подвел супергероя к реальности в комиксе «Марвелмен», выходившем в британском журнале «Warrior» с 1982 года. Стрип, жульнически подменивший приключения Капитана Марвела на полках британских газетных киосков, завершился в 1963-м, а теперь вернулся к жизни в тэтчеровской Великобритании, дрожа в холодном свете дуговых ламп. Беззаботный юнец Микки Моран стал Майком Мораном, немолодым женатым репортером, которого мучило неотступное подозрение, что некогда он был кем-то другим. Преследуемый таинственным словом, которое никак не вспомнить, Моран отправляется освещать антиядерную демонстрацию, приводящую на ум черно-белую неряшливость «Стального Когтя»^[175], но обновленную под восьмидесятые, где есть «Гринэм Коммон»^[176], «Трайидент» и «Уиндскейл»^[177].

Морана похищают террористы, вталкивают в стеклянную дверь, и он видит слово «Atomic»^[178], написанное наоборот. Бормоча странно знакомое заклинание «Kimota!» («ключевое слово вселенной», которое когда-то гордо кричал Микки Моран), потрепанный жизнью писака во вспышке атомного света и грома преобразается в Марвелмена, поразительное суперсущество. Рисунки Гэри Лича, сочетавшие педантичную детальность фотореализма и четкие линии тушью, характерные для британской школы, с изображениями летающих, сражающихся суперлюдей в традициях американских комиксов, определяют облик «серьезных» супергеройских историй, который сохранится до двадцать первого века. В сравнении с Личем американские художники-комиксисты устарели – как устарели американские авторы комиксов в сравнении с Муром.

Мур ловко перевернул динамику Капитана Марвела и его производной, оригинального Марвелмена. Микки Моран у Мура старел в реальном времени, так что Майк Моран стал теперь старше, а давно позабытое слово силы вновь наделяло его молодостью и совершенством. Марвелмен был грациознее, умнее, гибче и мускулистее своего альтер эго, обыкновенного пухлого недомерка

Майка Морана. Майк не мог сделать своей жене Лиз ребенка, но после одной магической ночи в облаках с Марвелменом она забеременела супермладенцем, который взирал на нее с презрением ангела, рожденного из горячих чресл гориллы. (В «Miracleman» № 13 – комикс и персонаж были переименованы для публикации в США по требованию юристов *Marvel Comics* – читатели из первого ряда у сцены наблюдали простое чудо рождения в замедленной съемке, крупным планом, с анатомическим натурализмом нарисованное художником Риком Витчем^[179] и сопровождаемое жизнеутверждающими поэтическими текстовыми блоками, за которые скажем спасибо Муру.)

В отличие от сиротки Билла Бэтсона и его героической фантазии, Майк Моран печально, с горькой радостью ностальгировал по витальности и самоуверенности юных лет. Капитан Марвел и Марвелмен воплощали несбыточные детские мечты, но Мур превратил Марвелмена в грезу о полете, что преследовала детей повзрослевших и ответственных.

Моран олицетворял взрослеющий рынок комиксов, их усыхающую аудиторию, состоявшую из людей около двадцати, за двадцать и даже за тридцать, которые выросли с этими героями и по-прежнему не могли или не считали нужным с ними расстаться. Марвелмен осуществлял мечты кризиса среднего возраста – грезу о собственном совершенстве, которая в конце концов уничтожила Морана-человека, заменив этого хрупкого и понятного персонажа на супербога по имени Марвелмен и почти неузнаваемый мир.

Отчужденный, разрушенный собственным высшим «я», Моран в итоге как бы совершает самоубийство, в последний раз произнося «Kimota!» и навеки меняясь местами со своим великолепным альтер эго. В мире будущего, где правит Марвелмен, Человеку как Человеку места нет.

Юный Марвелмен, он же Джонни Бейтс, бывший молодой напарник Марвелмена, выведен сатанинской корпоративной акулой, хищником-яппи с суперспособностями, в пошитом на заказ костюме и при галстуке, и в итоге ровняет Лондон с землей в ходе яростной атаки – изображение кошмарных последствий, которые принесла бы реальному миру битва суперлюдей в стиле *Marvel Comics*, было сродни жуткому полотну шестнадцатого века «Триумф смерти» Питера

Брейгеля Старшего. В двухстраничной сцене, живописавшей последствия битвы, безглазая женщина ковыляла по руинам в окружении детей, что цеплялись за ее драное платье, а вокруг лежали тысячи мертвых или умирающих лондонцев, пронзенных, сожженных или раздавленных в автомобилях. Злодей даже нашел минутку заживо содрать кожу с целой семьи, а затем развесить ее на бельевой веревке перед террасным домом, как простыни. Мур хотел показать, что у жестокости тоже бывает сверхчеловеческое измерение, продемонстрировать крайний ужас того, что способен сотворить с обычными людьми психопат, обладающий суперменскими способностями, если на пару-тройку часов отдастся своему богатому извращенному воображению. После этого смотреть на драчки марвеловских супергероев станет затруднительно. (На кульминационную грозовую битву стихий между Марвелменом и его злым протеже обильно кивает экранный поединок героя Нео и зловещего агента Смита в картине «Матрица: Революция», однако создатели фильма предпочли обойтись без отрубленных голов и содомии.)

Подлый директор корпорации, в элегантном черном костюме и при галстуке, станет рецептурным злым волком комиксов восьмидесятых. (Даже безумный ученый Лекс Лютор преобразится во всепожирающего мегамагната.) Выжженная пустыня, которую оставили по себе буйства Бейтса, – мир, нагнутый и изнасилованный большим бизнесом, алчностью и эгоизмом. После эпохального, революционного завершения битвы с бывшим Юным Марвелменом компания муровских сверхлюдей принялась создавать на Земле либеральную утопию, что позволило автору насладиться сладкой грезой о власти бесправных рабочих интеллектуалов планеты. Британские читатели кричали «ура», когда Марвелмен и Марвелвумен деликатно выперли рыдающую и потерянную Маргарет Тэтчер из кабинета, а затем реабилитировали Чарльза Мэнсона и отправили его работать с детьми. В финале «Марвелмена» прекрасный нестареющий герой печально взирает со своего нержавеющей-стального олимпа на мир, куда вернулось чудо, где фантазии из комиксов стали фактами повседневности и настал вечный оргазмический серебряный век. Мур оставил своего сексуализированного, но по-прежнему облаченного в спандекс супергероя взаперти в мире нескончаемой подростковой

грезы о полете, бессмертии и суперсексе – оплакивать обыкновенное и повседневное в утопии, которая столь совершенна, что неохота вырастать.

Эта ма́стерская, в духе социальной фантастики переоценка фундаментальных основ комиксов обнажила шаблонность и старомодность выходов супергероев «Марвел» и *DC*, бездумно и монотонно сохранявших статус-кво. Во многом «Марвелмен» – такая же производная американского супергеройского концепта, как электронная музыка восьмидесятых – производная рок-н-ролла: такой же сверхъестественный, футуристический и радикальный уход от шаблона, каким была «*Fade to Grey*» *Visage* в сравнении с «*Return to Sender*» Элвиса^[180]. Мур доказывал, что прибытие к нам подлинного сверхчеловеческого существа стремительно, радикально и необратимо изменит наше общество. Лигу Справедливости или Мстителей в версии «Марвел» и *DC* узнаваемый мир ассимилировать не мог. Сверхлюди возвестят конец человека и весомостью своего присутствия деформируют саму историю.

Мур прекрасно владел материалом и привнес в супергеройские комиксы дисциплину и структурированность драмы, литературы и музыки – привычное вдруг заиграло новыми красками. В умиротворенной сфере комиксов его голос заговорил красноречиво и с вызовом. История Майка Морана началась в узнаваемой Великобритании Тэтчер – стране атомных электростанций, забастовок, террористов и этической неопределенности. Героем здесь был придавленный жизнью неряха, Человек как Человек, с мигренями, счетами и грезами о полете.

Комиксы соблазнили меня вновь. «Марвелмен» виделся мне новой ступенью, следующим шагом за кухонным натурализмом «Капитана Клайда», и не терпелось исследовать открывшиеся горизонты. Моя мечта о взрослых поп-комиксах становилась реальностью, и, похоже, настал подходящий момент вернуться на ринг. Возможно, мне наконец удастся заработать, слезть с пособия и добиться какой-никакой известности, делая то, что я люблю. И я был не одинок.

Итак, прибыли мы – моложе и старше двадцати, в кожаных куртках и ботинках «челси», в замшевых туфлях на тонкой подошве и скинхедовских «бен-шерманах», с металлическими татуировками и воспалившимся пирсингом. Мы пришли, дабы впрыснуть в

существующий дискурс американских супергероев живительные альтернативные стили жизни, панк-рок, экспериментальный театр и черные джинсы в обтяг. Мы накатывали анархистскими ордами в шумных, битком набитых автобусах, выпивали все бары досуха, жевали задy хозяев дома (художник Гленн Фабри по пьяни наострил свои моляры на ягодичные мышцы редактора Карен Бергер) и сквернословили с десятком невразумительных региональных акцентов. Американцы рассчитывали, что мы окажемся гениальными панками, а мы, чувствительные мальчики от искусства, с ног сбивались, дабы угодить нашим повелителям, и старались оправдать поднявшуюся вокруг нас шумиху. Как *Sex Pistols*, что глумились над «Johnny B. Goode»^[181], мы брали их любимые песни, переписывали слова и играли на циркулярных пилах, пропущенных сквозь завывающий дисторшн.

Мы прибыли под эгидой радикальных прогрессистов из издательского и редакторского состава DC – Дженетт Кан, Дика Джордано и Карен Бергер. Мы расцвели в культуре, где командовали рискованные женщины, обладавшие вкусом, – в том числе редакторы «Марвел», например Берни Джей, которая работала с Аланом Муром над «Капитаном Британией», и Шила Крэнна, которая редактировала некоторые мои ранние работы, когда меня наняли в ежемесячник «Doctor Who». Что было для меня всего важнее, нас поощряли шокировать и отличаться от всех прочих.

Прибыли мы в период, когда деловая сторона индустрии комиксов менялась к лучшему и в пользу творческих людей – впервые с тех пор, как появился «Супермен» и все завертелось. Мы были первым поколением, которое могло рассчитывать на регулярные и щедрые авторские отчисления; мы первыми увидели, как прежние однодневки легитимировались изданиями в прочных твердых обложках и продажами в обычных книжных. Возник и стал развиваться импринт Карен Бергер *Vertigo* – он заполнял нишу «зрелых читателей» за пределами «вневозрастной» вселенной DC. Авторские договоры *Vertigo* давали творцам право на процент от новых работ и на отчисления от их эксплуатации – ни Сигелу с Шустером, ни Джеку Кирби ничего подобного и присниться не могло.

Мы прибыли – в основном с Британских островов, из Ирландии, Шотландии, Англии и Уэльса, – мечтая сбежать из сумрачной мороси

Великобритании семидесятых, из параноидальной саги тэтчеровских лет с призраком войны за левым плечом. Америка – реактивные автомобили, астронавты и кинозвезды, и эта Америка позвала нас. Американские супергерои приняли нас тепло и не стали мешать, когда мы взяли скальпели и взрезали их обвислые усталые тела. Мы стали животворным вливанием нигилистического юмора и безудержной фантазии, мы восстановили смертельно серьезный поэтический нарратив, который без труда лавировал между неумеренными ночными кошмарами вундеркинда из средней школы и подлинным лаконизмом и глубиной популярных поэтов-песенников и битников, которых любили столь многие представители британской новой волны. Мы вырвали супергеройские комиксы из лап архивистов и потных малолетних фанатов и переправили их в гостиные хипстеров. В наших руках самонадеянные воины от науки серебряного века ответят за мир капризной реальной политики и агрессивной имперской экспансии.

К фигуре американского супергероя британцы относились с немалой враждебностью. Многие из нас жаждали отмщения и полнились повстанческим пылом глумливого и требовательного семнадцатилетки. Критика зачастую истекала ядом и порой явно целилась убить. На нашей земле, в Гринэм-Коммон, Фаслейне и на Холи-Лох, размещались американские ракеты; мы были красной точкой цели, что мигала, отсчитывая секунды бесконечного пата холодной войны в холодном поту. У нас были основания с подозрением относиться к мощи и влиянию Америки, но нельзя было отмахнуться и от «особых отношений», а также от того факта, что в детстве нашими лучшими друзьями были Супермен, Человек-Паук и Чудо-Женщина, которые объясняли нашей незрелости, что такое справедливость и равенство. А теперь гордые американцы вручили нам детей своих грез – точно римляне в Британии отдали своих богов кельтам на ремонт. Серые британские небеса разверзлись. Супергерои явились, дабы всех спасти, и мы уцепились за кромку плаща, вознеслись в золотые облака над растущими очередями за пособием. Нас объявили Британским Вторжением.

И не одни британцы вставали на крыло на ветрах прогресса: один из первых хищных слетков был молодым писателем и художником из Нью-Гэмпшира. Он был тощ, сутул и уклончив, угловат, как гремящая вешалка в тренче. Он углубился на территории прошлого, откуда ушли

Макгрегор и Даг Мёнч (еще один вдумчивый, начитанный и нахальный писатель, чья совместная с художником Полом Гулейси работа над комиксом «Руки Шан-Чи: Мастер кунфу», созданным для наживы на всеобщем помешательстве на Брюсе Ли, породила тонкий, глубокий и идеально сбалансированный сплав кинематографических приемов, зумов, переплетающихся внутренних монологов и лобового символизма, какой могли без последствий стерпеть одни лишь комиксы). Он открыл новые неисследованные ландшафты, о которых никто не подозревал. Его новый взрослый супергеройский нарратив заимствовал у Джима Томпсона, Сэма Фуллера и Пекинпа не меньше, чем у О'Нила и Ли.

Звали этого человека Фрэнк Миллер.

Глава 13

Устрашительная статья [\[182\]](#)

Читатели, вероятно, знают Фрэнка Миллера по «Городу грехов» и «300» – прославленным и впоследствии экранизированным графическим романам. К 1985 году он уже заявил о себе в своей области как о Мальчике, Который Скорее Всего, поработав над захватывающей, круто-детективной версией марвеловского «Сорвиголовы», за чем последовала экспериментальная фантастическая сага «Ронин» в *DC* – попытка сплавить японскую мангу с влиянием французского комиксиста Жана Жиро, он же Мёбиус, и Джека Кирби. Когда вундеркинд объявил, что его следующий проект – радикальное переосмысление «Бэтмена», фанаты затаили дыхание, боясь потерять контроль над мочевым пузырем, – столь напряженно было предвкушение.

Первым делом Миллер сделал мастерский маркетинговый ход, совершенно подорвав популярный образ «Бэтмена» как кэмповой пантомимы. Изначально «Возвращение Темного Рыцаря» во многом подпитывалось энергией смелых заигрываний с ожиданиями. С непроницаемым лицом настаивая, что нелепый Бэтмен достоин столь дорогого, щедрого и со вкусом сделанного художественного воплощения, Миллер и *DC* намеревались спровоцировать зрелищное столкновение противоположностей. Так могли бы выглядеть комиксы для взрослых, цеплявшие читателей на крючок драгоценными персонажами из детства. Таков был подлинный американский поп-арт. Получился шедевр, способный вновь дотянуться до мейнстрима и, минуя газетные киоски, очутиться на полках настоящих книжных магазинов.

«Возвращение Темного Рыцаря» так уверенно и агрессивно превратило историю Бэтмена в кровавый оперный миф об Америке восьмидесятых (став определяющим продуктом своего времени, подобно «Уолл-стрит» или «Американскому психопату»), что влияние его пропитало культуру насквозь на десятилетия и даже просочилось в стиль и интонацию детских мультфильмов. «Возвращение Темного

Рыцаря» изображало взлет, падение и снова взлет титана — исполинского, нюансированного Брюса Уэйна / Бэтмена, который по духу был ближе к Чарльзу Фостеру Кейну или Дону Корлеоне^[183], нежели к одеревенелому оригиналу Боба Кейна. Уэйн у Миллера олицетворял американца, создавшего самого себя: двигающегося по восходящей, свободного, никаким властям не подотчетного и, однако, терзаемого виной. В уверенных руках Миллера супербогатый капиталист и сверхчеловек Бэтмен обратил свой гнев на коррумпированные и окостенелые властные структуры Америки ближайшего будущего, все еще управляемой дряхлым Рональдом Рейганом, все еще под защитой Супермена, республиканца до мозга костей. На самом дне жестокой уличной преступности и в зловонных коридорах власти Бэтмен Миллера, мстительный джаггернаут, ухмыляясь, как Клинт Иствуд, грозил сутенерам, похитителям людей, неонацистам и полицейским — всем без разбору — всевозможными избиениями и/или необратимыми физическими увечьями. Он с равной кровожадной решимостью сражался с чудовищами на стероидах, грабителями, вооруженными солдатами, Джокером и Суперменом. За пятьдесят лет, миновавших со своего рождения, Бэтмен успел подружиться с законом и порядком, однако Миллер блистательно вернул ему незаконный статус. Из Бэтмена, которого ищут с собаками равно преступники и полиция, получался гораздо более интересный главный герой — что понял режиссер Кристофер Нолан, закончивший свой фильм 2008 года «Темный Рыцарь» именно такой до предела напряженной сценой.

Миллер урезал свой нарратив до минимума. Добиваясь стремительного перкуссионного монтажа музыкальных клипов, он вышел за пределы кинематографических приемов, спрессовал напыщенные повествовательные текстовые блоки семидесятых до самородков крутизны:

**У МЕНЯ В ЖИВОТЕ ЧТО-ТО ВЗРЫВАЕТСЯ.
НАКАТЫВАЕТ БОЛЬ, ИСКРЫ ИЗ ГЛАЗ... РЕБРА ЦЕЛЫ...
ВНУТРЕННЕГО КРОВОТЕЧЕНИЯ НЕТ...**

Фрэнк Миллер подстроил стиль темного века под Америку, которая вновь обрела уверенность и склонялась вправо. Его монументальный

Бэтмен был не мягкосердечным либералом, но загрубевшим либертарианцем. Пулеметное стаккато текстов отдавало черствостью крайнего реализма. В сравнении с цветистой поэтикой и высокопарными терзаниями Макгрегора эти тексты были прямолинейны и непретенциозны.

Первый выпуск «Возвращения Темного Рыцаря» был издан в новом, «престижном» формате, с обложкой поплотнее обычного и с корешком, а не на скрепке. Даже иллюстрация на обложке выглядела так, будто ей место на дешевом бульварном романе, и ничем не напоминала лихорадочное разноцветье и трешевый передоз графики типичного супергеройского комикса восьмидесятых.

A black silhouette of Batman in a dynamic flying pose, positioned as if he is flying through a large, bright white lightning bolt that runs vertically down the center of the cover. The background is a dark, solid grey.

BATMAN[®]

THE DARK KNIGHT RETURNS[™]

BY
FRANK MILLER
WITH
KLAUS JANSON
AND
LYNN VARLEY

BOOK ONE • \$2.95
\$4.50 IN CANADA



На обложке маленький силуэт Бэтмена прыгает из верхнего левого угла на синем фоне, разрезанном одинокой молнией (ну естественно). Никаких кричащих карнавальных логотипов – лишь простой современный шрифт без засечек, название и логотип *DC* белы почти до прозрачности на фоне центральной вспышки стихии. Сам Бэтмен низведен до иероглифа, черного знака, без единой детали костюма. Ушей и перепончатого плаща достаточно. Важны здесь многоваттная мощность и раскол молнии, обещавшие взрывную энергию и омоложение.

Дабы собственно история радикальностью и изощренностью не уступала такой обложке, писатель и художник Миллер разработал целый комплект новых фокусов с композицией полос, темпоритмом и нарративом, которые как будто разбирали формат на части и выстраивали заново с нуля. Писал и рисовал Миллер самостоятельно, однако контуровщиком выступал Клаус Янсон, а колористом – тогдашняя жена Миллера Линн Варли, сменившая традиционную радужную палитру на темную синеву, натуралистичную серость, размытую желтизну и оттенки коричневого, идеально передававшие картину грязного, заполненного преступностью города в разгар лета; по сути, эта же цветопередача вдохновила облик всех «темных» супергеройских фильмов и фильмов-фэнтези начала двадцать первого века, от «Властелина колец» до «Гарри Поттера и Ордена Феникса» или «Сумерек».

На большинстве полос выстраивалась шестнадцатипанельная сетка, которая позволяла Миллеру резать и кромсать время и движение, как не делали с самого «Мастера кунфу» или «Охотника на людей» Уолта Симонсона^[184]. Ближайший кинематографический эквивалент этому методу – полиэкран, но кинозритель справлялся лишь с конечным количеством одновременно движущихся картинок. Экшн-сцена у Фрэнка Миллера же воспринималась не только как аналоговая полосная композиция, но и как цифровая – такая анимированная мозаика последовательных кадров.

Стремительный и выверенный монтаж сблизил статичные образы с анимацией как никогда прежде. Миллер мог на десяток, а то и больше размеренных панелей задержаться на крупном плане лица одного-единственного персонажа, сосредоточиваясь на мучительно неуловимых жестах и сменах гримас, которые нагнетали напряжение столь невыносимое, что выплеснуться оно могло лишь паром под давлением – классическим кадром на целую полосу (так называемый сплэш-пейдж) или разворотом с Бэтменом и Робинем в ошеломительном свирепом экшне. Миллер выстраивал рваный монтаж текста и изображений в галопирующем темпе, с панелями ритмичными, как вздохи и паузы искусно оркестрованной хеви-метал-симфонии. Для этого проекта он, неисправимый новатор, создал новый художественный стиль – его глыбистые агрессивные линии непреклонно рвались вперед, складываясь во все новые сцены повествовательной хореографии, от которой сердце билось быстрее. То был шедевр от начала и до конца, концептуально смелый, а вдобавок жесткий и простой, и привлек он не только первую восторженную волну обезумевших гиков, которые сочли, что к Бэтмену в кои-то веки подошли поистине серьезно, как он всегда и заслуживал. Этот комикс оживил DC – компания оказалась на переднем крае поразительной новой волны шедеврального материала.

После десятилетий галлюцинаторной фантастики, безобидных детективов, глумливой иронии и рецептурности Бэтмен вернулся к тому, что умел делать лучше всего в гнетущем мире – в нашем мире, отчетливо узнаваемом по ежевечерним выпускам новостей, – только теперь на стероидах и РСР.

«Возвращение Темного Рыцаря» начиналось с того, что шестидесятилетний Брюс Уэйн неохотно выживает после гоночной автокатастрофы, и с первой же страницы становилось понятно, что перед нами герой, лишенный миссии, и пустая симуляция бытия, лишенная смысла. Без Бэтмена, которого он забросил много лет назад после смерти Робина, Уэйн превратился в бестолкового пьяницу, который заигрывает со смертью и обменивается колкостями со своим престарелым дворецким. Снаружи Готэм-Сити кипит в жару лихоманки. Джокера перевоспитал модный психиатр, сыплющий жаргоном поп-психологии и хвастающийся своими успехами по телику. На первой же странице мы видим горящую гоночную машину,

что еще несется во весь опор, и эту изначальную скорость Миллер взял за основу и точку отсчета.

Книгу, творение восьмидесятых, пропитывает всепроникающее присутствие СМИ. На десятках страниц шестнадцатипанельная сетка оборачивается рядами телеэкранов, и из каждого какой-нибудь медиаэксперт излагает собственную интерпретацию событий – от «секс-эксперта» в духе Доктора Рут^[185] (она погибает первой, когда возвращение Бэтмена провоцирует смертоносное возрождение его архиврага Джокера) до правых и левых комментаторов, поп-психологов, климатологов и культурных аналитиков, а также гласа народа, который сдабривает экшн. Множественные телеэкраны в «Возвращении Темного Рыцаря» играют роль иронического греческого хора, сатиры на попытки болтливых «экспертов» объяснить или удобно оформить этот повсеместный взрыв архетипических эпических сил, что начинается с подъема волны городской преступности и достигает кульминации в ядерных *Götterdämmerung*^[186] – главе «Падение Темного Рыцаря». Этот четвертый и последний том переносит борьбу Бэтмена в сферы мифов и символов – персонаж выступает на апокалиптическую королевскую битву с Суперменом в Преступном переулке, где когда-то застрелили родителей Брюса Уэйна.

Миллер набирал скорость, и ртутный столб поднимался: регулярные прогнозы погоды и тщательно повторяемые, под раскаленным солнцем размытые кадры с водонапорными баками и стаями горгулий на городских крышах нагнетали давление, пока посреди истории не начиналась гроза, возвещавшая о возвращении Брюса Уэйна к Бэтмену – в серо-голубом костюме нового облика и периода Адама Уэста, даже с таким же желтым нагрудным овалом. Миллер осмысливал этот овал как мишень на груди героя, но, как выясняется, знакомая крылатая эмблема венчает бронированную пластину. Многие прочли в персонаже Адама Уэста, постаревшего в гнетущем и кровавом современном мире. Ко второму выпуску прибыл Робин, и после этого бэт-костюм становился все темнее и мрачнее, пока не превратился в громоздкие латы. Арсенал Бэтмена пропустили сквозь такой же стероидный фильтр, и бэтмобиль обернулся массивным стальным танком с железными гусеницами вместо колес.

Бэтмен у Миллера был монументальной фигурой, словно вытесанной из гранита и туши. Робин у него был новым – пятнадцатилетней девочкой по имени Кэрри Келли, которая ловко преобразила Уэртемову динамику в конфигурацию «отец и дочь», странную, смешную и полную теплоты. Миллер придал Джокеру кэмповой, декадентской зловещести веймарской эпохи, добавив в арсенал личностных дефектов преступного клоуна извращенную гиперсексуальность и звериный ужас.

Напрочь современный Бэтмен из «Возвращения Темного Рыцаря» был бунтарем против истеблишмента и безжалостным прагматиком, а вот Супермен у Миллера выступал идеалистом и марионеткой властей на содержании у практически мумифицированного Рональда Рейгана, президента отныне и во веки веков, аминь. В одном незабываемом эпизоде, где в повествование вводится Супермен, флаг на крыше Белого дома визуально растворяется, и его трепещущие полосы крупным планом превращаются в абстрактную деталь знаменитого герба с буквой «S». Супермен у Миллера прочитывался как язвительный комментарий к Супермену по версии яппи. Легко вообразить, как чистенький здоровяк Кларк Кент из «Человека из Стали» Джона Бирна превращается в этого скомпрометированного защитника властей предержащих, который служит букве закона, сколь бы коррумпирована ни была администрация.

Что всего важнее, «Возвращение Темного Рыцаря» – отличная книжка. Этот двухсотстраничный кирпич, взрослый, многослойный и честолюбивый манифест заявлял о себе громогласно – от него не отмахнешься, как от одноразового детского журнальчика. В нем была претензия на формализм, как в любом романе, увлекательностью и стройностью композиции он не уступал лучшим голливудским блокбастерам; он был очень личным, как стихотворение, и при этом народным. Сотни страниц, вручную нарисованных уникально одаренным художником, который молод и полон решимости до дна реализовать потенциал своей возлюбленной художественной формы и при этом наделен талантом, дисциплиной и видением, потребными для реализации такого замысла. Сочетая влияния манги и *bandes dessinées*, Миллер создал решительно американский голос, и голос этот, твердый и самоуверенный, стал голосом эпохи. Нам явился новый подход к супергероям. Мы вышли из тупика.

Мельком оглядываясь на «Грязного Гарри», «Жажду смерти» и «Таксиста»^[187], вдохновляясь, по слухам, отчасти собственным опытом молодого художника в запыленном преступностью Нью-Йорке (в том числе уличным ограблением, которое, говорят, подбросило горячего в топку этой мощной и напряженной работы), Миллер в одиночку заново сконструировал бэтмобиль, превратив Крестonosца Высокого Кэмпa в Темного Рыцаря, открыл супергероям путь в сердца взрослых и в кинофильмы, которые появятся позже.

«Возвращение Темного Рыцаря» взорвалось бомбой, однако то было лишь начало. Темный век достиг поднебесного пика своей траектории и чистейшего выражения своего духа.

В воздухе запахло революцией, и Алан Мур объявил о создании новой серии, которая навеки изменит читательский взгляд на супергероев.

Комикс назывался «Хранители».

«Страж на стенах Западной цивилизации» – так покойная писательница Кэти Акер великодушно и несколько преувеличенно описывала Алана Мура. «Хранители» отчасти коренились в его любви к безбрежным, прихотливым, рефлексивным романам Томаса Пинчона и причудливо структурированным фильмам Николаса Роуга – например, «А теперь не смотри»^[188]. Многие роднит их и с работами британского режиссера Питера Гринуэя – с его зашифрованными перфекционистскими вселенными загадок, фокусов, архитектуры и симметричного удвоения. «Хранителями» Мур нанес американским супергероям сокрушительный удар – мол, попробуйте-ка жить после *такого*. Эта бомба с ее бесстрастным артистизмом, с ее холодным анатомированием своекорыстной американской внешней политики, прикинувшаяся альтернативной историей сверхлюдей и анонимных борцов с преступностью, была сброшена прямоком на *DC Comics* и детонировала в сердце Человека. «Хранители» – поп-артовый апокалипсис, убийца динозавров и разрушитель миров. Когда все

закончилось – а эхо звучит до сих пор, – супергеройским историям осталось лишь одно строгое уравнение: эволюция или смерть.

«Хранители» уверенно и величественно ступили на путь к списку ста лучших романов по версии «Time», когда Мур и британский художник Дэйв Гиббонс предложили DC радикально новый подход к комплекту персонажей, которых издатель приобрел после банкротства *Charlton Comics* в 1985 году. Среди них был безликий Вопрос Стива Дитко, одна из первых попыток создать безжалостно объективного борца с преступностью; Капитан Атом; созданный под влиянием буддизма Громовержец; вооруженный гаджетами Синий Жук; и Ночной Призрак, появлявшаяся в комиксах про Капитана. Трех персонажей создал Дитко, и «Хранители» отвесят поклон художнику, присвоив и умно применив его метрономную девятипанельную сетку.

В синопсисе Мура излагалась детективная история на двенадцать выпусков, на знакомом фоне ядерной паранойи холодной войны, однако разворачивающаяся в альтернативной истории, где появление одного-единственного американского сверхчеловека в 1959 году деформировало и дестабилизировало мировую политику, экономику и культуру. Сюжет был выстроен как законченный роман, истории купленных у *Charlton* персонажей доводились до логического завершения, после чего эти супергерои оказались бы для DC более или менее бесполезны, так что Мура с Гиббонсом попросили переписать синопсис, придумав для оригинальных персонажей *Charlton* новые аналоги. Переосмысляя и пересматривая, эти двое создали шедевр – завершённый связный роман, какого не допускали рамки оригинальных персонажей.

Ядерного Капитана Атома Мур переделал в Доктора Манхэттена^[189], богоподобного синего нудиста, который почти все триста страниц романа шляется голым, что для супергероев тоже ново. Супермен носил трусы поверх трико; Манхэттен отказался даже от трусов. Мур объяснял решение своего супермена выставлять причиндалы на всеобщее обозрение тем, что существо, обладающее безграничной властью и интеллектом, не питает желания носить одежду и не нуждается в тепле. Ага, вы судье это расскажите.

В мире «Хранителей» суперспособностями обладал только Манхэттен. Остальные центральные персонажи суперспособностей не имели, были отлиты в изложнице «таинственных борцов с

преступностью», и каждый представлял свою горькую трактовку супергеройского архетипа, от дегуманизированного космического бога Манхэттена до психически больного виджиланте Роршаха. Ночная Сова – Бэтмен шестидесятых, изошедший на семья, растолстевший импотент, чей Сове́лет пылится вместе с прочим совиным вооружением и экипировкой в заброшенной секретной штаб-квартире в подвале. Шелковая Тень воплощала всех «наследных» супергероев второго поколения, от Черной Канарейки до Юного Флэша. Закругляли этот список самый глупый умный человек на свете Озимандия и Комедиант, аморальный наймит, олицетворение типичного суперсолдата и наименее здоровых элементов американской внешней политики.

«Хранители», пообещали нам, обманут все наши ожидания, и «Хранители» поступили именно так, начав с заглавия: не было никакой суперкоманды «Хранители». Название происходит из процитированной в начале эпиграммы древнеримского поэта-сатирика Ювенала: «*Quis custodiet ipsos custodes?*» – «Кто сторожит сторожей?». Это подразумевало знак равенства между «хранителями», «супергероями» и «Америкой».

«Watch» в слове «Watchmen» подразумевало и атомные Часы Судного дня, центральный лейтмотив романа, диктующий круговую структуру нарратива. За так называемыми Часами Судного дня с 1947 года следит совет директоров «Бюллетеня ученых-атомщиков» в Университете Чикаго – это символическое предостережение, минутная стрелка часов приближается к полуночи или отдаляется от нее, в зависимости от вероятности глобальной катастрофы в текущих условиях. В 1985 году, когда Мур писал свой роман, часы показывали 23:57, но это время помешало бы Муру с Гиббонсом забрызгать глаз смайлика, поэтому в «Хранителях» минутная стрелка решительно указывает на 23:55. (После убийства Комедианта, которое запускает сюжет, пять центральных персонажей движутся к полуночи финала.)

Продолжая новаторство «Возвращения Темного Рыцаря», обложки «Хранителей» ломали традицию: на них крупным планом изображался один-единственный важный объект, и он же служил первым кадром истории, поэтому каждая глава начиналась прямо на обложке.

Название «Хранители» располагалось слева на вертикальной полосе, похожей на полицейскую ленту, огораживающую место

преступления, и на первой обложке фигурировал фрагмент значка-смайлика в луже крови на обочине. Правый глаз перечеркивала одна капля крови странной формы – под углом 330 градусов, на пяти минутах до часа икс.

На протяжении всего романа графический образ круглого «лица» возникает множество раз, пульсирует обратным отсчетом к наступлению утопии или Армагеддона. Отражение в круглых очках крупным планом – и отпечаток пальца в пыли на линзе изображает минутную стрелку; луна – и клочок дыма перечеркивает «правый глаз» иллюминатора в кокпите Соволета; пятно разлагающихся человеческих тел, размазанных в черную пыль той же самой жуткой конфигурации «пять минут до полуночи». Мотив смайлика со шрамом подкрепляет и изуродованное лицо жертвы убийства. В душераздирающем флешбэке показано, как у Комедианта появился шрам – отвратительное напоминание о его последней встрече с вьетнамской девушкой, которую он обрюхатил. Равнодушно от нее отмахнувшись («ИМЕННО ЭТО Я И СОБИРАЮСЬ СДЕЛАТЬ... ЗАБЫТЬ ТЕБЯ, ЗАБЫТЬ ТВОЮ ГНУСНУЮ, ГРЯЗНУЮ СТРАНУ, ВСЕ ЗАБЫТЬ») по пути к первому вертолету из Сайгона, brutальный «герой» провоцирует гнев изнасилованной нации:

Я ТАК НЕ ДУМАТЬ. Я ДУМАТЬ, ВЫ ПОМНИТЬ МЕНЯ
И МОЮ СТРАНУ. ВСЕ ВРЕМЯ, ПОКА ЖИВЫ!

Треснув бутылкой о край стола, как в любом уважающем себя пабе Глазго, вьетнамка режет Комедианту лицо и за свои труды миглом получает пулю в живот. Все равно что Капитан Америка расстрелял девушку, носящую его ребенка. Шрам, потек крови, минутная стрелка и ядерное расщепление времени – трещины на фасаде Американской Мечты, и вот вам американские герои, под пристальным микроскопом Мура и Гиббонса наконец-то обнажившие свои неисследованные сердца.

Первая страница, подобно большинству прочих, выстроена девятипанельной винтажной сеткой, как у Дитко. Это особенно уместно для представления центральной фигуры Роршаха, аналога Вопросы / Мистера А., – идея скрытого под маской борца с преступностью переселилась в сумрачные закоулки аномальной

психопатологии, и городской партизан предстал одиноким асоциальным параноиком. Несмотря на старания Мура сделать так, чтобы Роршаху затруднительно было симпатизировать, несгибаемый моральный кодекс и отказ поступаться принципами сделал персонажа звездой романа. В серых амбивалентных тонах гнетущей нравственной вселенной «Хранителей» Роршах, с его упрямой решимостью и ясностью целеполагания, был ближе всех к классическому комиксовому супергерою – и, надо отметить, по темпераменту больше всех походил на автора, начавшего первый исторический выпуск своего шедевра с медленного обратного зума: от значка со смайликом на обочине до разбитого окна квартиры в пентхаусе над запруженной нью-йоркской авеню, в сопровождении неровно выдранных обрывков текста из «Дневника Роршаха»:

УТРоМ: ДоХЛЫЙ пЕс В пЕРЕулКЕ, На РАЗДАВЛЕННОМ
БРЮхЕ СЛед ПОКРЫшки. ЭТОТ ГОРОД Меня БОиТсЯ.
Я Видел ЕГО ИСТИННоЕ ЛиЦо.

Самый яркий образ первой панели – значок со смайликом в луже крови, на краю сточной бездны, сносимый кровавым приливом, но не потерявший своей тупой безмозглой улыбки.

На второй панели мы поднимаемся выше в воздух, над решеткой сточного люка, и теперь нам видны треснувшие плиты городского тротуара. Значок внизу маленький, но по-прежнему ясно виден – солнечная желтизна контрастирует с морем красного. Сверху в кадр заходят чьи-то ботинки и лодыжки – человек шагает по водянистой крови, которую струей из шланга смывают с тротуара. Запись в дневнике продолжается:

УлицЫ – ПродолжЕНИЕ сТОЧНЫх КанАВ, а КАнаВЫ
зАПолнеНЫ КРОВЬЮ. КогДа СтоКи БУдуТ оКонЧаТЕльНо
ЗАбиТЫ, ВСЯ эТа мРазЬ нАчНЕт тОнУть.

На третьей панели, последней в верхнем ряду, точка обзора перемещается футов на двадцать над сценой на тротуаре – мы видим водосток, обочину, уже совсем крошечный значок, лужу крови, сердитого человека, поливающего плиты из шланга, и второго человека, который шагает сверху вниз по красной луже; у него рыжие

волосы и самодельный плакат «КОНЕЦ БЛИЗОК» – деталь, распадающаяся отдельным каскадом двойных и тройных смыслов.

Вся ГРЯЗЬ, наКОПИВШАЯСЯ ОТ их СЛУЧЕК И ГРЫЗНИ, ВСПЕНИТСЯ, ПОДНИМЕТСЯ им ПО ГРУДЬ, И ТОГДА ВСЕ ЭТИ ШЛЮХИ и ПОЛИТИКАНЫ ЗАПРОКИНУТ ГОЛОВЫ и ЗАВОПЯТ: «СПАСИ!..» А Я ШЕПНУ им СВЕРХУ: «НЕТ».



На четвертой панели оба персонажа крохотные и видны далеко внизу. Рыжеволосый наследил красным, прошагав по бурлящей мешанине крови пополам с водой. На дороге краем виден странной конструкции грузовик с логотипом-пирамидой – первый ненавязчивый сигнал о том, что этот вроде бы знакомый мир улыбчивых значков и психованных религиозных фанатиков не таков, каким кажется. В текстовом блоке говорится о том, что «ОНИ МоГли пОйТи пО сТоПаМ хОроШИх ЛюдеЙ, ВРОДЕ МОЕГО ОТЦА или ПРЕЗИДеНТА ТРУМЭНА». (Своего драчливого отца Роршах не знал вовсе, а президент Гарри С. Трумэн отдал приказ сбросить атомную бомбу, чей призрак будет маячить в романе за каждым углом.)

К пятой панели фигуры на тротуаре похожи на муравьев, хотя кровь и красные следы человека с плакатом четко видны, а текст выдает фразы типа «ПОДБИРАТЬ ПОГАДКИ... ДОРОЖКА В ПРОПАСТЬ...»

На шестой панели мы взлетаем на несколько сот футов над кровавым пятнышком, которое теперь меньше буквы «о» в тексте из дневника:

а ТЕПЕРЬ ВЕСЬ МИР СТОИТ НА КРАЮ И СМОТРИТ ВНИЗ,
в ПРЕИСПОДНЮЮ, ВСЕ ЭТИ ЛИБЕРАЛЫ, ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ
И КРАСНОБАИ... и ВДРУГ ОКАЗЫВАЕТСЯ, ЧТО ИМ НЕЧЕГО
СКАЗАТЬ.

Полоумный бред продолжается, а между тем справа появляется рука. Далеко внизу видны коконы «футуристических» автомобилей. Если вы вникали в телегу Роршаха как полагается – а если не вникали, никто вас не упрекнет, – вы, вероятно, заметили, как все его слова откликаются визуальным эхом: «ИСТИННОЕ ЛиЦо» и улыбающийся значок, обочина, водосток, взгляд сверху, шаги, пропасть, грань кровавой преисподней.

Последняя панель занимает весь нижний ряд – вбивает смысл читателю в глотку, окупает весь этот визуальный гэг.

«А НЕСЛАБО ТАК ОТСЮДА ЛЕТЕТЬ», – отмечает лысеющий человек, стоя у разбитого окна в вышине и созерцая наводненную машинами улицу. (На последней странице выпуска – тоже семипанельный обратный зум, открывающийся значком со смайликом, и глава заканчивается анекдотом о том, как Роршах сбросил преступника в лифтовую шахту, – еще одна бездна, еще одно падение, еще один едкий гэг.)

По мере развития «Хранителей» взаимные рефлексивные отражения образа и текста достигают лихорадочной остроты: кадр, где Доктор Манхэттен телекинетически завязывает на шее галстук, одеваясь – редкий случай – перед интервью на телевидении, сопровождается закадровым голосом его бывшей любовницы Лори Юпитер, в прошлом – Шелковой Тени второго поколения: «КАК ВСЕ МОГЛО ТАК ЗАПУТАТЬСЯ?», а сцена, в которой она сдавливая грабителю яйца, пересекается с репликой другого персонажа, обращенной к Доктору Манхэттену: «Я ВАС, СЛУЧАЙНО, НИЧЕМ НЕ ЗАДЕЛ?» Параллельные линии повествования Манхэттена и Лори отражаются друг в друге и друг друга комментируют – квантово запутанный диалог, что ведется издалека, прекрасно соответствует природе Манхэттена и иллюстрирует распад отношений. Эта неотступная самоосознанность придавала «Хранителям» плотную, осязаемую ясность. В этом ослепительном, прихотливом зале нарративных зеркал взаимосвязано все.

В 1985 году размеренный обратный зум с постоянным фокусом, открывавший «Хранителей» (прием съемки «кинокамерой», который на экране стал возможен лишь с появлением компьютерной обработки кадров), – от микроскопически детализированного, тематически заряженного крупного плана одного объекта до панорамы – был техническим эффектом, достижимым только в комиксах. От предельного крупного плана обложки, идиотского желтого лица с кровавым потоком, до нашего лысеющего Человека как Человека, отпускающего шуточки на краю экзистенциальной пропасти, этот великолепный эпизод суммировал тематику всего романа и предостерегал о том, что диапазон книги охватывает все, от сточных канав смерти и разочарования до холистических высот космического обзора.

За первой дневной сценой слегка халатной полицейской работы следует стройная четырехполосная ночная сцена партизанского профессионализма и следовательских талантов: мы встречаемся с грозным Роршахом, который посредством троса с кошкой взбирается по гладкому фасаду небоскреба (поклон Адаму Уэсту, чьи отважные восхождения на тросах были устроены так: камеру укладывали набок, актер же продвигался вдоль туго натянутой веревки по горизонтальной сцене с окнами в полу). Роршах носил федору и туго застегнутый и затянутый ремнем тренч, неопрятный, заляпанный и драный; однако Роршах добивался своего. Его фирменный знак – хитрая маска, покрывающая все лицо, как синтетическая кожа Вопросы или пустая личина Мистера А. Судьи-объективисты у Дитко были лишены черт, а в маске Роршаха между слоями латекса заключена черная жидкость, и она постоянно растекается симметричными чернильными пятнами, которые отражают настроение персонажа или подчеркивают остроту момента. В первом выпуске «Хранителей» Роршах упрямо расследует гибель Комедианта, сталкивается с основным составом персонажей романа – ушедшими на покой борцами с преступностью, после чего все они выступают в путь, который в итоге приведет их к раскрытию грандиозного международного заговора.

Мур прославился гигантскими сценариями, где бесконечные страницы полнятся детальными описаниями панелей – каждого спичечного коробка, каждого конверта пластинки, их точного расположения в кадре, цвета, формы, степени потертости и изодранности, а также символического значения. В «Хранителях» нет звуковых эффектов, нет мысленных облаков или текстовых блоков, задающих мизансцену, хотя в позднейших главах Мур использует внутренние монологи. Ритм размерен и гипнотичен, он вбирает в себя флэшбэки, флэшфорварды, параллельные повествования, и все это отключает течение времени от циферблата часов, и оно становится циклическим, бесконечным, и все происходит разом.

Ключевые темы романа отражались уже в культовой обложке первого выпуска «Хранителей»: мультяшная улыбка невинности, окровавленная реальной жизнью и опытом, – мрачный символ, квинтэссенция подхода Мура к комиксовым фантазиям. Он заставит комикс повзрослеть, даже если для этого придется на глазах у

восторженно беснующейся толпы панков и извращенцев элегантно нарушить все комиксовые принципы до единого.

Последний образ – последняя панель «Хранителей» № 12 – тот же самый смайлик, теперь на футболке юнца по имени Сеймур, который вот-вот разнимет на части весь сюжет романа. История описала круг и приглашает нас завершить это круговое движение, вернувшись к первой странице, к «Дневнику Роршаха», и внезапно мы снова читаем эти слова – «ДоХЛЫЙ пЕс В пЕРЕулКЕ...», и нас осеняет ужасная мысль: это *мы* – Сеймур, это мы читаем дневник, вливаемся в историю вот прямо здесь, где, как нам напомнили при первом прочтении, «конец близок». И в самом деле, конец, до которого на оси линейного времени было еще триста страниц, всегда оставался «близок», в каких-то двух панелях от нас, в прошедшем времени «Хранителей»! Этот возврат на первую страницу превращает всех нас в читателей дневника Роршаха, и мы открываем его впервые. Конец был близок с самого начала.

Последние слова романа – «ВСЕ В ТВОИХ РУКАХ», и если читатель поинтересуется: «Что именно?», ответ поджидает его на первой странице дневника. Ответственность за завершение истории якобы лежит на нас, но к неизбежному концу нас ведет неотступный Часовщик. Мур и Гиббонс понимали, что их сложный шедевр будут перечитывать. Они всё подстроили так, чтобы главный рубильник включили читатели, они наняли читателей палачами, которые подорвут последний утопический триумф величайшего в мире супергероя. Мы оказались соучастниками финальной жестокой шутки Мура: история завершилась за пределами страницы – в читательских умах, – и в ней случайное обнаружение шизового дневника Роршаха уничтожило идеальный план идеального человека.

Я полагал, что любая история реальных супергероев в мире, где я живу, закончится сумбуром неловкости и недопонимания. Супергеройские комиксы нравились мне, потому что они были нереальны. Вопреки всем своим претензиям на реализм «Хранители» обнажали свою искусственную природу в каждой искусно сконструированной фразе: в них не было хаоса, грязи и алогичной капризности подлинной жизни. Это крайняя искусственность повествования, которая в двадцать пять лет почти отвращала, теперь, как ни странно, завораживает меня в «Хранителях» больше всего.

Я предпочитал сумятицу и турбулентность «Марвелмена», который больше походил на реальный запутанный мир, нежели удушающий, полный самолюбования, идеальный, но жестокий микрокосм «Хранителей», однако со своим неодобрением я был одинок.

Ослепленные техническим блеском читатели готовы были смотреть сквозь пальцы на удивительно традиционные голливудские стереотипы: задавленный мужик, которому нужно восстановить потенцию; ученый, утрачивающий свою человечность; властная мать от шоу-бизнеса, которая гонит дочь к высотам мастерства, между тем скрывая тайну ее сомнительного происхождения; тюремный психиатр, до того погрязший в сумраке души своего пациента, что его собственная жизнь ломается под таким бременем. Персонажей позаимствовали из папок агентства по набору актеров, дабы они сыграли заданные роли в вывернутых наизнанку механизмах машинерии, явленной в чем мать родила. Самоосознание Мура проступает на каждой странице отпечатками пальцев.

Бог «Хранителей» отнюдь не застенчив. Он склонен вламываться в любую панель, пролезать в любую строку. Он выходит к нам, гордо выставив напоказ синий хер, и, куда ни посмотришь, Часовщик всегда под рукой и предъявляет нам блистающие конструкторы, дабы мы оценили и восхитились, – и так же по сюжету, внутри до безумия сложного его механизма, Доктор Манхэттен возводит свою безупречную машину кристальной логики, дабы объяснить смятенной Лори закон. Бог «Хранителей» не может спрятаться и молит о нашем внимании всякий раз, когда мы переворачиваем страницу. Он – Творец, ревнивый Бог, который не дозволит своим созданиям оказаться умнее себя, и потому гениальный пацифист оказывается идиотом и устраивает геноцид; самоуверенный образованный психиатр, узрев темноту души своего пациента, превращается в бредящую развалину; детективы на ощупь ковыляют к фатальной развязке; и даже плюс-минус божественный суперчеловек выставлен эмоционально недоразвитым и никчемным. словно Бог взирал на свои создания разве что с пренебрежением и не выпускал их за рамки, которые сам им задал.

Склонность Мура к очевидной структуре так ему и не изменила, хотя в девяностых он попытался приблизиться к более расслабленному, неконвенционному стилю молодых претендентов на

его трон. Позднейшая его работа «Прометей» строилась вокруг двенадцати сфирот каббалистического древа жизни, но эта конструкция будто случайно подвернулась под руку. «Хранители» творили собственный великолепный хрустальный лабиринт, из красных марсианских песков авторского воображения вызывали бесконечный объект восхитительного созерцания. (Я не хочу принизить значение немалых трудов Гиббонса, но Гиббонс был очень верен подробным сценариям Мура, а глубина и детальность машинописных инструкций для художника наводит на мысль, что в воображении Мур видел «Хранителей» практически целиком.) Роман прозвучал как гром среди ясного неба, и, значит, отныне, что бы еще Мур ни написал, он навеки останется Аланом Муром, автором «Хранителей».

Экранизация, поставленная Заком Снайдером в 2009 году (после нескольких сорвавшихся попыток – например, Терри Гиллиама), была до нелепости точной реконструкцией сугубо визуального измерения комикса, что к сюжетным дефектам оригинала добавило ряд разительных новых ошибок. Зрители, незнакомые с работами Роуга, Пинчона, Гринуэя – любого из многочисленных предшественников чистой структурности и философичности «Хранителей», – растерялись.

Мур всегда утверждал, что «Хранители» экранизации не поддаются. Само существование фильма в некоторой степени доказало ошибочность этого суждения, экранизация получилась уважительная, но к премьере рассерженный Мур мог себе позволить обрубить все связи с Голливудом. Он и прежде обжигался на неудачных адаптациях своих работ и не желал поддержать фильм «Хранители», не желал даже фигурировать в титрах создателем оригинала, отдал свой гонорар художнику, а сам в крайнем возмущении возвратился к своим андерграундным корням. Создателям фильма не удалось передать суть истории Мура, однако визуальный ряд Гиббонса они воспроизвели с почти сверхъестественной точностью, достижимой благодаря развитию компьютерной графики, – с бесконечной глубиной резкости, при которой в высоком разрешении с кристальной ясностью различимы все мельчайшие голографические осколки фона.

По сути дела, дабы сюжет «Хранителей» зазвучал правдиво, нам требуется поверить, будто самый умный человек на свете совершит

самую большую на свете глупость, предварительно поразмыслив над нею на протяжении всей своей жизни. И тут строгая логика «Хранителей» иссякает, ирония натягивается так туго, что лопается тетива. Дорога добралась до конечной. В апофеозе релевантная, реалистичная супергеройская история должна узреть, как лопается пузырь ее вымысла, — лицом к лицу столкнуться со своим фундаментальным невероятием. Не бывает реальных миров, сконструированных и организованных столь великолепно, как четырехмерный пазл «Хранителей».

Итак, Мур стал комиксовым искристым пророком апокалипсиса, Миллер выказывал задатки чувствительного крутого парня, и комиксы доросли до колледжа, где в одной общаге сосуществовали кое-какие маловероятные персонажи. Аудитория по-прежнему выросла вместе с книжками: эти подростки и молодежь двадцати с небольшим хотели супергеройских историй, которые говорили бы с ними об их отчужденности, об их сексуальности или гневе. Новая волна с жаром принялась удовлетворять спрос.

Супергерои питались этой новой энергией, разные направления — американский андерграунд и британский артхаус — разделились, и оба устремились к декадентской фазе, которая принесет больше успеха американским альтернативщикам, нежели андрогинным накрашенным готам Британского Вторжения.

И появилась новая аудитория, готовая покупать дорогие комиксы в твердых переплетах — сборники, продаваемые в книжных магазинах. Внезапно модным термином стал «графический роман», и в конце восьмидесятых он возвестил новую зарю для подарочных изданий «Возвращения Темного Рыцаря» и «Хранителей», ныне украшавших квартиры-студии и подтверждавших серьезную хипстерскую репутацию хозяев. Во Франции комиксы объявили Девятым Искусством и продавали взрослым в дорогих коллекционных изданиях в твердом переплете. В Японии комиксы попадались на каждом шагу.

А вдруг и здесь такое возможно?

Глава 14

Зенит

Деваться было некуда: необходимость зарабатывать на жизнь безжалостно уничтожила сдерживавшие меня застенчивость и робость, и я стал регулярно ездить в Лондон на поиски работы в индустрии комиксов. Я теперь был рокером, меня выпустили из клетки девственности, точно крысу из мышеловки, и у меня завязался девятилетний, как выяснится впоследствии, роман с модной, смешной и симпатичной медсестрой. Вскоре мы выяснили, что, навещая паб в шикарном прикиде, денег не заработаешь, и я полупрозрачным призраком стал околачиваться в офисах *Marvel* и *Fleetway*, издателя журнала «2000 AD»^[190], в тот период – официального трамплина для достижения признания за рубежом. Я никогда не был поклонником «2000 AD», но они постоянно присматривали себе новых фантастов, и я не без удовольствия прочел несколько прошлых выпусков – глянуть, смогу ли под них стилизовать. Я регулярно слал письма с идеями для сценариев. Я непременно ходил на все ежемесячные совещания Общества иллюстраторов. Я ездил за четыреста миль на бесконечные обеды в барах Саут-бэнка и смотрел, как сотрудники редакции играют в пул, сам отказываясь и от игры, и от пива.

Я надыбал кое-какую работу в британском отделении *Marvel Comics* – писать тай-ин-серию про игрушки под названием «Зойды». К работе я подошел серьезно и взялся преобразовать нетребовательный материал источника (группа астронавтов застряла на планете воюющих инопланетных роботов), дабы продемонстрировать свои уникальные таланты в полной экшна и ангста трактовке политической динамики Востока и Запада, в истории о том, каково быть одним из обыкновенных людей, попавших под перекрестный огонь титанических сражений очень крупных противников, которые плевать хотели на твои хобби и любимые книжки.

В двадцать четыре я давно перерос годы неловкой гиковости, но по-прежнему был убежден, что жизнь моя утекает сквозь пальцы и предъявить мне по итогам особо нечего. Я признавал, что подлинные

герои – Китс, Рембо – к моему возрасту уже создали лучшие свои работы и оставили письма на надгробиях или попросту опустили руки. В сравнении с ними мои достижения даже не засчитывались. *Mixers* между тем ходили разноцветными кругами, не порождая ничего, кроме афиш, угроз и бесконечных невнятных репетиций с целой каруселью барабанщиков, которые никогда не задерживались надолго, чуя отсутствие у нас стремления по-честному играть вживую. Я все еще сидел на пособии и жил дома, точно персонаж ситкома, нарушая хрупкий мир между мамой и все более депрессивным отчимом, морским капитаном.

В конце концов по рекомендации основателя «2000 AD», тоже шотландца и будущего автора «Бэтмена» Алана Гранта, *Fleetway* наняла меня написать пробную историю для серии «Футурошоки» с неожиданным финалом и пообещала продолжение. Это означало, что я мог себе позволить стать человеком свободной профессии и попрощаться с отделом соцобеспечения. Мой первый дедлайн в «2000 AD», очередной большой шаг к американским супергеройским вселенным, совпал с эпохальным вулканическим извержением внутренних демонов морского капитана. Отчиму требовался маленький и мягонький козел отпущения, и таковым стали невинные дикие котята, которых я спас из мусорного бака во дворе. Отчиму снесло крышу, когда он понял, что крохотные сиротки повинны в заражении стригущим лишаем, объяснявшим, отчего в доме воняет дезинфекцией, а мама в самую августовскую жару прячет шею под водолазками. Мне несколько раз велели усыпить котят, но я упорствовал; котята пережили и стригущий лишай, и понос, и рвоту, выросли прекрасными котами и кошками и даже появились на обложке и на страницах «Энималмена», тем самым обеспечив себе скромное бессмертие.

В изгнании, в отцовской квартире, я, подмастерье журнала «2000 AD», писал первый из семнадцати «Футурошоков». Короткие фантастические рассказы делались за раз – от одной до пяти страниц длиной, с финалами шоковыми или в стиле О. Генри. Как многие другие, я на этих странных хайкуподобных безделушках оттачивал мастерство и создал для них некий фантастический выговор английского среднего класса, основанный на работах Дугласа Адамса, автора «Автостопом по галактике»: мне казалось, это вполне подходит

бунту в песочнице, который творился в «2000 AD». После того как несколько лет поработаешь над «Футурошоками», обычно тебе предлагали писать серию – как правило, по замыслам редакторов. Так что мне повезло оказаться в нужном месте в нужное время и с нужной тематикой: было объявлено, что «2000 AD» планирует побить американцев на их поле и выпустить большую ревизионистскую супергеройскую историю, британскую и с совершенно новыми персонажами. Все взоры вновь устремились на супергероя. Что будет дальше? Что придет после «Хранителей»?

Я ждал этого момента всю жизнь и предложил «Зенит», где использовались некоторые персонажи и концепции, которые я создал для более раннего и, хвала Небесам, неопубликованного комикса про угрюмых британских супергероев. Я переосмыслил весь концепт – я надеялся, мой новый подход перекинет мостик между свинцовой тяжестью «Хранителей» и легкомысленным пустозвонством поп-культуры восьмидесятых. Я полагал этот проект не искусством, но фрилансовым заказом, ступенькой на пути к вождельным американским супергероям, поэтому «Зенит» конструировал очень тщательно. Я был решительно стрейт-эдж: никакого алкоголя, никаких наркотиков, никакого кофеина. Мы с моей подругой Джуди были яппи в строжайшем смысле этого слова – мы на редкость благополучно жили при премьер-министре, возглавлявшей политическую партию, которую мне, с моим воспитанием, полагалось презирать из классовых соображений: я по-прежнему держался за корни, которые давным-давно перерос. Я искал новое направление – прочь от гнетущей политики и несмешного социального реализма.

В 1986 году меня позвали на «Комик-кон» в Бирмингем. Там я познакомился с уникальным художником Бренданом Маккарти, который оценил мои позаимствованные из «Возвращения в Брайдсхед»^[191] бахрому и широченные манжеты. Маккарти был стильным и вспыльчивым гением, чья рука с тех пор и по сей день черпает прямо из подсознательного. Вообразите, что вам удалось сфотографировать свои сны, и вы отчасти поймете, что умел творить Маккарти. Мне он сразу понравился, я узнал в нем далекого суперобразчика диковатого и непростого племени, к которому принадлежал и сам, и немедленно разыскал три ослепительных выпуска его серии комиксов «Странные дни» 1982 года. В ней

Маккарти и еще две ранние экспортные поставки в Соединенные Штаты, Бретт Юинс и писатель Питер Миллиган, создали нечто такое, что открыло мне глаза на ужасную сделку, которую я заключил: я гонялся за деньгами, копируя стили популярных авторов, однако «Странные дни» вернули меня во времена «Near Myths» и напомнили, до чего я гордился сумасбродными «личными» комиксами, какие до сих пор писал и рисовал на досуге.

Супергерой «Странных дней» Парадакс был позером с помпадуром и умел проходить сквозь стены, если одевался в бананово-желтый обтягивающий костюм, сочетававший дизайн Юного Флэша с глэм-роком и Зигги Стардастом^[192]. Парадакс был оттяжным супергероем, интересовался только славой и сексом, а менеджер манипулировал им, впуская в бесцельные сражения с живыми абстракциями, каким-нибудь Джеком Пустотой, Полым Человеком или «ДРОЖЬЮ... БЕЗУМИЕМ СОГРЕТОГО СИДЕНЬЯ УНИТАЗА... И ВЗДРОГОМ... ЧУДОВИЩНОЙ БОЛЯЧКОЙ В ПАХУ ТВОИХ ГРЕЗ». Этот комикс создали студенты факультета искусств – получилась классная, смешная и умная деконструкция супергеройских и приключенческих тропов. Тающие суперпсиходелические визуальные ряды Маккарти раскидывались на страницах трансовой процессией фосфоресцирующих сновидческих картин, вызывая к жизни эпические аборигенные видения, наследующие Джеку Кирби, – плавающие трехглазые головы Кеннеди с город величиной и взлетно-посадочный парад фантастических, абсурдных суперзлодеев, – с такой же легкостью и любовью, с какой улавливали суетливую жизнь художников Ист-Виллидж. Вообразите «Желтую подводную лодку»^[193], которая выросла андрогином на грибах в сновидческом временном измерении, и вы получите некое смутное представление о цветовых вспышках и текстурах внутренней территории Брендана Маккарти. Лукавый голос всезнайки Миллигана подсказывал, что этому автору вполне уютно в шезлонге, с кальяном в одной руке и кокоткой в другой, и вместе эти двое составляли грозный альянс – а в сравнении с ними все прочие взрослые супергеройские комиксы смотрелись решительно отроческими.

«Странные дни» впрыснули в индустриальную серую гамму постпанковского ландшафта обильную бодрящую дозу солнечной желтизны и бензиновой синевы. «Хранители» были чопорны и

застегнуты на все пуговицы – «Странные дни» лучились расслабленной, насмешливой сексуальностью. Маккарти вел раскопки в своих живых сновидениях, и от столкновения с его работой я оживился, вновь пустился в погоню за своими идефиксами и взялся сколачивать собственный стиль.

В голове у себя я уже разделял две разные дороги: были мои личные истории в духе «Near Myths», текучие, сомнологичные и не поддающиеся публикации, и были коммерческие заказы, истории про воюющие игрушки или абсурдные инопланетные гонки, которые я писал, дабы платить по счетам, оттачивать мастерство коммерческого рассказчика и выстраивать свою репутацию писателя-фрилансера. Тут я старался не выходить за рамки, следовать трендам и пристойно копировать последние модные веяния, по минимуму спрыскивая это все собственным соусом, чтоб у работы было какое-никакое лицо. Однако я всегда считал, что такие занятия сильно проигрывают выразительному авангарду. «Странные дни» побудили меня больше вкладываться в коммерческую работу, даже такой материал оживлять тем, что для меня поистине важно.

Узрев возможности, я решил писать о супергерое, которым был бы *я сам*, и о мире, в котором я мог бы появиться. «Зенит» стал осознанной попыткой занять мою воображаемую нейтральную территорию между крайностями – серьезной формальностью Мура с Гиббонсом и визионерскими ремиксами высокой и низкой современной культуры Миллигана с Маккарти.

Облик суперлюдей «Зенита» создал оставшийся довольно равнодушным Брендан; росчерк молнии в форме буквы «Z» у главного героя (я не забыл поклониться моему божественному вдохновению) был целиком позаимствован с известного логотипа телекомпании.

Тайного альтер эго у Зенита не имелось – для таких выкрутасов он был слишком знаменит. Девятнадцатилетний Роберт Макдауэлл был первым в мире чистокровным сверхчеловеком и единственным сыном бунтарей шестидесятых, Белого Света и Доктора Бита, Джули Кристи и Теренса Стэмпа^[194] из психоделической британской суперкоманды «Облако 9». Из «Облака 9» выжили Руби Фокс, бывший Вольтаж, а ныне редактор модного журнала, и Питер Сент-Джон, некогда хиппи-идеалист, получивший новую работу – депутата от консерваторов при

Маргарет Тэтчер (и оказавшийся самым популярным персонажем комикса).

Подобно Капитану Клайду, Зенит жил в вымышленной копии узнаваемой Великобритании конца восьмидесятых, со знакомыми передачами по телику, а также известными политиками и звездами в эпизодических ролях, однако «Зенит» вознес творение миров к новым высотам. Я к тому же хотел включить в историю все британские супергеройские тропы, так что никаких костюмов, и хотя Зенит проживал явно не нашу историческую линию, все остальное переплеталось с текущими событиями нашего мира в реальном времени. Я сочинял пастиши на песни Джорджа Формби-младшего^[195], про сверхлюдей Второй мировой войны, и весь комикс усеивали аллюзии на британскую молодежную и поп-культуру. Джонатан Росс. «Network 7». «Разрядка смехом». *Bros*. «Тридцать семь и два по утрам»^[196]. В отличие от Капитана Клайда, Зенит был невероятно знаменит и использовал суперспособности не для борьбы с преступностью или несправедливостью, но для упрочения своей репутации легкомысленного гуляки и поп-звезды, который может прилететь и откусить пробки с пивных бутылок, не повредив идеальных зубов. Вместо супергеройских костюмов супермены, супервумены и супертрансвеститы – готы, панки, скинхеды, поклонники соула и фетишисты – носили одежду, смоделированную под влиянием Жан-Поля Готье, Тьерри Мюглера и Вивьен Вествуд.

У «Зенита» было и еще одно уникальное свойство: герой не питал ни малейшего желания посвятить свои наследственные способности бесконечной борьбе с преступностью или злом. Я не понимал, отчего мы по умолчанию считаем, что наличие суперспособностей побудит человека сражаться с преступностью (или совершать преступления). Зенит был бесталанным, но популярным певцом, черствым остряком и прятал сверхчеловеческие интеллект и восприятие под лицемерной усмешкой, которая, по его прикидкам, должна была помочь ему выжить в легковесном мире. Он выставлялся безмозглым ослом, дабы избежать преследований, которые привели к гибели его одаренных родителей. Он трахал гламурных фотомоделей и влачил пресное, щегольское, совершенно пустое существование, какого, по своему тогдашнему убеждению, жаждал и я, – и все это под бдительным оком менеджера Эдди Макфейла. Мы с художником Стивом Йоуэллом

списали шотландского гея с Эдди Клоккерти в изображении Ричарда Уилсона из телесериала 1987 года «Тутти-Фрутти» Джона Бирна (не комиксиста, а драматурга, художника и мужа актрисы Тильды Суинтон).

Причудливая альтернативная история «Зенита» строилась вокруг идеи о том, что американцы сбросили первую атомную бомбу не на Хиросиму, а на Берлин с целью убить суперчеловеческого фашиста, созданного в качестве живого оружия против союзников. В предыстории, неопнятно коренившейся в популярном фольклоре про нацистских оккультистов, евгенику и тайную программу ЦРУ по исследованию ЛСД, лавкрафтианские чудовища обучали нацистов превращать людей в сверхчеловеков – якобы суперсолдат, а на самом деле сосуды для существ из высших измерений, чье присутствие в организмах нормальных мужчин и женщин вызывало фатальное повышение давления и кровоизлияния. Вдобавок все это отдавало трилогией «Иллюминатус!» Роберта Антона Уилсона и Роберта Ши^[197] – все, включая бытовуху.

Высококонтрастные рисунки в духе западной манги моего напарника по «Зойдам» Стива Йоуэлла превратили мир «Зенита» в лихорадочную модернистскую путаницу скоростных штрихов, современных одежных мод и причесок. Мы объявили миру, что «Зенит» задуман тупым, сексапильным и одноразовым, как поп-сингл восьмидесятых: Алан Мур, ремикшированный *Stock Aitken Waterman*^[198]. Выкинув всю рефлексию за пределы сюжета, мы отдавали должное своим источникам в интервью и предисловиях. Там мы прославляли творческое воровство и плагиат, цитировали французского драматурга Антонена Арто и насмешливо намекали, что «Хранители» и им подобные комиксы надуты, замшелы и анально-ретентивны. Шоковая тактика, позаимствованная мною из музыкального мира и реализованная с наглым и тонким хипстерским ехидством, помогла мне выгрызть себе персональную нишу комиксового анфан-террибля^[199], а Стив с радостью подыгрывал, изображая добродушного красавца, который никогда не произносит ни единого спорного слова.

Моя публичная персона была панком до прогнившего мозга костей. Я был болтлив и зол, я не скрывал презрения к закулисному миру комиксовых профессионалов, который в сравнении с клубной и

музыкальной сценой отнюдь не блистал и казался чересчур маскулинным. Моя жизнь была богата событиями, а круг друзей и родных не вызывал сомнений, так что на работе я мог себе позволить играть демоническую роль. Сейчас, когда я перечитываю тогдашние интервью, у меня холодеет кровь, но бахвальство и оскорбления, очевидно, помогали, и у меня быстро складывалась репутация. Молодость, красота и наглость оправдывали многие грехи, а остальное сделал комикс про британского супергероя: он прогремел оглушительно и доказал, что мои заявы – не пустой звук.

На протяжении четырех томов мы со Стивом вели хронику неохотного вступления нашего героя в громадную историю параллельных миров, которая неумолимо вела к происхождению всего на свете и апокалиптической финальной битве, какие любят комиксисты. В нашей версии, вместо того чтобы объединиться ради спасения мультивселенной, супергерои из разных параллельных миров на протяжении двадцати шести выпусков препирались, теряя сюжетную линию. Случился и макабровый поворот: «Зенит» даже предсказал внезапную смерть председателя партии лейбористов Джона Смита от сердечного приступа. В «Зените» фатальная сердечная недостаточность наступила в результате телекинетического вмешательства Питера Сент-Джона, однако исход вышел не менее смертельным, чем у реального лидера партии, скончавшегося от инфаркта миокарда в пятьдесят пять лет 12 мая 1994 года.

Удача не отворачивалась от DC во многом благодаря новой руководительнице, которая в 1978 году сменила Кармайна Инфантино. Дженетт Кан была энергичной светской львицей с прекрасными связями и командовала прогрессивной редакцией, где среди прочих работал элегантный денди и эрудит Дик Джордано, нарисовавший «Розу и Шип». Джордано, в шестидесятых – очень уважаемый редактор *Charlton*, вместе с Нилом Адамсом основал студию *Continuity Associates*. Кроме того, он был известен как самостоятельный контуровщик и художник, а теперь один за другим выпускал в мир революционные проекты DC.

К тому времени, когда я в 1987 году познакомился с ними обоими на заднем сиденье лондонского такси, Джордано оглох; слушая мой шотландский акцент, за годы в долинах мебелирашек пережеванный до консистенции утробной овсянки, он улыбался, однако явно не понимал ни слова.

Под строгим надзором Джима Шутера, бывшего подростка-вундеркинда, *Marvel Comics* сбросила свои контркультурные одежды и пошла завоевывать массовый рынок прекрасно изданных, но по большей части шаблонных супергеройских комиксов. Война закончилась, однако *DC* прибрала к рукам растущую взрослую аудиторию – поклонников Алана Мура и Фрэнка Миллера, людей, которые помнили, что такое релевантность и космические сдвиги, и хотели чего-то более андерграундного и острого.

Пока «Марвел» в изобилии гребла деньжищи с гиков на максимально примитивном рынке, *DC* занимала высоты, один за другим выпуская в свет проекты, диктовавшие новые правила – как могут выглядеть супергеройские комиксы, о чем они могут говорить и на что могут рассчитывать в плане цен. Дженетт распознала в книжных магазинах зарождающийся рынок для коллекционных и оригинальных комиксов *DC*, в переплете и в обложке.

В затхлых, стареющих микровселенных заворачивались перемены. «Кризис на Бесконечных Землях» (1985) в *DC* начался с элегического пересмотра целостности и задуман был для того, чтобы вычистить из сюжетов все мясо, считавшееся чересчур острым для нежных вкусовых сосочков воображаемого нового поколения, желавшего получить правдоподобные и укорененные в реальности геройские истории. Люди жаловались, что система параллельных миров слишком громоздка и мудрена, хотя в действительности она была стройна, логична и замечательно внятна, особенно для молодых умов, прямо-таки созданных для тщательной категоризации фактов и цифр. Есть Земля-1, где живут обычные супергерои *DC*; Земля-2, где обитают их возрожденные аналоги из золотого века, на двадцать лет постаревшие; Земля-3, где у всех героев имеются злые двойники; Земля-Икс, где нацисты выиграли войну и базируются персонажи, купленные у *Quality Comics*, – Дядя Сэм, Луч^[200], Фантомная Леди, Кукольный Человек и Черный Кондор^[201] – и ведущие бесконечную битву

с Гитлером-роботом и его кошмарным техно-национал-социализмом. Что тут сложного?

Новый статус-кво смешал в одну все эти бесконечные Земли мультивселенной в годичной макси-серии, написанной Марвом Вулфменом и нарисованной педантичным перфекционистом Джорджем Пересом, которые умудрились включить в сюжет практически всех персонажей *DC Comics*.

С Суперменом серебряного века в слезах распрощались в характерно исчерпывающей, умной и безжалостно логичной истории Алана Мура «Что случилось с Человеком Завтрашнего Дня?» – с нее снимаются баллы за рыдающего Супермена, но в остальном она подвела итоги эпохи веско и с прекрасным вывертом в конце.

Спустя месяц Супермен возродился – американским футболистом на третьем десятке, гибким и с квадратным подбородком. Даже будучи Кларком Кентом, он высоко держал голову, хорошо одевался и был, по сути, яппи – а все благодаря замечательно склочной, неугомонно изобретательной канадской суперзвезде, писателю и художнику Джону Бирну, который работал с Крисом Клэрмонтом над «Людьми Икс». Под руководством Бирна «Человек из Стали» в ходе первой за полвека серьезной генеральной уборки выкинул на свалку все города в бутылках и всех суперсобак. Франшизу Супермена перезагрузили, вернув к корням; историю рассказывали как будто с нуля, отбросив прежнюю целостность. И история звучала свежо, и над Метрополисом вновь распахнулись небеса. Просторные макеты и горизонтальные композиции Бирна дали герою пространство для вдоха, для того, чтобы заново открыть свою молодую сексуальность. Освободившись от багажа прошлого, Супермен восьмидесятых был уже не отцом, но похотливым мускулистым бойфрендом старшей сестры читателя. Он огрызался и умел слегка переживать. Его ужасные нравственные дилеммы обретали современное измерение – он даже обрек на гибель трех кровожадных беглых криптонцев, чье смертоубийственное буйство уничтожило альтернативную вселенную.

Вместе с Бирном работал талантливый Марв Вулфмен, который создал нового Лекса Лютора – злого бизнесмена восьмидесятых. Переделанный Супермен отдавал искусственным пластмассовым самодовольством популярного телешоу в прайм-тайм, но в то время это казалось смелым шагом прочь от предсказуемости супергеройских

книжек, а только это и было важно. Исчезли сорокапятилетний инопланетянин и непростой контркультурный аутсайдер в поисках смысла в Америке, пережившей Уотергейт, – Супермен поверил в себя, Супермен почувствовал себя в своей тарелке, как и сам Бирн. В революционные восьмидесятые чудилось, будто все, к чему прикасается *DC*, обращается в золото и блестящие награды.

Франшиза Бэтмена после вмешательства Фрэнка Миллера тонула во все более абсурдных, пронзительных и искаженных пародиях на его новаторский голос, и разбавила их только очаровательная нонконформистская версия Алана Дэвиса и Майка Барра, изящно дополнившая эстетику Адама Уэста, дабы та соответствовала новой *DC*, но противоречившая общему тренду и в основном признания не снискавшая. Бэтмен ждал, пока Голливуд вернет его в мировой мейнстрим, и ждать ему оставалось недолго.

Алан Мур полагал, будто нанес супергероям смертельный удар, прочел прекрасный панегирик, и это мнение многие разделяли, но в действительности Мур открыл двери супергерою нового типа. Уберите страсть Мура, его блистательное владение словом и одержимость формализмом, оставьте лишь его цинизм, злорадные живописания жестокости и стремление обнажать потенциально больную сексуальность комиксовых персонажей – и вы получите микроб нового штамма супергеройского порно. В отличие от «Хранителей», которые были написаны для широкой мейнстримной аудитории, новые супергеройские комиксы распространялись через комиковые лавки среди фанатов, которым надоели старые трюки и хотелось прежних любимых историй, но в режиме шоковой терапии. В этой атмосфере мужественных угрызений, самобичевания и сомнений даже внутренние монологи Бэтмена стали читаться как дневник безумца из фильма 1995 года «Семь»^[202].

Уберите талант комиксиста и сатирика Миллера, его мастерство экшн-рассказчика, оставьте только его реакционных «негодяйских» героев – всех этих психологически травмированных и небритых социопатов в тренчах и сапожищах – и вы получите новую модель американского супергероя конца восьмидесятых. Героями

декадентского этапа темного века стали киборги-убийцы без капли чувства юмора, спятившие машины смерти, аморальные и жадные до резни садисты – к примеру, Каратель, вдохновленный «Жаждой смерти» антагонист Человека-Паука, видевший, как мафия расстреляла его жену и детей и в ответ в одиночку развязавший беспощадную войну с преступностью. Карателя, он же Фрэнк Касл, в 1974 году создали Джерри Конуэй и Джон Ромита в «Марвел», и этот антигерой правого крыла стал шаблоном для нового поколения супербандитов, которые режут без разговоров и пленных не берут. Обнажилось сродство между супергероями и серийными убийцами, обезумевшими фашистами-одиночками, душевнобольными нарциссами, немногим лучше подонков, за которыми они день и ночь охотятся. Это что же, таковы теперь ролевые модели Америки?

Как ни удивительно, Великобритания все это переросла. Новые британские комиксы склонялись скорее к олдскульному сюрреализму Льюиса Кэрролла и Джона Леннона, бытовому китчу в духе *Smiths* и вштыренному абсурдизму. Британцы, больше не чужие на этом празднике жизни, веселились и озирали плацдарм, куда успели воткнуть свой флаг, а американцы отступали, точно меж пылающих хижин Юго-Восточной Азии.

Когда меня позвали вступить в состав оркестра *DC*, я жил с Джуди и четырьмя кошками в съемной квартире возле Обсерватори-лейн – благоденствовал на гонорары за «Зенит» и медсестринскую зарплату Джуди, но жаждал широких перспектив и авторского контроля. А тут наконец позвонили американцы – и я, как никогда, готов был откликнуться.

Грызю ногти в поезде на юг, на встречу в Лондоне, я сочинил мини-серию из четырех частей про Энималмена, позабытого супергероя шестидесятых. Я видел его в репринтах и счел, что больше никто его не помнит. Я даже придумал, как дать ему модную трактовку а-ля Алан Мур, – я надеялся, редакции *DC* понравится. Я был в ужасе от страшных сцен из документального «Фильма животных»^[203] – одного просмотра хватило, чтобы я стал вегетарианцем. И я понимал, как превратить Энималмена в рупор протеста против жестокости к животным и вообще деградации окружающей среды и при этом углубиться в самую идею супергероя.

Великолепные костюмированные божества Алана Мура из «Марвелмена» и «Хранителей» страдали от тех же человеческих сомнений и недостатков, что присущи нам всем. Они были олимпийцами, но не комиковыми супергероями – не Суперменом и не Бэтменом. Так кто же такие супергерои на самом деле?

У Мура даже Криптон раздирали расовые конфликты, религиозный фанатизм и кровавое уличное насилие, однако я все это и так видел по телику и хотел расширяющих сознание сказок о мире, который развитием и уровнем знаний ушел от моего мира так далеко, что вот эти обыкновенные конфликты ему не требовались – разве только в формате игр. Левая политика восьмидесятых, ее вечные позы невразумительно рассерженных жертв больше не сносили мне крышу – теперь эту функцию выполняли ситуационизм, оккультизм, путешествия и галлюциногены. Жесткие сетки и навязанные конструкты меня уже утомили.

Я считал, что разгадка кроется в переходе «реализма» на следующий уровень. *Какова* доказуемая осязаемая реальность супергероев? Что вообще такое супергерой? Как устроен обмен – отношения – между нашим реальным миром и супергеройскими печатными вселенными? Что происходит, когда у нас в руках и головах заводятся супергерои?

Если они *реально* реальны, как они выглядят?

Ответ оказался прост и очевиден.

В реальном мире супергерои выглядели как рисунки или спецэффекты. Художник Дэвид Маццукелли в один прекрасный день лаконично сформулирует: «Если изображение тяготеет к реализму, каждая новая деталь вызывает поток вопросов, обнажающих абсурдность, на которой зиждется весь жанр. Чем „реалистичнее“ супергерои, тем они менее правдоподобны. Равновесие хрупко, но я знаю одно: супергерои реальны, когда нарисованы тушью».

Мои эксперименты с «Энималменом» критики называли «метаповествованием» или нарративом о нарративе, и, возможно, некоторым читателям так было проще, но мне представлялось, что я нащупал нечто более конкретное, менее укорененное абстрактное или теоретическое. Вымышленная вселенная, с которой я

взаимодействовал, «реальностью» не уступала нашей, и едва я начал воспринимать вселенную *DC* как место в пространстве, до меня дошло, что тут возможны два подхода: миссионерский или антропологический.

В некоторых писателях я вижу миссионеров — они пытаются навязать свои ценности и предрассудки культурам, которые почитают низшими, — в данном случае супергеройской культуре. Миссионеры от души унижают коренных жителей, тыча пальцем в их нескладные обычаи и откровенные традиционные наряды. Миссионеры силой навязывают беззащитным персонажам фантазий тренчи и нервные срывы, доводят некогда беззаботные вымышленные сообщества до состояния сокрушительных сомнений и запущенности.

Антропологи же подчиняются чужим культурам. Они не боятся перенимать туземные обычаи или выставляться дураками. Они приходят и уходят почтительно, в интересах взаимопонимания. Естественно, я хотел быть антропологом.

В «Энималмене» я при участии моего творческого партнера Чеза Труога создал бумажную версию себя, которая интегрировалась в двумерную вселенную *DC*. Я отправил своего аватара на плоскую страницу, чтобы там он встретился с Энималменом и подтвердил подозрения, мучившие героя всю жизнь: да, его историю пишет некий гностический всевластный демиург. Я объяснил своему персонажу, что людям, которые сочиняют его жизнь, нужны драма, и шок, и насилие — так история выйдет интереснее. Подразумевалось, что и наши жизни, возможно, «пишутся» для забавы или наставления аудитории, находящейся к нам перпендикулярно, там, куда не ткнешь пальцем, и ее взаимодействия с нами мы толком не понимаем, но можем смоделировать через отношения мира комиксов с миром создателя и читателей.

Мучительную подростковую самоосознанность, пришедшую в супергеройские комиксы, я сгустил в один-единственный кадр: Бадди Бейкер, альтер эго Энималмена, смотрит через плечо, ощущая потустороннее присутствие читателя, и орет: «**Я тебя вижу!**» Измученный супергерой наконец-то поворачивается лицом к читателю-вуайеристу. Я хотел, чтобы супергерой бросил нам вызов — вызов рьяному миссионерству Мура и его адептов, навязавшим пытки

и судилища реального мира эфемерным бумажным конструктам крылатой фантазии.

Лицо Бадди заполняло всю страницу, почти в натуральную величину, было нарисовано просто и по-мультяшному, отчего он казался только человечнее: небритый, неподготовленный, вечно напуганный незваным гостем в дверях.

«Энималмен» был посвящен воображаемому другу моего детства Фокси: я вступал в привольно «шаманскую», иначе не скажешь, фазу своей карьеры. Я хотел добиться первого контакта с вымышленной реальностью, не меньше, и взялся за дело, с головой нырнув в работу. Результаты натурально перевернули мою жизнь.

Комиксовых персонажей я решил воспринимать как есть. В реальном мире нет Бэтмена и, скорее всего, никогда не будет. Крайне маловероятно, что на американском Среднем Западе вырастет и возмужает инопланетный младенец-гуманоид с экстраординарными суперспособностями. Эти персонажи – сказочные существа; они никогда не будут из плоти и крови, и сбой правдоподобия, потребный для того, чтобы функционировали «Хранители», сигнализировал о том, что любые дальнейшие попытки двигаться в этом направлении бесплодны.

Я тоже считал, что супергеройским комиксам всегда пригодится лишняя капля реализма, но это не означало сцен, где Бэтмен сидит на унитазе или Людям Икс не удастся накормить миллионы голодающих Африки. Напротив, следовало признать, что по природе своей реальные переживания, и, значит, отказаться от идеи, будто эфемерное должно вести себя как материальное. Гипотеза о том, что супергерои в буквальном смысле научат нас бороться с голодом и нищетой, представлялась мне наивной, как вера в фей.

Конечно, реальные супергерои тоже были. Они существовали взаправду. Они жили в бумажных вселенных, застыли в бульварном континууме, никогда не старели, никогда не умирали – разве только для того, чтобы воскреснуть, став еще краше и переодевшись в новый костюм. Реальные супергерои жили на поверхности второго измерения. Реальные жизни реальных супергероев уместались в горсти. Они были до того реальны, что жили дольше любого человека. Они были реальнее меня. Говорят, большинство человеческих имен и биографий забываются спустя четыре поколения, но жизнь и слава

даже самого безвестного супергероя золотого века, скорее всего, не закончатся, пока продлеваются права на торговый знак.

Физически Нью-Йорка из вселенной «Марвел» не существовало. Нельзя купить билет и туда слетать, однако можно купить комикс, и он мигом перенесет тебя в единственный реальный Нью-Йорк вселенной «Марвел», который только возможен, – в бумажно-чернильную виртуальную симуляцию на страницах комиксов. Совершенно альтернативный, полностью рабочий дубликат Нью-Йорка существовал теперь на бумажной коже измерения, следующего за нашим измерением, – город, где живут нарисованные фигуры Сорвиголовы, Человека-Паука и Фантастической Четверки. У этого Нью-Йорка была своя история инопланетных вторжений и цунами из Атлантиды, но вдобавок он не отставал от переменчивой моды «реального» мира, десятилетиями рос, усложнялся и углублялся. Он был цельным и отдельным от нас. Персонажи его жили дольше реальных людей, в том числе своих создателей. Здание Бакстера переживает реальные дома из камня. В «Энималмене», за пеленой предрассудков пытаюсь разглядеть неоспоримую явь, я приближался к некой психоделической гиперреальности – другого слова не подобрать. И воспользовался следующим заказом, чтобы продолжить путь в недра кроличьей норы, найти там концептуальную делянку, объявить ее своей и возделывать. Мне предложили захиревший «Роковой патруль», и он оказался идеальной площадкой для реализации моего нового подхода.

Серию «Роковой патруль», детище писателя Арнольда Дрейка и художника Бруно Премиани, запустили в 1963 году на страницах «My Greatest Adventure». Группа изгоев, эксцентричных супергероев под командованием гения на кресле-каталке, совершенно случайно дебютировала почти одновременно с похожими «Людьми Икс» и была возвращена к жизни в 1990-м бледным подражанием школе Клэрмонта. Раздумывая над альтернативой доминирующей модели суперкоманды формата «Люди Икс», я вернулся к базовым принципам.

Первоначально «Роковой патруль» был заявлен как «самые странные в мире герои» и подавался как команда непонятых аутсайдеров,

поэтому я придал им новый смысл – из всех супергероев только им хватало ненормальности разбираться с угрозами здравому рассудку и реальности, против которых не было шансов даже у Супермена. Обзаведшись художником Ричардом Кейсом, при некоторой дизайнерской поддержке Брендана Маккарти, духовного отца моей версии «Рокового патруля», комикс занял нишу «странного» и перехватил эстафетную палочку у Стива Гербера с его «Защитниками».

Тщательно сконструированные пастиши Томаса де Куинси, Сильвии Плат, Итало Кальвино и Филиппо Томмазо Маринетти сражались за читательское внимание с боевыми сценами, безудержным экшном и цитатами из авангардного искусства или буйными царствами философии и оккультизма. В сюжетах «Рокового патруля» детские сказки (в основном из чудовищных школьных антологий, которые мне навязывали, когда я был шестилетним пацаном и не умел обороняться; там были монстры вроде Человека-Ножниц или хобиасы^[204]) преобразались во взрослые кошмары, с которыми сражались мои психованные герои.

Я вел дневники снов и в персонажей превращал воображаемых друзей, с которыми делила детство моя реальная подруга Эмма. У Эммы были воображаемые друзья, которых звали «Милая-Пора-Домой» и «Ни-Черта», а когда Эмма подросла и от них устала, она вывела обоих из дома и пристрелила.

– Из чего ты стреляла в воображаемых друзей? – спросил я Эмму.

– Из воображаемого ружья, – ответила она, и это процитировано в «Роковом патруле» дословно.

Я использовал волшебные сказки, а еще отыскал дикие параноидальные истории Люси Лейн Клиффорд, которая написала запредельно ужасную «Новую мать» и читала ее на ночь своим детям. Я рассказал про нее Нилу Гейману, и она повлияла на «Коралину» и ее экранизацию^[205]. Я использовал методы сюрреалистов: автоматическое письмо, нечаянные идеи и даже проверку орфографии в текстовом редакторе, создавая случайные последовательности слов с неким синтаксисом. Я печатал бессмысленные слова, которые компьютер смиренно исправлял на ближайшие эквиваленты, отчего реплики в моих сновидческих ужасах выглядели так: «ПОБИВАЯ ХЛЕБНОЕ ДЕРЕВО В ОБЩЕМ». «ПОСАДКА ДЛЯ НАГРАДНОГО

ПРИМАТА». «ЮККА ИЛИ ПРИОРИТЕТ?» «ЛЕМУР НИКОГДА НЕ ВПАДАЕТ В СПЯЧКУ».

Братство Зла из «Рокового патруля» шестидесятых возродилось в лице Мистера Никто и Братства Дада, группы суперзлодеев-абсурдистов, которые объявили войну рассудку в следующих выражениях:

ПОСМОТРИТЕ НА НАС! МЫ ЛИ НЕ ДОКАЗАТЕЛЬСТВО ТОГО, ЧТО НЕТ НИ ДОБРА, НИ ЗЛА, НИ ИСТИНЫ, НИ ЗДРАВОМЫСЛИЯ? МЫ ЛИ НЕ ДОКАЗАТЕЛЬСТВО ТОГО, ЧТО ВСЕЛЕННАЯ – СЛЮНЯВЫЙ ИДИОТ, ЛИШЕННЫЙ ЧУВСТВА СТИЛЯ?

ОТНЫНЕ МЫ СТАНЕМ ПРОСЛАВЛЯТЬ ТОТАЛЬНУЮ АБСУРДНОСТЬ ЖИЗНИ, ГИГАНТСКИЙ ФОКУС-ПОКУС БЫТИЯ. ОТНЫНЕ ДА ВОСТОРЖЕСТВУЕТ БЕЗУМИЕ!

БРАТСТВО ЗЛА МЕРТВО! ДА ЗДРАВСТВУЕТ БРАТСТВО ДАДА!

СВЯЩЕННИК ЗАСТЕГИВАЕТ ШИ-ИРИНКУ РАТАПЛАН РАТАПЛАН^[206] PRRRRRR.

Завладев таинственной картиной, дадаисты втянули Париж в ее рекурсивную структуру. Тексты и иллюстрации каждого уровня внутри Картины, Которая Съела Париж^[207] стилизовались под свое художественное направление, и даже композиция повествования представляла собой рекурсивную последовательность флешбэков во флешбэках. Воодушевившись культовой популярностью «Рокового патруля» и его немалой аудиторией, в 1990 году мы ввели в комикс Улицу Дэнни – разумную гендерно-небинарную улицу, вдохновленную известным британским артистом-трансвеститом Дэнни Ла Ру; Улица Дэнни странствовала^[208] по миру, тут и там тихо и ненавязчиво встраиваясь в городской план. Родились они после нашего разговора с Бренданом Маккарти в Дублине.

Мне стали присылать письма люди, страдающие диссоциативным расстройством, жертвы насилия, подростки-геи – благодарили за то, что я познакомил их со сленгом прежде невоспетых аспектов их культуры, знакомым любому британцу, который в детстве слушал по Би-би-си комедийную радиопрограмму «Вокруг Горна» с кэмповыми

персонажами Джулианом и Сэнди^[209]. Я, похоже, наконец-то нащупал контакт со своим племенем, воображаемым тайным электоратом, шикарными чудиками, и забурился еще глубже.

Я любил *Beatles*, *Doors*, Джима Старлина и «Доктора Кто», а следовательно, питал пристрастие к кино шестидесятых, галлюцинаторным комиксам и плюс-минус всему, что в первом приближении можно охарактеризовать словом «психоделия», поэтому в 1988 году, всю жизнь прожив в пуританском отрицании подобных склонностей, я рискнул и попробовал псилоцибиновых грибов. Затем я сел читать «Роковой патруль» под демозапись первого альбома *Bachelor Pad*^[210], и меня тотчас посетило озарение.

В жутковатом фонарном свете грибного прихода – на котором каждый предмет, что попадает на глаза, испускает уникальное таинственное мерцание, точно орудия убийства в картах *Cluedo*^[211], – я заметил в комиксе кое-что новое и любопытное, в результате чего и случился долгожданный прорыв. Где-то странице на 17-й особенно увлеченного чтения «Рокового патруля» я наткнулся на отсылку к более раннему повороту сюжета и вернулся на страницу 8. Шок сотряс меня до глубины души: я словно возвратился назад во времени. Неведомо для персонажей я вернулся из их будущего и заглянул в их прошлое, которое в собственном прошлом уже пережил. Я снова перелистал вперед, перепрыгнул на страницу 17, где у персонажей хронологическая последовательность событий забуксовала в ожидании моего возвращения в тот миг, где я их оставил и где странице 18 еще только предстояло произойти.

Каждая отдельная панель – застывшая и угловатая, однако персонажи полны жизни и заряжены смыслом. Они взаимодействовали с нами – заставляли нас смеяться, плакать, пугаться, тревожиться или восторгаться. Они живые, их реальность – бумага и тушь. Вот бумажный клочок живой вселенной *DC* – что это за реальный мир? Двумерная вселенная – спрятана прямо на виду, растет и дышит в странном симбиозе с читателями из «невымышленного» мира над нею.

Из немногого прочитанного я сделал вывод, что, вероятно, наблюдаю включение какой-то голограммы. Инертная материя, подготовленная художниками и включенная читателями, вызвала к жизни эту вселенную, подарила ей возможность двигаться еще

неделю, еще месяц, еще год. Всякий раз, взаимодействуя с ней, ты был другим, и она откликалась, тоже меняясь. Ты видел новые детали, переживал новые озарения. Лучшие комиксы удивляли без конца.

В трехмерной руке я держал двумерный осколок дрящегося континуума вселенной *DC* в модульной форме, и его можно было активировать снова и снова. Мне словно открылась новая космология – исследуй не хочу. Я был безусловно предан новому абсолютному реализму; читатели должны осознать, что за объект у них в руках, понять, что они и сами участвуют в создании смыслов.

Яростное отрочество комиксов продолжалось, но страсти слегка поутихли: сутулый огрызающийся одиночка по привычке к собственной шкуре, потрахался, постригся, расслабился и стал танцевать с симпатичными девчонками. Настала краткая эпоха арт-супергероев.

К концу десятилетия я уже выползал из панциря. Я зарабатывал комиксами, жил в Глазго, в вест-эндской квартире с красавицей-подругой и четырьмя котами, играл в группе и творил искусство вместе с сестрой и нашим кружком прекрасных творческих друзей. Я добился успеха. Мы ходили в лондонские рестораны с роскошными официантами-трансвеститами. Министр культуры Франции пригласил меня на ужин в Ангулеме. Меня обхаживали кинематографисты, продюсеры и их сказочные помощники. Комиксы и искусство. Возводились мосты. Британцы готовы были пробовать что угодно. У них были друзья, у друзей были группы. Когда *Pop Will Eat Itself* спели «Алан Мур знает толк»^[212], мы сполна пережили восторг вступления в мейнстримные поп-чарты.

Работая над «Роковым патрулем», я черпал идеи в искусстве, культуре и галлюциногенах. «Роковой патруль» с изломанными угловатыми рисунками Ричарда Кейса вернул Самых Станных в Мире Героев к корням и подарил мне свободу наконец-то быть собой. Мои старания привлекли внимание исследователей постмодернизма, таких как Стивен Шавиро, который в книге «Роковые патрули» проводил

лестные параллели между моей работой и некоторыми из величайших течений постмодернистской мысли. Вот этого я и хотел. Мои высокоразвитые попытки коммуникации были достойны высокоразвитого дискурса. Наконец сбывалась стародавняя мечта о школе искусств. Успех графического романа создал спрос на новый материал, достойный этого продвинутого формата, и у меня была одна задумка, которая должна была подойти. «Хранители», как структурированные, драгоценные фильмы Питера Гринуэя, больше не отвечали моим вкусам. Мы с коллегами были выскочками с большими идеями и неправдоподобными амбициями. Комиксы мрака и морoka больше ничего не могли сообщить мне о жизни. Я сознательно отвернулся от злых улиц, пожарных гидрантов и дымящихся канализационных люков Миллера и обнаружил то же, что Морт Уайзингер: мерцающее золото в душевном белье. Пока все прочие ломали головы над колесиками механизмов, которые позволят супергероям действовать в строго реальных условиях, я решил, что займу плацдарм в мире грез, автоматического письма, видений и магии, где после многих лет пуританства внезапно почувствовал себя как дома. Моя мрачная история про Бэтмена «Лечебница Аркхем. Дом скорби на скорбной земле», слямзившая подзаголовок из стихотворения Филипа Ларкина «Придя в церковь»^[213], была осознанно эллиптической, европейской и провокационной. Она нарочно сочинялась для эпохи подарочных супергеройских графических романов, и в *DC Comics* никогда еще не выходило ничего похожего.

«Лечебницу Аркхем», созданную совместно с художником Дэйвом Маккином, я предложил под 64-страничное издание «престижного» формата, как это тогда называлось, предназначенного для новой мейнстримной аудитории арт-супергероев. То есть бумага получше, плотная обложка и корешок как у настоящей книжки. Проект в «престижном» формате был одним из новейших означающих успеха, и я надеялся, что теперь меня заметят. В итоге для нашего проекта создали новый формат – он совершил революцию в макетировании и шрифтовом дизайне, но обложка распадалась в руках у читателя, едва с издания (в остальном шикарно оформленного и стоившего 15 долларов) снимали пленку, отчего тот факт, что история происходит 1 апреля, оборачивается жестоким совпадением.

Я много чего хотел доказать и стремился оставить след. «Лечебница Аркхем» задумывалась плотной, символичной, нутряной – сознательный ответ на господствующее течение голливудского реализма. Вместо Орсона Уэллса, Альфреда Хичкока, Скорсезе и Роуга на нас повлияют Кроули, Юнг, Арто и «Марат / Сад» чешского кинематографиста-сюрреалиста Яна Шванкмайера, а также его английские апостолы братья Куай. Наша история загустеет от значений Таро, и у нас получится иератический, иносказательный и вполне намеренно неамериканский взгляд на американскую икону. История безумцев и парий. История не о реальном мире, но о содержимом головы – головы Бэтмена, нашей коллективной головы. И «Лечебница Аркхем» задела чувствительные струны.

Я писал ее в 1987 году – месяц, почти не отвлекаясь. Я засиживался допоздна, чтобы вызвать делирий. Ни наркотиков, ни алкоголя – пришлось извлекать безумие из знакомых тайников: в половине пятого утра, проработав пятьдесят часов без перерыва, я выискивал материал в своих дневниках снов и самых страшных детских воспоминаниях. В итоге у меня, пожалуй, вышла вполне внятная декларация о намерениях. Мне казалось, получился тот самый высокоразвитый комикс, в возможность которого я верил, – он доказывал, что серьезная супергеройская история не обязана непременно быть реалистичной.

Первое потрясение я пережил, когда мне сказали, что публикация отменяется. С готовностью впитывая любые влияния, от «Кабаре» до театра жестокости, мой Джокер должен был нарядиться в конический лифчик, как у Мадонны в клипе «Open Your Heart». *Warner Brothers* возражали против моей трактовки, поскольку она, мол, подкрепит широко распространенные слухи, будто Джек Николсон – прославленный актер, которого планировали взять на роль Джокера в предстоящем фильме про Бэтмена с бюджетом в сорок миллионов долларов, – транвестит.

15th ANNIVERSARY EDITION

batman



ARKHAM ASYLUM

A serious HOUSE ON serious EARTH

grant *m*ORRISON  dAVE *m*cKEAN

Я написал пространное и пылкое письмо Дженетт Кан, после напряженных переговоров нам удалось, по крайней мере, оставить Джокеру каблуки, и «Лечебница Аркхем» продолжила работу по расписанию. Я уверен, играть Клоун-Принца Преступного Мира в платье Николсону понравилось бы еще больше, но в итоге Джокера-трансвестита обессмертил Хит Леджер в «Темном Рыцаре» 2008 года, подтвердив тем самым мое предвидение.

Книга еще не успела попасть на прилавки, а Карен Бергер уже позвонила мне с вестью о том, что я богат. Предварительные заказы составили 120 000 экземпляров, а мы с Дэйвом получали с экземпляра по доллару. На сегодняшний день разошлось больше полумиллиона – «Лечебница Аркхем. Дом скорби на скорбной земле» стала самым продаваемым оригинальным графическим романом всех времен.

Эта книга читается не слева направо, но сверху вниз – высокие узкие панели Маккина напоминают окна церквей, пробирки, щели между ставнями, книжные корешки и навевают ощущение, как в страшной волшебной сказке, – заточения, падения шатких костяшек домино, давным-давно покачнувшихся.

Дэйв Маккин был бородат и напорист. Я был безбород и медленно сходил с людьми, но мы подружились во время турне после выхода «Лечебницы Аркхем», совпав в любви к искусству, экспериментальному театру и Деннису Поттеру. DC еще никогда не устраивала раздачу автографов по всей стране, и мы с Дэйвом оказались беспомощными кроликами с остекленевшими глазами – DC ставила опыты, замеряя, на каком расстоянии, с какой скоростью и сколько магазинов мы успеем охватить за неделю. Я помню безумие заснеженных полетов, прерывистый микросон в машинах, что катили сквозь декорации бесконечных полей, словно вечно одних и тех же, пока не наступало время выгружаться в очередной пошлой гостинице, в очередной лавке комиксов. Я помню Миннеаполис и статую Хотэя, так называемого смеющегося будды, в ресторане, где нас единственный раз пристойно накормили посреди сплошного кошмара

забегаловок с фастфудом и ларьков на бензоколонках. Мне по сей день снится гнилая вонь сиропа и электричества – мои первые впечатления от Соединенных Штатов. И я давился несъедобными шоколадками, но Америка – это был другой мир, еще одна распахнувшаяся дверь, и за этой дверью я видел новую версию своей жизни. Америка была обещанием и приключением. Оживший, вдохновленный, я смотрел, как сосульки в бороде у Дэйва вырастают за считанные секунды, пока мы бежим из такси к дверям какой-нибудь чикагской гостиницы, смутно маячащим в метели.

Зимой 1989 года, когда комиксы и их создатели появились в британском журнале «The Face» и на телевидении, мы пересекли Американский континент и вернулись – за это время успеешь нацарапать страницу-другую галлюцинаторных воспоминаний. День в Лос-Анджелесе, автограф-сессия в «Golden Apple Comics» на экзотических тротуарах Мелроуз-авеню, где мы обнаружили, что «Лечебница Аркхем» полюбила актеру Энтони Перкинсу – Норману Бейтсу собственной персоной^[214], члену моего пантеона молодых и невротичных героев-аутсайдеров. Затем Сан-Франциско, спустя несколько дней после крупного землетрясения, темноту стремительно нарезают фонари моста через Залив, а мое полубессознательное внимание притягивает *REM* в автомобильной магнитоле. Я обожал путешествовать. В черном пальто ловя такси на Бродвее, я, наконец-то возродившись звездой собственной биографии, размышлял, куда отправлюсь дальше, кем стану. Меня манил «маск-комплект» Джимми Олсена.

Сменилось поколение, но «Лечебница Аркхем», похоже, не лишилась притягательности, вдохновила самую успешную в истории супергеройскую видеоигру и сейчас, двадцать лет спустя после дебюта, значится под номером пять в списке графических романов-бестселлеров «Нью-Йорк таймс». Дэйв Маккин, который потом создавал новаторские высокохудожественные комиксы, фильмы и саундтреки, вспоминает о «Лечебнице Аркхем» с легким смущением, но я втайне всегда любил эту пронзительную, суицидальную, накрашенную версию Темного Рыцаря.

Читатели вне комиксового сообщества «Лечебницу» хвалили, однако ее нередко объявляли невразумительной, бессмысленной и претенциозной многие из тех, кто был причастен к сообществу и

возмущался, если я твердил, что у супергеройских комиксов никаких правил нет. Алан Мур отыгрался – похвалил работу Дэйва Маккина, но в целом охарактеризовал результат словами «позолоченная какашка». Стоит добавить, что случилось это после того, как я в полупародийном интервью глянцевого журналу «i-D» жестоко отмахнулся от «Хранителей», назвав их «300-страничным эквивалентом стихотворения из школьной программы», поэтому я счел, что надо делать хорошую мину.

Тем не менее обвинения в претенциозности жалили ужасно. Я был деклассированный выходец из рабочего класса, с претензиями знатока искусств, каковым никогда не был. Я обильно и громко вещал, но, кроме обильных и громких слов, у меня за душой никогда ничего не имелось. Я заглянул в лунное зеркало «Лечебницы Аркхем» и узрел гротескную маску ехидного презрения, которую напялил, пряча свою неуверенность. Одержимость искусством и модой, мифами и популярной музыкой, которыми я отгораживался от корней, теперь казалась фальшивой, точно бабулины зубы. Никаких больше «влияний», решил я; никаких больше заимствований и цитат из романтиков. Я побреюсь наголо, пока плешь не испортила мне битловскую прическу, и оставлю только собственное нагое «я».

Глава 15

Неблагодарные мертвецы ^[215]

В предисловии к «Хранителям» издания *Graffiti Designs* Алан Мур, по обыкновению громогласно, распрощался с супергероями, объявив свой роман последним словом на эту тему: «Я желаю супергерою всего наилучшего, чьи бы ловкие руки ни направляли его полет в будущем; мне же не терпится спуститься на землю». Как выяснилось, то было лишь первое в череде дутых заявлений об уходе на покой, которые еще не однажды оживят карьеру Мура как автора супергеройских комиксов, однако посыл был ясен: если Алан Мур закрывает полувековую тему, идти больше некуда. Изощренная логика привела «Марвелмена» и «Хранителей» к двум очень разным финалам – Мур подразумевал, что больше тут попросту нечего сказать. Обе книги – завершенные, окончательные декларации, обе в своей законченности абсолютны. Одна доводила до естественного предела реалистический подход, другая привела к логическому концу подход поэтический, утопический.

Большинство профессионалов в индустрии супергеройских комиксов угрюмо согласились с этой высокопарной прощальной речью: концептуально, формально и тематически эндшпиль уже разыгран. После Мура все, что ни возьми, смотрелось неестественно и по-дурацки. Босс сказал свое слово. Бородатый судья изгнал супергероев из Эдема, заставил их узреть идиотские костюмы и отречься от устаревших ценностей. Под громом проповеднических обличений, лишенные защитных самообманных масок и капюшонов, супергерои остались голыми, нелепыми и старомодными.

Как же они выкрутятся на этот раз?

Подкралась такая усталая обреченность – индустрия комиксов пыталась пережить «Хранителей», стоически отрицая все их достоинства, подчеркивая насилие, секс и якобы реализм. Тема брутальной городской партизанщины раскрывалась все более стилизованным постмиллеровским набором рецептов. Сложилось ощущение, будто после этих грандиозных вех никому не удастся

сделать ни шагу, не терзаясь вопросом, зачем вообще куда-то идти. Те, кто поумнее, ставил на графические романы для любовно воображаемой зарождающейся взрослой аудитории, супергеройскими историями особо не интересующейся. Выходили комиксы, вдохновленные литературой, театром, поэзией, и я хотел быть причастным. Но еще я соглашался на хорошо оплачиваемые супергеройские проекты *DC* и не собирался подходить к ним как к последним искрам угасшего пламени или затухающим углям Дома, Который Сжег Мур.

В некоторых примечательных ранних откликах на «Хранителей» делались попытки совсем иначе концептуализировать супергероя во взрослом контексте.

Пэт Миллз входил в команду авторов, создавших «2000 AD». Он был талантливым демиургом в духе Кирби и без труда творил грандиозные, прекрасно продуманные вымыслы с культовыми и запоминающимися центральными персонажами, уникальной натурой и оригинальными сюжетами. Дополнялись эти таланты злостью и странным чувством юмора. Именно Миллз превратил «Сад земных наслаждений» Иеронима Босха в леденящую душу приключенческую ролевую игру в комиксе «Игрок».

«Хранители» были академичны и элегичны, «Маршал Лоу»^[216] Миллза и его напарника из «2000 AD» художника Кевина О'Нила, поначалу выходивший в *Epic Comics*, – ехиден и жесток. Логотип помещался на американском флаге в форме автоматического пистолета. Дублера Супермена звали Дух Общества, и он ширялся в руку в замызганном сортире. Одинокая, лаконичная до сарказма фраза гласила: «ЧТО-ТО Я ВОЛНУЮСЬ ЗА БАКА». В одном выпуске на первой полосе изображался распятый Иисус, намалеванный на подбрюшьях американского бомбардировщика, поливающего напалмом южноамериканскую деревню. Весь поток нарратива – мучительный, яростный звериный вопль. Со времен Уайзингера супергеройские истории на кушетке у психоаналитика не садились на такую измену. Вряд ли это было всерьез – Миллз слишком умен, – но в психологических прозрениях «Маршала Лоу» сквозило что-то ранимое и подлинное, и оно придавало отчетливой весомости цинизму, с которым Маршал Лоу разбирался со своей ненавистью к женщинам, к работе и, превыше всего, к супергероям.

Алан Мур заглянул под маски и обнаружил напуганных, смятенных, полных надежд людей, очень похожих на нас; Миллз видел лишь девиантов, извращенцев, лгунов и чудовищ. В супергероях он видел символы регрессивных реакционных сил и катастрофической внешней политики. Супергерои были для него американским самообманом, фантазией о всесилии США, которую Миллз презирал и раздирал на куски с упоением революционера, затеявшего чистку. Если супергерои – лицо мифологической Америки, Миллз планировал ткнуть их носом в говно Америки реальной, которую разоблачал в фактологически точных и холодно изложенных текстовых блоках, где подробно живописал подлые трюки ЦРУ, пыточные лагеря, опровержения, вивисекцию, коррумпированную политику и разрушенные судьбы. Получился хардкорный левацкий комикс, дозой грязной антиобщественной сатиры вернувший супергероя к социалистическим корням.

Уайзингер фантазировал о чопорном послевоенном драйве к нормальности, о возвращении к будущему. Миллз вскрывал нарыв. Кевин О'Нил рисовал вскрытые нарывы как никто – ни до, ни после него. Помимо прочих своих достижений, О'Нил стал единственным художником, чей стиль Комнадзор запретил в целом, на том основании, что само созерцание этих работ неизбежно пугает или оскорбляет! О'Нил принадлежал к традиции мультяшного гротеска, которая через Джеральда Скарфа и Ральфа Стедмена уходит в глубь времен к Уильяму Хогарту и Джеймсу Гилрею^[217], а не к Джеку Кирби. Скабрезное воображение О'Нила шло рука об руку с вулканическими ядовитыми извержениями Миллза; О'Нил создавал сотни выразительных персонажей в костюмах лишь затем, чтобы унижать, жечь, пытать, потрошить, вешать, распинать или топить их всех крупными планами зверского насилия, напрямую наследующего излишествам *EC Comics*. Его злокачественно уродливые супергерои были покрыты лозунгами, заклеены и колонизированы семиотическим мусором – хвастливыми граффити, переделанными рекламными джинглами и похабными детскими стишками. Мир О'Нила, кипящий осколками витражей, лицами и искаженной анатомией на пределах напряжения, насмехался над телом атлетического героя, изображая раздутые стероидные уродства, отражавшие внутренний распад личностей. И герои, и злодеи

корчились, превращаясь в кричащих пап Фрэнсиса Бэкона^[218], – сплошь зубы и десны, боль, напряженные жилистые мускулы и выпученные жучьи глаза.

Миллз вывел тяжеловесный и модный самоанализ супергероев за пределы ультрафиолетового спектра, в черное безумие. Он заволок труп супергеройского комикса в темный переулок и там утонченно его изувечил.

Под кредо Маршала Лоу вполне мог подписаться и Миллз: «Я ОХОЧУСЬ НА ГЕРОЕВ. ПОКА НИ ОДНОГО НЕ НАШЕЛ». И, подобно Миллзу, его персонаж не мог отрицать, что отношения с презренным миром у него нездоровые.

В «Маршал Лоу завоевывает Манхэттен» Миллз и О’Нил, почти не шифруясь, спародировали психоанализ героев «Марвел», деконструировав его в набор поп-психологических комплексов – пародией на «Лечебницу Аркхем». С привычным смаком они препарировали геройский состав «Марвел» – персонажей, которые воспринимались и подавались как «герои с проблемами». Миллз и О’Нил взялись вытаскивать эти проблемы на поверхность, загоняя их в больные, исходящие презрением крупные планы. Их «Человек-Паук» неумоимо мастурбировал – этот застенчивый студент оживал, лишь когда натягивал свой шипастый жучий костюм и поливал крыши липкой белой паутиной, кувыркаясь над Манхэттеном и бешено эякулируя. Персонажа «Сорвиголовы» безжалостно высмеивают за слепоту, а от сочетания расцветок в его одежде глаза лезут на лоб. «Доктор Стрэндж» извергает бессвязную глоссолалию, а руки у него дергаются в жестокой спастической пародии на магические пассы оригинала.

Так же недвусмысленно Миллз высказался о рынке ностальгии, вдохновленном Америкой и гальванизирующем старомодных, несовременных героев, – сочинив историю о том, как Маршал Лоу выступил против армии суперзомби, смахивающих на персонажей золотого века; Зенита / меня он изобразил в ней персонажем по имени Эверест, болезненно одержимым дохлыми американскими героями. Эта характерная история породила одну реплику, которая словно бы заключает в себе всю серию: наш протагонист раскраивает череп супергеройскому зомби с воплем: «ЖРИ ГОВНО И ЖИВИ, МУДАК!»

Поддерживать накал ярости Миллзу не удавалось, и «Маршал Лоу» сошел с точки кипения на нет в серии незаконченных сюжетов. Рано или поздно стремительная лавина праведного гноя должна была иссякнуть. Кроссовер с персонажами «Восставшего из ада» Клайва Баркера^[219] исследовал вопросы наслаждения и боли – походило на письмо в журнал «Пентхаус», написанное мужчиной средних лет, который впервые в жизни попробовал садомазохизм.

Про «Маршала Лоу» говорили, что «Хранители» убили супергероя, а «Маршал Лоу» сплясал на его могиле.

Но сколько ни старайся, супергерой, как это было всегда, попросту воскресал из мертвых с новыми способностями и нес возмездие своим несостоявшимся губителям. «Хранители» вовсе не убили супергероя – они вскрыли концепт, дабы его изучали другие, и оживили его потенциал. Мы с друзьями были достаточно молоды – нам все это виделось не так, как старым профи. Мы отнюдь не считали, что супергерои в безвкусных костюмах выглядят по-дурацки. Мы считали, они выглядят клево, и, как Кен Кизи в пятидесятых, полагали их средством передачи трансцендентных ценностей, вновь входивших в моду во взаимосвязанной культуре планетарных путешествий после падения Берлинской стены на заре девяностых.

Я хотел от своих книг большего. Я от природы упрям – меня заколебало слушать про то, какими были бы супергерои, будь они реальны, и затем выяснять, что были бы они в точности как мы в наихудшем виде: корыстными, порочными, растерянными и глупыми.

Реализм теперь путали с сугубо подростковым изводом пессимизма и злой сексуальности, и мне эти рамки уже стали жать.

Что будет, если все эти супергеройские мачо соизволят наконец выйти из шкафа?

Британских комиксистов не смущала двусмысленная сексуальность, и в самом явлении костюмированного альтер эго – на котором и зиждилась привлекательность супергероя – им виделась разновидность нарциссического бахвальства, недалеко ушедшего от фетишизма и трансвестизма. От актерства.

На гомосексуальных супергероев мы смотрели с пониманием и без осуждения. В конце концов, Алан Мур намекал на роман между Правосудием в Капюшоне и Капитаном Метрополисом, двумя героями «Хранителей» первого поколения. Большинство комиксистов питали естественную симпатию к аутсайдерам и изгоям, и в наиболее прогрессивных комиксах поддержка гей-сообществу выражалась решительно, но зачастую ненавязчиво. В восьмидесятые появился целый ряд доброхотных попыток вывести на сцену гомосексуальных супергероев – например, абсурдно чрезмерного Экстрано, эдакого Доктора Стрэнджа на Карнавале в Рио, и воинственного персонажа по имени Северная Звезда, который возвестил о своих вкусах в пылу битвы трубным гласом, отбросившим ЛГБТ-сообщество минимум лет на тридцать назад: «Я ГЕЙ!..»

Дон Мелиа и Лайонел Грейси-Уитмен опубликовали «Мэтта Блэка», приключения первого в Великобритании вышедшего из шкафа супергероя, написанные и нарисованные геями, а затем запустили «Отель Разбитых Сердец» – антологию со стрипами и статьями на околomuзыкальные темы. В 1992 году Дон умер от СПИДа, и это восприняли как еще один гвоздь в крышку гроба эпохи искусства и экспериментов. Американцы уже вырывали у циничных британцев контроль над своими возлюбленными супергероями и переделывали их с расчетом на будущие голливудские боевики, а не литературу и педерастическое европейское кино.

Во все сферы британской художественной культуры пробирались ответвления эйсид-хауса, сочетавшие детройт-техно с британской психоделией. Крутые парни, как известно, не танцуют, но под эту музыку я плясал с кайфом.

Новой супергероиней эпохи стала Танкистка, которую нарисовал Джейми Хьюлетт, придумал Алан Мартин и в конце концов издали *Dark Horse Comics*. Танкистка брилась наголо, жила в странной мультяшной Австралии и трахалась с говорящим кенгуру. Работа Хьюлетта – заостренные безудержные штрихи, отзвуки субботних утренних мультфильмов и манги – была свежа, разгульна, игрива и далеко ушла как от тяжелого сумрака и политического пессимизма Мура с Миллером, так и от злого цинизма Миллза. Эти комиксы создавала молодежь – нос по ветру, хвост пистолетом, – желавшая

развлекаться сама и развлекать остальных под лизергиновым солнышком.

Впоследствии слава Джейми упрочилась, когда он стал одной четвертой группы *Gorillaz*, отвечая за анимацию и художественное оформление их клипов, концертов и компакт-дисков.

Затем Хьюлетт и Алан Мартин выкинули элементы женского панка и переделали «Танкистку» под головокружительный стиль битников Брайтона на южном побережье; «док-мартенсы» исчезли, появились мини-платья, цветы и апельсиновый сок «Три Топ» с МДМА. Влияние культуры экстази добавило материалу размытой монотонной раги потока сознания и придало комиксу новое направление, оттолкнув многих крутых девчонок и дайков, для которых Танкистка прежде была культурной иконой.

Комикс-конвенты Соединенного Королевства (которые звались КоКоКо) превратились в пьяные шабаши со злоупотреблением веществами и поведением сомнительного свойства. Девчонок стало больше – их привлекали молодость, энергия и заметки в гламурных журналах. У меня даже была банда друзей – Стив Йоуэлл, Марк Миллар, Джон Смит, Крис Уэстон, Райан Хьюз, Питер Миллиган, Джейми Хьюлетт, Филип Бонд, Саймон Бизли, – и больше не нужно было околачиваться под дверью представительского номера. Мы считали, что мы иные, – мы считали себя первопроходцами. Мы вклинились в финальные годы тэтчеровских *Götterdämmerung* и полагали себя художниками, которые свободно выражают новый дух эпохи посредством заново отточенного инструмента комиксов. Унылую политическую серьезность восьмидесятых вот-вот опрокинет новоприбывшее легкомыслие и мультяшный оптимизм, которые теперь, спустя годы, берут за душу.

Берлинская стена и все, что она олицетворяла, осыпались, как зачерствевшая меренга, не встретив, что удивительно, никакого сопротивления. Мы точно проснулись посреди сюжета фантастической утопии. Будущее снова было в моде, и – вероятно, потому, что последний раз оно было популярно где-то в серебряном веке шестидесятых, – вернулись стили и подходы той эпохи.

Гендерное смятение и реорганизация границ полов, характерные для восьмидесятых, всех уже достали, так что мужчины стали «челами», а женщины «чиксами». Произошла новая инфантилизация культуры:

представление о том, что есть «взрослое», уступило желанию беби-бумеров никогда не перерастать свои детские радости. Гик-культура и культура коллекционерства постепенно просачивались в мейнстрим – сначала с видеокассетами, затем с DVD. Популярный рекреационный наркотик того периода спровоцировал подъем солнечной, бодрой, дзенской общности – игривую репризу детства поколения, хипповских деньков. Ушла даже Маргарет Тэтчер, преданная своей партией. Хрупкая и контуженная «железная леди» уковыляла за сцену, как в «Мираклмен» № 18. В эпоху гласности и перестройки ядерные страхи «Хранителей» и «Марвелмена» смотрелись закидонами. Настала пора супергероям утереть слезы и вспомнить, что значит веселиться.

Словно распахнулись бесконечные горизонты будущего – хромированного и в сапогах как у доминатрикс: надвигался мир Легиона Супергероев, он был уже почти различим на горизонте цвета электрик. На танцполы местных ночных клубов, словно из Пузырей Времени, запущенных в тридцать первом столетии, высыпали девчонки, походившие на граждан метареспублик будущего из моих грез наяву, – с конскими хвостами, в клешах, с голыми животами, в фетишистском виниле, на высоких каблуках, с готической подводкой для глаз, в металлических париках, и МДМА превращала обычные дискотеки во встречи Клуба Легиона по версии Дэйва Кокрама.

Наступил мир «Киберии», как ее назвал Дуглас Рашкофф в одноименной книге^[220].

Супергерои откликнулись, мутировав в еще более красочные и барочные штаммы. Оказалось, что «Хранители» – все-таки не надгробие, лишь завершение одной конкретной линии расследования.

В Великобритании между тем Миллиган и Маккарти достигли кульминации своего сотрудничества, выпустив чувственный «Роган Гош», пример мультикультурного психоделического сюрреализма, для появления выбравший идеальный момент. Серия в шести частях публиковалась в антологии «Revolver», рейвовой наследнице панковского «Crisis». Роган Гош был настоящим супербогом, синекожим «карманавтом», погрязшим в цепких силках сансары вместе с юным грубияном из Южного Лондона по имени Дин.

«Роган Гош» исследовал природу жизни, смерти, сознания и смысла с характерным остроумием Миллигана, достигшего новых высот, и безбрежной суперспрессованной оригинальностью Маккарти. Этот

комикс принадлежал своему времени, опережал свое время и существовал вне времени. Он перетекал между голосами нескольких рассказчиков, в том числе Редьярда Киплинга и умирающего молодого человека без имени, говорившего от имени безрадостного рационального экзистенциализма пред лицом непреклонной пустоты. Перемешивая их истории, точно пряности, Миллиган и Маккарти на сорока восьми ослепительных страницах вызвали к жизни все вкусы человеческого бытия, от дна общества до божественных высей.

Маккарти переработал богатую живописность индийских комиксов *Amar Chitra Katha*^[221]. Используя новые эффекты цветоискажения, достижимые благодаря более продвинутому лазерным принтерам и сканерам, иллюстрации разлетались во все стороны, и каждая несла в себе такты цельной фуги, и к финалу они переплетались все туже.

Как и бум космических комиксов в начале семидесятых, эта психоделия стала прямым ответом на предшествовавший ей период реализма. Фокус снова сдвинулся с внешних проблем на внутренние, а также на присутствие в жизни многих из нас новых психоделиков. В шестидесятых Джон Брум курил траву, в семидесятых Старлин закидывался кислотой, а в девяностых мы с Миллиганом глотали грибы, экстази и шампанское.

В «Энигме», другом комиксе Миллигана, излагалась замечательная история о том, как жизнь скучного Майкла Смита перевернулась после встречи с самым могущественным живым существом в мире. Доктор Манхэттен родился в деревне и угодил во тьму, при рождении был брошен в колодец и там создал собственный мир из предметов и животных, что были под рукой. История начиналась в типичном стиле Миллигана, с одного лишь изображения колодца и трех текстовых блоков.

МОЖНО СКАЗАТЬ, ЧТО ВСЕ НАЧАЛОСЬ В АРИЗОНЕ.
ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ НАЗАД, НА ФЕРМЕ. ОБЫЧНАЯ
ТАКАЯ АРИЗОНСКАЯ ФЕРМА. ИЗ ТЕХ, ГДЕ
СОВОКУПЛЯЕШЬСЯ С РОДИТЕЛЯМИ, А В КОНЦЕ КОНЦОВ
В КОГО-НИБУДЬ СТРЕЛЯЕШЬ.

Этот супермен-аутист открывает свою человечность, влюбившись в Майкла Смита, Человека как Человека, и превратив себя в Энигму,

любимого комиксового героя из детства Майкла. Рутинные дела, назначенные сроки и ожидания, стеснявшие жизнь Майкла, под влиянием Энигмы рушатся, а когда он и Энигма становятся любовниками, перестраивается даже его сексуальность.

Повествование в «Энигме» ведет сардонический закадровый голос:

ЭТО КАК ОТКРОВЕНИЕ ИОАННА БОГОСЛОВА, ТОЛЬКО СМЕШНЕЕ. ЭТО КАК ПОСЛЕДНИЙ ТРУБНЫЙ ГЛАС, ТОЛЬКО ИЗ БЕЗНАДЕЖНО РАССТРОЕННОЙ ТРУБЫ. ЭТО КАК ИСКОННАЯ БИТВА ДОБРА И ЗЛА, ТОЛЬКО НИКТО УЖЕ НЕ РАЗБЕРЕТ, ГДЕ ЧТО, А БОЛЬШИНСТВО ДАЖЕ НЕ В КУРСЕ, ЧТО ЗНАЧИТ «ИСКОННЫЙ».

Несмотря на насмешливую отстраненность, этому голосу никак не удавалось выпутаться из текста или остаться подлинно всеведущим. «Энигма» ломал правила жанра, посылая всемогущего центрального персонажа на поиски внутренней человечности и сострадания, дабы он смог сразиться с главным врагом в лице собственной обезумевшей матери (и напряжение нарастает до кульминационного столкновения, «боевой сцены», которая имеет место уже после финальной страницы истории). Когда Майкл наконец узнаёт, что геем его сделало могущество Энигмы, и получает возможность вернуться к прошлой жизни обычной гетеросексуальности и скуки, он выбирает остаться тем, кем успел стать.

Рисунки Дункана Фегредо обладали тонким, текучим изяществом, и мир Энигмы оживал на панелях, кружащихся змеиными спиралями ящериц, колодцев и палящих солнц Аризоны. Энигма был богоподобным суперсуществом, в культурном, социальном и физическом смысле рожденным на самом дне. Всесильный аутист, лишенный ролевых моделей, персонаж, известный под именем Энигма, говорил о чужеродности и изоляции особенного человека так, как Доктору Манхэттену и не снилось. На предпоследней странице одним блистательным ходом все переворачивается с ног на голову, мы наконец узнаем, кто был сардоническим рассказчиком, и тогда нас поражает молния ослепительного постижения, мы вынуждены перечесть историю с самого начала, и наше душераздирающее новое знание освежает каждую строку.

Я дошел до точки, в которой счел, что больше никаких супергеройских комиксов мне писать не придется. Я чувствовал, что могу быть собой, открывать новые неизведанные земли. И я предпочитал супергероев, сдобренных каплей абсурдистского юмора. Жизнь мне виделась по сути нелепой и необъяснимой, проникать в сознание поистине злых персонажей удавалось с трудом. Злодеи у меня получались сплошь шизофреничные и совершенно бредовые, каким я воображал и себя самого.

Тем временем в Барселоне, в компании Питера Миллигана и редактора *DC* Арта Янга я научился пить «отвертку» и жевать гашиш и обнаружил, что интоксикация идет мне на пользу, исцеляет мое естественное, видимо, состояние легкой тревожности и депрессии. Дабы отточить искусство весь день напролет сидеть в баре и не допускать к себе прессу, мы с Миллиганом съездили на «Комик-кон» в обнесенный стеной прекрасный город Лукку в Северной Италии, неподалеку от Пизы.

– Боюсь, Питер Миллиган сейчас не может подойти к телефону. У него головокружение, – весомо отвечал я всякий раз на нервные расспросы журналистов. – Очень сильное.

Миллиган в углу по четвертому кругу заказывал алкоголь – который, конечно, записывали на счет организаторов конвента.

– Скажите телевизионщикам, что завтра, может, будет лучше. А то наездились, знаете. Ужас как голова кружится. Даже я уже чувствую...

Вместе мы стояли на скалах в Леричи, неподалеку от того места, где в 1822 году утонул поэт, наш общий герой, и пьяный Миллиган вопил на прибой:

– Шелли получили, а меня не получите!

Тут прибой разбился у наших ног, и мы, два крупных романтических тюфяка, заковыляли прочь от греха подальше.

Арт Янг стал моим редактором «Рокового патруля» вместо Тома Пейера, а затем принял предложение переехать в Лондон и возглавить британскую редакцию *Vertigo*. Укрывшись в прекрасно оборудованной квартире в Сохо, этот высокий красавец двадцати с плюсом лет вышел из шкафа (никого из нас не удивив, надо отметить) на гедонистической

вечеринке с фейерверками, МДМА и пульсирующим трансом. За свою краткую жизнь *Vertigo London* воссияла зеркальным дискотечным шаром – там хмыкающие проказники на блестящих веществах стряпали и подавали будущее комиксов.

«Песочный Человек» Нила Геймана – готическая трактовка супергеройской команды как современной мифологии – был последним и крупнейшим успехом британской комиксовой волны. Песочного Человека придумал Гарднер Фокс в 1939-м, и персонаж уже пережил несколько воплощений: изначально он облачался в костюм, галстук, плащ и противогаз, затем натянул лилово-золотое трико и несколько раз покуролесил в обществе малолетнего напарника Золотого Мальчика Сэнди и новых авторов Джо Саймона и Джека Кирби. В 1974 году Кирби забрал имя и прилепил его на свое новое творение – теперь Песочный Человек был защитником Измерения Снов, а истории предназначались для маленьких детей и не привлекли подростков и студентов, которые тогда покупали комиксы.

В своей работе Гейман сохранил тему снов, но все остальное переменилось. Его Песочный Человек позаимствовал из супергеройских комиксов кое-какой реквизит: тощий бледный герой иногда надевал плащ и шлем; у него был волшебный рубин судьбы; замок в Море Снов; и даже как бы собственная команда – Вечные, группа антропоморфных бессмертных воплощений, чьи имена сплошь начинались на «С»: Сумашествие, Судьба, Страдание, Сокрушение и хитовая звезда серии Смерть, придуманная Гейманом и его друзьями-художниками, – смешная и мудрая девочка-готка с взъерошенными волосами, анхом на шее и в узких черных джинсах. На знакомом фундаменте Гейман выстроил невиданное. «Песочный Человек» выходил семь лет, и за это время идея и замыслы Геймана так удалились от своих супергеройских корней, что книга, по сути, сотворила новый жанр на перекрестке фэнтези, хоррора и высокой литературы.

Школа поэтического нарратива Лена Уэйна и Дона Макгрегора заново прославилась, попав в руки деликатных стилистов Мура и Геймана, чья лапидарная проза привела из-за границы традиционного фэндома новую модную аудиторию. Дружба Геймана с автором-исполнителем Тори Эймос вдохновила строку «Me and Neil'll be hanging out with the dream king»^[222] из песни «Tear in Your Hand»

с альбома 1992 года «Little Earthquakes», и вскоре писатель уже работал и играл в гольф с Элисом Купером и Сэмми Хагаром. Гейман, уверенный и умный молодой хват, тщательно лакировал и продвигал свое имя как бренд, пока столь многие из нас транжирили деньги на спиртное и наркотики и вели себя так, будто все это навечно – будто жизнь навечно легка.

Но эти анатомирования по живому, эти вскрытия Американской Мечты на операционных столах элегантных британцев вскоре подойдут к концу. И вообще, никому уже неохота было читать про несчастных и мягкотелых супергероев-эмо.

Американцы придумали, как нанести ответный удар.

Глава 16

Image против сути

Вторжение художественной школы определило одно из направлений развития супергероя, и отточили его в *Vertigo*, основном импринте *DC Comics*. Права на книги *Vertigo* принадлежали создателям, и никаких ограничений на содержание не было. Празднуя эту новую свободу, мой комикс «Невидимки» открывался воплем: «Бля-а-а-а!» Карен Бергер заявила о себе как о главном авторитете по вопросу британских талантов. Мы ей, похоже, взаправду нравились, и уважение наше было взаимным. В награду она получила собственный импринт, где рождалось новое содержание и современные идеи – вдали от вселенной *DC* с ее монолитной целостностью и персонажами в плащах, корнями уходившими к временам и подходам, которых почти никто из живых уже не помнил и не постигал. В моду вошли фэнтези, фантастика, готика и политика, а супергерои из моды вышли – настал момент, аналогичный буму «странных» комиксов начала семидесятых или расцвету *EC Comics* в пятидесятых.

Мы, британцы, оседлали волну веры в себя и апломба и занялись тем, что было нам мило. Ну их, этих супергероев, – мы предоставили их американцам, а они терпели наши перемены недолго и без восторга. Когда Америка ответила, ее ответ нас убил – он, в сущности, прикончил арт-эпоху мейнстримных супергеройских комиксов.

Роб Лайфелд^[223] и Тодд Макфарлейн незаметно трудились на подхвате в *DC*. Там они отшлифовали свой стиль, а затем их сцапала «Марвел», которая всегда предлагала более выгодные сделки и с удовольствием предоставляла *DC* воспитывать таланты.

«Человек-Паук» Макфарлейна разошелся совокупным тиражом девять миллионов экземпляров. Такого взлета продаж не бывало со времен комиксового пика в шестидесятых, и ему поспособствовали многочисленные варианты обложек, с голограммами в том числе, и

коллекционное издание ограниченного тиража с фольгированным тиснением. Решение таргетировать рынок коллекционеров вроде бы прекрасно окупалось.

Деньги, как ни посмотри, были бешеные.

Дорогу показал Крис Клэрмонт. Он по-прежнему работал над «Людьми Икс», творя ровную, непрерывную, странную мыльную оперу, в которой персонажи превращались в детей или животных и запросто путешествовали сквозь время, пространство и альтернативные измерения. Сюжеты его приобрели налет повествовательной вседозволенности, как Супермен эпохи Уайзингера, но с привкусом ролевых садомазохистских игр, придававших комиксу лоск взрослой порочности.

Продажи были стабильно высоки, и Клэрмонту рекой текли авторские отчисления. Вскоре он смог купить своей матери «лириджет», — во всяком случае, так гласит легенда. На этот бизнес слетались теперь не безработные бульварные писаки и не фанаты, прежде готовые работать за так, а нынче ставшие профессионалами; в формате комиксов художники-аутсайдеры могли регулярно и публично прорабатывать свои заскоки и в процессе получать большие деньги.

Поэтому сложилась звездная система. Некогда центральной фигурой был Бэтмен; отныне же все строилось вокруг дуэта персонажа и создателя. Читатели платили за Бэтмена Фрэнка Миллера или Бэтмена Брайана Болланда. Десятилетие комиксы принадлежали писателям, а теперь настал черед художникам напомнить миру, кто на самом деле диктует правила в этом «визуальном формате», как его зачастую описывали, если мы, писатели, слишком задирали нос. Наступившая реакция обрубил канат, связывавший американских супергероев и британские альтернативные искусства. В предыдущие годы блистали писатели-суперзвезды, а внимание мейнстримных СМИ в основном фокусировалось на повышении качества содержания и повествования — ценой рисунков. Теперь же визуальная составляющая вновь добивалась господства, и беззастенчиво возвращались олдскульные супергеройские комиксы с драками и взрывами.

Пока британцы по глупости своей корпели над комиксами, достойными рецензий литературного раздела «Гардиан» наряду с новейшими романами, группа молодых американских художников

готовила неопровержимое доказательство того, что комиксы продаются гораздо лучше, если просто-напросто круто выглядят и не умничают. В то время казалось, что идея «взрослых» супергеройских комиксов потерпела сокрушительное поражение. Сейчас понятно, что такова была неизбежная реакция и единственный возможный действенный отклик Америки на «Хранителей»: нахер этот реализм – пусть наши супергерои просто клево смотрятся и умеют надрать десять тысяч всевозможнейших задниц.

Image Comics – это был панк иного рода. Компанию в 1991 году основала группа успешных и популярных художников – в том числе Тодд Макфарлейн, Джим Ли и Роб Лайфелд, – прославившихся на поприще работы в «Марвел», а затем уставших от того, как с ними обращаются в бухгалтерии, – и получилась отнюдь не постмодернистская саркастическая усмешка высоких искусств. Тусовка *Image* была как *Ramones* – сплошь великолепная самозабвенная невнятица. Комиксы их предназначались для скучающих циничных деток из Долины или пригородов Среднего Запада, постиронических Билла и Теда^[224], десанта поколения Икс, которые выросли главным образом на «Звездных Войнах», MTV, «Макдональдсах», мош-питах и металле. И многое роднило *Image* с европейским хаусом. *Image* поступила с комиксами, как мош с танцами: ободрала все рюшечки – всю скукоту – и оставила лишь любовую, громовую пульсацию ритма.

Художникам открылось, что они заработают вдесятеро больше, чем обычно получают за полосу, если станут продавать оригиналы страниц коллекционерам, и чем культовее страница, тем больше будет денег. Лучше всего шли полосные или разворотные изображения заглавного героя или команды. Такое же изображение нового персонажа или команды было немногим хуже – и даже лучше, если команда получила собственный спинофф. Вскоре комиксы *Image* стали напоминать каталоги пинапов. Роб Лайфелд особенно старательно развивал гиперактивный стиль повествования, при котором новую суперкоманду представляли чуть ли не на каждом втором развороте. Лайфелд и мальчики из *Image* генерировали новых персонажей без

труда. Благоухающие поэзией имена героев и злодеев прошлого – Доктора и Профессоры, Девчонки и Мальчишки – уступили место другим именам, резче, с кровью выдранным как есть из попавшихся под руку словарей: мужчинам полагались «крутые» имена – Баррикада, Бригада, Удар, Магнум, Ловкач и Пульс, а женщин нарекали Мода, Зелот или Подиум.

Злодеям пришлось соперничать с героями за прозвища типа Мертвая Голова или Кровавая Стая. Супергерои *Image* предводительствовали ревущими ордами с застывшими эмалированными осками и глазами-щелочками. Снедаемые гневом, или горем, или гневом, или, скажем, горем, они топтали по невероятным ненатуралистичным художественным пейзажам, стероидно играя горами мускулов. Прямое копирование, невозможное в 1945 году, стало доходной бизнес-моделью. Все могли – и многие этим пользовались – создавать «аналоги» супергероев *DC* и «Марвел» в эрзац-«вселенных», под копирку срисованных со структурных элементов старых оригиналов. Супермен у Лайфелда мог стать Верховным, а у Джима Ли – Мистером Мажестиком. Чудо-Женщина у Ли стала боевой монашкой по имени Зелот, а у Лайфелда – принцессой Глори. Макфарлейн, к его чести, состряпал собственный стиль, смешав супергеройские комиксы с хоррором для целей межформатной эксплуатации, но многие другие довольствовались тем, что прилаживали испытанные концепты к новым именам и одевали персонажей в костюмы, перетянутые непонятной и бесполезной паутиной лямок, патронташей, пряжек, ремней и кожаных чулочных подвязок (на мужчинах). Так выглядел бы ремень Бэтмена, если б одичал и бесконтрольно разросся во все стороны.

Кое-что подкреплялось научно: художники *Image* прославились, работая над значимыми комиксами «Марвел», и читатели рассчитывали найти эти комиксы в конкретных предсказуемых местах на полках специализированных магазинов, так что отнюдь не случайно Тодд Макфарлейн первый свой проект после «Человека-Паука» назвал «Спауном». Он понимал, что читатели ищут его книгу в алфавитном каталоге, а по алфавиту «Spawn» идет раньше, чем «Spider-Man». Нарушить права на торговый знак «X» Джим Ли не мог, но присоседился к нему на книжных полках, выпустив комикс «WildC.A.T.S.». Роб Лайфелд перешел от «X-Force» к «Youngblood».

Художественное течение добивалось признания в литературных обозрениях, но законодатели вкусов в СМИ от него отмахивались – мол, мимолетное помешательство и дурновкусие. А *Image* плевать хотела, что думают о ней Айрис Мёрдок, Мартин Эмис или читатели воскресных приложений. *Image* пришли веселиться и зарабатывать – и зарабатывали столько, что хватало бесконечно играть на «Сега Мега-Драйве», валяться на пляжах, покупать тачки, трахать симпатных телочек и все такое. А затем можно и на покой. И если весь процесс займет каких-то несколько месяцев – тем лучше.

Альтернативные обложки нашли отклик на рынке спекулянтов. Под давлением коллекционеров, убежденных, что эти трешевые фольгированные альтернативы, выходявшие тысячами, однажды с какого-то перепугу станут раритетами, цены ненадолго взлетели, и комиксовые лавки пережили бум, который очень ощутимо обогатил команду *Image*. Вычислив наименьший общий знаменатель, *Image* распознала и обеспечила предложением громадный новый рынок – скучающих подростков мужского пола, выросших на «Терминаторе», «Плейстейшн» и «Мега-Драйве» и предпочитавших серьезных героев боевиков в духе Арнольда Шварценеггера и Брюса Уиллиса.

Джим Ли впитал творчество Адамса и Бирна, а затем украсил романтический стиль собственными стальными завитушками. Мужчины у него были невозможно красивы, с высокими резкими скулами, пронзительными глазами и вечно небритые, как Клинт Иствуд. Женщины – сплошь супермодели с бесконечными ногами, неприкасаемо совершенные в блестящем макияже и почти отсутствующих нарядах. Ли окончил физический факультет Принстонского университета, и его серия «WildC.A.T.S.» строится как уравнение: неоднозначный лидер плюс здоровяк плюс мужчина с когтями плюс ледяная дева плюс пылкая сексуальная кошечка плюс физически неполноценный наставник равняется мегауспеху. Как будто кто-то где-то выдал нескольким разным людям конструктор супергеройской команды и всех попросил создать по чудовищу Франкенштейна. Ли разбогател сказочно. Сказочно разбогатели, конечно, все, но его мастерство, у которого и так был крепкий фундамент, выросло очень резко. И Ли был прирожденным бизнесменом. В 1998 году он продал DC свой отросток *Image*, импринт *WildStorm Productions*, а затем, в 2010 году, вместе с Дэном Дидио был

повышен до соиздателя. Он вернулся к работе – участвовал в разработке компьютерной игры «DC Universe Online» нового поколения и рисовал дерзкий и спорный комикс Фрэнка Миллера «Все звезды. Бэтмен и Робин, Чудо-Мальчик», который вернул Бэтмену бодрящую дозу фарса и взбесил пуристов своим изображением ухмыляющегося Бэтмена, который орет такие, например, реплики: «ТЫ ЧТО, **ТУПОЙ?** УМСТВЕННО **ОТСТАЛЫЙ**, Я НЕ ПОНЯЛ? Я, ПО-ТВОЕМУ, КТО? ДА Я, БЛИН, СУКА, **БЭТМЕН!**»

Лицом *Image* выступал Роб Лайфелд. Не отличник по физике, спору нет, однако по-своему ушлый деятель не хуже Ли, походивший на улыбчивого двенадцатилетнего калифорнийского серфера, выросшего на хлопьях с молоком. Таких людей должно звать Скок-Поскок или, скажем, Перец, но его звали Роб – тоже сойдет. Он носил бейсболку, наивно обожал треш-культуру и говорил за целое новое поколение американских детей. Не аутсайдеров, не панков, не хиппи или гиков – то было поколение X, забытая демографическая группа, настолько обычные ребята, что отдельного движения не удостоились, настолько деполитизированные, что не составили ни одного манифеста. Греза о могуществе, они воображали не социальную справедливость или утопическую реформу, а нигилистический бесцельный гедонизм или возмездие. Но, как вышло и со многими моими любимыми панк-группами, воодушевленный самоуверенный дилетантизм Лайфелда вдохновил целое поколение молодых художников. Если Робу сходили с рук почти не оригинальные персонажи, неаккуратная перекрестная штриховка, героические ноги, сходящиеся к крошечным ступням-отверткам, и многообразнейшие новые мышцы, которые он изобрел для одного лишь человеческого предплечья, – значит справится любой. Над ним насмехались, но за душой у него был собственный стиль.

Image обогатила Лайфелда, и он даже ненадолго прославился, снявшись в рекламе «ливайсов», поставленной Спайком Ли. Рисунки Лайфелда никогда не упускали случая нанести человеческому организму какое-нибудь новое затейливое увечье. Идеи у него рождались вторичные, предварительные исследования сводились к нулю, а видение было эксцентрично и до мелочей уникально. Лайфелд был суперзвездой. Если по сценарию требовалось появление группы нацистских ученых, он рисовал их современными людьми в современной одежде и детализировал фон, только если приходила

охота набросать эскизную стену, экран или скалу. С его точки зрения, реалии описываемого периода лишь замусоривали очередную панель, на которой герой, стиснув зубы, проламывает окно под дождем неубедительных осколков, дабы распотрошить недругов, нареченных, допустим, Раздрором, Сечем или Убивцем.

Герои *Image* охотно и безжалостно убивали. Они понимали, что поколению X супербойскауты ни к чему. Эти постмиллеровские супергерои сорвались с цепи, им наконец разрешили лупить плохих парней по больным местам. Когда одаренный Джим Валентино явил миру пресного, вдохновленного Бэтменом Сумеречного Сокола, из общего ряда тот выбивался потому лишь, что был заражен СПИДом и владел фирменным методом борьбы с преступностью – переламывал хребет всякому никчемному бандиту, что имел несчастье перебежать ему дорожку. Британская молодежь праздновала падение Берлинской стены, танцуя под любой ритм и пульс, а американские дети инди раздраженно ежились посреди изобилия, мечтая о том, чтобы мир заключил некий невнятный суицидальный пакт, закрутил любовь с дробовиком. Молодых американцев среднего класса все больше завораживала кровавая жизнь безденежных гангстеров или киллеров, полицейских и солдат.

Подобно своим юным читателям, герои *Image* страдали, как никто на свете не страдал, и больше всех страдал Спаун. Этот изуродованный больной изгой олицетворял израненную Америку «На берегу реки»^[225], Мэрилина Мэнсона и «Ворона»^[226]. Звуковым сопровождением жизни деток, которым приходилось из кожи вон лезть, притворяясь, будто им страшно, из сумрака доносились скулеж и рык гранджа.

У каждой группы есть ключевая пара нот. Оргазмическое «у-у-у!» Битлов сообщает все, что нужно знать об их андрогинном оптимистическом обаянии. «Нья-а-а-а» Джонни Роттена – ухмыльчивый вопль омерзения и разочарования. Ключевой звук гранджа – гнусавое нытье боли, суицидальная психodelия. Плачущий Мальчик вернулся в новом обличье, пряча свой страх под слезливым гневом, целящим в нутро. Тощие мальчики с прокуренными голосами и скорбной красотой призывали нас созерцать их безупречно разыгранные драмы самоуничтожения. Красная Угроза сошла на нет, и коллективная американская душа с новыми силами и яростью

набросилась сама на себя, словно так долго отгрызала себе ногу, что не смогла пережить исчезновение капкана и все равно догрызала до самого костного мозга.

Рисунки Тодда Макфарлейна были как грохот хеви-метала, преобразенный в рваные штрихи и клаустрофобские вертикали. Громадный трескучий плащ Спауна был отзвуком безумного паутинного бурана, обнимавшего Макфарлейновы стилизованные изображения Человека-Паука. Страницы у Макфарлейна изобиловали полноразмерными изображениями, двухпанельными кадрами. Проза его тужилась, как свора бешеных хаски под кнутом английского языка.

Макфарлейн окунал свои супергеройские комиксы в удушающие миазмы насилия и дурной религии – в этих историях хладнокровные ангелы и демоны разыгрывали свои аморальные битвы, перекрестным огнем поливая обреченных людей. В отличие от богов и полубогов Кирби и Старлина, этих фантастических ангелов и демонов люди интересовали только в качестве пушечного мяса. Ангелы были ничуть не менее лживы, кровожадны и смертоносны, нежели их адские двойники. В каждой истории про Спауна стрелка манометра указывала в лучшем случае на «тотальную иступленную истерию», а в рубленых штрихах и чернильно-черных тенях явственно проступала агония. Мир Спауна – разверстые могилы, шпильки, подсвеченные сзади вспышками молний, оскаленные ожиревшие демоны, помойные баки и переполненные сточные канавы. То был мир на задах торговых центров, мир бездомных, где Спаун жил королем собственной мусорной горы, – огромное дымящееся прибежище педофилов, крыс и посланцев из преисподней.

В результате недопонимания я в 1993 году умудрился написать три выпуска «Спауна». Случилось это после того, как отраслевой журнал «Comics International» опубликовал статью с выносом цитаты на обложку, где утверждалось, что я один из тех, кто хочет приложить руку к первым историям про Спауна, которые напишет не Макфарлейн, – помимо меня, упоминались Алан Мур, Нил Гейман, Дэйв Сим и Фрэнк Миллер. Журнал не соврал про остальных, а вот про меня не угадал. Когда я позвонил Макфарлейну, чтобы опровергнуть слухи, он попросил все равно что-нибудь написать. Один из простейших заказов моей карьеры – и самый прибыльный. Я нащупал интонацию под Макфарлейна и придерживался ее до конца.

Макфарлейн платил вдесятеро больше, чем все остальные в те времена, и накачал мой банковский счет, который уже иссякал, поскольку отчисления за «Лечебницу Аркхем» я спустил на шампанское, наркотики и импульсивные странствия по всему земному шару.

«Спаун» целил в детей, потерявших чувствительность к ужасу и насилию, но ненасытно алкавших еще. Спаун был чернокожим героем, но целиком скрывал лицо под маской, дабы его этническая принадлежность не вызвала неудобных вопросов. Иногда он появлялся и без маски, но был обожжен до неузнаваемости и смотрелся просто благородным чудовищем, что позволяло Макфарлейну одновременно подчеркивать и затемнять свой посыл.

Алан Мур возвратился в супергеройский мейнстрим с любопытной и выразительной историей «На небесах» из «Спауна» № 8. Его собственное издательство *Mad Love* прогорело, амбициозную несупергеройскую серию «Большие числа» пришлось оборвать, и Муру, которому было тогда слегка за сорок, оставалось лишь вернуться туда, где его имя знали все. Он расширил сферу деятельности, заделался артистом, объявил себя магом – поясняя, что либо так, либо рехнуться в сороковник, – но, когда он вернулся к супергероям, которых некогда бросил так картинно, было ясно: человеку нужны деньги на его малотиражные эксперименты. «На небесах», написанная Муром и нарисованная Макфарлейном, – душевная история Билли Кинкида, потливого и небритого педофила, который дебютировал в «Спауне» № 5 главным героем «Справедливости», характерно пронзительной и бесчувственной истории про убийство ребенка. Билли тешил душу жестокими убийствами детей, а затем появился Спаун, обрушил на его голову страшное возмездие и поверг нераскаявшегося негодяя в давно заслуженную вечность в аду.

Алан Мур начал историю там, где ее закончил Макфарлейн: Билли просыпается в преисподней и отправляется в дантово странствие по траншеям и кругам ада к царству великого дьявола – Злым Щелям, здесь названным Злощелией. Мур постулировал и другие преисподние, других дьяволов – хватит на всех, и каждому достанется особый персонализированный ад с личным Сатаной.

В конце душу убийцы пожирает разумный демонический костюм Спауна. Плащ обвивается вокруг Билли, маска обхватывает голову и рот, довершая дело. Вместе с ордой других проклятых душ, с ног до головы запеленатых в свои наряды-паразиты, Билли на страшном полосном изображении безысходных вечных мук безнадежно ковыляет к своему исполинскому, усмехающемуся дьявольскому хозяину. Конец.

Читая, трудно было отмахнуться от образа Алана Мура, попавшего в схожее затруднение, запечатанного внутри супергеройского костюма, который никак с себя не содрать, закованного и связанного, гонимого в десятый круг бездны, фабрики, холодной машинерии Индустрии. В конечном счете супергерои оказались могущественнее его. Могущественнее всех нас. Некогда теплое местечко оказалось местечковым захолустьем в унылой Восточной Европе, и по прибытии туда тебя ждали блюстители конформизма. Во всей отрасли доходы приносили только комиксы про супергероев.

По мнению некоторых кругов, своим следующим проектом «1963» Мур возвестил начало конца *Image*. В слегка сатирической череде точнейших пастишей в стиле ранней «Марвел» Мур переделал Фантастическую Четверку в «Синдикат Будущего», а Человека-Паука – в Фурию. С помощью художника-хамелеона Рика Витча он детально реконструировал ранние комиксы «Марвел» эпохи Ли, Дитко и Кирби, вплоть до репродукции кислотного пожелтения страниц старых комиксов, – то есть каждый выпуск «1963» выходил заранее состаренным, коллекционным, ностальгическим уже в день публикации.

Такие имитации должны были контрастно сопоставить падшие супергеройские комиксы эпохи *Image* с их как бы более оригинальными предшественниками, но эта ворчливая атака на переменчивые вкусы отрикошетила в *Image*, выставив компанию старомодной – уже не молодой, безмозглой и с гигантскими яйцами, а повернутой лицом в прошлое, озлобленной и, что всего хуже, *художественной*. Комикс «1963» был избитой шуткой сугубо для изнуренных читателей взрослых комиксов. Было ясно, что Мур предпочел бы оказаться где-нибудь не здесь, расправить крылья, но даже его зычность капитулировала перед джаггернаутом *Image*.

В целом *Image* стала величайшей историей успеха комиксов с тех времен, когда Стэн Ли налепил логотип «Марвел» на Фантастическую

Четверку. *Image Comics* не доставало сюжетов, персонажей, которым можно сопереживать, и подлинной эмоциональной вовлеченности в события, изображенные на странице. То были кокаиновые комиксы, эмоционально мертвые, творчески ограниченные и абсолютно своевременные – но лишь на время. Недостатки едва замечались в первой лавине энергии, глянцевої бумаги и ослепительных цветов, но проступили отчетливо, едва стало затягиваться ожидание между выпусками, которые друг от друга толком не отличишь. Художники тратили время на видеоигры, на «Super Mario Bros.» и «Sonic the Hedgehog», богатели и могли себе позволить отказаться от этики рабского конвейерного производства за зарплату, замостив дорогу новым талантам и освобождая поле для очередного нового подхода к супергероям в эти бурные времена неугомонных перемен.

Во вселенных «Марвел» и *DC* герои темного века становились все темнее и разнузданнее, а злодеи старались от них не отставать и наливались смехотворным гротеском. Злодеи стали серийными убийцами с абсурдными методами совершения преступлений: один маменькин сынок в противоправной деятельности использовал фарфоровых кукол, другой был одержим святыми мучениками или буквами греческого алфавита – и у всех поголовно было трудное детство. Хихикающий проказник из телесериала обернулся Джокером восьмидесятых, психопатом, который уже доказал свою новоявленную склонность к садизму, комически вышибив ломиком мозги Джейсону Тодду, второму Робину, а затем прострелив Бэтгерл позвоночник (она по сей день парализована и в кресле-каталке^[227]), нащелкав ее фотографий нагишом и в агонии, а затем предъявив их ее отцу, комиссару Гордону (за все это поблагодарим Алана Мура и Брайана Болланда, создателей «Убийственной шутки»).

Кайл Рэйнер, новый молодой Зеленый Фонарь 1994 года, однажды вернулся домой и обнаружил, что его подруга разрублена на куски и аккуратно уложена на полки холодильника атомным суперзлодеем по имени Майор Сила. Зеленый Фонарь злился ровно столько, сколько потребовалось, дабы одержать верх над злодеем, и как-то умудрился избежать пожизненной душевной травмы. Кошмарную смерть

роскошной Алекс он перенес без особых проблем, а затем, не угрызаясь и почти не вспоминая прошлого, перешел к череде романов с сексуальными инопланетными красотками. Тонкие психологические откровения Мура уступили место лихорадочным внутренним монологам с подробными размышлениями о том, как тяжело быть супергероическим борцом с преступностью в очередном городе, больше смахивающем на сточную канаву. Или того хуже – психотическим антагонистом супергероя: эти зачастую мыслили царапучими перекошенными буквами с орфографическими ошибками. Не случилось истории, где хотя бы в одной сцене невозможно невинная ранимая душа не оказывалась бы одна-одинешенька в совершенно чуждых декорациях сокровенных городских закоулков. Если жертва была скудно одетой проституткой – это большая удача; дополнительные баллы начислялись за проститутку-трансвестита. Едва такая вот полуодетая наивная фигура попадала на подозрительную изнанку городского кошмара, спустя пару-тройку панелей из теней, лыбясь и блестя ножами, выскальзывала стая человеческих волков. То ли «Заводной апельсин», то ли панк с Кингз-роуд – ухмыляющиеся бандиты окружали грудастую жертву и на некоем насильническом диалекте несли околесицу. Лишь в самый последний момент Бэтмен / Росомаха / Сорвиголова выныривали из теней и вершили приятно brutальную костоломную месть. Современные виджиланте предпочитали отправлять своих преступных врагов в больницу или даже необратимо калечить.

«МАЛЬЧИК, ТЫ НЕ ПОНИМАЕШЬ... ЭТО НЕ ГРЯЗНАЯ ЛУЖА... ЭТО **ОПЕРАЦИОННАЯ**. А Я – **ХИРУРГ**», – хвастался в «Возвращении Темного Рыцаря» Бэтмен, явно превосходивший своих противников во всех отношениях, от социального класса, уровня привилегий и стиля до атлетических способностей, между тем угрожая им параплегией. В те безмятежные дни сама идея террористической атаки на Америку была нелепа, так что супергерои не перенапрягались и довольствовались многочисленными избиениями хилых нездоровых торчков и уличных грабителей.

То был нуар, сгустившийся до кромешного абсурда. Сидя в спальне один на один с раздутыми фантазиями о великих подвигах, подросток-комикс, жертва заточения в комиксовых лавках, разжижился до рафинированного и специфического продукта, однако супергерой-гик

вот-вот увидит себя в зеркале – как он стоит в замызганных трусах и лабает на воображаемой гитаре. Глубинная искренность, грубая сенсационность, болезненная мечта о том, чтоб его принимали всерьез, превратились в дурацкую позу, и комиксу следовало поменяться. Гормональный всплеск пошел на спад. Прорывались и более рассудительные голоса.

Темный век, период подростковой интроверсии, породил впечатляющие метаморфозные прозрения, и этот опыт можно было с пользой применить к делу. Лицом к лицу столкнувшись с чернейшей из черных ночей души, супергерой вернулся, став сильнее прежнего. Пришла пора выходить из дому и знакомиться с девчонками. В надвигающемся ренессансе супергерои не только вернут себе достоинство, но и сделают первые шаги с комиксовых страниц в нашу реальность.

Глава 17

Король Сброд: моя супергеройская жизнь

После 1996 года нетерпеливые энергии преобразования, которые развалили по кирпичику разукрашенную Берлинскую стену и свергли с престола вечную Тэтчер, с таким же неустанным усердием и вниманием к деталям взялись за мой личный статус-кво.

На карусель подростковой жизни я не попал, и теперь меня терзали сожаления. Моя жизнь представлялась мне затхлой и монотонной. А собственная индивидуальность – грубо сработанной и зачастую несообразной. Меня смертельно достала хроническая невнятная депрессия, и в себе я видел очередного плохо задуманного и толком не развитого персонажа, которого нужно переписать с нуля. После долгих мучений я бросил Джуди, с которой прожил девять лет.

Я уже принял решение отдаться метаморфозам, пройти испытание, распылить свое эго – я был уверен, что так у меня появятся новые темы, я скажу что-то новое, по-новому увижу мир.

В юности я с головой нырял в биографии Байрона и Шелли, Рембо и Верлена, а также битников и наизусть знал истории психонавтов шестидесятых – Кизи, Тимоти Лири, Джона Лилли^[228]. Они и стали ролевыми моделями – пожалуй, сомнительными – в моем проекте переизобретения себя. Я взялся отлаживать свою глючную личность «Квантовой психологией» Роберта Антона Уилсона, НЛП, курсами актерского мастерства, тренировками по тхэквондо и занятиями йогой. Отчисления с «Лечебницы Аркхем» дали мне возможность выжимать из роли «писателя» все до капли. Я воображал себя таким Томасом Чаттертоном^[229] – я, суицидальный и восхитительный, с оборчатými манжетами, глотаю абсент и опийную настойку в шезлонге, окунаю павлинье перо в мерцающие зеленые чернила и в черном свете свечей записываю лихорадочные фантазии. В южных морях бесчувствен, на Форуме скандален. Я жаждал познать стереотипический писательский мир во всей его свободе и полноте и вознамерился оставить после себя биографию не хуже тех, что так жадно поглощал сам.

Я уже умудрился повстречаться с Энималменом в его среде обитания, с помощью художника Чеза Трюога создав «скафантазм». Так я «сошел» в двумерный мир, где напрямую взаимодействовал с обитателями вселенной *DC* на их условиях и в нарисованном виде.

Я хотел развить эту идею прямого контакта, исследовать интерфейс между фактом и вымыслом, повисить вовлеченность. Я размышлял, удастся ли вызвать взаимодействие, которое на мою жизнь и реальный мир повлияет не менее глубоко, нежели на мир бумажный.

Завершив «Роковой патруль» после четырех лет ежемесячного сюрреалистического балагана, я разложил на ковре путеводители *Lonely Planet* и принялся планировать поездки на следующий год, который проведу вдали от комиксов и рутины.

Я нарисовал невероятный кругосветный маршрут – Индия, Таиланд, Индонезия, Сингапур, Ява, Бали, Австралия, Фиджи, Лос-Анджелес и Нью-Мексико; я рассчитывал, что после этого вернусь преобразенным.

В первую ночь, в унылой гостинице возле аэропорта, я отпраздновал свое перерождение, пустив неоспоримо редеющие волосы под электрическую бритву. Ощущалось это как ритуал; мой страх облысеть и тотчас лишиться привлекательности оказался лицом к лицу с порошей темных волос на полу. В зеркале я узрел пустую канву персонажа, смайлик. Теперь можно переделывать себя, как я переделал Энималмена, Роковой патруль и Бэтмена. Я становился супергероем.

Начало не вполне оправдало надежды. В культурном шоке, истекая потом, я очутился среди лачуг города грез Нью-Дели, где на каждом шагу слетаются тысячи зазывал, впаривающих тебе воду, гуталин и чистку ушей, и где я впервые в жизни увидел попрошаек, чьи носы до дыр проедены проказой. Целыми днями я сражался с перегрузом, ночами тосковал от ностальгии и одиночества в комнатухе без окон, на самом дне выгребной ямы души – вдали от дома, лысый, тридцатидвухлетний и ни в зуб ногой.

Жизнь стала налаживаться в такси по дороге в Агру. Никогда не забуду черепаху, что старательно ползла через дорогу меж грохочущих восемнадцатиколесных фур. Меня проперло. Никто меня не знал, никто от меня ничего не ждал, и я полагался на собственные ресурсы – я и не догадывался, что они у меня есть.

Три дня в автобусе дальнего следования из Леха в Манали, по головокружительным гималайским перевалам – и никаких ограждений, а далеко-далеко внизу регулярно возникали выгоревшие скорлупки других таких же автобусов.

Поездом из Бангкока по горам Малайзии. Змеиные храмы в Пенанге. Автобусом в Сингапур через Куала-Лумпур, где разноцветные футуристические башенки сказочны, как страна Оз в ночном полусне.

Омлеты с волшебными грибами в Джокьякарте, поездки на мотоцикле к перекатам влажных руин Прамбанана и Боробудура, этой приземлившейся летающей тарелке, колоссальной мандале, где вся история жизни высечена в камне террас.

В тропическом саду на Бали, радуясь, что жив, опьяненный кислородом и взрывным ароматом тропических цветов, я воображал, как космическим спутником вращаюсь вокруг планеты, останавливаюсь попеременно в гостиничных садах и паршивых мотелях, посылаю сценарии с тихоокеанских атоллов и из деревень посреди джунглей. Эмилио, мой друг по временам самодельных комиксов семидесятых, переехал в США, чтобы наконец познакомиться со своим отцом, и в итоге осел под Санта-Фе, где нашел работу и жил с молодой и известной керамисткой из племени зуни. Я провел переломные несколько дней в пуэбло и в итоге пережил кислотный трип на священной столовой горе над Рио-Гранде, что шоколадной рекой текла по рассветному Эдему. Сознание у меня расширилось в десять тысяч раз. Я отыскал свой ШАЗАМ!

Я вернулся домой, точно заново родившись, – никогда в жизни я не бывал таким уверенным, таким творческим и живым. К моему изумлению и восторгу, девушкам нравилась моя лысая голова, и они постоянно норовили ее потрогать. Непонятно, чего я столько лет переживал из-за облысения.

И меня тянуло углубиться в магические эксперименты. Я читал о трансвеститской традиции шаманизма и решил прибегнуть к ее глянцевай версии девяностых в духе магии хаоса – стряхнуть с себя личность и превратиться в собственную противоположность. Несколько фетишистских каталогов спустя я собрал блестящий маск-комплект, до которого Джимми Ольсену было как до неба. С помощью одежды и макияжа я преображался в свое женское альтер эго, которое подменяло меня во время самых опасных моих магических свершений.

Я погружался в крайне причудливые области сознания и обнаружил, что «девушка» умнее меня, отважнее, искуснее общается и сражается с хищными «демоническими» сущностями. Так, во всяком случае, я оправдывал перед собой некоторые эпически странные поступки. Если вам так проще, считайте демонов «дурными» состояниями сознания, неврозами или страхами, которые калечат душу. Облачившись в черный винил, туфли на шестидюймовых каблуках, блондинистый парик и накрасившись под танцовщицу кордебалета, я свободно общался с ангельскими силами, вудуистскими лоя, енохианскими королями и старейшинами, мерзавцами гоэтии и Тоннелей Сета, лавкрафтианскими Древними и прочими вымышленными персонажами и инопланетянами. Я исполнял всевозможные ритуалы, проверяя, работают ли они, и они срабатывали всякий раз. Похоже на бред сумасшедшего – сейчас это видится легким бредом даже мне, – и однако, все это я проделывал строго и четко, как любой научный эксперимент.

В какой-нибудь книге отыскав опасный или любопытный ритуал, я его опробовал – наблюдал, как он подействует на сознание. Эти опыты неизменно приносили как минимум откровение. Психоделики придавали им голографическую четкость «Звездного пути» в 3D. Лица демонов и ангелов обрели добела раскаленную бритвенную четкость или гротескную чудовищность крысиного лабиринта. Боги и вымышленные существа обладали почти осязаемыми формами. Их можно было рисовать и восстанавливать по памяти, и они совпадали с показаниями бестрепетных психонавтов, побывавших в тех же краях до меня.

Многому я так и не нашел внятных объяснений – только многочисленные гипотезы, которые, возможно, в один прекрасный день угодят в другую книгу. Я лишь не мешал событиям, и они творились под смутным руководством протестантского правильного «я» алмазной твердости, которое никогда не отпускало вожжи. Ритуалы я тщательно снимал и записывал на магнитофон – на этих записях я порой говорил языками и на разные голоса – то мужские, то женские, то абсолютно нечеловеческие. Каждый день был праздник. Я пил шампанское или ел грибы и писал комиксы. Приходили друзья, пили, ели грибы и сочиняли музыку. Каждые две недели из Лондона приезжала моя девушка-подросток – присоединялась к веселью, или

наоборот. Соскучившись, я покупал билет на самолет и летел туда, где прежде не бывал. Мир словно проснулся и ожил, – видимо, я все-таки слегка подучился с ним танцевать. Мои комиксы отражали эту новообретенную свободу – стали раскованнее, персональнее и психоделичнее в буквальном значении слова «психоделия» – «ясность души». Самому не верилось, что мне платят за работу, в которой я вскоре наконец распознал практически самотерапию. Приходилось заключить, что мои проблемы и сомнения, мои надежды и грезы разделяют многие другие люди и моя манера выражать все это в вымыслах им тоже близка.

В 1993-м я проехался по Америке вместе с моим напарником по «Зениту» Стивом Йоуэллом и художницей Джилл Томпсон. Джилл была потрясающей альтернативщицей немножко за двадцать и врисовывала себя во все свои работы. Рисовала она странными паутинными штрихами и инстинктивно постигала композицию и действия персонажей. Вместе мы проковыляли по Штатам и очутились в Сан-Франциско, дабы осуществить мою непритязательную мечту – навестить книжный магазин «Сити лайтс», нарядившись в черную белую полосатую футболку, кожаную куртку, фуражку и броги. Я решил снова отпустить волосы, и они доросли до специфической клочковатости кошачьей травы в законном цветочном ящике – отсюда и фуражка: я внушил себе, что похож в ней на писателя-битника. Напившись в кафе «Везувий», где до моего рождения собирались герои – Гинзберг, Керуак, Берроуз, – я почувствовал, что наконец нашел себя и мне плевать, кто что думает.

– Тебе место в клетке, – отметил писатель Том Пейер, когда мы все танцевали под МДМА, точно стриптизерши, празднуя «50 лет ЛСД», годовщину синтеза чудо-наркотика Альбертом Хофманом.

Назавтра, еще весело искрясь, витая по парку Золотые Ворота и вставляя цветы Пейеру в кудри, мы все поклялись вместе поработать над чем-нибудь новым и потрясающим – как-нибудь изменить мир. Читая «Истые галлюцинации» Теренса Маккенны ^[230] в чикагском международном аэропорту О’Хара, трипуя на тридцати трех тысячах футов над землей, тридцатитрехлетний, как Иисус, посреди международной оттепели в мире, пережившем холодную войну, на свободе в зачарованную эпоху танцев, объятий и делания что пожелаешь в экзотических широтах, я был счастлив, я был исцелен –

мама не горюй, и, годы прожив правильным мальчиком, выглядел на десять лет свежее, чем в действительности был.

Почта принесла еще одно мини-богатство – спасибо тем трем выпускам «Спауна» для Тодда Макфарлейна, – и по всему выходило так, что я смогу финансировать эту богемную жизнь бесконечно. Я воображал, как стану писать по сотне страниц комиксов в год и заколачивать бабло, которого хватит еще на пять лет благоденствия, но пузырь уже схлопывался, и приходилось признать, что этот безоблачный период вряд ли затянется надолго.

СМИ подрастеряли интерес к комиксам. Спекулянты, вышедшие на комиковый рынок, уже расходились – капитулировали в спешке, увлекая за собой индустрию. Бум был раздут искусственно, как экономический пузырь голландской тюльпаномании 1636–1637 годов. Коллекционные издания, первые выпуски и специальные тиражи стоили дорого, это правда, но завышенные цены диктовались раритетностью, а бесконечных фольгированных и голографических вариантов обложек, главным образом производства *Image* и «Марвел», было пруд пруди.

Хорошие времена заканчивались, но, что важнее, я скучал по дисциплине регулярного сочинительства и нуждался в площадке для выражения своего заново складывающегося взгляда на мир. И с радостью вернулся к работе над комиксом нового типа.

Я решил написать книжку, в которой смогу заключить и проанализировать все мои интересы. У меня уже была невнятная концепция обширного оккультного конспирологического триллера, разворачивающегося в реальном мире и в наши дни. Я пролистал верный «Словарь идиом и мифов Бруэра»^[231] в поисках чудных имен и любопытных идей – там-то я и отыскал название «Невидимки» и имена для нескольких центральных персонажей, в том числе Рвани Робин, которую Джилл срисовала с себя, Короля Сброта и ведьмы-трансвестита Лорда Тухеса.

Все эти персонажи были мешаниной из меня и моих знакомых. Ливерпульский гопник Дэйв Макгоуэн, которому суждено стать бодхисатвой, – циник из рабочего класса, не дававший мне слететь под откос. Король Сброт – стильный маг хаоса из художественной школы. Рвань Робин – моя чувствительная анима. Лорд Тухес – моя маска неукротимой трансведьмы. А Мальчик – практичный, прагматичный

голос разума, который следил за тем, чтоб я всегда оплачивал счета, отчислял налоги и кормил котов. Даже злодеи, слепые гностические силы угнетения, тирании и жестокости, – мои ненависть к себе и страх, овеществленные, нареченные и прирученные, как демоны.

Главным экшн-героем был Король Сброд. Он был моим сверстником, брил голову и зарабатывал сочинительством. В роли анархиста-активиста он заимствовал кое-какие практики у моего отца. Он был адептом тантрического секса и мастером кунфу, носил текучие кожаные плащи, виниловые штаны и зеркальные очки. Король Сброд был припанкованным Джеймсом Бондом, архетипическим чуваком из «Матрицы» за пять лет до выхода фильма и, подобно Нео и Морфеусу, постиг, что вся наша вселенная – часть некой огромной и странной структуры. Я планировал перемешивать наши с ним жизни, облики и миры, пока мы не станем неразличимы. Я не врубался, на что иду.

Мир «Невидимок» – это наш мир. Я старался держаться современности, подбрасывал в комикс названия рок-групп и фильмов, отсылки к текущим событиям. Этот мир был настолько близок к нашему, что в нем даже выходил комикс «Невидимки», – в одной сцене Король Сброд читает его и комментирует: мол, гламурная версия его подлинной жизни. Я добивался идеальной модели. Кукольная вселенная вуду, которую я творил, должна была точно повторять нашу вселенную, чтобы я мог беспрепятственно ходить туда-обратно сквозь проводящую плоскость страницы.

Ладно, это я устроил – теперь люди должны были продолжать читать. Требовалось пообещать им откровения, и я пообещал Тайну Вселенной – я не знал наверняка, что предъявлю в итоге, но не сомневался, что придумаю.

В феврале 1994-го, впав в депрессию и притихнув посреди шотландского зимнего монохрома, я купил билет на самолет в Новую Зеландию, решив запрыгнуть обратно к счастью на шнуре банджи.

Уже сомневаясь, что стоило поддаваться импульсу, я стоял на краешке короткой доски, высунувшейся с моста над рекой Каварау, привязанный тяжелым эластичным канатом за щиколотку, и в кулаке стискивал бумажку с магическим сигилом. Идея заключалась в том, чтобы запустить проект «Невидимки» с размахом, «запалить фитиль», так сказать, динамического «гиперсигила» – магического заклинания в

комиксовом формате, которое получит власть менять жизни, а может, и мир.

– Ты кем работаешь? – спросил оператор, пытаясь отвлечь меня от неумолчного монотонного визга ужаса в голове.

Над этим вопросом мне пришлось поразмыслить.

– Я писатель, – вспомнил я сквозь шквал белого шума нейронов. – Я пишу комиксы про Бэтмена.

– Ну, друган, тебе теперь будет о чем писать, – улыбнулся он и начал обратный отсчет с пяти.

На счет «три» последние обрывки «Не надо!» посыпались в голове дождем, точно цифры по экрану. А потом в голове не стало вообще ничего.

– Один! – сказал оператор.

Весь горизонт статично застыл в вечности, точно эстамп на стене гостиничного номера.

И я шагнул.

В этот миг хлещущего хаоса я вбросил свой сигил, а затем меня, точно йо-йо, остановило и подбросило под изогнутой бровью моста. На экстатическом эндорфиновом приходе я доехал до самого Окленда, где наткнулся на редкий экземпляр прославленного гримуара Майкла Бертьё «Руководство по гностическому вуду»^[232], содержавшего описания и имена богов-скорпионов, с которыми я встречался годом ранее. Для начала заклинание сработало неплохо, решил я.

Затем, весной того же года, я оказался в Катманду. Идея этой экспедиции родилась из-за документального фильма Дэна Крукшэнка, который мы с моим другом и коллегой по *Mixers* Ульриком как-то вечером застали по телику; в фильме ветеран телевидения шел по стопам Будды в Индии, Непале и Тибете. Нас особенно заинтриговало его описание храма Сваямбунатх в долине Катманду. Храм находится на вершине холма, и к нему ведут 365 ступеней; утверждается, будто паломник, который сможет взойти по лестнице на одном дыхании, в этой жизни достигнет просветления.

Восхождение далось нам легко – и говорить не о чем, оба мы были молоды и спортивны. Помимо сияющего улыбкой сморщенного буддийского монаха – мы как будто на краткую аудиенцию к Йоде попали, – в тот день почти ничего не случилось. Мы сидели, попивая лимонад, или бродили по горам отбросов на берегах реки Багмати, где

громадные черные хряки погружались в кислые испарения, охлаждаясь в жару желтой лихорадки очередного визгливого, грохочущего, вонючего дня.

Несколько дней пропьянствовав в Тамеле, туристической клоаке города, мы уползли в номер гостиницы «Ваджра», Дома Удара Молнии, где за день до отъезда Ульрик заболел и лег в постель. Звонная, лающая какофония жизни Катманду продолжалась, не утихая ни днем ни ночью. Я с ноутбуком отправился в сад на крыше. На поле неподалеку местная футбольная команда играла с Бхактапуром – карго-культовая версия Кубка мира, – и импровизированную площадку усыпали зрители и игроки в футболках и шортах.

Я поглядел, затем лег на шезлонг и приступил к вводу текста для второго выпуска «Невидимок», одновременно сочиняя эссе, которое мне заказали для уже, увы, почившего журнала альтернативной культуры «Rapid Eye» покойного Саймона Дуайера.

И тут меня накрыло. Крики толпы исказились до мощного рева – точно взревели турбины космического корабля. Я оторвал глаза от ноутбука и увидел, как храм Сваямбунатх перестраивается в какой-то хромовый львиноподобный трансформер с выхлопными трубами и трубчатыми же проводниками духа, что мощными грозowymi прожекторами стреляли в небеса чистой святостью. Я пополз вниз – в ошеломлении, во власти сильнейшего сейсмического сдвига восприятия, который, положа руку на сердце, не объяснить исключительно действием съеденной крошки гашиша. Я спускался с крыши по спиральным каменным ступеням меж свечей, и все вокруг буйно искривлялось; я хлопнулся на койку и решил держаться. У другой стены спал Ульрик. Я чувствовал, как что-то гигантское, невидимое протискивается по узкому коридору надвигающихся мгновений в поисках меня.

Контакт с физической реальностью утрачивался – вместо гостиничного номера я видел извилистые древние улицы, покосившиеся глинобитные дома, населенные какими-то гномическими существами, течение уносило меня все глубже в путаницу галлюцинаторных улочек предков и сердитых мощеных проулков, что напоминали архаические полузабытые грезы детства.

Ощущения обострялись.

Теперь из стен и мебели появлялись «некто» – иначе я их описать не могу. Может, кто другой назвал бы эти рябящие, текущие сгустки чистой голографической метаматерии ангелами или пришельцами. Они были из ртути или жидкого хрома и сообщили, что я сам все это вызвал и теперь должен разруливать последствия моих поступков. Куда я хочу отправиться?

Я понятия не имел. Первым делом в голову пришла альфа Центавра, и, едва это подумав, я уже летел по спирали, точно сквозь «звездные врата»; гостиничный номер начисто исчез из сознания, сменившись иной реальностью.

Я увидел великолепную астрономическую картину – поблизости сияли три разновеликих солнца. Я разглядел громадный планетарный горизонт, зеленый, как вода в пруду, и нырнул туда. Там я повстречался с разумными скульптурами из каких-то ультрафиолетовых неоновых трубок, которые раскрывались веерами и меняли конфигурации в попытке со мной коммуницировать. Мои «ангелы» уволокли меня оттуда и попеняли тем, что нарушил обычаи альфы Центавра. Я вписал некую их версию под названием «электроиды» во «Все звезды. Супермен» – вольфрамово-газообразные инопланетяне с хрупкими стеклянными экзоскелетами.

– Ладно, – сказали они. – Вот чего ты хотел. Тайна Вселенной.



«Все звезды. Супермен» № 10, обложка Фрэнка Куайтли и Джейми Гранта. © DC Comics

Меня... проще всего сказать – *развернуло*. Мое самоощущение провернулось сквозь план бытия, в который я не смог бы теперь ткнуть пальцем, мое внимание обратилось к среде, не вполне несовместимой с тем, как физики-теоретики описывают гиперпространство, гипотетическую мегасреду одиннадцатимерного пространства-времени, где существуют целые вселенные. Это было похоже, только реально – реальнее всего, что я когда-либо испытывал.

Что бы это ни было, я целиком погрузился в некое пространство, сводчатое и замкнутое, как исполинский собор, но бесконечно уходящий за горизонт. Словно бесконечность и вечность можно заключить и запереть внутри чего-то такого, что больше их обеих. Пространство это, куда ни глянь, было темно-лазурное, прошитое ярко-серебряными нитями и решетчатыми узорами, что возникали и исчезали; призрачными чертежами, что носились вокруг, вверх-вниз вдоль незримого плетения моноволокна. Я не чувствовал тела, в физическом мире не мог открыть глаза. Да я бы и не захотел. Реальные мои глаза широко распахнулись здесь. Что еще страннее, мое прибытие сюда походило на возвращение домой. Все заботы и страхи смертного мира испарились – их сменило гудение безупречной работы, божественного творчества, и сквозь него пробивалось безошибочно, извечно узнаваемое ощущение давнего знакомства, принадлежности и завершенности.

Дикостью все это соперничало с тем, что выпадало на долю Бэтмена и Супермена в «World's Finest».

До встречи в то же время, на том же канале, в новой главе, в новой эпохе!

Часть IV. Ренессанс



ЧАСТЬ IV

РЕНЕССАНС

LEADER
SUPERMAN
AS SOME-
OR YOU.

SIR?

WAS THE DAY
NED FORCES WITH
GENERATIONS OF
MEN TO CHAIN THE
IRONOVORE.

ANOTHER OF...
YOUR LEGENDARY
ELVE LABORS, I
EEM TO RECALL.

THIS IS AN
INDESTRUCTIBLE
FLOWER FROM NEW
KRYPTON.

FOR HIM, FROM
ALL OF US.

IN
REMEMBRANCE
OF ALL THAT WE
ARE.

AND
ALL THE
WILL

Глава 18

Маг мускульной мощи

После «Рокового патруля» и «Лечебницы Аркхем» мне казалось, что с костюмированными супергероями я практически завязал. Теперь можно создавать новые формы, новых героев, экспериментальные работы, прихотливее и затейливее, вроде «Невидимок». И однако, супергерои завлекли меня вновь.

В результате в 1996 году вышел «Флекс Менталло, Маг Мускульной Мощи». История прекраснейшего, благороднейшего, бескорыстнейшего героя на свете – образчика почти исчезнувшего типа героев. На страницах «Рокового патруля» № 44 он заблокировал оккультную энергию Пентагона, превратив его в круг одним мощным изгибом бицепса.

Во «Флексе Менталло» я хотел ответить на вопрос, который вечно задают писателям: «Откуда вы берете идеи?» Ответ мне всегда представлялся самоочевидным: заезаешь в голову – а там они сидят. Флекс был попыткой изобразить этот процесс на бумаге. Моим шансом показать, что я имею в виду, говоря о реалистичных супергероях.

Кроме того, «Флекс Менталло» стал моей первой из многих успешных совместных работ с давним другом и напарником Фрэнком Куайтли. Я видел рисунки под псевдонимом Quitely («Quite frankly»^[233]) в шотландском андерграундном журнале торчкового юмора «Electric Soup», где чистые линии, детальность и мастерство рисовальщика были на голову выше тех, с кем он соседствовал, – всех этих одаренных подражателей Р. Крамба и Гилберта Шелтона^[234]. Стилль Куайтли напоминал мне Уинзора Маккея, Артура Рэкэма, Гарри Кларка^[235] и других великих иллюстраторов начала двадцатого века, с налетом Нормана Рокуэлла^[236], раннего «Диснея» и мультипликаторов *Fleischer Studios*^[237]. Что всего прекраснее, Куайтли черпал вдохновение главным образом у Дадли Д. Уоткинса, гения, который для *D. C. Thomson* создавал газетные стрипы «Бруны» (*The Broons*, «Брауны») и «Нашенский Вулли» (*Oor Wullie*, «Наш Уильям») –

неотъемлемую часть шотландского детства. Мне ужасно нравилась идея рисовать американских героев в стиле Уоткинса.

Фрэнк Куайтли – художник, которым мечтал быть я сам. Он так владел человеческой анатомией, движением и выражением, что нюансированная жизнь и личность любого персонажа прямо-таки рвалась со страницы. И в отличие от многих коллег, обильно использовавших фотографии, весь мир творился прямо у Куайтли в голове: он умел нарисовать что угодно, извлекая объект из памяти и фантазии. Мало того, Куайтли не питал особого интереса или любви к супергеройским комиксам и их законам, а значит, мог взглянуть на них свежим глазом и почти без предубеждения.

Флекс Менталло дебютировал на страницах «Рокового патруля» с историей своего происхождения, сюрреалистической вариацией на тему «ОБИДЫ, КОТОРАЯ СДЕЛАЛА ИЗ МАЛЬЧИКА МУЖЧИНУ», знаменитого однополосного комикс-стрипа, рекламировавшего бодибилдерские курсы Чарльза Атласа. Целила эта реклама в тощих и жирных и от начала времен публиковалась на последних страницах супергеройских комиксов серебряного века. Атлас обещал «сделать из тебя мужчину», если ты найдешь в себе мужество «потратиться на марку».

«ЧЕРТ ПОБЕРИ! КАК ЖЕ МНЕ НАДОЕЛО БЫТЬ ПУГАЛОМ! [ДУМАЕТ] ПОЧЕМУ Я НЕ МОГУ СТАТЬ НАСТОЯЩИМ МУЖЧИНОЙ, КАК ЭТИ ПАРНИ НА ПЛЯЖЕ?»

Я сэмплировал прекрасную мускулистую речь Атласа и вложил ее в уста «таинственного незнакомца», отсылавшего к началу «Капитана Марвелы» и стоявшего у дверей мужского общественного сортира, а затем продолжил и развил историю о том, как парнишка решил «поквитаться».

Я МОГУ СДЕЛАТЬ ТЕБЯ НОВЫМ ЧЕЛОВЕКОМ, И Я ЭТО ДОКАЖУ! ТЫ УЖЕ «СЫТ ПО ГОРЛО» ТЕМ, ЧТО ЗДОРОВЯКИ ПОЛУЧАЮТ ВСЕ ЛУЧШЕЕ? ТЕБЕ ДО СМЕРТИ НАДОЕЛО БЫТЬ СЛАБЫМ, ХРУПКИМ, ТОЩИМ ИЛИ ДРЯБЛЫМ? ТЫ ХОЧЕШЬ ТЕЛО «ГРЕЧЕСКОГО БОГА», КАКИМИ ВОСТОРГАЮТСЯ ЖЕНЩИНЫ НА ПЛЯЖЕ, – ТАКОЕ, ЧТОБ

ДРУГИЕ ПАРНИ ПОЗЕЛЕНЕЛИ ОТ ЗАВИСТИ. ТОГДА
СЕЙЧАС ЖЕ ЗАПОЛНЯЙ КУПОН.

С этими словами таинственный незнакомец вручал парнишке купон на бесплатную книжку «Мускульная мощь для вас!».

ВРЯД ЛИ Я КОГДА-НИБУДЬ УЗНАЮ, ОТКУДА ВЗЯЛАСЬ
ЭТА КНИГА. В НЕЙ ОПИСЫВАЛИСЬ **МЕТОДИКИ**, НА
КОТОРЫЕ Я ДАЖЕ НАМЕКНУТЬ НЕ МОГУ. МУСКУЛЬНАЯ
СИЛА РАЗВИЛАСЬ ДО ТАКОЙ СТЕПЕНИ, ЧТО С ЕЕ
ПОМОЩЬЮ МОЖНО БЫЛО **ЧИТАТЬ МЫСЛИ**,
ЗАГЛЯДЫВАТЬ В БУДУЩЕЕ И ДАЖЕ В **ДРУГИЕ**
ИЗМЕРЕНИЯ.

Флекс был супергероем из времен, что предшествовали темному веку, и со своей простой этикой, добротой, дружелюбием, со своей ненавистью к задирам очутился в грозном мире. Под гнетом реальности он не сломался, как персонажи «Хранителей», – он преодолевал ее чистой мускульной мощью.

Каждый из четырех выпусков обращался к темам разных эпох комиксов, поэтому в первом, под названием «Цветочное атомное сердце», речь шла о золотом веке детских воспоминаний и потерянных Эдемов. Второй, «Моя прекрасная голова», был серебряным веком преобразования и начала взросления. Темный век и позднее отрочество были представлены мрачным выпуском № 3 «Врубись в вакуум», а последняя часть, «Все мы – НЛО», предвкушала грядущую, пока безымянную эпоху, которую почти двадцать лет спустя мы назовем ренессансом. «Флекс Менталло» построен по тому же принципу, что «Супербоги». В четырех выпусках рассказывалась единая история о том, как заглавный герой странствует по ночному городу, сооруженному будто из обломков полузабытых воспоминаний о комиксах, и ищет своего потерянного напарника по имени Факт.

Но и это вполне могло оказаться предсмертными галлюцинациями суицидной рок-звезды, который на приходе в грязном переулке под дождем изливает околесицу в телефонную трубку, полагая, что дозвонился на горячую линию «Самаритян».

Книга была отчасти биографией, реальной и воображаемой, – историей жизни, которая выпала бы мне, если бы *Mixers* добились успеха. Я ее считал мемуарами «Гранта Моррисона с Земли-2», поэтому подарил Флексу собственное детство и поселил в приблизительной копии моего террасного дома в Вест-Энде. Флекс был мною, с моим котом и приходящей подругой, с моими комиксами, инопланетянами и добела раскаленными ночами визионерского блицкрига. Странный зачаток переулка возле Чаринг-Кросс в Глазго нередко попадался мне на глаза во время взбудораженных прогулок в три часа ночи и стал декорациями жизнеспасительных галлюцинаций главного героя – или, возможно, в этом переулке он нашел подлинный привет из утраченного супермира, что существовал вокруг нас всегда, но являлся только в фантазиях. На книгу повлияли и мои оккультные опыты – я пытался разобраться в них, поставив в контекст супергеройских историй, прибегая к символам, архетипам и персонажам, сложившимся в воображении, конструируя некую супергеройскую альтернативу религии.

Первая обложка вся заляпана графическими всплесками и вскриками – густым насыщенным поп-артом, отсылавшим к великой обложке «Флэша» № 163 Инфантино: герой протягивает руку прямо к читателю.

ЭЙ, ТЫ! КУПИ ЭТОТ КОМИКС – ИЛИ ЗЕМЛЯ ОБРЕЧЕНА!

История начинается девятипанельной сеткой с персонажем в духе Дитко, в шляпе и тренче, с искрящейся мультяшной бомбой в руке. Брошенная бомба описывает дугу, падает на первом плане трехмерной второй панели и взрывается на третьей.

Это Большой взрыв, что становится ясно, когда космические просторы на пятой панели являют взору знакомые очертания созвездия Ориона и его ярчайшую звезду Сириус.

На панелях 6 и 7 начинается громадный обратный зум от Ориона к галактической спирали, наблюдаемой с расстояния в сто тысяч световых лет.

**ПАССАЖИРАМ ПОДГОТОВИТЬСЯ К ПОСАДКЕ НА РЕЙС
НОМЕР 230, ПОРТАЛ К-9.**

Восьмую панель затопляет чернота с одним крохотным белым завитком, содержащим всю вселенную, а на девятой панели свет этой вселенной растворяется в синеве.

Но на второй полосе мы по-прежнему головокружительно летим задним ходом, и становится видно, что даже тьма не всевластна: на первых трех панелях постепенно выясняется, что тьма – не более чем тень во вмятине на фетровой шляпе. Собственно говоря, на шляпе того самого таинственного человека с бомбой, которого мы повстречали на первой полосе.

Теперь рисунок иного рода и иного масштаба: паутиный перьевой набросок на скорлупе яйца, которое на шестой панели разбивают о чугунный край сковороды.

ЭТО ТВОЙ МОЗГ ПОД НАРКОТОЙ.

На седьмой панели рука выливает яйцо на сковороду.

ВИДЕЛА ЭТУ РЕКЛАМУ?[\[238\]](#)

На восьмой панели возникает улыбающийся повар, а на девятой он оборачивается прямо к читателю, как в свое время Энималмен, но с улыбкой, без страха и экзистенциального смятения.

ЯИЧНИЦА, ЯИЧНИЦА. КОМУ ЯИЧНИЦУ?

С третьей, титульной полосы улыбается и подмигивает наш герой в полный рост. Флекс был супергероем, с которого ободрали все лишнее, оставив только базовое обаяние почти голого силача в леопардовых трусах и борцовских сапогах на шнуровке. Мы из кожи вон лезли, чтобы он получился нелепым, кэмповым, серьезным и абсолютно надежным.

ЯИЧНИЦУ? ЭТО МНЕ!

У всех до единого персонажей на этой странице характерный язык тела; фоном Куайтли нарисовал едоков в аэропортовой забегаловке – двадцать три человека, и каждый по-своему реагирует на этого абсурдного, улыбчивого, мускулистого любителя яичницы, который

ходит с блокнотом, куда записывает впечатления. Нереконструированный, добродушный, не сознающий себя супермен стоит в этой толпе, и одни брезгливо кривятся, другие смеются, третьи восхищаются, а четвертые напуганы или удивлены.

Когда террористическая ячейка, известная только как Дар Икс – термин, которым британский писатель Колин Уилсон обозначал скрытый потенциал человеческого разума, – оставляет в вестибюле аэропорта искрящуюся мультяшную анархистскую бомбу – как на полосах 1 и 2, – Флекс вмешивается и всех спасает, но, как выясняется, бомба сконструирована не для того, чтобы взорваться, а чтобы напугать и сбить с толку. Дар Икс бомбами «уничтожает не предметы, но несомненности».

Мы сверху видим величественную широкоугольную панораму, на которой Флекс разглядывает бомбу в аэропорту, и на следующей же странице сюжет переключается на подробный крупный план стола в квартире прекрасно затаренного торчка: бонг, брикет гашиша, сигаретные бумажки и россыпь супергеройских комиксов с названиями вроде «Космомальчик» и «Лорд Лимб», выпущенных вымышленным издательством *Stellar Comics* (в честь самопального комиксового импринта, который я создал в детстве). И здесь мы знакомимся с подлинным героем: безымянный, бестолковый, небритый рок-музыкант, пьяный и обдолбанный, маниакально расчищает шкафы, где лежат коробки старых комиксов и его собственные детские рисунки с приключениями, как выясняется, Флекса Менталло. Реалистично изображенная сцена с Менталло в полицейском участке сливается с такой же сценой, нарисованной талантливым десятилетним пацаном, и разные уровни фантазии и вымысла вступают во взаимодействие.

Флекс отправляется в странствие по убогому падшему Лимбу – опустошенному пейзажу постдеконструкции супергеройских комиксов. Малолетние напарники, лишённые надзора взрослого героя, собираются в жестокие костюмированные банды и шныряют по задворкам – то ли дикие мальчишки Берроуза, то ли другеры Бёрджесса^[239], – а торчки натужно ловят криптонитовый приход, который наделит их космическим сознанием, как у Капитана Марвела, и апокалиптическими откровениями о супергероях, в Судный день тысячами десантирующихся из дыры в облаках. Я воображал, будто о

супергероях ходят слухи, будто их видят на расплывчатых фотографиях, как снежного человека или лох-несское чудовище.

Третий уровень сюжета разворачивался в платонической супергеройской вселенной, которую пожирает богоподобная сущность Абсолют. Выжившие супергерои, Легион Легионов, придумывают отчаянный план, который требует создания совершенно новой вселенной, куда можно сбежать. Одна беда: физика в этой новой вселенной не так снисходительна и супергероям придется стать выдуманными. Их новая вселенная – это, как вы, вероятно, уже догадались, наша вселенная. Наши супергеройские истории оборачиваются воспоминаниями целой расы о наших же истоках в их утраченном мире.

Как и «Невидимки», «Флекс» был прямым следствием моего опыта в Катманду, к которому мы теперь можем вернуться; меня, напоминая, только что выкрутило из поверхности вселенной в пятое измерение.

Сквозь густую синеву запредельного двигались существа – такие же, как серебристые сгустки, которые меня сюда привели. Когда одно пролетело прямо сквозь мою субстанцию, окатив меня приливом эмоций, я услышал голос моей матери: «В следующий раз я буду тобой, а ты мной, если хочешь». Я увидел свое отражение, узнал, что я тоже такой вот ртутный гиперфеномен, и вспомнил, что всегда таким был. Ну и хорошо. Я понимал, что все мы – голографические детали, а вся полнота целого для меня незрима; я припомнил, как подключаться к серебристой сетке, что летала и блистала вокруг – то она есть, то ее нет. Эти решетки, понял я, для ввода и вывода чистой информации. Есть время и пространство, а решетки – измерением ниже, с их помощью создаются миры: комиксисты так рисуют живые миры на бумаге. Здесь был бесконечный идеальный день всепоглощающего вечного творения.

Дабы объяснить моему слетевшему с резьбы восприятию, что происходит и почему я здесь, существа захотели показать мне, как

выглядит вселенная, откуда я только что явился. И показали – она была одной из нескольких, внутри такой как бы стойки с инкубаторами.

Вселенная – весь пространственно-временной континуум, от Большого взрыва до тепловой смерти, не меньше, – была не линейным потоком событий с началом, серединой и концом. Это только изнутри так кажется. На самом же деле вся полнота бытия походила скорее на шар, состоявший из сфинктеров и непрерывно двигавшийся сквозь себя самого, – гипнотическое и волнующее зрелище. На одной сморщенной складке Шекспир писал «Короля Лира», а прямо за углом от него, навеки вне его поля зрения, был меловой период, и тираннозавры топали мимо коттеджа его жены Энн Хэтэуэй.

И, словно желая подтвердить, что наша вселенная – не единственная, мне объяснили, что я вижу этаким питомник. Чтобы вырастить своих «отпрысков», ангелам надо «создавать» время, потому что, как они разумно отметили, лишь во времени все способно расти, – ну, как я это понимаю. Время – это как бы инкубатор, и вся жизнь на Земле – одно целое, одна-единственная диковинная анемоноподобная мегагидра, с бессмертными одноклеточными корнями, что уходят в докембрийские приливы, и миллиардами нервных окончаний, от папоротников до людей, и каждая мелочь играет свою роль в жизненном цикле постепенно усложняющегося, все отчетливее себя осознающего суперорганизма. Мне словно показали бога во младенчестве, притороченного к плацентарной системе поддержки под названием Земля, где он становится все больше и прихотливее, набираясь связности и интеллекта. На кончиках росли механические детали: инструменты киборгов, сконструированные из полезных ископаемых планеты. Она, похоже, строила вокруг себя полумеханический панцирь – латы или скафандр. Она – это были мы, вся жизнь целиком, увиденная из высшего измерения.

Мне велели вернуться и снова взяться за свою работу «повитухи» этой исполинской обнаженной нервной системы. Важно было обеспечить надлежащий рост и развитие личинки, устроить так, чтоб она не запаниковала и не слишком сильно билась, очнувшись и узрев свою подлинную природу единой формы жизни. И кстати, то, что мы воспринимаем как «зло», – просто-напросто последствия прививок

против какой-то космической болезни, так что я могу особо не париться.

Меня обрушило во внезапную тяжесть моей плоти на кровати, в хрип дыхания – все вокруг плыло, возвращались звуки, гостиничный номер вновь пазлом складывался из пустоты, точно конструктор, что собирали мои открывшиеся глаза. Утрата, падение с небес разрывали мне сердце, но еще то была история моего происхождения – мое личное вступление в космические силы, армию света.

Мой эксперимент развивался прямо-таки роскошно.

Назавтра мы с Ульриком полетели домой через Франкфурт, где я, запершись в номере гостиницы при аэропорте, заполнил десятки страниц дневника, пытаюсь описать то, что случилось со мною в Непале. У меня как минимум набралось столько идей для комиксов, что можно работать еще полвека.

Но это отнюдь не все: вскоре я выяснил, что на Землю меня отправили, снабдив суперспособностью. Я теперь умел «видеть» пятимерную перспективу. Смотришь, скажем, на чашку и различаешь в ней внешнюю поверхность чего-то огромного и потрясающего: того, что вилося и развивалось от самых истоков, от производства, до моего стола. Чашка была кончиком нити, и если б можно было последовать вдоль этой нити в глубь времен, она привела бы к истокам происхождения чашки в доисторической глине, сложившейся в результате выветривания первобытных скал, состоящих из молекул, оторвавшихся от остывающей звезды, одиноко вспыхнувшей искры невообразимого, по сей день не прекращающегося взрыва на заре времени и бытия. Во времени чашка всем этим побывала. Наступит день, и она разобьется, но осколки будут жить вечно. И если чашка – фантастический непрерывный процесс, что постоянно меняется, распадается и собирается заново, тогда что же происходит с человеческим телом, трансформирующимся невероятно, тотальнее любого спецэффектного оборотня, из маленького нежного младенчества через жилистую подростковую самовоспроизводящуюся и самоосознанную взрослость в дряблый средний возраст и разложение сухой листвой старости? Насколько полно ваше тело изменилось с тех пор, как вам было пять? Даже после нашей смерти физические процессы не останавливаются: века разлагают наши тела в прах, перерабатывают каждый атом, и воздух, которым вы дышите

сегодня, вполне может содержать частицу, некогда бывшую Наполеоном. А атом железа в вашем теле, возможно, однажды сорвался с чела Иисуса Христа.

Очертания предметов и людей представляли мне плоскостями сложных и причудливых процессов в высших измерениях. Каждая человеческая жизнь растягивалась во времени, и не четвероногой и двуглазой, но со множеством конечностей и миллиардом глаз, и она змеилась вспять от настоящего момента – и вперед, в будущее: щупальце, веточка на гигантском, замысловато закрученном древе жизни. На этой биоте, как ученые называют всю совокупность жизни на Земле.

Добавить в картину мира время – все равно что добавить перспективу в полотна Ренессанса, или в спектре отыскать место миллиарду новых цветов, или в эфире – пространство для триллиона новых телеканалов. Ни духи, ни инопланетяне не обязательны. Все бессмертно и свято, и не потому, что обладает некоей тайной сверхъестественной сущностью, но вследствие собственной материальной природы во времени. Мы сами суть чудо – в своей великолепной, обыкновенной невероятности мы уже божественны. И всю эту структуру вызывает к жизни сознание – оно различает в ней конструкции и симметрию, понуждает ее петь, и плакать, и танцевать. Я не сомневался: то, что мы называем сознанием, неким образом окажется в итоге долгожданным единым полем.

Я понимал: дабы все мы существовали здесь и сейчас, где-то должно существовать и прошлое, но никто не в силах отвести нас туда или хотя бы показать, где это. Я теперь очень отчетливо сознавал себя передним краем или же передовой того, что пробивается вперед сквозь время. Что важнее, оно тянулось и *позади* меня, на тридцать четыре года, съеживалось до младенческого хвостика, а затем сворачивалось клубочком в животе моей матери и сжималось до семечка, до бутончика, выросшего из тридцатилетнего многорукого тотального физического бытия моей матери от ее рождения до моего. Моя мать утекала в свою мать, и так оно и продолжалось непрерывной линией до самых начал жизни на Земле.

И то же касается всех нас. Все живое – прутики одного дерева, пальцы одной руки. Добавьте время – и становится ослепительно ясно, что все древо жизни на Земле – живое и физически взаимосвязанное,

даже спустя три с половиной миллиарда лет. Не в метафизическом смысле, а буквально, материально, сквозь время до самых корней. Та же первобытная митохондрия, что начала вечное самовоспроизведение в первобытном бульоне, делится внутри каждого из нас по сей день.

Может, тайное научное обозначение «души» – *митохондрия*? Может, за наше ощущение своей внутренней, неумирающей, бесконечно мудрой и совершенной сути отвечает асексуальный бессмертный организм, обитающий в глубинах наших физических тел? Может, весь мой опыт – какой-то диалог с собственной клеточной структурой? Буквальное понимание аксиомы герметиков «что вверху, то и внизу»? И я просто клетка в теле единой жизненной формы Земли? А мои отношения с этим доисторическим сознанием – как отношения, допустим, Т-хелпера с человеческим телом? И тогда солдаты – охотники-Т-киллеры?

Когда я умру, на мое место придут другие, точно такие же, и займутся ровно тем же самым. Всегда будут писатели, которые снова и снова рассказывают одни и те же простые истории. Всегда будут полицейские и учителя; случались ли годы, когда не рождался ни один полицейский? Каждая из десяти миллиардов ежедневно опадающих кожных чешуек некогда была полна жизни и деятельности, но кто оплакивает этих неутомимых трудяг, что живут и умирают в неопишуемых количествах, дабы только поддерживать бытие человека на протяжении восьмидесяти лет? Я или кто угодно – особенный лишь потому, что больше никто и никогда не увидит вселенную ровно так же.

Точно гусеница, что бодро и безмозгло прогрызает листок, глобальное существо, биотическая тварь, которую все мы составляем, вроде бы разрушает свою среду обитания, но на другом уровне происходит нечто иное. Существо потребляет, дабы подкармливать свою метаморфозу. Даже глобальное потепление можно трактовать как период инкубации, признак надвигающегося крещендо личиночного развития, которое всех нас разбудит и отправит вперед, прочь с этой планеты, которая без нас пойдет на поправку.

Что бы это ни было – как бы вы, читатель, ни толковали эти данные, – произошедшее переписало меня с чистого листа. Этот эпизод все перевернул, переиначил правила, поменял траекторию моей

жизни и работы. Он даже подарил мне мою личную неколебимую религию, которая удовлетворительно объясняла, как все устроено.

Я был проклят или благословлен супергеройским видением, научно-фантастическим откровением, которое словно переплело все нити моей жизни — и она обрела смысл. Мой интерес к высшим измерениям, моя одержимость НЛО и инопланетянами, моя работа — создание историй о карманных вселенных: я наконец-то понял всё.

В имманентном лазурном мире все это уже случилось. Младенец уже родился и вырос, точно муха из личинки. Частью то, что мне там показали, было слишком фантастично, слишком опиралось на топографии высших измерений и в трехмерный разум не помещалось. Они всё твердили, чтоб я запоминал как можно больше и лучше, потому что множество их концептов попросту за гранью моего понимания и возвращения в человеческое сознание не переживут. «Они» — это внятные голоса из-за моего плеча, что звучали изнутри и откуда-то еще.

Для телевидения «четвертая стена» декораций — это, собственно, экран. Если так, я мельком заглянул за пятую стену нашей общей реальности. Пятимерные разумы, занимая геометрически превосходящую позицию, могут без труда заглянуть нам в черепа, и тогда нам почудится, будто их голоса звучат у нас внутри. Они слышат наши мысли, как мы читаем внутренние монологи Бэтмена на двумерной странице. Внутри наших черепушек кроется портал в бесконечность. Если мой опыт — не метафора, может, там, в этой гигантской экологической нише, что-то *живет*? Может, влажные плодородные планеты, подобные нашей Земле, — на самом деле питомники, где питаются и растут всеанемоны, которые затем станут ртутными ангелами во вневременном СплошьСейчас?

Повторюсь: интерлюдия эта была гораздо «реальнее» всего, что я переживал до и после. Цвета сверкали, будто светились на небесном мониторе высокого разрешения. Эмоции были тоньше, слова звучали огромными, совершенными оркестрами символа, эмоции и метафоры. Определения — особенно чувств — были острее, и ощущение, будто я в безопасности, наконец-то *дома*, опустошало и не отпускало меня. Вообразите лазерную точность и жидкокристаллическую гиперреальность компьютерной графики, усиленные вдесятеро, и вы даже близко не вообразите это *нечто*, где я побывал. Огромная,

усеянная звездами квантовая комната грез, где я сижу и пишу, наблюдая, как военные корабли ходят туда-сюда по блистающей, солнечной синеве озера, в сравнении с чистотой потрясающего фантастического Элизия Катманду – все равно что зернистое черно-белое телевидение пятидесятых.

Я решил, что ключевая моя задача – понять это обрушение границ, и погрузился в нее с головой, размывая рубежи между тем, что реально, и тем, что постижимо.

Произошедшее можно толковать по-разному. Некоторые наверняка сочтут эту мою историю очередным трипом, к материальному миру не имеющим никакого касательства. Оккультисты определенного склада разглядят в ней познания и речь святого ангела-хранителя. Мой опыт прекрасно укладывается в шаблон похищений инопланетянами, контактов с ангелами и височной эпилепсии. Поскольку все эти «объяснения» происходят из плоской вселенной более низкого разрешения, ни одно из них не отдает моему опыту должного. Если речь заходит о высших измерениях, мудро не забывать байку о слепых и слоне и заключить, что все попытки загнать Катманду в трехмерные рамки абсолютно легитимны до некоторой степени. Но если вам так проще, можете считать, что мне все приглючилось и я совершенно, блистательно и очень выигрышно спятил.

В конце концов я бросил громоздить обоснования и обратился к доказуемым элементам этой истории – а именно ее бесспорно положительному влиянию на мою жизнь. Катманду меня в корне перепрограммировал, внушил убежденность превыше веры, что все на свете, даже грустное и болезненное, происходит ровно так, как должно.

И все разрешится, и все разрешится, и сделается хорошо ^[240].

После многих лет жизни в материалистической культуре под личиной навязанного ею пессимизма у меня сформировалось более уместное в двадцать первом столетии приземленное видение того дня в «Ваджре».

Допустим, есть уровень развития человеческого сознания, который некогда был почти мифическим – до него доросли Иисус, Будда и Мухаммед, – но теперь достигаем для гораздо большего процента населения планеты благодаря распространению через книжные магазины и Интернет «магических» рецептов и методов, а также способов изменения сознания.

Уровень развития пятилетних детей не позволяет им видеть перспективу, а семилетние ее видят. Художники двенадцатого столетия не умели изображать точку схода в двух измерениях, а живописцы пятнадцатого века научились правдоподобно имитировать реальность. Может, цивилизации движутся вверх-вниз по той же самой синусоиде, что человеческие организмы, и один и тот же голографический оттиск повторяется на всех уровнях?

Понятно, что внезапный шок от столкновения с естественной холистической пятимерной перспективой воспринимается неподготовленной нервной системой как контакт с инопланетным разумом, энтелехией «высшего» порядка. С точки зрения мозга так и есть. Такое видение прожигает в коре головного мозга новые нейронные пути. Я думаю, пытаюсь постичь новую перспективу – как ребенок постигает внутренние голоса надвигающегося самоосознания, выдумывая себе воображаемого друга, – разум ставит ее в контекст инопланетного, сверхъестественного или демонического. Некоторые из тех, кто пережил такое пробуждение, сообщают, что видели инопланетян, другим же являлся Иисус, или Дьявол, или покойные родственники, феи, ангелы – очевидно, что подробности культурно детерминированы.

Тут важно не то, что существуют «реальные» инопланетяне из рая пятого измерения, где все расчудесно и все между собой дружны. Может, они и существуют, но, вообще-то, доказательств у меня нет. Многое из того, что я испытал, укладывается даже в нынешнюю теорию струн – и замкнутые бесконечные своды, и многомерные панорамы младенческих вселенных, расцветающих в гиперпространстве. Инопланетяне тут – дело десятое.

С другой же стороны, видение планеты Земля как цельной формы жизни, единственного космического отпрыска, в котором все мы – мозговые клетки, не требует веры в сверхъестественное. Просто добавьте к своей картине жизни временное измерение, посмотрите на

собственную историю и генеалогию, до изначальной материнской клетки в трех с половиной миллиардах лет позади, и скажите мне, где вы видите хоть один стык, или шов, или разрыв.

Для меня это было важнее, чем любая ультрапространственная или псевдорелигиозная посмертная жизнь, которую я все равно познаю, лишь когда умру и очнусь среди ртутных сгустков (или нет). Невозможно было отрицать, что я – крохотная и недолговечная клетка в гигантском и очень древнем организме. Я даже понимал, как эта материальная связь всех живых существ объясняет «сверхъестественные» загадки – телепатию, реинкарнацию: простые прямые контакты между удаленными друг от друга ветвями одного величественного древа; так покалывание в пальце на ноге посылает сигнал в мозг, а тот велит руке почесать палец.

Я погрузился в самые недра собственной истории – глубже, чем умел вообразить. Моя сестра оклеила гардероб у меня в спальне комиксовым коллажем, и всякий раз, появившись в зеркале, я представал лишь одной из панелей в карточном раскладе страниц и образов – то ли человеком, то ли выдумкой, гностическим супергероем в виниле, черных очках и с бритой головой.

Что до наркотиков, на закате девяностых я, надеясь повторить свой опыт в Катманду, пробовал всевозможные психоделики. Я готов был списать эту историю на запредельно удачный трип, но так и не нашел вещества, способного вернуть меня туда, где я побывал, – и в конце концов сдался.

Со мной осталась упрямая вера: после смерти мое сознание рывком очнется там – и в таком же шоке узрит знакомое окружение, переживет тот же карусельный восторг хорошо сделанной работы.

Первоначальное ошеломление сгладилось, и наступил период голосов в голове, невероятных совпадений, знаков, снов и новых замечательных прозрений. Я был истерзан, вдохновлен, одержим. Я мог лечь на кровать, произнести самопальное заклинание или заговор и перенестись в убедительную панорамную модель вибраций высшего сознания, где бесконечный хоровод золотых будд серьезно взирал на белую бездну, в которую целая вселенная утекала, как вода в сток. Это было даже лучше, чем выпуск «Уорлока».

Все свои опыты, даже слепые ужасы стирания эго, я вкладывал в работу, что тысячекратно обогатило «Невидимок» и «Лигу

Справедливости Америки». Подтвердилась старая пословица: «В поле свезешь, так и с поля увезешь». В условиях экономики воображения, где бесценны идеи, торговые знаки и интеллектуальная собственность, надо разрабатывать блистающий карьер внутреннего мира. В тамошних призрачных шахтах полным-полно золота^[241].

Я даже пытался рассматривать Катманду в контексте модной идеи о том, что аутентичные «религиозные» переживания могут быть вызваны припадками височной эпилепсии. Это даже круче пятимерных ангелов. Если наука отыскала сугубо физический мозговой триггер холистического божественного сознания, разве не в наших интересах жать на эту кнопку срочно и как можно чаще? Что будет с убийцами и насильниками в наших тюрьмах, если удастся стимулировать им височный контакт с богом и сопереживание всей вселенной? Если электрические спазмы в височной доле и в самом деле приводят к столь замечательному преображению мира, пусть они будут не просто кнут, которым мы до смерти сечем отсутствующего Бога. Жмите кнопку!

1990-е – период, когда на каждом углу мелькало изображение головы пришельца; кое-кто из вас, возможно, помнит эту дикую версию смайлика эпохи «Секретных материалов». В своем величественном делирии я готов был поверить, будто что-то из будущего ломится к нам сквозь стены мира, сигнализируя об этом образами супергероев и инопланетян.

Как вы понимаете, поддерживать такой уровень контролируемого нервного срыва и при этом делать дело было затруднительно. Я вознесся кометой – и затем рухнул, погружившись в глубины распада. Чем извращеннее и бесчеловечнее становились враги Невидимок, тем сильнее я заболел. К тому времени, когда я сообразил, что уже полуживой, защищаться было поздно.

Нисходящая спираль воплотилась в темной магии – Невидимки столкнулись с бактериальными богами из зараженного двойника вселенной. Опробовав в 1993 году один ритуал вуду, я очутился лицом

к лицу с исполинским скорпионом, который обучал меня психически уничтожать людей посредством разрушения их «аур». Закончив с ритуалом, я включил телик, чтобы как-то оклематься, и застал последние пятнадцать минут «Утки Говарда» – там кошмарные экстрапространственные скорпионы-колдуны пробивались в Америку восьмидесятых. Такие вот зловещие совпадения случались тогда сплошь и рядом, но я понятия не имел, на что иду, когда описывал, как Король Сброд попал в руки своих врагов. Под пытками и наркотиками он уверился, что его лицо уродует некротический фасциит.

Не прошло и трех месяцев, как бактерия иного рода принялась прогрызать дыру у меня в щеке. Мой прекрасный большой дом разлагался в жутком сумрачном убожестве; на окне в спальне вместо занавесок висело пуховое одеяло. Я весь покрылся нарывами – известный признак контакта с демонами. По счастью, физически я был в прекрасной форме, хотя это отодвинуло неизбежное всего на несколько месяцев.

Мне были дарованы суперспособности. Я танцевал с божественными чудовищами и обменивался душепожатыями с ангелами, но в конце второго акта дела приняли дурной оборот, и отрицать это уже было нельзя. Найдена ахиллесова пята! Заряжен смертельный капкан!

Ночью перед тем, как меня срочно доставили в больницу, – потом выяснилось, что больше двух суток жизни мне не обещали, – в галлюцинации мне привиделось нечто, сразу мною распознанное как «Христос».

Столб света, ясный как день, пробрался в дверь, и затем мне в мозг закачали мощную проповедь. Я понимал, что эта явленная мне сила – какой-то гностический Христос. Христос из апокрифов. Почти языческая фигура, которую я обнаружил на дне, на последнем дыхании. Здесь, в конце всего, был этот свет. С нами был Христос – он страдал с нами вместе и обещал спасение. Это живое сияние совсем не походило на прежние мои болезненные лихорадочные видения катафалков и извилистых оконных рам. Такие вещи превращают конченных торчков в христиан-неофитов, но из всего сердцещипательного опыта я помню только первые звучные слова:

«Я не бог твоих отцов, я сокрытый камень, что разбивает все сердца. Чтобы выпустить наружу свет, придется разбить твое сердце». Эти

слова прозвучали у меня в голове, но были они огромнее и полнее любых знакомых мне мыслей и больше походили на трансляцию. Этот ласковый голос, эти сильные слова не принадлежали мне и прямо посреди моей гостиной ставили меня перед суровым выбором: либо умереть от этой болезни, либо остаться и «служить свету». Для меня то был подлинно «космический» момент – меня словно завербовали в Корпус Зеленых Фонарей. Я поступил так, как поступило бы на моем месте большинство из нас, и выбрал жизнь. Подобно Капитану Марвелу, я хотел вернуться на Землю, вооружившись знанием Эона. Мне казалось, я пережил свою чернейшую ночь души, как в «Лечебнице Аркхем»; если б я не понимал, что шагаю давно исхоженной и размеченной «магической» тропой, вряд ли я бы так успешно пережил болезнь и выздоровление.

Я добрался до критического поворота сюжета, выжил и получил шанс возродиться в новом костюме, с усовершенствованными способностями, но все было писано вилами по воде; каждая секунда отсчитывала время до последнего клиффхэнгера, до выбора между жизнью и смертью.

Как, блядь, я теперь-то выкручусь?

По сценарию всех лучших комиксов спасла меня в итоге простая удача. На завтра после того, как ко мне заглянул Иисус, случилось нечто странное. Моя сестра была в Лондоне, а ко мне поехал ее бойфренд Гордон. Он разминулся с моей мамой, которая навещала меня, все больше нервничая. Когда мне было двенадцать, она верно диагностировала у меня аппендицит, а теперь считала, что прописанное врачами лекарство от гриппа моим поврежденным легким не поможет. Она зашла к себе в гостиную, выглянула в окно и увидела, что Гордон на перекрестке ловит такси до станции. Она эту историю рассказывает так: я мысленно велела ему обернуться и он обернулся.

Гордон поднялся к маме забрать одежду для сестры. Мама рассказала ему про меня, а он пообещал поговорить со своим

приятелем Грэмом, у которого, как выяснилось, был хороший местный врач, терапевт, по причине своих богемных склонностей лечивший звездных футболистов, музыкантов и художников.

Вернувшись в Лондон, Гордон сдержал слово. Грэм тут же позвонил своему чудо-доктору, а тот согласился безотлагательно навестить меня. К моему стыду, не уверен, что в схожих обстоятельствах действовал бы так же оперативно (или хоть как-то). Грэм меня не знал. Он жил за пятьсот миль от меня и понятия не имел, до чего серьезно я болен.

Врач померил мне температуру, послушал хрипы в груди, напрягся и позвонил в больницу. Я чувствовал, что наконец-то спасен: как будто настоящий ангел-хранитель пришел выручить меня из трясины недуга, где я больше не мог функционировать. В отделении тропических болезней коек не нашлось (а с моей историей странствий логичнее всего было первым делом звонить туда), но поскольку воздух уже загустел от совпадений, на общую суматоху прилетело еще одно: так вышло, что администратор приемной встречалась с одним другом этого врача. Обаяние и кумовство обеспечили мне место в больнице. Не прошло и нескольких часов, как я очутился в частном отделении больницы Рачилл в Глазго, под капельницей, а обезумевшие врачи прижимали меня к койке, будто я одержим дьяволом. Им пришлось вводить иглу на пике тремора – они брали кровь, а я лежал, трясясь в ознобе, и едва дышал.

Мне быстро и успешно поставили диагноз: острое заражение золотистым стафилококком, который обосновался у меня в легких, что привело к коллапсу одного из них. У меня развился сепсис и серьезная недостатка натуральных солей и минералов, но добрые доктора меня вытащили.

Спустя два дня в руку мне вгрызалась капельница, вена словно одеревенела, но я был жив и чувствовал, как от могущественных антибиотиков погибает яд скорпионьего *лоа*.

Золотистый стафилококк, он же *Staphylococcus aureus*, заимствует свою характерную окраску у каротина, и, когда бактерий изгнали из моего организма, меня охватила эпическая страсть к сырой моркови – насыщался я лишь ежедневным трехфунтовым пакетом от зеленщика. Я был истощен, и приходилось поглощать эликсир силы, золотую суперпищу, в количествах, сопоставимых с моим весом.

Даже зрелище наркоманов, что шныряли под больничными окнами в поисках выброшенных или использованных игл, не рассеивало моего ощущения, будто я отступил от самого края бездны. Я с комфортом лежал и восстанавливался, воображая океаны, далекие пляжи и здоровье.

Я считал дни между эпизодами «Отца Теда» и «Кулака смеха»^[242], терпел череду болезненных анализов – врачи хотели выяснить, не распространилась ли стафилококковая инфекция на сердце, – и читал комиксы, которые мой друг Джим таскал мне из своего магазина – «Запретной планеты» на Бьюкенен-стрит. «Запретная планета» была растущей поп-культурной торговой сетью, которая приспособила идею лавки комиксов для мейнстримного покупателя. Несколько дней у меня даже подозревали СПИД – затем сделали анализ, и, само собой, последовало облегчение.

Каждый вечер приходил папа и рассказывал мне истории про войну – он был как скала посреди шторма. По его уверениям, он надеялся, что я от скуки буду засыпать, однако он просчитался. Я мог слушать его ночами напролет.

Врачи продолжали трудиться, а я тем временем решил, что возьму дело в свои руки, и стал относиться к бактериям внутри себя как к тотемным животным. Если, рассуждал я, они обладают физическим бытием и задачей, человеческий разум вполне может наделить их мифическим и магическим смыслом. В предрассветные часы, когда на посту дежурила ночная медсестра-алкоголичка, я беседовал с бактериями и обещал, что, если они оставят меня в покое, я дам им звездные злодейские роли в «Невидимках», своем текущем великом труде. Так, объяснял я, они обретут долгую жизнь и большое символическое значение – простому физическому уничтожению моего тела до такой карьеры далеко. Я дал золотистому стафилококку шанс стать вымыслом. Предложение было выгодное, и стафилококк, видимо, согласился.

Я нервно ждал результатов анализов, а между тем вписал в «Невидимок» исцеление Короля Сброта – вычеркнул себя из злосчастия, восстановив здоровье скафантазма. Если Король Сброт сможет это пережить и стать сильнее, значит, естественно, я тоже смогу. Я создал магическую модель мира и, меняя модель, похоже, вызывал в реальном мире реальные перемены.

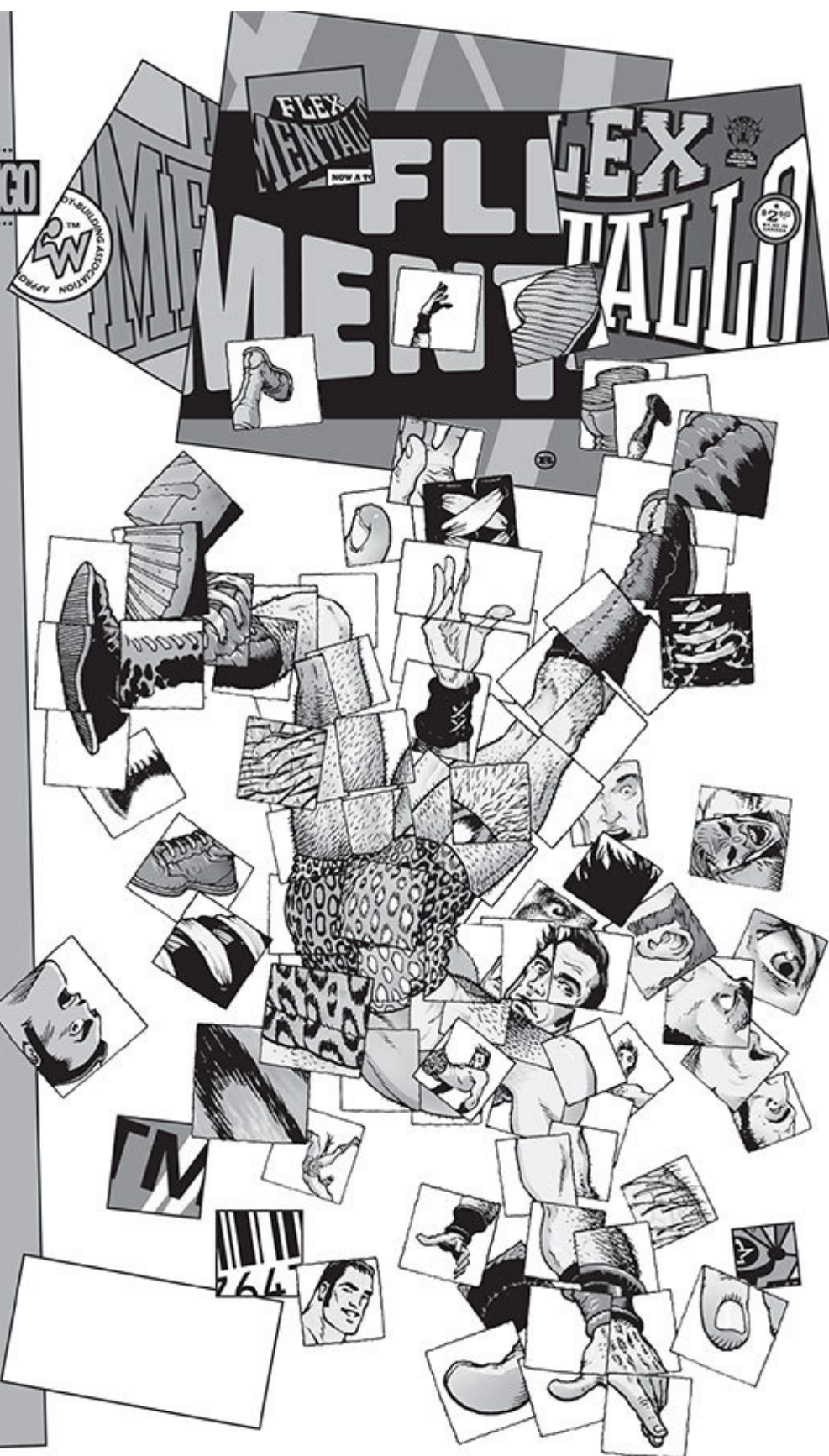
Я вернулся домой, похудев на полтора стоуна, и мигом побрил голову. Вскоре я написал последний выпуск «Флекса Менталло» – на балконе в Португалии, на закате, спустя три года после первого выпуска. На обложке герой падал сквозь пространство в дробном коллаже, разлетавшемся на десятки квадратиков, – точно уронили кипу поляроидных снимков, мерцающих и почти анимированных. Последняя часть называлась «Все мы – НЛО»; в ней я смотрел в будущее, на супергероев надвигающегося Ренессанса, которые на последней странице сотнями сыпались с небес.

DC

VERTIGO

NO. 4
SEPT 96

SUGGESTED
FOR MATURE
READERS



Моя подруга сидела в номере у меня за спиной и трудилась над онлайн-вым контркультурным журналом. Подозрения, скука, недостаток преданности друг другу – наши междугородние отношения не пережили бы еще одного бессмысленного года, но мое цветочное атомное сердце разбилось, когда она порвала со мною в письме. Меня раньше никогда не бросали – давно было пора. Теперь я хотя бы в общих чертах понимал, каково пришлось Джуди.

Все это шло в комиксы. Каждый прорыв, каждый обрыв преображались в искусство и доллары. Моим сюжетом стал мой дневник.

Темный тоннель года нашего расставания вывел меня на солнышко, когда у моего любимого рыжего кота Уксусного Тома^[243], запечатленного на обложке «Энималмена» № 26, возник костный нарост на подбородке. Ему сразу диагностировали рак, а в животе у него обнаружили другие подозрительные новообразования. Коты всегда были рядом – трос, не дававший мне отчалить от всякой ответственности. Я их считал любимыми родственниками, они преданно держались меня с первых дней моей карьеры. Я любил их всех, но Том занимал особое место в моей душе – я спас его совсем махоньким, и он вырос крутым, уверенным и дружелюбным. Я не готов был его отпустить, не попробовав сначала все возможные пути, обратился в Церковь спиритуалистов и спросил, не знают ли они какого-нибудь специалиста по лечению животных.

Я оставил им свой телефон, и очень приятная, совершенно нормальная жительница Глазго по имени Летти Муди позвонила мне следующим вечером с вестью о том, что кота смогу исцелить только я. Об этом ей рассказали ее духовные наставники в самых недвусмысленных выражениях, и она уверена, что я избран исцелять. Она описала мне базовый спиритуалистический метод исцеления, и я решил попробовать, слегка злясь, что вся ответственность свалена на меня, но намереваясь довести дело до конца. Держа руку над фотографией Тома, я с жаром попросил «целителей и помощников

с Той Стороны» через меня направить на него свою магию. В дневнике записано – и я по сей день готов поклясться в правдивости этих слов, – что вокруг кончиков пальцев закурилась белая туманная дымка, а от прилива эмоций на глазах выступили слезы. На завтра я вез своего тощего друга из ветклиники в ветеринарный институт – предполагалось, что там биопсия подтвердит рак. Я снова попробовал тот же метод в такси, и снова на меня накатил прилив любви, который целил будто прямо в переноску Тома.

Пришли результаты биопсии – Том оказался здоров. В животе у него необъяснимым образом не обнаружилось ни следа раковых опухолей, а костяной нарост на челюсти был доброкачественным.

Вне себя от радости, я нес его домой сквозь выцветшее зимнее предвечерье. Не просто радость – я весь вибрировал на некой эйфорической частоте, как гитарная струна, что продолжает звенеть, когда гений уже убрал гитару на стойку. Очевидно, я переживал инфляцию – в психологическом значении слова; я чуть не лопался, я сиял, я был жив и счастлив, и все было достижимо. Я искрился и истекал невероятной мессианской энергией солнца. Каждый день я просыпался в таком состоянии, будто проглотил два колеса экстази – только это было длительное, ни на что не похожее и совершенно естественное высокогорное состояние сознания без тяжелого отходняка.

Поделившись методикой исцеления с Джилл Томпсон, которая успешно вылечила и своего кота, я счел, что готов исполнить предсказания миссис Муди и приступить к новой карьере спасителя домашних питомцев. Но больше никто и никогда меня не просил, и моя вера в доступ к этим силам угасла, когда спустя год я не смог предотвратить смерть доброй сестрицы Тома, черепаховой кошки Б. Б., от почечной недостаточности.

Спустя год – самый длительный период одиночества, что выпадал мне со времен подростковых пустынь, – я рвался назад к цивилизации. Я занялся плаванием, а также силовыми тренировками, боевыми искусствами и йогой раз в неделю. Я покупал только лучшие продукты, жарил на натуральном оливковом масле первого холодного отжима. Я носил виниловые куртки и фrankenштейновские ботинки «бункер»; я к тому же за время болезни так похудел, что опять влезал в ультразвукие женские блузки с узором змеиной кожи, которые носил в

девятнадцать, играя в группе. Я заглядывал за последний блекнувший отсвет безответственного гедонизма эпохи рейва, в надвигающуюся Новую Тьму. Я почти чуял приближение «Матрицы». И ощущал себя пророком.

Я смотрел в зеркало, и оттуда мне улыбался Король Сброд. Наши с ним истории странным образом закольцевались: поначалу я шел по его стопам, а теперь он следовал за мной, и моя биография вдыхала жизнь в его предысторию. В моем магическом доме, среди кружения света и дизайнерских кресел, звучала музыка холостяцких квартир космического века и свежие диски парижских и токийских диджеев. Группа снова собралась, играла и смешила друг друга. Я стал невидимкой. Я был Королем Сбродом – Международным Человеком-Загадкой, Джеймсом Бондом от контркультуры, я был свободен, я тусовался с холеными девчонками в виниле за сценой у инди-групп. Мой мир и его нарисованная вселенная расплывались по краям, диффундировали, и теперь, когда вся эта бодяга со смертью и перерождением была позади, я наконец мог наслаждаться жизнью.

Казалось, осуществимо все. Деньги текли рекой, пробуй что угодно – самое странное, самое запредельное. Я вписывал в «Невидимки» девчонок, с какими хотел познакомиться, и спустя несколько недель они появлялись, и всякий раз выходило что-то неожиданное. Использование симпатической магии для привлечения партнеров приводит к непредсказуемым и зачастую неприятным последствиям, но я сотворил этот гиперсигил и считал, что мой долг – экспериментировать с ним; он привел меня на порог смерти, и я хотел посмотреть, как у него с позитивной энергией, сумеет ли он улучшить мне жизнь.

Несколько лет чарующее синхронизировалось вокруг меня, собиралось, как рыба в блестящем косяке. Мир словно был создан с учетом моих вкусов, потому что я его таким написал, вызвал к жизни – как пещерный художник, что рисовал охоту, или бога, или колесо, дабы все это случилось.

Эксперимент с Королем Сбродом завершился в 2000 году заключительным выпуском «Невидимок» – к тому времени мне уже не терпелось «укокошить Зигги», как однажды выразился Дэвид Боуи. Будто наконец подошла к концу затянувшаяся арт-инсталляция. Можно встать с пола в галерее и пойти домой выпить чаю.

Глава 19

Правда, справедливость, американский выбор: что смешного?

После «Флекса Менталло» я задумался о новых подходах к американским супергеройским историям – без британского цинизма и застенчивой крутизны. Четвертая часть «Флекса» намекала на эпоху, которая наступит после Темноты. Знамена были добрые. Новые комиксы будут населены расслабленными, наглыми, уверенными супергероями, избавленными от неврозов темного века. И – мелочь, конечно, но про банковский счет тоже не следовало забывать. Деньги в индустрии приносили комиксы про супергероев, и, если я рассчитывал сохранить привычный образ жизни, будущее – за ними.

Так или иначе, я был одинок, состоятелен, и ко мне вернулась уверенность. Я бродил по миру, я был писателем-фрилансером и специализировался на неосюрреализме, который прощал примерно что угодно. У меня уже были умные активные читатели, и я хотел обратиться к максимально широкой аудитории, но при этом избежать абсурдных волюнтаристских переписываний и злонамеренного редакторского вмешательства, зачастую сопряженных с моей работой в других форматах. Даже в провальный период комиксы могут оказаться выгодным самовыражением, если понимаешь, как опережать тренды.

Я уже придумал звездного супергероя, героя-аутсайдера и ненормальную команду. Я перелопатил детские кошмары и одинокие ночи отрочества. «Невидимки» – комикс, какие я сам любил больше всего: прогрессивный, высоколобый, с экшном, философией и сексом, – а теперь я хотел напомнить потенциальным работодателям, что по-прежнему умею писать мейнстрим. Я хотел работать над умными супергеройскими комиксами, в основе которых не было сексуализированных мультиков, насилия через край или нигилистического мрака. Похоже, настала пора погрузить высушенных, заанализированных супергероев в битумную яму расплавленных четырех красок – пусть они там слегка потомятся в

собственном сияющем соку и вновь впитают свое коллективное волшебство. Я вдохновлялся грандиозными комиксами, которые любил подростком, и решил писать для воображаемой аудитории умных и любознательных четырнадцатилеток.

До меня донеслась весть о том, что в *DC* вот-вот освободится авторское место на серии про супергеройских напарников «Юные Титаны». В восьмидесятые они популярностью соперничали с «Людьми Икс», но вновь погрузились в забвение после «Хранителей», и тиражи постепенно выпадали в осадок, который скапливался в самом низу рейтингов продаж. Я написал свое предложение – я считал, что посредством «Юных Титанов» смогу двинуться вперед, – но выяснилось, что их уже отдали другой творческой команде. Однако мое желание исследовать вселенную *DC* привлекло внимание некоего редактора, который по чистому совпадению искал способ оживить хворую «Лигу Справедливости».

Лигу Справедливости Америки собрали в 1960 году, дабы лучшие и популярнейшие супергерои *DC* вели эпические битвы с врагами, которые были не по зубам одинокому супергерою, даже Супермену. К 1995 году эпическая битва велась с читательским равнодушием, и в результате *DC* собрала команду героев распоследнего ряда – до того вызывающе бестолковых, что зачастую они целыми выпусками не делали вообще ничего, разве только ели и ходили в туалет. Похоже, задумывали этот комикс для тех, кто стесняется супергероев и покупать его в любом случае не станет, и постоянная аудитория составляла что-нибудь около двадцати тысяч человек в месяц. Последний раз «Лига Справедливости» блистала в списках бестселлеров в восьмидесятых. Та «Лига» была остроумной мыльной оперой с толпами дисфункциональных и сварливых персонажей. Однако она умела быстро переключать передачи на космический ужас и смертельную серьезность, так что повороты сюжета были свежи и неожиданны. Вместе с Китом Гиффеном комикс писал Дж. М. Дематтейс, умный и образованный бруклинец, человек злобный, но к тому же адепт индийского мистика Мехер Бабы. Реплики у него превращались в плотные и беспощадные ситкомовские диалоги, которые нередко заслоняли иллюстративный ряд и в масштабах нескольких страниц варьировались между удивительными и утомительными. Вскоре этот упор на юмор превратил комиксы про

Лигу Справедливости в серию все менее смешных и нарочитых эстрадных номеров, как в последнем сезоне симпатичного и самодовольного телесериала, который вот-вот закроют.

К 1994 году, когда Джек Кирби умер от инфаркта, серия еле ползла на карачках с криптонитом на шее и, несмотря на старания писателя Кристофера Приста, наполнилась жутковатыми незапоминающимися неудачниками, которых звали, к примеру, Мистек или Кровавый Ветр. (И нет, вам не померещилось: похоже, альтер эго этого последнего и впрямь проистекает из какой-то ужасной ректальной травмы.) Флагман *DC* попросту заблудился в морях, и катастрофическое падение продаж это подтверждало. «Лигу Справедливости» создавали для того, чтобы ярко продемонстрировать невероятные приключения Величайших Супергероев Мира, и я применил тот же лобовой метод, что в свое время и с «Роковым патрулем»: я вернулся к истокам. На сей раз, однако, мне не удалось бы выкрутиться, создавая собственные творения или персонажей, основанных на моих чокнутых, порой нездоровых богемных друзьях. На сей раз я работал с персонажами самой крупной и долгоиграющей франшизы *DC*, чьи лица рисуют на коробках для обедов и вышивают на одеялах.

В Лиге Справедливости 1960 года состояли Супермен, Бэтмен, Чудо-Женщина, Аквамен, Зеленый Фонарь и Флэш – пантеон божеств поп-арта. К этому составу борцов за справедливость – дополненному верным персонажем 1950-х, зеленокожим и благородным суперпришельцем, Марсианским Охотником Дж’онном Дж’онззом, я немедленно и вернулся.

Мне пришлось с боем защищать этот оригинальный состав, а затем выдвигать его на первый план в супергеройской истории, которой надлежало восстановить мифическое измерение вселенной *DC*. Мои вполне разумные требования поддержал мой редактор Рубен Диас, человеческая канонада страсти и позитива, который свел меня с художником Говардом Портером и лучшим контуровщиком в индустрии тех времен Джоном Деллом, чьи толстые и жирные черные штрихи передавали невероятную глубину фокусировки и создавали иллюзию трехмерности. Мастерство Портера сочетало в себе густую плотность художников *Image* с рычащим гигантизмом, наследующим Джеку Кирби, и прекрасно подходило для историй о современных богах. Рубен даже добился, чтобы в команду включили Бэтмена,

вопреки Денни О'Нилу, который теперь отвечал за бэт-контору и хотел сохранить максимальный реализм и правдоподобие приключений Темного Рыцаря. Значит, никаких сражений с инопланетянами и визитов на Луну. Диас, прикрывая свою творческую команду от всего этого безумия, устроил так, чтобы мы сделали ровно то, чего хотели, наш первый выпуск оказался на прилавках и мгновенно стал хитом.

В «Лиге Справедливости» не планировалось навязчивых постмодернистских метавыкрутасов – лишь неподдельные, неприукрашенные, ух-ты-фантастические мифы в комиксовом формате, которые вернут супергероям уважение и достоинство, отнятое десятилетием «реализма» и жестокой критики. Мы наградили команду современной горой Олимп в виде новой Сторожевой башни на Луне – первой линией обороны Земли от вторжений извне. Более того, мы добавили нескольких новых участников, чтобы точнее соблюсти греческий божественный канон: Супермен был Зевсом, Чудо-Женщина – Герой, Бэтмен – Аидом, Флэш – Гермесом, Зеленый Фонарь – Аполлоном, Аквамен – Нептуном, Человек-Пластик – Дионисом и так далее.

Писать обиженных, насмешливых, забракованных героев «Рокового патруля» было легко, но «Лига Справедливости Америки» втиснула меня в склад ума традиционных американских супергероев DC, и, чтобы мыслить на их уровне, приходилось поднапрячься. Развлекался я вовсю. Воспринимая персонажей и их мир как есть, я надеялся показать, что супергерои обнажают нечто великое и неизбежное в каждом из нас. Мы всегда знали, что в один прекрасный день придется порвать рубаху на груди и спасти мир, и супергероем выступал приблизительно, оптимистической попыткой поговорить о том, каково будет нам в этот день великой силы и великой ответственности.

Я тщательно конструировал приключения, чтобы члены Лиги могли продемонстрировать свои способности в ловких комбинациях, и с готовностью черпал вдохновение в освященных временем историях: например, сюжет пятого выпуска о двух безумных ученых, соперничающих в создании искусственной женщины, до того сложной, что она обзаводится душой и предает обоих, коренился в истории Блодьювед из валлийского цикла «Мабиногион»: там чародеи Мат и Гвидион создают женщину из цветов, которая обманывает и губит валлийского мифического супергероя Ллеу Ллау Гифеса.

Освободившись от свинцовых оков реализма, «Лига Справедливости Америки» дала мне шанс усовершенствовать мой собственный мерцающий и жужжащий мутантный штамм супергеройского микроба. Если Уайзингер руководствовался Фрейдом, рассуждал я, настала пора для юнгианских комиксов.

Эти персонажи, олицетворяющие конкретные заведомые свойства человеческой личности, могут применяться и в более широком психотерапевтическом контексте. По замыслу Лиге была под силу любая проблема. Сколь бы монументален или страшен, сколь бы неопишимо нигилистичен или нелеп ни был вызов, команда с ним справится. В царстве символов эти наши воображаемые «я» неуничтожимы. В бою ни бог, ни дьявол не одолеют Супермена и его друзей. Ни рай, ни ад супергероям не указ. Разбей их, взорви, заморозь, потеряй во времени, промой им мозги – они все равно вернуться сильнее, чем были. Множество идей – фашизм, коммуна, стрижка «маллет» – под пристальным взглядом распадаются, однако супергеройский мем не желает умирать. Не многие герои из плоти и крови способны выстоять под разъедающим взглядом общества или попросту бременем лет, но Супермен, Бэтмен и иже с ними были задуманы, созданы и выпущены в мир, дабы стать непреклонными воинами, воплощающими все лучшее, что есть в человеческом духе.

«**МЫ ДЕЛАЕМ СЛИШКОМ МНОГО ИЛИ СЛИШКОМ МАЛО?** – спрашивает Чудо-Женщина, баюкая умирающую птицу посреди пейзажа Пыльного котла^[244]. – **КОГДА ВМЕШАТЕЛЬСТВО СТАНОВИТСЯ ВЛАДЫЧЕСТВОМ?**»

«Я, ДИАНА, МОГУ ТЕБЕ ТОЛЬКО СКАЗАТЬ, ВО ЧТО ВЕРЮ Я, – отвечает ей Супермен. – **ЧЕЛОВЕЧЕСТВО ДОЛЖНО САМО СОВЕРШИТЬ ВОСХОЖДЕНИЕ К СОБСТВЕННОЙ СУДЬБЕ. МЫ НЕ МОЖЕМ ИХ ОТНЕСТИ.**»

На что Флэш возражает: «НО ОНА ЖЕ О ТОМ И ГОВОРIT. КАКОЙ СМЫСЛ? **МЫ-ТО** ИМ ЗАЧЕМ?»

«**ЧТОБЫ ПОДХВАТИТЬ ИХ, ЕСЛИ УПАДУТ**», – поясняет Супермен, величаво глядя в небеса. На обложке первого выпуска перезапущенной «Лиги Справедливости Америки» в 1987 году персонажи виделись сверху – читатель взирал с высоты на вновь очеловеченных и понятных суперлюдей.

По моей просьбе на обложке нашего первого выпуска Говард Портер изобразил членов Лиги в ракурсе *снизу*, отчего они представляли величественными исполинскими статуями на Олимпе и читатель глядел на них, как ребенок на взрослых. «Лига Справедливости Америки» была супергеройским комиксом, который дети могли читать, чтобы почувствовать себя взрослыми, а взрослые – чтобы снова вернуться в детство.

Я попросил Говарда на первом сплэш-пейдже изобразить самую суть всего комикса: огромная летающая тарелка парит над Белым домом. Независимо от нас этот же образ появился на афише фильма Роланда Эммериха 1996 года «День независимости» про инопланетное вторжение – фильм, так совпало, рекламировался на задней стороне обложки выпуска «Лиги Справедливости Америки» № 1.

Мы запустили наш проект в том же году. Продажи мигом подскочили с 20 000 до 120 000, и до конца десятилетия «Лига» оставалась бестселлером DC. Мы получили настоящий хитовый мейнстримный комикс.

Как я и подозревал, читатели откликнулись на его оптимизм. Прежде мы видели, как супергерои рыдают и в отчаянии рвут на себе плащи, хотя как раз это им удавалось неважно. Настало время посмотреть, как супергерои борются с ангелами и таскают за собой миры на цепях.

Супергероям пора было взять себя в руки и показать нам, к чему стоит стремиться.

Дело даже не в том, что история попросту циклична, – она, по всему судя, движется рекурсивными, повторяющимися фрактальными путями с мелкими вариациями. Мода комиксов раннего ренессанса на пастиш и просвещенное присвоение китчевых объектов в смертельно иронических целях шла рука об руку с эстетикой Джеффа Кунса^[245], молодых британских художников и писателей вроде Марка Лейнера (это который «И ты, беби»)^[246].

Подобно неуничтожимому жидкому Терминатору, супергеройский концепт стерпел и пережил полную дезинтеграцию. Теперь мы досконально разобрались, как устроен двигатель и как он работает, –

оставалось только вновь собрать его из деталей, чтобы он заработал быстрее и лучше.

Вскоре возникнет следующий вопрос: кто таков супергерой – взаправду Человек Завтрашнего Дня, прогрессивный образ грядущего, или ностальгическая фантазия, которой нечего предложить миру, помимо грустной и заезженной игры мускулами?

В свое время я приехал в офис к моему редактору «Рокового патруля» Марку Уэйду в тот день, когда Карен Бергер уволила его за то, что в один из его комиксов в фоновом режиме прокралась особо безвкусная шутка. Карен Бергер, пожалуй, пересолила, но карьера Уэйда вся состояла из судьбоносных моментов. Совоподобный Марк из Бирмингема, штат Алабама, смахивал на почти стереотипного гика. На повзрослевшего Юпитера Джонса из «Трех сыщиков»^[247]. На высочайших своих взлетах он привносил в работу жгучую сострадательную человечность, интеллектуальный голос, юмор на грани, заостренный стендапом, и чутье на справедливость – все это отчасти определяло супергероя эпохи ренессанса и рождено было из скромности Уэйда, его яростного ума и его детства, когда он, подобно многим из нас, осмосом впитывал моральный кодекс Супермена.

Теперь же, шесть лет спустя, он вернулся в *DC* писателем – вновь придать веселое и своеобычное ускорение приключениям Флэша. Истории его были неизменно хитроумны, с олдскульными ошеломительными кульминациями, подлинной романтикой и десятком невиданных трюков на каждый выпуск. Его комиксы были взрослыми наследниками традиции Джулиуса Шварца, прочувствованными сводками от гика с Юга, обладателя супермозга юриста и мечтательных глаз мальчика серебряного века, которого Марк так и не перерос. Супергерои были Уэйду лучшими друзьями, и ни за какие коврижки он не позволил бы им стать сидящими антигероями, которые только и делают, что ломают чьи-то хребты и бесконечно оправдываются. Уолли Уэсту, некогда Юному Флэшу, он подарил кусок собственной души, превратив геройского напарника второго ряда в завершеного, симпатичного молодого героя, за которого легко болеть. В свое время Флэш спас супергеройские комиксы от мертвенной тьмы пятидесятых, а теперь вновь вернулся, чтобы с толкача завести новую эпоху рекапитуляции, реставрации и Ренессанса.



«Царство Небесное», обложка Алекса Росса. © DC Comics

Ключевым блокбастером Уэйда в девяностых стало «Царство Небесное» – эпохальный напряженный результат сотрудничества с художником Алексом Россом, сенсацией десятилетия, который только что закончил «Чудеса». Росс был строгим последователем традиций серебряного века, и, невзирая на свои ранние попытки на публике изображать маньяка – буйная шевелюра, клочковатая борода, выпученные глаза, – в душе был сыном пастора, несгибаемо дисциплинированным, до того внимательным к деталям, что читатели притормаживали и доставали свои сканирующие туннельные микроскопы, дабы не упустить ни одной из множества тщательно продуманных и со смыслом расположенных мелочей. Для своих комиксов Росс делал слепки, моделировал реквизит и шил костюмы, переодевал друзей в Человека-Паука или Человека-Факела, создавая образы, которые превосходили простой натурализм и вторгались в царство суперреального. Близкие контакты с бессмертными героями

«Марвел» и *DC* выманили наружу настоящего Росса, который теперь блистал на конвентах – аккуратно постриженный, в федоре а-ля Кларк Кент, в тренче и костюме, которые прекрасно сидели на длинном теле этого баптиста.

Возвратившийся герой серебряного века мог надеть новую личину защитника исчезающих ценностей. Вернулись супергерои-конформисты. Они были посланниками мечты, фантазии – день миновал за днем, пилотируемый космический корабль на Марс все не стартовал, и фантазия ретировалась все дальше, – и теперь они и сами понимали свою роль.

Сочные акварели Росса – ближайший аналог кинокадров в комиксах. Его поворотный проект, совместный с писателем Куртом Бьюсином, назывался «Чудеса» – взгляд червяка с земли на громадину Великана, почти деликатно переступающего через крыши небоскребов в вышине; образ мгновенно стал культовым, знакомые персонажи виделись отстраненно, и парадоксальным образом это вновь внушило читателям изумление пред такими созданиями, ощущение их чудесности. Первое столкновение с рисунком Алекса Росса поистине потрясло – словно кто-то нашел способ транслировать цветное телевидение из настоящей вселенной «Марвел», что кружится где-то в гипервремени. На первых панелях давно известные супергерои изображались с человеческой точки зрения – внезапно огорошивали расплывчатой достоверностью снежного человека или лох-несского чудовища. «Марвел» славилась манерой втягивать читателя в эпицентр событий, но после десятилетий одних и тех же поз и декораций мясистые кулаки были привычны до зубовного скрежета и воспринимались как должное, пока Росс не напомнил аудитории, как на самом деле надлежит на них смотреть. Сверхчеловеческие битвы он изображал не в стиле Кирби, а далекими вспышками в небесах, где на крохотные зеленые фигурки налетали исполинские приливные волны. Росс показывал супергероев такими, какими их могли бы увидеть обычные люди, – мимолетно и во всей их странности: потоками метеоритов, далекими взрывами и радугами. Все было подсвечено для надлежащего настроения, а отражение в хромовом лице Серебряного Серфера впервые точно передавало правдоподобно искаженные городские пейзажи. Или – лишней радости ради – приближающегося Человека-Факела.

Курт Бьюсик тоже описывал героев «Марвел» так, будто мы их никогда не видели. Вот, например, персонаж по имени Фил Шелдон встречается с первым из них, андроидом Человеком-Факелом 1940 года:

ОНО БЫЛО ЖИВЫМ – КАК ЧЕЛОВЕК, КАК ВЫ ИЛИ Я, – ТОЛЬКО ОНО ГОРЕЛО. И ЧЕСТНОЕ СЛОВО, СМОТРЕЛО ПРЯМО НА МЕНЯ.

Или, скажем, на залитых солнцем панелях, где олдскульные Тор и Железный Человек словно срисованы с натуры, подводятся итоги расцвета «Марвел»:

РЕШАЛИСЬ ВОПРОСЫ ЖИЗНИ И СМЕРТИ... МЫ СЛОВНО БЫЛИ В ОПЕРЕ... СЛОВНО ПОПАЛИ НА ВЕЛИЧАЙШЕЕ ШОУ НА ЗЕМЛЕ... ГДЕ КАЖДОМУ ИЗ НАС... ДОСТАЛИСЬ ЛУЧШИЕ МЕСТА.

Главный герой «Чудес» – типичный бьюсиковский очевидец чудесного, никто и звать никак, хотя звали его Фил Шелдон, был он фоторепортером «Дейли бьюгла» и всегда случался поблизости, успевая запечатлеть на камеру все значимые моменты вымышленной истории «Марвел» – от войн стихий между Человеком-Факелом и Принцем Нэмором в 1940-х до обнаружения Капитана Америка во глуби антарктических льдов, прибытия Галактуса и смерти Гвен Стейси от рук Зеленого Гоблина в начале семидесятых. Его фотоальбом разрастался, а мы между тем наблюдали семейную жизнь Шелдона на протяжении трех бурных десятилетий – затейливую метафору, которая выгодно подчеркивала сильные стороны Росса.

«Чудеса» были до отказа набиты неожиданными, сдвигающими парадигму образами знакомых персонажей, и читателям не терпелось посмотреть, что теперь сделает Росс с супергеройской труппой DC. Ждать пришлось недолго. Трудовая этика у Росса была на высоте – его гнала вперед всепожирающая любовь к изощренности и традиции. Росс создавал образы, внушавшие веру в реальность летающих горящих людей, – он был идеальным художником для поколения, которое утрачивало талант грезить. Грубые наброски больше не

помогали. Мультяшность *Image Comics* вышла из моды – вернулся буквализм.

По традиции завоеватели объявляли старых богов новыми дьяволами – многие комиксы раннего ренессанса валили на супергероя *Image* вину за все, и в особенности за резкое падение продаж, из-за которого эксперты и пессимисты, по своему обыкновению, в очередной раз пророчили комиксам смерть. Так что злодеями описываемого периода стали карикатурные свирепые герои на тестостероне, которые рубили в труху или поливали из автоматов что попало, проживая сюжетные линии недавних лет, последствия «Хранителей». На эту динамику и полагалась сага Росса и Уэйда «Царство Небесное».

«Царство Небесное» трубным гласом возвещало знаки и знамения с первой же страницы, где смелое экспрессионистское полотно изображало битву летучей мыши и орла в символическом небе. Вводный текст лишь усугублял дурные предчувствия библейскими цитатами, которые веками успешно пугали людей до усрачки:

И ПРОИЗОШЛИ ГОЛОСА... И ГРОМЫ, И МОЛНИИ...
И ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ...[\[248\]](#)

Страницы 2 и 3 являли взору единый зловеший разворот, где уже происходила или закончилась страшная битва. Красная молния, желто-зеленое пламя, огромный разбитый кубок и эффектное, хотя и смутное видение руки, сжимающей Зевсово электрическое копье, – вот и все подсказки касательно того, что же здесь произошло. Картина была проста и грозна, как свидание вслепую с Иоанном Богословом.

И СДЕЛАЛИСЬ ГРАД И ОГОНЬ, СМЕШАННЫЕ С КРОВЬЮ.
УПАЛА С НЕБА БОЛЬШАЯ ЗВЕЗДА, ГОРЯЩАЯ ПОДОБНО
СВЕТИЛЬНИКУ... И ВИДЕЛ Я И СЛЫШАЛ ОДНОГО
АНГЕЛА... ГОВОРЯЩЕГО ГРОМКИМ ГОЛОСОМ... ГОРЕ,
ГОРЕ, ГОРЕ ЖИВУЩИМ НА ЗЕМЛЕ^[249].

И вот этими пророчествами умирающего Песочного Человека золотого века о Судном дне, произнесенными во вселенной *DC* в будущем, через двадцать лет, Уэйд и Росс знакомят нас со

сверхлюдьми следующего поколения из «Царства Небесного». Набирали их как кровожадных беспринципных суперхулиганов, героев в духе *Image*, которые не всегда интересовались, кто пострадает в битвах, разрушавших целые городские кварталы, а в первом выпуске спровоцировали неприятный казус, уничтоживший весь штат Канзас, когда Капитан Атом попал в переплет и взорвался бомбой. Ключевую предпосылку сформулировал Норман Маккей, измученный престарелый священник, который излагает историю с точки зрения обычного человека, свидетельствующего конец эпохи супергероев и преобразование истории:

СОГЛАСНО СЛОВУ БОЖЬЕМУ, КРОТКИЕ ОДНАЖДЫ УНАСЛЕДУЮТ ЗЕМЛЮ. ОДНАЖДЫ. НО БОГ НИЧЕГО НЕ СКАЗАЛ ПРО СИЛЬНЫХ. БЕССЧЕТНЫЕ ТЫСЯЧИ ОТПРЫСКОВ ПРОШЛОГО, ВДОХНОВЛЕННЫХ ЛЕГЕНДАМИ СВОИХ ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ... НО ПОЗАБЫВШИХ ОБ ИХ МОРАЛИ. ОНИ УЖЕ НЕ СРАЖАЮТСЯ ЗА ПРАВОЕ ДЕЛО, ИХ БИТВА ВЕДЕТСЯ РАДИ САМОЙ БИТВЫ, А ЕДИНСТВЕННЫЕ ВРАГИ – ОНИ САМИ. СВЕРХЛЮДИ ХВАЛЯТСЯ, ЧТО ПРАКТИЧЕСКИ ВСЕ СУПЕРЗЛОДЕИ ПРОШЛЫХ ЛЕТ УНИЧТОЖЕНЫ. НЕВЕЛИКОЕ УТЕШЕНИЕ. СТРЕМГЛАВ НЕСУТСЯ ОНИ ПО УЛИЦАМ... ПО ВСЕМУ СВЕТУ. НА НИХ СМОТРЯТ С ВОЗМУЩЕНИЕМ... НО НИКТО НЕ ВЫСТУПАЕТ ПРОТИВ. ВЕДЬ ОНИ, В КОНЦЕ КОНЦОВ... НАШИ ЗАЩИТНИКИ.

Герои старшего поколения, в том числе ушедший на покой Супермен, по-прежнему держатся кредо «не убий» в мире, где убийство и разор во имя «добра» – не оксюморон, но после облучения Канзаса у Человека из Стали остается одна-единственная последняя миссия: взять под контроль эти взбесившиеся орды. Его решение раскалывает супергеройское сообщество пополам – одна половина поддерживает Супермена и новую Лигу Справедливости, жестко внедряющую закон и порядок, другая на стороне Бэтмена сопротивляется навязыванию сверхчеловеческого общемирового полицейского государства.

Уэйд искусно расписывает шаги по пути к планетарной катастрофе и далее; иллюстрации Росса полны деталями и смыслами новых уровней. Все имеет значение, даже больше, чем в «Чудесах», которые теперь видятся лишь разминкой перед этой мастерской работой. Каждый фрагмент фона отсылает к той или иной подробности истории комиксов, вводит концепцию нового персонажа или таинственный объект – например, витрина в ресторане «Планета Криптон» на дальнем плане, содержащая точную и потрясающе убедительную миниатюрную копию номеронабирателя из прелестного комикса шестидесятых о сбывающихся надеждах «Если нужен герой, наберите „Г“». Все «Царство Небесное» – как музей: Росс под одной обложкой сохраняет для вечности трофеи и тотемы вселенной *DC*, с фотографической четкостью изображая осколки и обрывки своего детского чтения.

Герой Алекса Росса был одновременно монументален и раним, пронзительно смертен – как будто Лени Рифеншталь сняла своих гордых фашистских атлетов спустя десять лет после их олимпийских триумфов воли. Росс любил показывать героев с проплешинами, пузом, разными типами телосложения, и «Царство Небесное» – редкий шанс увидеть средний возраст *DC*. Росс нанимал моделей, чтобы у знаменитых героев были выразительные и реалистичные лица, но его модели старели, и у его супергероев ширились талии, обвисали подбородки. Невзирая на вагнеровские громы-молнии и мегалитические позы, эти слегка потерявшие форму, обыкновенные на вид мужчины и женщины в дурацких костюмах ближе всего подошли к тому, как могли бы выглядеть супергерои в «реальной жизни», и результат странным образом брал за душу. Зачастую создавалось впечатление, будто нас наделили способностью увидеть, как с возрастом морщинится и оплывает лицо Моны Лизы. После первого потрясения от новизны некоторые сочли, что Росс выбрал реализм, поступившись чудом. Нужно ли нам смотреть на запустивших себя супергероев с зачесами на лысынах? Может, и нужно. «Царство Небесное» показало, что в супергеройских комиксах, сочетающих в себе приключения, политическую сатиру и культурный комментарий, допустим ненавязчивый метатекст.

«Царство Небесное» достигает кульминации в драматической битве Супермена и Капитана Марвела, и исход этой битвы обращает 90

процентов сверхчеловеческого населения планеты в скелеты и пепел. В последний раз отказавшись от красно-синего костюма, постаревший и помудревший Супермен снова надевает очки Кларка Кента и возвращается к своим фермерским корням суперфермером, посвятившим свою жизнь восстановлению золотых полей канзасской пшеницы. История заканчивается тем, что он с Чудо-Женщиной объявляют о ее беременности, а стареющий Бэтмен соглашается стать крестным ребенка – и все это в штатском. То было прощание не с супергероями, но с костюмами и позерством, а также с бесконечным Временем Грез, в котором истории супергероев повторялись снова и снова без малейших надежд на долгосрочные перемены. Кларк Кент, Диана Принс и Брюс Уэйн освободились от своих торговых знаков, от печати своей божественности, но заплатили за это бессмертием. Возможно, подобно истерзаным богам Боуи из его песни «Супермены»^[250], все они хотели лишь меняться, и стареть, и умирать.

К концу девяностых я устал. Мой подход к Лиге Справедливости Америки, представлявший мне прогрессивным, породил волну ностальгических «папиных комиксов», как я их называл, и они вели захватывающую войну против времени, пытаюсь возвратиться в период Джулиуса Шварца и Роя Томаса. Повсеместно распространилась слащавая тоска по «развлечениям» и нравственной простоте серебряного века.

В кино и музыке среди воспоминаний о шестидесятых усердно мародерствовали Джеймс Бонд и «Оазис» соответственно. Вот что получается, когда поколение панка дорастает до средних лет, берет в свои руки бразды правления культурой и воссоздает ее по розовощекому и цветущему образу и подобию детства. Новый андроидный идеал супердевушки олицетворяла Памела Андерсон, Брижит Бардо пластмассовой эпохи, усовершенствованная коллагеном и силиконовыми имплантами. Она была богиней «чикс», шаблоном фембота, с парнями всегда готовой, и возникла как ироническая реприза пинапа шестидесятых: взлохмаченная, пьяная и согласная на

все. Круто было признаваться, что любишь порнографию, футбол и пошлые анекдоты, даже если ты их не любишь. Это было нормально. Более того – почти обязательно, особенно если ты девушка. Гомофобия, расизм и сексизм самца семидесятых вернулись, обзаведшись лукавой отстраненностью.

Я гадал, что будет дальше, и не сомневался: будет что-то совсем иное – не этот обмылок культуры танцев и экстази для восторженного идиота.

Затем я отыскал руководство, с которым мой дар предсказывать поп-культурные тренды превратился в боевое искусство.

Иэн Спенс опубликовал «Гипотезу Сехмет: сигналы зарождения новой личности» в 1995 году, но я наткнулся на его идеи лишь спустя два года, в его статье для журнала «Towards 2012». Я особенно люблю Гипотезу Сехмет – беспроектную тему для беседы на вечеринке – как наглядный способ посмотреть на знакомые вещи новым взглядом. Как обычно, не забывайте, пожалуйста, что это лишь точка отсчета – способ организации информации в осмысленные паттерны для целей неочевидного творческого мышления, если угодно. Возможно, вы наберете кучу примеров, опровергающих нижеизложенное, но имейте в виду, что я использовал эту предсказательную модель с огромным успехом и к немалой финансовой выгоде, и не сомневайтесь: я тут делюсь советом, а не системой верований. Если эта книга и говорит о чем-то внятно, я надеюсь, говорит она вот что: истинному не обязательно быть реальным. И наоборот.

Вскоре вы поймете, что многие рекламодатели и законодатели мод заметили эту теорию и, с тех пор как Спенс опубликовался, применяют ее к продакт-плейсменту, дизайну и сезонным флуктуациям продаж на рынке одежды. Чем больше народу знает о Гипотезе Сехмет и сопротивляется ей или ее предвосхищает, тем вероятнее, что влияние ее сойдет на нет или найдет другие способы выражения. Это, возможно, уже происходит в продуваемых всеми ветрами залах

популярной культуры, хотя сейчас, в 2010-м, когда я это пишу, предсказания Спенса в общих чертах по-прежнему верны.

Солнечная активность вписана в двадцатидвухлетний цикл – она набирает силу, достигает высшей жгучей точки, известной как солнечный максимум, а затем спадает до солнечного минимума. Каждые одиннадцать лет у солнечного магнитного поля меняется полярность. Как громадный выключатель – включил-выключил – или регулятор уровня громкости на микшерном пульте – на одном конце очень громко, на другом беззвучно, – и у каждого периода есть свой номер. Цикл 23, например, достиг максимума в 1999 году^[251].

Спенс постулирует, что эти регулярные перевороты магнитного поля Солнца, естественно, воздействуют на человеческую нервную систему, что отчетливо прослеживается по нашим культурным летописям – как будто пустынный ветер прокладывает себе путь среди дюн моды, искусства и музыки. Для упрощения понимания двух чередующихся максимумов Спенс предлагает считать, что один полюс обладает характером «панка», а его противоположность объявляется «хиппи».

В терминологии Спенса – ну, насколько я понимаю (загляните к нему на сайт – там он вам все объяснит, если я напутал) – максимумы панка характеризуются модой на короткие стрижки, обтягивающую одежду, краткие формы жесткой поп-музыки, агрессию, наркотики-стимуляторы и материализм. Хиппи, как вы наверняка уже догадались, связаны со знаками противоположного конца спектра – длинные волосы, свободная или мешковатая одежда, более длинные музыкальные формы, психоделики или расширяющие сознание вещества, мир и возрождение интереса к духовному и трансцендентному. Спенс особо рассматривает молодежные культурные тренды на том основании, что молодые нервные системы острее реагируют на перемены полярностей и транслируют их в изобразительное искусство и музыку, которые создают или потребляют. Ладно, пока полет нормальный.

В 1955 году, когда нашу планету бомбардировали солнечные магнитные волны цикла 19, молодежь на Западе откликнулась, как иголки в желобке пластинки, рок-н-роллом, тугими джинсами, короткими волосами, байкерской агрессией малолетнего правонарушителя, короткими быстрыми песнями и повсеместным распространением стимуляторов – спидов и кофе.

Воплощение комиксового панка серебряного века – Барри Аллен, стриженный ежиком и в скоростном костюме. «Химикаты и молния» – хорошее название для песни или группы. Типичны обтягивающие костюмы, истеблишмент и упор на науку и рациональность, как и реалистичные герои Стэна Ли – Фантастическая Четверка и Человек-Паук.

Спустя одиннадцать лет 20-й цикл перевернул полярность. К 1966 году волосы стали длиннее, одежда – свободнее и красочнее, музыка – погруженнее и изощреннее, а наркотики расширяли сознание – ЛСД, например.

В 1966 году комиксы накрыла космическая волна – она принесла богов (Тора), злодеев вроде Человека-Антиматерии и психоделические истории про Флэша авторства Джона Брума. Новые герои были «ненормальными», мутантами и выступали против истеблишмента.

1977 год вновь сдвинул мир к панку – Малькольм Макларен и Вивьен Вествуд, одежда и музыка в духе пятидесятых, бондаж и ограничения свободы, амфетамины и раздраженная политика конфронтации.

Комиксовый бум этого цикла подарил нам «Судью Дредда»^[252], трезвый нуар Фрэнка Миллера, жесткий логический реализм Алана Мура.

В 1984-м любимым наркотиком масс стал экстази, он же МДМА, а любимой музыкой – затяжные транс, эмбиент и техно, повсеместной одеждой стали манчестерские мешковатые штаны, распространились гранжевые бороды и вернулись длинные волосы. В комиксах это был период «Дедлайна»^[253], «Рокового патруля», «Мрака»^[254] и «Песочного Человека».

В журнальной статье до 1999 года Спенс не добрался, но предположил подъем «штурмового» поколения «имперской молодежи», как он выражался. Как выяснилось, прогнозы его более или менее оправдались. В 1999 году мы получили ню-метал, «Матрицу», обтягивающую одежду, короткие стрижки, антикорпоративные демонстрации «No Logo»^[255], всевозможный бондаж, андерграундные готы перетекли в мейнстрим, возродилась популярность кокаина и, что, пожалуй, важнее, дергано поднялись «Ред Булл», «Старбакс» и кофейное сообщество. Комиксы подарили

нам проактивных супергероев и злодеев, меняющих мир во «Власти», в «Марвелбое» и «Особо опасен».

Эта книга выйдет в 2011-м, когда сложно будет закрыть глаза на плоды следующей волны. Сейчас, когда я это пишу, слово «психоделический» используют по телевизору и в журналах так часто, что уже почти и не смешно. Это течение иллюстрируют хипповские экогрезы «Аватара» о взаимосвязанном мире природы и массовая любовь к «Алисе в Стране чудес» (чья популярность неизменно взлетает в хипповские периоды), а также герои-вампиры, в массовом воображении занявшие место прерафаэлитских фей и эдвардианских денди, которых чтили в шестидесятые. В комиксах бум «реализма» потихоньку остался позади, точно вышедшие из моды брюки. Новые супергеройские книжки фантастичнее, живописнее и застенчиво «мифологичнее».

Ни статья Спенса, ни я не пытаемся отследить якобы влияние бесспорно реальных событий солнечного магнетизма на незападные культуры. Также Спенс не распространяет свои постулаты на более ранние годы и не высказывает предположения, будто популярные искусства 1944 года можно описать в терминах «хиппи» (впрочем, ЛСД синтезировали в 1945-м), а 1933-го – как «панк» (хотя, пожалуй, Веймарское декадентство и работы Георга Гросса^[256] стали бы неплохим аргументом). И так далее. Эти рассуждения я оставляю скептикам, которым желательно развенчать идею, или фанатикам, которым охота в нее поверить.

Если Теренс Маккенна со своей теорией «временной волны нуля» не попал в точку и 21 декабря 2012 года мы не исчезнем во вневременной сингулярности, 2021 год приведет цикл назад к «панку», и если вам представляется, что эти качели предсказуемы и монотонны до ужаса, уверяю вас, что для молодежи, которая черпает вдохновение из солнечных поветрий, все это будет ново и свежо.

Что до меня, я намеревался завершить свой период работы над «Лигой Справедливости Америки» вместе со столетием. «Невидимки» тоже планировалось закруглить в 2000-м, и я рассчитывал опять создать себя заново, в пандан переменам погоды. Мне было почти сорок, я был бодр как никогда и хотел подготовиться: я предчувствовал, что после победы лейбористов на выборах, смерти принцессы Дианы и начала 23-го цикла обстановка посуровеет.

Я также только что познакомился со своей будущей женой Кристан – потрясающей мозговитой блондинкой, которая, собираясь в паб, одевалась под Барбареллу, работала корпоративным страховым агентом и читала Филипа К. Дика. Мы снова встретимся и сможем быть вместе лишь спустя три года, но жребий уже был брошен.

Поехав в Венецию, я впервые в жизни купил себе настоящий костюм («Донна Каран»), и мне посоветовали взяться за ум. В 23-м цикле, по всей видимости, предпочтительны были элегантный пошив, рекламный жаргон и мотивационные речи, а не рубахи с фрактальными узорами и обдолбанная психоделия. Все равно в глубине души я всегда оставался скованным пресвитерианцем. Мне так и не удалось вернуться в сияющий мир, увиденный в Катманду, и я заподозрил, что причина проста – я уже там. Я почти не сомневался, что «проснусь» там в момент смерти, – так геймер отрывается от экрана, где его аватар истекает кровью на полу, и вдруг соображает, что он дома, в безопасности, и был дома всю дорогу.

«The drugs don't work, they just make you worse», как пела группа *Verve*^[257], и после восьми лет экспериментов, безжалостного самоанализа, раздувания эго и потери эго я вынужден был признать, что рокеры, пожалуй, попали не совсем в молоко. Поверхностный гедонистический дух девяностых был слишком хрупок и не перенес холода, когда на него упали исполинские тени-близнецы налетающей эпохи террора. Темнело, надвигались новые времена – они требовали ясности и строгости мышления.

Я попытался в общих чертах обозначить следующий тренд, выведя на страницах «Лиги» суперкоманду «Ультрамарины» на содержании у военных, которую Дядя Сэм сколотил, дабы держать под контролем Лигу Справедливости, в случае если их интернационализм поставит под угрозу военную безопасность США. К концу истории Ультрамарины откололись от своих казначеев и присоединились к группе единомышленников, героев DC, в парящей над землей штаб-квартире под названием Супербия, с город величиной, и там выпустили смелый новый манифест, призывавший к переменам:

НАСТОЯЩИМ СУПЕРБИЯ ОБЪЯВЛЯЕТ
О НЕЗАВИСИМОСТИ ОТ ЛЮБЫХ ГОСУДАРСТВ
И ОТКРЫВАЕТ ВОРОТА СУПЕРВОИНАМ СО ВСЕХ КОНЦОВ

ЗЕМЛИ. МЫ НАМЕРЕНЫ СЛУЖИТЬ УПРЕЖДАЮЩИМИ ГЛОБАЛЬНЫМИ МИРОТВОРЧЕСКИМИ СИЛАМИ. ЕСЛИ ПРИДЕТСЯ, МЫ БУДЕМ УБИВАТЬ. ЕСЛИ ПРИДЕТСЯ, МЫ ВАМ СООБЩИМ. ТЕРРОРИСТЫ, ДЕСПОТЫ, ПОРОЧНЫЕ БИЗНЕСМЕНЫ... ПЕРЕД ВАМИ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОРПУС «УЛЬТРАМАРИН». ПРЯТАТЬСЯ НЕГДЕ.

Вышло так, что я почти в точности описал, каким станет следующий крупный поворот в развитии концепции супергероя.

Между тем я готовился встречать дух наступающего времени, по четвергам после Джона Пила^[258] слушая мрачный, великолепный, бэд-триповый *Blue Jam* на *BBC Radio 1*^[259]. Как ни странно, во всем, что некогда меня пугало, я теперь находил смешное. Назойливое око Большого Брата, старение, одиночество, неудача и смерть – просто соль анекдота. Снова и снова я переслушивал сцену смерти HAL 9000 с саундтрека «Космической одиссеи 2001 года», а когда Джарвис Кокер и *Pulp* выпустили свой шедевральный упаднический альбом «This Is Hardcore», его бесстрашное изображение среднего возраста, затхлых водяных постелей и дребезжащей музыки в холостяцкой квартире понудили меня пересмотреть собственный образ жизни.

Я достиг пределов своего отщепенства, но устал от секса на одну ночь, алкоголя, наркотиков и карусели свиданий.

Пора было посерьезнеть.

Глава 20

С уважением к «власти»

Мне так понравилась Гипотеза Сехмет, что я решил ее проверить – создать супергероя специально под спрогнозированное Иэном Спенсом «штурмовое» поколение «имперской» молодежи: панковского, пуританского, подросткового супергероя, который вновь подсоединит меня к моим корням. Я размышлял, а история маршировала себе вперед, и мой друг Уоррен Эллис поймал молнию в бутылку, запустив первый и лучший штурмовой комикс, озаглавленный – по-имперски – «Власть», чья элементарная киношность и умно просчитанное развитие архетипа команды Лиги Справедливости, переоборудованного и переоснащенного в расчете на миллениум «Матрицы», указали путь вперед на следующее десятилетие. В команду входили Аполлон и Полуночник – прозрачные аналоги Супермена и Бэтмена и вдобавок любовники-геи.

ДАВАЙ Я ТЕБЕ ВСЕ ОБЪЯСНЮ. Я ЗНАЮ ТВОИ ОСОБЫЕ СПОСОБНОСТИ. Я ВИЖУ, ГДЕ ЧТО УЛУЧШЕНО. Я УЛАВЛИВАЮ ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ ИМПУЛЬСЫ У ТЕБЯ В МОЗГУ. Я ЗНАЮ, КАКИЕ ТЫ ГОТОВИШЬ ХОДЫ. Я УЖЕ МИЛЛИОНОМ РАЗНЫХ СПОСОБОВ ВОСПРОИЗВЕЛ НАШ БОЙ У СЕБЯ В ГОЛОВЕ. Я МОГУ НАНЕСТИ УДАР, И ТЫ ДАЖЕ НЕ УВИДИШЬ КАК. Я – ТОТ, КЕМ МЕЧТАЮТ ВЫРАСТИ СОЛДАТЫ. Я – ТОТ, КОГО ВИДЯТ ДЕТИ, ВПЕРВЫЕ ВООБРАЖАЯ СМЕРТЬ. Я – ПОЛУНОЧНИК. ПОСТАВЬ РЕБЕНКА НА МЕСТО...

Так Полуночник обращается к террористу-сверхчеловеку во втором выпуске «Власти». В реальной жизни любой противник начал бы зевать посреди третьей фразы, а на четвертой открыл бы огонь – хотя бы для того, чтобы Полуночник наконец заткнулся. В супергеройском комиксе это наглое заявление о намерениях и возможностях приносило невероятное удовлетворение и звучало лирическим мачистским

стаккато. Перед нами были комиксы как поп-музыка, и реализма иллюстраций, характеров и ситуаций как раз хватало, чтобы смотрелся он современным, просвещенным и крутым.

В 1984-м, когда я познакомился с Уорреном Эллисом, он был тощим как фитиль, пылким и умным подростком, никогда не упускавшим шанса потусоваться в баре после ярмарки комиксов в Вестминстер-холле. У меня в той среде друзей толком не было, и я всегда был благодарен Уоррену за то, что он замечал, как я призраком витаю под колонной. Его ранние стрипы – «Доктор Смерть, Человек Жизни», к примеру, – были яркими диковинами, но к концу восьмидесятых он стал известен как комментатор, интервьюер и журналист – в распушенном стиле Ника Кента^[260] пополам с Хантером Томпсоном – в бурлящей сети комиксовых фэнзинов, которая критиковала, вела хронику и документировала новое британское движение. У Уоррена имелось мнение обо всем на свете, и он умел завернуть фразу, но, что важнее, его беллетристика была не хуже, а может, и лучше его колонок.

Во многом Эллиса можно считать самоочевидным духовным наследником Майкла Муркока и Харлана Эллисона или Нормана Спинрэда, М. Джона Харрисона и британских фантастов поколения «New Worlds»^[261]. Эллис специализировался на фантастике с уклоном в готику и оживлял свои работы скабрёзным остроумием и мизантропической манерой выражаться, доведенной до совершенства на поприще критики.

Я потерял Эллиса из виду в девяностых, когда он работал на «Марвел», которая использовала его как идеологический противовес Курту Бьюсику и заказала ему зеркальное отражение «Чудес», ядовитые «Руины». «Чудеса» прославляли зарю героического наследия, «Руины» же изображали альтернативную версию вселенной «Марвел», где все пошло наперекосяк и почти все умирали от рака или торговали гниющими телами пропитания ради.

«Бог найден мертвым в космосе» – такой заголовок сопровождал изображение газетной фотографии, на которой величественный космический бог Галактус, придуманный Кирби, дрейфовал на окраинах пустоты.

«Руины», как «Реквием по мечте» Даррена Аронофски, были так мрачны, что даже смешны, но когда они вышли, меня уже тошнило от этой разновидности претенциозного пессимизма, и я вычеркнул Эллиса как очередного профессионального плакальщика: мне было не до них, моя жизнь наполнилась наркотиками, танцами и гедонизмом путешествий. Я не обращал внимания на прочие его работы в девяностых и упустил момент, когда он сбросил угрюмость и аккуратно сконструировал рабочую модель комикса новой эпохи.

Прежде чем Большая Двойка признала за ним таланты, Эллис специализировался на полной перелицовке громил *Image Comics*, ржавеющих в «космосе идей», как это называл Алан Мур. Началось с того, что Эллис взял под контроль бестолковую вселенную импринта *WildStorm*, основанного Джимом Ли. Здесь Эллис выгладил секретных агентов Ли до оперативников, которые работают с одобрения ООН, мониторят супергеройскую деятельность и пресекают нарушения всевозможных протоколов и санкций, контролирующих использование экстранормальных способностей. Костюмы превратились в функциональное полевое обмундирование, разработанное для шпионских и секретных операций.

Эллис предложил новый подход к модели Агентов ГРОМа / ЩИТа^[262], сочетающий шпионаж с грязной, агрессивной супергероикой в мире генетических модификаций, плоти как оружия и ограничений бюджета. Лига Справедливости Америки творила что хотела; Штормовой Отряд по рукам и ногам связывали бюрократия и законы физики. «Штормовой Отряд» был идеально подогнан для того, чтобы выжать максимум из плотного, жесткого, научно-фантастического подхода Эллиса к самому невероятному материалу, – коктейль из ницшеанской драмы и свирепой, непреклонной политики глобального государства тотального надзора. В истории Уоррена Эллиса под угрозой были все, и он регулярно убивал не меньше супергероев, чем создавал, и каждый супергерой был дефектной версией какого-нибудь комиксового архетипа – например, Высший, современная трактовка оригинальной идеи супермена-социалиста, который был уничтожен, когда его благородная мечта о лучшем мире вступила в конфликт с неоспоримыми фактами человеческой природы. Сюжеты Эллиса зачастую так обильно подпитывались последними открытиями популярной науки со страниц «Нью сайентист» или

«Сайентифик америкэн», что подписка на любой из этих журналов служила достоверным источником концепт-трейлеров его комиксов на ближайшие полгода. Мода девяностых на научный жаргон, которую я с поэтическими целями использовал в «Лиге Справедливости Америки», в руках Эллиса обернулась текстовыми блоками с безупречно проверенными фактами или научными объяснениями, и они придавали правдоподобия даже самым невообразимым способностям. Рецепт был беспроигрышный.

Когда Эллис и Хитч, тоже англичанин, совместили эту элегантную, стройную манеру повествования с обширными полотнами «Лиги» и «Царства Небесного», наделив андерграундных контркультурных героев «Невидимок» космическими масштабами «Лиги Справедливости», родилась бесстыдно киношная «Власть» – родилась, выросла и вдарилась по газам, мгновенно переменив правила игры.

На обложке «Власти» № 1 вся команда позировала, точно на вкладыше компакт-диска. Помимо названия, имен создателей и обычных сведений о цене и дате, никаких сведений обложка не содержала. Оглушительным и вульгарным взрывным вызовом обложек «Марвел», напоминавших ящики с моющими средствами, не было места в супергеройском комиксе крутого дизайнера. Изящная гарнитура заголовка пересекала обложку горизонтально вверху и вертикально слева, как у «Хранителей», отчего комиксы эти походили на хипстерские журналы. По образцу «Штормового отряда» Хитч приспособил идею супергеройского костюма к эстетике двадцать первого века, более уместной для гардероба надменных имперских воинов-сверхлюдей. У Хитча супергерои были рок-звездами, кинозвездами, чемпионами, красивыми, сильными и сексуальными. Длинный черный плащ Бэтмена перекроили в длинное черное кожаное пальто Полуночника. Инженер походила на голую супермодель, которую окунули в хром. Хоксмур носил деловой костюм, но на голых подошвах у него отпечатались следы покрышек – деталь, которую Эллис позаимствовал из рекламы «Пирелли». Доктор был торчком в завязке, «шаманом глобальной деревни», и в одежде сочетал врачебную униформу и хипповское разноцветное пальто. Дженни Спаркс носила майки с британским флагом и белые брючные костюмы. Свифт – трико для аэробики. Только Аполлон выступал, весь обтянутый неким подобием традиционного костюма силача, но

Аполлон был резидентным суперкрасавцем на солнечных батареях и мог себе позволить традиционный облик. В отличие от истерзанных душою героев Алана Мура, члены Власти своих суперспособностей не смущались и разумно использовали их для борьбы с «подонками» и повышения качества жизни для всех на планете Земля. Получалась утопия Сигела и Шустера, процеженная сквозь британский цинизм и безразлично врученная читателю рукой в кожаной перчатке с заклепками. Этот комикс брал обвинения в фашизме, мучившие Супермена, и предъявлял суперфашиста новой формации – суперфашиста, который за нас.

На первой странице «Власти» № 1 мы видим Землю из космоса; изображение сопровождается одним текстовым блоком:

ОНИ ДУМАЮТ, СПАСАТЬ ЗЕМЛЮ БОЛЬШЕ НЕКОМУ.

Комикс анонсировал свои намерения развиваться в высокобюджетной манере «Дня независимости»; трехстраничный эпизод разворачивался в Москве, убедительно воссозданной по фотографиям. Застывшие кадры скелетов, разлетающихся пеплом и углями, были заимствованы прямоком из апокалиптической сцены в парке с качелями в «Терминаторе 2». Гаттеры были черные, а не белые – как будто в зале потушили свет. Эти остроумные визуальные отсылки напоминали нам, что мы читаем комикс, который надлежит смотреть как кино. Такие композиции стали стандартными в комиксах двадцать первого века, пытавшихся прикинуться фильмами за 200 миллионов долларов, и даже копировали структуру кинематографического нарратива, который не всегда подходил длительной сериальной природе комикса и уже выглядел устарелым пред лицом новых нарративов с погружением, к которым приучили аудиторию компьютерные игры.

Злодеем первой истории про Власть был Кайзен Гаморра, террорист, разъяснявший свою склонность к насилию в речи, которая отдавала холодом пророчества:

ИБО Я ВОЛК В МИРЕ ОВЕЦ. ИБО ТЕРРОР – КРОВЬ ЖИЗНИ
И ЕЕ ВЕДУЩИЙ ПРИНЦИП. ТЕРРОРОМ Я НЕ
ПОДДЕРЖИВАЮ НИКАКОЙ ПОЛИТИКИ, НЕ НАВЯЗЫВАЮ

НИКАКИХ ИДЕАЛОВ. ТЕРРОР – САМ СЕБЕ НАГРАДА.
ВАШИ РАКЕТЫ И БОМБАРДИРОВЩИКИ МНЕ ДО
ЛАМПОЧКИ.

К счастью для мира, против Гаморры выступили крутейшие и энергичнейшие супергерои из имевшихся в наличии, и с первого выпуска стало ясно, что шансов у Гаморры нет.

Лига Справедливости никогда не опускалась до применения смертоносной силы, а вот герои Эллиса без проблем отрезали бы вам голову и отколошматили бы вас ею до смерти, если б это помогло отвлечь вас от карьеры диктатора или «подонка». Эти ребята не шутики шутили, и плохие парни уже не могли рассчитывать на удобный кодекс, не допускающий убийств, который столько лет связывал супергероям руки.

Эти новые строптивые супергерои говорили за всех нас, за контркультуру; аутсайдеры оказались на коне. Казалось, мы победили. В 2000 году, с пьяным победным воплем выйдя на сцену лектором на Нью-Йоркском конвенте по дезинформации, который организовал и вел культурный комментатор, издатель и телеведущий Ричард Метцгер, я принес именно эту весть.

На один миг, на пороге тысячелетия, нам почудилось, будто весь мир хочет того же, что и мы. Мир заметил, как весело нам с нашими инопланетянами, нашим тантрическим сексом, сверхчеловеческими грезами и блестящей виниловой одеждой, – и тоже захотел так.

Особенно Уорреновы «подонки». В тихом углу, которого они всегда сторонились, над которым насмехались, блеснуло золото. В диковинных, зачарованных, самопогруженных коллекционных подземельях гиковского фэндома и фантазий таилась картина человеческого будущего. Однажды, решил кто-то, все потребители станут гиками, что прикованы к компьютерным экранам, заблудились в захватывающих игровых мирах, листают порно или мечутся по *eBay*, пока за окном сменяют друг друга времена года. Вот-вот наступит день – и стремительно развивающаяся коммуникационная сеть айфонов, айпадов и их потомков, этих портативных экзоразумов, протезами растающих в нас все глубже и во все более юном возрасте, превратит всех нас в киборгов. Вскоре телефоны и камеры начнут вживлять в матку, чтобы мы пораньше пристрадались к рекламе. Возможно, в

этом грядущем мире удастся привить гиковские фантазии нам всем. Растущей популяции «кидалтов» можно впаривать мальчишеские игрушки и новые, усовершенствованные экранные приключения Бэтмена, Человека-Паука, Халка и Зеленого Фонаря при поддержке таких вот книжек, как эта, – подразумевающих некую сокрытую ценность в грязных фантазиях бесправных о власти. И так оно и вышло.

Но тогда, на грани, в опьянении триумфального вина 1999 года, нам чудилось, будто мы одержали великую победу. В моей жизни снова появилась Кристан, и жизнь была хороша. Двадцать первый век, несомненно, увидит торжество наших фантастических идеалов и смерть мрачных, дряхлых, старомодных и консервативных властных структур; эту грезу и выражала «Власть». Нас всех признают первопроходцами, грезонавтами, ткачами ослепительных мифов совершенно новых времен.

Я понимал, что Лига Справедливости Америки внезапно устарела. Наступило будущее – пора идти вперед. История супергероя переросла бурное отрочество темного века и наконец стала самоуверенным юнцом лет двадцати с плюсом. В ней появились взрослая неэксплуатационная сексуальность и здоровая доза умного юмора. Весь этот комплект был словно нарочно придуман для того, чтобы супергерои вновь привлекли нефанатскую аудиторию, хотя продажи «Власти» никогда не отражали ее потенциала на массовом рынке.

Если «Власть» – альянс «Штормового Отряда», «Дня независимости» и «Лиги Справедливости Америки», тогда корни «Планетарности» Эллиса уходят куда-то к замысловатым предкам супергеройского метакомикса о комиксах, в духе «Флекса Менталло» и Верховного, суперменского пастиша Алана Мура. «Планетарность» была экшн-лекцией, живым сюжетным трактатом о поп-культуре, который прекрасно читался и как приключенческая история, и как хвала фантазиям и химерам. Типичные комиксы такого плана делились с читателем личными философиями и идеями творца (обычно писателя) касательно времени и пространства, комиксов и мифов. В черед минималистских историй, по большей части ваншотов, Эллис и Джон Кэссадей переработали и перекомпоновали сырье бульварной литературы, кинофантастики пятидесятых, японских фильмов о монстрах и супергеройских комиксов в цельную долгоиграющую

историю о «хорошей» фантазии – команде Планетарность – против «плохой» фантазии в лице Четверки, аналога Фантастической Четверки, которая сыграла свою роль в аморальном стремлении корпораций до дна вычерпать из мира его невероятные сокрытые чудеса и тайные артефакты. Аналоги молота Тора и батареи силы Зеленого Фонаря представляли тотемными иконами, инструментами изучения могущества и живучести бульварных грез, священными, точно ковчеги Завета, Святые Граали или Туринские плащаницы, забытыми сувенирами утраченного содружества чуда и надежды.

Под лозунгом «Мир странен. Пусть таким и останется» «Планетарность» чертила единую всеобъемлющую карту территории фантастического, ткала из ее многочисленных нитей цельную картину всей сферы сверхчеловеческой литературы.

Комикс получился вневременной. Три главных героя – «археологи тайны», летописцы секретной фантастической истории двадцатого столетия – были едва прорисованы и существовали только сюжета ради, но Эллис знал, где слегка подкрутить предысторию, где чуть-чуть подбавить текстуры, чтобы сделать их человечными и понятными, но не обременить всех троих (столетнего и сурового Элайджу Сноу, суперсильную а-ля Чудо-Женщина Джакиту Вагнер и гения телекоммуникаций, известного лишь под прозвищем Барабанщик) проблемами и бедами обыкновенных людей. Они были сверхлюдьми не костюмированного, закаленного британского извода, который Эллис отточил до бритвенной остроты, и одевались в белые костюмы, кожаные комбинезоны и кенгурухи.

В лице Кэссадея Эллис обрел идеального напарника. Тот умел заморозить и составить замысловатый кадр, и диалог, и разворот. Красавец Кэссадей, выпускник техасской киношколы, на свои идеально выстроенные кадры смотрел режиссерским взглядом. Как и его коллеги, он предпочитал длинные горизонтальные панели, смотревшиеся как экран в кинотеатре с позиции зрителя в зале. Художники, которым удалось приспособиться к этому новому тренду, мастерски владели масштабом и перспективой и свои панели строили, как режиссеры зрелищных голливудских постановок и фантастических блокбастеров. Комиксы качали мускулы, дабы конкурировать с боевиками девяностых, сплошь построенными на спецэффектах, сугубо комиксовой искусной образностью сдабривали

ошеломительное действо и декорации за миллиарды долларов, созданные карандашами на бумаге. Художники возвысились до статуса новых королевских особ – Росс, Кэссадей, Хитч, Куайтли.

Крупный вклад в безупречный блеск брендовой продукции Эллиса внесла колористка Лора Мартин (в 1999-м, до замужества, она была Депуи). Она владела беспрецедентно натуралистичной палитрой, и ее тонкие оттенки освещения и силуэты городов так точно передавали реальность, что Хитчевы поразительные битвы реактивных самолетов с инопланетными истребителями в духе «Дня независимости» еще больше походили на рабочие кадры с киносъемок.

Лично мне хотелось историй о том, каково быть человеком, который *никогда* не терпит неудач и никогда не сдается. Какие еще не рассмотренные мною перспективы откроет нам сверхчеловечество? Я знал, каково быть человеком, но не желал отставать от своих ролевых моделей и беспрестанно гадал, каково это – обладать мышлением сверхчеловека. Не нечеловеческого, невротического, дефектного, отчужденного персонажа, какими так увлеклись мои коллеги, но *сверхчеловека* – эмоционально здорового зрелого существа, оснащенного не только рассудком, состраданием, изобретательностью и юмором, придающим человеку шарма, но также и дополнительными способностями, новыми философиями и свежим взглядом, наверняка свойственными Человеку-Плюс. Невозможно было не заметить, до чего британцев смущает оптимизм, и я решил, что в моей следующей работе оптимизм будет непременно.

Мои новые друзья, мельбурнские «Террористы Наслаждений» с флуоресцирующими ирокезами, отвели меня на «Матрицу», и я увидел, как на экране разыгрываются мои идеи: одежда – мечта фетишиста, бритые головы, кунфу и магия; на моих глазах происходило гностическое вторжение в голливудский мейнстрим.

Наступили времена панковского супергероя. Художникам Джо Кесаде и Джимми Пальмиотти отдали импринт *Marvel Knights*, и они привели его к высотам успеха, выпуская более взрослые трактовки марвеловских супергероев – в том числе Сорвиголовы и Карателя. Когда Джо позвал меня к ним, я задумал создать такое, чего еще

никогда не делал: типичного супергероя «Марвел», который явится, безупречно выбрав момент, и станет воплощением движения против истеблишмента и корпораций, духа «No Logo» Наоми Кляйн. Молодого героя звали Нох-Варр^[263], был он дипломатическим представителем суперцивилизации крии, а комикс иронически называли «Марвелбой», в честь забытого персонажа Билла Эверетта. Я обратился к оригинальному герою «Марвел» – буйному молодому Принцу Нэмору того же Эверетта – и в нем нашел образчик супермена, выступающего против истеблишмента. Кал-Эла с криптонского корабля нашла добрая супружеская пара, олицетворение высочайших ценностей, какие только найдутся на Среднем Западе. А если б его нашел представитель американского военно-промышленного комплекса, этого кошмарного динозавра, – чудовищно бронированный Доктор Мидас и его затянута в кожу дочка, любительница бондажа Терминатрикс Ублиетт, лицо развлекательных СМИ?

Пережив пытки в руках Мидаса, молодой инопланетный супергерой решает не сражаться за Америку или хотя бы за человеческие ценности, а развязать войну против планеты Земля, окопавшись у себя в штабе под Таймс-сквер. То был супергерой-террорист; центральный персонаж представал мальчишкой-идеалистом из лучшего мира, на своей шкуре ощутившим, что такое человеческая жестокость, и потерявшим всякое терпение.

Я ПОКАЖУ ВАМ, ЛЮДИ, ЧТО ТАКОЕ РАЙ, ДАЖЕ
ЕСЛИ ПРИДЕТСЯ ВСЕ ГОРОДА НА ПЛАНЕТЕ СРОВНЯТЬ
С ЗЕМЛЕЙ И ВЫСТРОИТЬ ЗАНОВО ПО КАМЕШКУ.

Мы с художником Дж. Г. Джонсом^[264] изобразили Нох-Варра также египетским богом Гором в его свирепом воплощении Повелителя Силы и Огня. Алистер Кроули считал, что Гор представляет молодое, беспощадное, революционное течение, которое омоет все человеческие дела, когда двухтысячелетний Эон Законодателя, библейского Бога Отца, ближневосточного хозяина пустыни Иеговаллаха собственной персоной – этого внутреннего голоса, этого воображаемого друга, которого целые культуры по ошибке принимали за великого незримого властелина, – будет повержен необоримыми силами Эона Победоносного Ребенка. Окультист Рэмзи Дьюкс

толкует эту доктрину в том смысле, что любой болван, который молится «Богу» в двадцать первом веке, не сознавая, что того сменил капризный божественный потомок, гарантированно получит уже не мудрые наставления о том, как жить, но яростные манифесты, призывающие к переменам. Мне приятно думать, что Победоносному Ребенку понравятся супергеройские истории, и, быть может, стремительный рост индустрии супергеройского кино в первой декаде двадцать первого столетия можно понимать как некую попытку развлечь или отвлечь это беспокойное дитя новейших времен.

Могущество Нох-Варра не было поставлено на службу статус-кво – оно выплескивалось в бунте и анархии. Но даже его деструктивные таланты были не так страшны, как его воззрения.

Мы придумали нашему герою кредо – странную, немыслимую, непере译имую мешанину противоположностей, которая в тексте называется «дзен-фашизмом». Мы все видели, на что способны лучевые пистолеты и летающие тарелки, но что, если инопланетная система верований столь соблазнительна, столь сокрушительна и разрушительна, что ей под силу уничтожить наши общественные структуры? Мы с Джонсом сделали почти пророческий ход – наш герой атаковал Манхэттен и выжег в сетке улиц слова «ИДИТЕ В ЖОПУ» – огромными буквами, различимыми из космоса.

В третьем выпуске появился Гексус, Живая Корпорация, – инопланетное существо, прибывшее к нам в форме загадочного логотипа. Гексус обосновывается где-то в тесном офисе и начинает метать во все стороны листовки о найме («ВЫ ИСКРЕННО ХОТИТЕ РАЗБОГАТЕТЬ?»), дабы привлечь сотрудников, которых он затем быстренько ассимилирует в свою рабочую силу. По мере развития жизненного цикла Гексуса его офис разрастается. Перед нами – корпоративный интеллект в естественной среде обитания, суперхищник, который начинает пожирать рыночные сектора наших собственных синтетических корпораций, «Фокса» и «Америки онлайн», планируя поглотить все ресурсы планеты, а затем разослать свои споры в виде космических кораблей с листовками. В конце Нох-Варр побеждает чудовище, слив его секреты конкурентам, и те громят Гексуса на международной фондовой бирже.

Нох-Варр заперт в супертюреме, из которой не сбежать и которую он с улыбкой поклялся превратить в «СТОЛИЦУ НОВОЙ ИМПЕРИИ

КРИИ», и его возлюбленная Ублиетт стоит среди разбомбленных руин Диснейленда; за спиной у нее ничком валяется Дональд Дак, и голос Гора из ее уст звучит гулко и четко:

**ЭТО КОНЕЦ ПРЕЖНЕЙ ЖИЗНИ. НАЧАЛСЯ
КОСМИЧЕСКИЙ ДЖИХАД. ВЫ САМИ НАПРОСИЛИСЬ.**

Президент Билл Клинтон в ужасе оглаживает подбородок – вероятно, подозревает, что в Белом доме продержится недолго:

**...И ОНА ВСЕ ПАЛИЛА И ПАЛИЛА БЕДНОМУ МУЖИКУ,
УТКЕ ЭТОЙ, В СПИНУ. НИКОГДА, НАВЕРНО, НЕ ЗАБУДУ.**

Задним числом кажется, что «Марвелбой», как и «Власть», был едва ли не трансляцией из совсем иного мира, который поджидал нас всех прямо за баррикадой рубежа тысячелетий.

Эллис и Хитч завершили свою работу над «Властью» на двенадцатом выпуске. Этого хватило. Они сказали то, что должны были сказать, осветили путь, но комикс получился слишком хорош, было бы жалко, если б он изошел на себя, – мы обсуждали это с Уорреном Эллисом, встретившись в Новой Зеландии. Решено было, что комикс отдадут Марку Миллару. Я показал Эллису кое-какие полосы Фрэнка Куайтли из «Лиги Справедливости Америки: Земля-2», которые написал годом раньше как графический роман на девяносто шесть страниц, – мостик между моей работой над «Лигой» и моей работой, которую я запланировал на новое столетие. Прямо на месте мы сформировали новую команду, которая займется «Властью».

Я посоветовал Марку воспользоваться его сильными сторонами, прибавить «Власти» панковости, смеха и шока, эксплуатировать дух 23-го цикла на всю катушку; Марк ровно так и поступил, и комикс от этого стал еще неоднозначнее и популярнее. Взявшись рулить вторым томом, Миллар пригласил утопическую фантастику Эллиса и заострил сенсационный эпатаж и спорность. Гейский подтекст он вытащил на поверхность, что завершилось кульминационной «белой свадьбой» двух сверхчеловеческих красавцев, которая даже попала в таблоиды.

С Марком Милларом я познакомился в 1988 году – ему тогда было восемнадцать. Он явился ко мне на порог, чтобы взять интервью для комиксового фэнзина «Fantasy Advertiser». В отличие от Уоррена,

Миллар взаправду любил супергероев, и к тому же нас с ним объединяло сюрреалистическое и шоковое чувство юмора, так что мы тотчас ладили.

Вскоре мы каждый день болтали по телефону – хохоча до истерики и, как правило, по четыре часа кряду. Мне, видимо, льстило его внимание и его способность находить смешное во всем, что я говорил, поэтому зерна катастрофы в нашем неравном партнерстве ускользнули от моего внимания.

Через Марка я вернулся к своим корням, к рабочему классу западной Шотландии, к черному юмору, интоксикации и праву на неправдоподобную смерть, которое даровано нашему народу от рождения. Мы так веселились, вместе работая над сатирическим стрипом «Большой Дейв» для «2000 AD», что решили повторить. Судя по тому, как все сложилось, это была ошибка: «Большого Дейва» сочиняли два друга-единомышленника смеха ради, но едва мы приступили к совместной работе над американскими супергеройскими драмами, разделение труда стало каким-то кривобоком.

Когда мне предложили писать серию «Болотная Тварь», я согласился с условием, что первые четыре выпуска напишу с Марком, мы вместе зададим новое направление, а потом он продолжит сам под моим надзором. Я разработал масштабную тематическую структуру, основанную на странствии по четырём стихиям, и обсудил с Марком арки, даже предложил диалоги и текстовые блоки, которые он исполнителем вписал. «Власть» Миллара и Куайтли обожали крутые ребята, и поэтому Марка по моей рекомендации наняли возглавить «Ultimate-вселенную», новый проект «Марвел», вместе с другим новичком не без амбиций по имени Брайан Майкл Бендис.

Я поработал над сюжетами первых пяти выпусков «Твари» и даже сочинил за Марка один, потому что Марк болел и не успевал. Но когда звезда Марка начала восходить, наше сотрудничество осталось на обочине, а он пошел своей дорогой.

На фоне работы, которую Эллис начал, а Миллар завершил, Лига Справедливости и Мстители выглядели устаревшими и потерявшими связь с действительностью. Во «Власти» угрозы были грандиозны: безумные тираны, командующие армиями генетически модифицированных суперменов-смертников, экспансионистская империя изысканных каннибалов из параллельного мира, и Бог

собственной персоной. Миллар привнес туда аналоги марвеловских Мстителей в новых ролях детоубийц и гомосексуальных насильников, а затем придумал всемогущего педофила-садиста, который вызывал с небес дождь из мертвых домашних зверюшек и абортированных младенцев. В руках писателя эпохи темного века или на страницах «Спауна» такие вещи были бы нестерпимо омерзительны. А Миллар жонглировал ими для потехи.

Впрочем, его последний комикс из четырех частей перегнул палку: там крупные концерны вздумали подавить Власть и заменить ее командой сверхчеловеческих марионеток правого крыла. Члены команды женского пола, попранные и с промытыми мозгами, погрязли в унижительных сценариях, вдохновленных сетевой порнографией, которая теперь, когда интернет запустил когти глубже, стала повседневным фигурантом в жизни большинства мужчин.

Когда по сценарию Миллара потребовался некрофильский эпизод с участием трупа бывшего лидера команды Дженни Спаркс и британского супергероя Генерала – который на иллюстрациях Куайтли смахивал на беспутную версию футбольной легенды Дэвида Бекхэма, – издатель Пол Левитц перекрыл им кислород. На комикс в целом сильно повлияла черная комедия Криса Морриса и «Лига джентльменов»^[265], но подобная разновидность фарсового макабра отдавала привкусом, для которого у высших эшелонов *DC* не имелось контекста, а посему они сочли его попросту и непростительно скандальным.

«Власть» стерилизовали, размыли до бледной тени ее спорной, модной и наглой славы. Комикс ковылял себе дальше при поддержке преданных читателей, которые помнили чудесные годы, но в глубине души понимали, что те времена никогда не вернуться. Огонь угас. В конечном счете «Власть» влилась в массу обитателей Земли-50 в новой Мультивселенной *DC*, родившейся в 2007 году, – не более того и не менее.

Некоторое время все искрилось. Во «Власти» серьезные крутые армейские солдаты для разнообразия были за нас, но вся история была особой разновидностью грез о могуществе – грез беспомощных либералов, в глубине души боявшихся, что пользу приносят только сила и насилие, а не терпеливая дипломатия и что этот мир понятен одним лишь солдатам и очень крупным богачам. На этой территории

годами обитал одаренный ирландский писатель Гарт Эннис; его герои, крутые вояки, повлияли на новое поколение сверхлюдей. Книги его были капитуляцией пред типом мышления, который возобладает в надвигающейся первой декаде нового тысячелетия.

Вскоре бескомпромиссный подход Власти – бомби и «калечь все, с чем не согласен» – будет опробован на практике в реальном мире с чудовищными результатами. И ущерб нанесут отнюдь не либералы.

Ловкий Джо Кейси, который создал вдумчивую пацифистскую трактовку Супермена и вместе со мной возглавил следующую крупную атаку на «Марвел», а позже войдет в команду, работавшую над популярным детским мультфильмом «Бен-10», совместно с художником Шоном Филипсом поставил тему злых корпораций с ног на голову, радикально переосмыслив «WildC.A.T.S.» Джима Ли как прогрессивную корпорацию с суперначальником и советом директоров, создающих мир заново при помощи одного простого продукта – неистощимой батарейки.

Глава 21

Голливуд чует кровь

Помимо захворавшей франшизы «Бэтмен», супергеройские фильмы в девяностых выходили мало и редко – ни малейшего намека на то, что предстояло в дальнейшем.

По одну сторону были «мрачные» или готические приношения – маниакально изобретательный, до мозга кости бульварный «Человек тьмы» Сэма Рэйми или «Ворон» Алекса Пройаса, а также огорчительный «Спаун» Тодда Макфарлейна, который не преуспел в попытке передать мэрилин-мэнсоновский гоблинский скрежет оригинала. По другую сторону были «мультикшнные» кинокартины а-ля «Дик Трейси» и псевдоисторические творения для непонятно какой аудитории – «Ракетчик», «Тень» и «Фантом»^[266] или любопытные и неловкие диковины вроде «Таинственных Людей» 1999 года, про недотеп из комикса «Огненная Морковь» Боба Бёрдена, сыгранных талантливыми комическими и характерными актерами – Беном Стиллером, Джанин Гарофало, Уильямом Мейси и голосовым актером из «Симпсонов» Хэнком Азарией, который изобразил лучшего персонажа фильма, Синего Раджу в тюрбане, умевшего «делать всякие штуки» посредством столовых приборов.

Как довольно прозрачно намекает название, «Огненная Морковь» была независимым черно-белым комиксом про героя с огромной морковью вместо головы и костром вместо ботвы. Дадаизм Бёрдена применительно к супергеройским историям золотого века – подлинно вдохновенный подход, и комиксу выпал сезон мимолетной популярности в период первого постхранигельского наплыва психоделических супергероев. Таинственные Люди с последних полос «Огненной Моркови» были прискорбной группой неотесанных, неприкаянных и неудачливых суперменов, и кино не отдавало им должного, невзирая на отвагу актеров, которые и сами, похоже, не совсем понимали, какова у фильма интонация: для верности оригиналу ей не хватало дикости, а для привлечения мейнстримной аудитории – серьезности, поскольку на «смешных» супергеройских фильмах

зрителю неизменно казалось, будто его облапошили. Франшиза «Бэтмена» тоже погрязла в пародии и бурлеске. Никто пока не придумал, как убедительно изобразить супергероя на экране, но это был лишь вопрос времени.

Кавалерийскую атаку летом 2000 года возглавили «Люди Икс». Технологический прогресс догнал комиксы, и верить в летающего человека стало не сложнее, чем верить в то, что великан может быть карликом. Хью Джекман был минимум на фут выше малорослого драчуна из комиксов, но его Росомаха – роль, которую актер сыграл в идеальном равновесии крутизны и чувствительности, – изменил все. Патрик Стюарт, капитан Жан-Люк Пикар из сериала «Звездный путь: Новое поколение», занял нишу «лысых белых людей» – он был рожден, чтобы сыграть Профессора Ксавьера; и хотя сэр Иэн Маккеллен был староват для Магнето из комиксов, персонаж его, источавший силу и зловеще мерцавший глазами, затмевал практически всех.

Сценаристы мудро отказались от мыльнооперной гимнастики Клэрмонта и сосредоточились на плотном фантастическом сюжете о представителях следующего витка эволюции, которые ищут себе место в страшном, грозном мире людей. Нам показали супергеройский фильм, не построенный на суперспособностях и костюмах. Униформа Людей Икс с годами радикально менялась, и здесь их переодели в черные кожаные летные костюмы, каких еще не видали комиксы. В фокусе были персонажи, с которыми можно отождествляться, и тема, особенно отчетливо резонировавшая на пороге нового столетия: старое против нового. Традиция против завтрашнего дня.

В индустрии комиксов на «Людей Икс» режиссера Брайана Сингера обратили внимание все, и тем не менее комиксы по-прежнему оставались единственной средой, где регулярно появлялись серьезные, качественные и реалистичные супергеройские истории.

Но и это изменится спустя несколько месяцев после «Людей Икс», когда выйдет великолепный «Неуязвимый» – первый внятный показатель того, что возможно и что грядет. Сценарист и режиссер М. Найт Шьямалан возник словно из ниоткуда в 1999 году, с мощной и хитро вывернутой историей о призраках «Шестое чувство». В «Неуязвимом» он взял скорбного Брюса Уиллиса на роль Дэвида Данна, чье аллитерационное имя сразу указывает на его комиковый

геройский потенциал. Странствие Данна начинается с того, что он единственный выживает в ужасной железнодорожной катастрофе. Он не понимает, как умудрился выжить, пока размеренное развитие сюжета не подталкивает его к невероятной истине: за всю жизнь он ни разу не заболел и не поранился. Дэвид Данн, Человек как Человек, женатый, с ребенком и ипотекой, – первый на свете суперчеловек, и даже не замечал этого, пока не дожил до сорока.

Тему супермена Шьямалан раскрывал со всей изощренностью независимого авторского кино. Терпеливо, фрагмент за фрагментом, он строил башню из кубиков геройских вымыслов и, на мой взгляд, в потоке кинематографических версий супергеройской темы достиг высочайшей отметки.

Ключевая сцена, где Уиллис поднимает штангу, все тяжелее и тяжелее, нащупывая свои пределы и обнаруживая, что пределов нет, черпала прямо из пульсирующего золотого ядра всего того, что есть супергерой. Уиллис играл мускулистого, потеющего героя, обыкновенного человека, но напряженная неподвижность Данна, его сомнения в себе, уступающие место убежденности, и глубина его характера предьявляли нам героя темного века, написанного автором эпохи ренессанса.

Даже мучительные отношения Данна с сыном – чья душа превращается в поле битвы сил добра и зла – блистательно разрешались в емкой, трогательной и совершенно безмолвной сцене, которая порождала целую серию потенциальных продолжений про «Охранника» и его напарника – а затем благоразумно предоставляла их нашему воображению. Одно время ходили слухи – надежда на трилогию, которая дополнит *Unbreakable* продолжениями *Breakable* и *Broken*^[267]. Сцена, в которой Данн несет жену вверх по лестнице, снималась так, будто они летят, – взаправдашним, романтическим эхом сцены из «Супермена» 1978 года, где Лоис Лейн про себя вопрошает: «Ты читаешь мои мысли?»

Тонкий, укорененный в повседневности Уиллис в плаще с капюшоном получил даже тайное альтер эго, костюм и логотип «Охрана». Но, лишь опознавая тропы или пересмотрев кино, мы различали, как буднично они встраиваются в великолепную конструкцию центральной истории о происхождении супергероя,

соблюдавшей формат с точностью, какой мы прежде не встречали ни на экране, ни в комиксах.

Плюс изящный смертельный капкан, составленный из трех простых деталей – тонкого полиэтиленового покрытия бассейна, глубокой воды и веса тела, – абсолютный, удушающий, безысходный ужас черной дыры, как в лучших комиксовых клиффхэнгерах.

Плюс монстр – в данном случае бесчеловечная тварь, безымянный социопат в оранжевом рабочем комбинезоне, заявившийся под дверь милой состоятельной семьи со словами: «Мне нравится ваш дом. Можно войти?»

Пора кричать.

Плюс кульминационная битва Данна с психопатом – в которой взрывной эффект космического махача а-ля Кирби, не на жизнь, а на смерть, воспроизводят мертвая заложница в спальне и двое мужчин, чей натужный хрип заменяет все звуковые эффекты. И плюс Мистер Стекло, тайный гений, с первого дня дергавший за ниточки. Преображение Элайджи Прайса, друга и советчика Данна, в суперзлодея Мистера Стекло происходит прямо у нас на глазах, но лишь в эти последние мгновения мы понимаем столько же, сколько постигает ужаснувшийся герой. Стильные фиолетовые костюмы и длинные кожаные плащи Элайджи, его кресло-каталка и шипастый ножной фиксатор, его личный кабинет с многочисленными компьютерными экранами и всевозможными сувенирами наливаются гротескной значимостью: в своем тайном логове он превратился в злого всемогущего киборга. Чтобы поломанная жизнь обрела смысл, ему требовался противник, и он превратил большого и сильного Дэвида Данна в своего личного заклятого врага-супергероя.

Сэмюэла Л. Джексона, знаменитого поклонника комиксов, очень удачно выбрали на роль ненормального любителя комиксов Прайса, страдающего заболеванием, от которого его кости хрупки и легко ломаются, – отсюда и жестокое школьное прозвище Мистер Стекло. Прайс, владелец арт-галереи, где в рамках выставлены оригиналы изображений супергероев, рядом с Данном выступает другом-нердом: начав Джимми Ольсеном, он, когда восхищение оборачивается ненавистью, становится Лексом Лютором.

В фильме нет ни помпезного триумфального саундтрека, ни позерства, ни пошлой мелодрамы. Уиллис – уставший от жизни синий

воротничок, Атлант, несущий на плечах все бремя мира; стильно, оригинально и умно воссоздав формат, он задал планку на целое десятилетие реалистичных супервымыслов.

В 1993 году Супермен скончался на страницах «Супермена» № 75, отдубашенный до смерти гигантской инопланетной машиной уничтожения под названием Думсдэй, напоминавшей неудачный гибрид Халка с фурой, груженной сланцем, костями динозавров и ломаными бивнями. После двадцати четырех страниц беспощадного боя последний сын Криптона в конце концов сломался под чистой безмозглой агрессией скотского противника. Голая простая сцена, и у читателей не оставалось сомнений: Супермен погиб, спасая мир.

Ни элегантности, ни лиричности в свежей смерти Супермена особо не наблюдалось, но отклик был феноменальным. Доверчивые СМИ, охотно поверив, что *DC Comics* взаправду убьет свой самый прибыльный торговый знак, подняли вокруг истории смерти Супермена такую шумиху, что продажи получились рекордные.

Восемь месяцев спустя Супермен неотвратимо восстал из могилы – со стрижкой «маллет», которой, очевидно, обзавелся в преисподней. Следующие несколько лет в коридорах *DC* шли яростные и нелепые бои за то, чтобы постричь Супермена. Но прическа под Фабио^[268] упрямо держалась до 2000 года – к тому времени Супермен на год стал Суперменом из синего электричества, затем распался на красного и синего электрического Супермена в слабом натужном оммаже классической утопии 1963 года «Красный Супермен / Синий Супермен», вдохновившей третий том «Марвелмена» (который получился гораздо лучше). Череда все более отчаянных кунштюков – смерть, подмены, возвращение, брак, новые способности и костюмы – создавала впечатление, будто никто уже не знает, как написать про Супермена нормальную современную историю. Все лучшие комиксы были спецпроектами: ограниченного тиража пастораль Джефа Лоэба и Тима Сэйла «Супермен на любой сезон», пылкая история Марка Уэйда и Лейнилы Ю о ранних годах «Супермен: право по рождению» и «Супермен: Красный Сын» Марка Миллара, ловко сконструированная альтернативная история, в которой корабль

Супермена приземляется двенадцатью часами позже, и не в пшеничных полях Канзаса, а в Советском Союзе. Продажи постепенно падали, словно примеривались к посадке на ВПП в забвение. Вся надежда на выживание Супермена крылась теперь в других форматах.

«Супербой» 1988 года Александра и Ильи Салкиндов, продюсеров кино про Супермена с Кристофером Ривом, стал первым из телесериалов, благодаря которым публика если и не смотрела на персонажа в упор, то хотя бы хранила мысль о нем на задках сознания. Гильдия сценаристов объявила забастовку, и группе писателей DC, в том числе Денни О'Нилу и Дж. М. Дематтейсу, выпал шанс сочинить более аутентичные комиксовые истории. Когда Джон Хеймс Ньютон, игравший Мальчика из Стали, запросил больше денег, его бесцеремонно заменили на Джерарда Кристофера, большого поклонника Супермена, и этот актер вывел сериал к высотам популярности. Время шло, дела налаживались, и в сериале, впоследствии переименованном в «Приключения Супербоя», появлялись, помимо прочих, Бизарро, Мистер Мксизптлк и даже Супермен золотого века с Земли-2 в исполнении Рона Илая.

В 1993 году Супермену достался хит покрупнее – «Лоис и Кларк»: из городских благополучных яппи версии Бирна вылепили подходящий для телевидения романтический приключенческий сериал, который соблюдал классическую стратегию Супермена на ТВ: с земли ни шагу до последних десяти минут. В отличие от «Супербоя», этот сериал отклонялся от сюжетов комиксов, баловался легковесной и несложной фантастикой и тематикой соответствовал широкой аудитории, состоящей из супружеских пар. Как и с большинством сериалов про Супермена, вышло очень прибыльно. Звезд Дина Кейна и Тери Хэтчер мгновенно полюбили как родных, и в этот период, будучи мертвым в комиксах (где героя заменили на четыре субститута), в общественном сознании Супермен был живее всех живых. Сериал шел четыре сезона и забуксовал, когда продюсеры решили, что Кларку с Лоис пора под венец. Сексуальное напряжение, питавшее сюжет, мигом утекло, и зрители разбежались.

Самым успешным сериалом про Супермена на малом экране стали «Тайны Смолвиля», начавшиеся в 2001 году. Этот взгляд в прошлое, на годы возмужания, до того как Супермен надевает знакомый костюм и переезжает в большой город, познакомил с персонажем совершенно

новую аудиторию и доказал, что героизм симпатичного парня с близлежащей фермы так и не вышел из моды. И еще – что он прекрасно справляется без всяких костюмов. Этот молодой Супермен принимал непростые решения и одевался как все.

Неотвязное представление о том, что Супермен – персонаж непопулярный или устарелый, исходит в основном от читателей комиксов: помяная плохой прием, оказанный «Возвращению Супермена» в 2006 году, они как-то забывают, что с восьмидесятых про Супермена снимали популярные телесериалы.

Но взаправду супергероев вывела в мейнстрим (по дороге снеся дверь с петель) серия фильмов, открывшаяся в 2002 году «Человеком-Пауком». Пока на город не спикировал «Темный Рыцарь», фильмы про Человека-Паука были тремя самыми кассовыми супергеройскими фильмами всех времен и по-прежнему остаются в первой четверке. Что такого было в Вашем Дружелюбном Соседе, Человеке-Пауке Ли и Дитко, – отчего его так полюбила новая мировая аудитория, которую старался воспитать Голливуд?

Паркер не был крутым ублюдком – он был славным парнишкой, мягким, застенчивым, непонятым, невротичным, с заниженной самооценкой, однако смешным и к тому же храбрым. Герой-нерд крайней степени, каким он и был с самого своего рождения в 1962 году, когда ему надлежало полюбиться неловким старшеклассником, зарывшимся в книжки. А теперь мы все стали гиками, мы все разрывались между долгом и желанием, свободой и ответственностью, и Питер Паркер, ежедневно воюющий с собственной совестью, вновь стал одним из нас – Человеком как Человеком двадцать первого столетия.

Может, свою роль сыграла и маска – Человек-Паук скрывал лицо, и на пустой поверхности каждый мог нарисовать себя. Человек-Паук был целиком обтянут костюмом – у него не было ни национальности, ни цвета кожи, а потому он был популярен и в индийском Бангалоре, и в Бойзе, штат Айдахо.

Кое-чему научившись на фильмах про Супермена и Бэтмена, Сэм Рэйми и его команда последовали примеру Брайана Майкла Бендиса с его комиксами «Ultimate Spider-Man», слегка замедлили историю происхождения героя и подобрали разнообразных актеров второго плана, чтобы гражданская жизнь Питера представляла не меньший, а

может, и большой интерес, нежели его подвиги в паучьем костюме. Сцены с Питером и Мэри Джейн Уотсон, объектом его смутных желаний, источали неловкую, освежающе честную подростковую нежность и поэтичность. Отношения главных героев, сыгранных Тоби Магуайром и Кирстен Данст, были хрупки, пронзительны, полны надежд, и нам хотелось обнять их обоих – вот только оба, похоже, при малейшем касании рисковали разлететься на куски.

Человек-Паук невесомо кувыркался, нырял и делал сальто среди шпилей и стеклянных ущелий Манхэттена, и в его акробатике был приятный сновидческий ритм – это было даже веселее, чем полет. Сцены погонь по Пятой авеню, снятые от первого лица, придавали фильмам кинетику, оставлявшую комиксы далеко позади, однако было что-то неубедительное в том, как обычно надежный Уиллем Дефо рецептурно изображает сутулого психопата Нормана Озборна, Зеленого Гоблина, а шаблонная драка во время парада на День благодарения близ универмага «Мейсиз» слишком напоминала почти идентичную сцену из «Бэтмена» Тима Бёртона. Общая структура была так хороша, что сюжетная линия злодея была как бы вторична и гораздо успешнее развивалась в третьем фильме, когда Гарри Озборн (сыгранный Джеймсом Франко) надевает злодейский костюм, желая отомстить за смерть отца и не догадываясь, что покушениями на Человека-Паука целит в своего лучшего друга.

«Человек-Паук 2» выводил трилогию к кульминации напряженными мыльнооперными поворотами сюжета и боевыми сценами, на какие до той поры не замахивался никто. Трагические американские горки нервного срыва, который переживает умный энтузиаст, герой Альфреда Молины, становясь Доктором Октопусом, – гениальный портрет злодея, не утратившего своей человеческой природы, ни единого раза не опустившегося до мелодраматической пантомимы.

К выходу третьего фильма заряд уже иссякал. Питер, в которого вселяется инопланетянин, переодевается в черное и превращается в готическую пародию на себя, как в сценах битв со злым двойником из «Супермена 3». «Человек-Паук 3» походил на слишком многие другие фильмы разом и толком не содержал ничего нового, если не считать потрясающей компьютерной графики в сцене превращения Песочного Человека в пляж (не Песочного Человека DC, Владыки Снов, а

человека, который взаправду рассыпается в песок). Тем не менее фильм тоже собрал огромную кассу, и супергерои не сходили со сцены.

Станным образом всего через три года после фильмов Рэйми «Марвел» приступила к новому пересказу истории о происхождении Человека-Паука – на сей раз взяв актера помоложе и поместив его в декорации средней школы (может, хотели откусить свою долю от популярности «Сумерек»)^[269]. Пока неизвестно, готовы ли зрители к перезагрузке сейчас, когда оригинал еще свеж в памяти, но попытки нацелить Человека-Паука и Людей Икс на более молодую аудиторию, видимо, были признаком опасений (вряд ли обоснованных), что массовая мода на киношных супергероев спадает.

«Человек-Паук» запалил моду на героев, и дюжине голливудских проектов помогали зелеными огнями.

На большом экране Бэтмена сыграли семь актеров, и если вы можете назвать всех семерых, не читая нижеизложенного, значит вы растратили свою юность впустую. Каждый актер подходил к персонажу по-своему, и костюмы у всех тоже разлились – оттенками, тканью, формой ушей и длиной плаща.

Вам, возможно, кажется, что вы знаете, как одевался Бэтмен, и что с 1939 года его костюм особо не менялся. Ошибаетесь.

В 1939-м Бэтмена рисовали гибким молодым человеком в непроглядно-черном плаще с капюшоном. На капюшоне были уши, похожие на флюгеры, а перепончатый плащ до щиколотки был, видимо, укреплен зонтовыми спицами – тонкими и синими штрихами на черном фоне. Бэтмен носил маленькие фиолетовые перчатки, как у Микки-Мауса, и сапоги до колена с заостренным поверху голенищем. Летучая мышь на груди изображалась крошечным черным силуэтом, и единственным ярким пятном был желтый ремень с инструментами супергеройского ремесла.

Спустя десять лет Бэтмен стал крупнее – такой отцовской фигурой. Синие штрихи на плаще учинили экспансию – плащ и капюшон стали ярко-синими целиком. Темное трико перекрасилось в светло-серый. Улыбчивый Бэтмен, обитатель солнечного дня, смотрелся другом всех детей. То был Бэтмен как Санта-Клаус. Этот костюм должен был не

пугать, а успокаивать. От прошлого осталась лишь неотступная тень вокруг глаз, которые даже в самом чадолюбивом режиме горели жутким демоническим огнем и не имели зрачков. Вы, конечно, наверняка заметили, что у киношных Бэтменов глаза всегда видны. Очевидно, это позволяет актеру эффективнее работать в маске, но у Бэтмена в комиксах вместо глаз лишь белые щели – объясняется это тем, что в прорези вставлены пустые зеркальные линзы, которые защищают глаза и улучшают зрение.

Как мы помним по серебряному веку, концепцию Бэтмена меняли, искажали и заводили в такую глушь, откуда, казалось бы, не вернешься прежним, и каждый из семерых великолепных киношных Бэтменов представлял свой особый взгляд на то, какими были бы приключения Сына Ночи в мире за пределами комиксов.

В киносериале 1943 года, названном попросту «Бэтмен», заглавную роль сыграл Льюис Уилсон, традиционный низкобюджетный премьер с квадратной челюстью и зализанными волосами. Уилсон открыл всем прочим дорогу нестерпимой историей в пятнадцати частях о том, какова была бы жизнь, если бы война Брюса Уэйна с преступностью питалась наималейшими крохами преданности делу и бюджетом в 3,5 доллара в неделю.

Первый актер, сыгравший Бэтмена в кино, крался по темноте, нарядившись в чудовищно правдоподобный самодельный бэт-костюм, и вполголоса отпускал злобные расистские замечания. Серии назывались «Ниппонский капкан», «Рабы Восходящего Солнца», «Гибель Восходящего Солнца» – кристально ясно, что тогда было на уме у американской индустрии развлечений. В комиксах врагами Бэтмена выступали уличные хулиганы, гангстеры и безумцы. А теперь у Америки и Бэтмена завелись общие враги. И на первый взгляд им нечего было опасаться ни Льюиса Уилсона, ни его Робина, Дугласа Крофта, у которого была настолько своеобразная и узнаваемая прическа, что невозможно было отличить Робина от его альтер эго Дика Грейсона.

Бэт-пещера Уилсона не впечатляла – походила она на подвал, приспособленный для нужд серийного убийцы, и содержала высокотехнологичное оборудование для борьбы с преступностью: деревянный стол в стиле «потертый шик», стул из тех, мимо которых на блошином рынке пройдешь, ускорив шаг, телефон, а также

вдумчиво развешенных и совершенно неубедительных резиновых летучих мышей на веревочках. Бэтмен Уилсона не просто не тратил все свои огромные ресурсы и богатство на борьбу с преступностью – он, похоже, и с парой-тройкой долларов расставался неохотно. Его бэтмобиль был простым кабриолетом, к которому цеплялся трейлер. Дуглас Крофт превращал Робина в отважного болвана с куафюрой под Арта Гарфанкела. Миссия этого Бэтмена была, как ни посмотри, бестолкова, второсортна и недодумана. Этот отнюдь не Динамический Дуэт, еле обнаруживавший в себе силы бороться с преступниками, тянул время два дня и три серии, прежде чем вяло и без малейшего рвения ответить на отчаянный звонок с просьбой о помощи. Сцены, где эти двое отбивались от обязательств и раз за разом обманывали долготерпеливую подругу Уэйна Линду Пейдж, были лучшими эпизодами этого затянутого упражнения в пропаганде.

В лучшем случае Динамический Дуэт смотрелся парочкой скучающих фатов, причастившихся модной забаве «разоденься и вломи преступнику». Жаль, что им не удалось довести эту концепцию до логического завершения – тогда мы получили бы сериал о сумасбродных выходках беспомощного плейбоя и его дурацкого ленивого подопечного. Отчасти легитимно было бы изобразить Бэтмена и Робина городскими партизанами-дилетантами, искателями приключений на свою голову: попивают коктейли, нюхают кокаин, а затем натягивают трико и дубасят какого-нибудь японского никчемушника. «Бэтмен» – смелый шаг к герою, для которого преступность – не столько бич общества, сколько весьма прискорбное неудобство.

Где-то посреди третьей серии зрителя посещает тошнотворная мысль: если бы в 1943-м Бэтмен существовал взаправду, он бы ровно так и выглядел – безумный миллионер, одетый как Мефистофель на Хеллоуин, забился в подтекающую пещеру с деревянным стулом, столом и набором радиолюбителя, транслирует в эфир свою пропаганду против Оси Зла.

Неловкая и нескладная гимнастика Уилсона – ничего общего с непринужденными прыжками и полетами Бэтмена в комиксах – в результате казалась мучительно реальной. Наблюдать за его неуклюжими попытками поднять собственную тушу по веревке было невыносимо, но, как ни ужасно, смотрелись они убедительнее, чем

любые «реалистичные» изображения Бэтмена, существовавшие до той поры.

В комиксах все это выглядело прекрасно, но под жестоким циклопическим взором кинообъектива правдоподобие терялось. Если абсурдный облик Льюиса Уилсона и вызывал ужас в преступной среде, реакция эта безусловно была инстинктивным страхом перед психически больными, баснословно богатыми и неудержимо кровожадными. Богатство Брюса Уэйна нам всем и не снилось. Какое право мы имеем объяснять ему, что́ в его мире хорошо, а что плохо?

Одному доверчивому преступному идиоту он даже пригрозил летучими мышами. «Мои маленькие дружочки», – шипел Бэтмен, а его крошечные резиновые нетопыри порхали вокруг головы визжащей жертвы. «Могут и проголодаться» – вот и все, что понадобилось услышать правонарушителю, дабы выложить всю правду-матку. А то мало ли что.

Плащ Льюиса Уилсона застегивался на шее, поверх тряпочной балаклавы с резными демоническими рогами, и отчасти покрывал рубашу, почти не скрывавшую мощных мужских сисек. Этот костюм явно не был итогом проб, ошибок и совершенствования: этот костюм Бэтмен нашел на распродаже в лавке карнавальных нарядов. В одной сцене у него на несколько минут исчезают перчатки – и это так же невозможно объяснить, как и толстое обручальное кольцо у него на пальце.

Знаку Бэтмена у Уилсона на груди не доставало контрастного желтого овала – овал появился при редизайне в 1964-м под командованием Кармайна Инфантино. Взяв за основу композицию Боба Кейна – простой силуэт летучей мыши на сером фоне, – костюмеры добавили белую окантовку, в которой прочитывался скелет мышиных крыльев. Эту деталь больше никто никогда не использовал – возможно, она вот-вот к нам вернется.

В сериале «Бэтмен и Робин» 1997 года – еще дешевле и пошлее – мы наблюдаем замечательно распушенную игру актера Роберта Лоури. И он, и Робин получились какими-то упитыми агрессивными бандитами. В томной манере Лоури было что-то от позднего Дина Мартина. Взлохмаченные волосы, тяжелые веки – нам явился повзрослевший, мужественный Бэтмен средних лет, возможно алкоголик; Робин в исполнении Джонни Дункана напоминал нищего мальчика по вызову,

чьи лучшие годы давно миновали, и каждую реплику произносил пугающим монотонным голосом человека, пережившего лоботомию. Брюс Уэйн изображался нервным алкашом, на экране возникал как бы нечаянно и разыгрывал поразительно скучные сцены, которые пристальный интерес к скрупулезному отражению повседневности роднил с андерграундным кинематографом.

Эту экранизацию стоит отметить, поскольку в ней впервые появляются комиссар полиции Гордон (в 1943-м он был шефом полиции Арнольдом) и мифология знаменитого бэт-сигнала на крыше здания полиции (в этом раннем воплощении он называется Бэтмен-сигнал, но в остальном ничем не интересен).

Сериал начинался с заставки, не прояснявшей ничего, – в ней Бэтмен и Робин носятся в темноте, словно абсолютно и непередаваемо заблудились. Имеются бесконечные сцены занудных автомобильных погонь по площадкам «Уорнера» и явно калифорнийскому загороду, – видимо, весь Готэм-Сити переселили на Западное побережье. На свои радиоуправляемые игрушки – из тех, что продаются в любом крупном детском магазине, – Бэтмен и сам смотрел в изумленном ужасе. «Страшно представить, как воспользуются этой штукой преступники», – рычал он, посредством джойстика пилотируя игрушечную машинку. И кто посмел бы ему возразить?

Герои описывались как шикарные персонажи («Соседи почитают его богатым плейбоем»), но зритель видел совсем другое и тотчас принимался бодаться со сценарием. В этой парочке зловещих мерзавцев, которые, похоже, сколотили капитал, эксплуатируя бедных и невежественных, не было ни капли шика.

За бэтмобиль выступал пошлый кабриолет – судя по всему, красный, хоть и в черно-белом фильме; Бэтмен переодевался на заднем сиденье, складывал полотняную крышу – и вуаля: легко узнаваемый родстер, в котором только что прибыли Брюс и Дик, в мгновение ока превращался в удивительный бэтмобиль! Пока Бэтмен неуклюже сдирал с себя одежду и натягивал костюм, несовершеннолетний Чудо-Мальчик вел машину, тем самым нарушая ПДД, а когда беспутному Робину наступал черед елозить позади, заползая в свои тряпки, за руль садился Бэтмен. У них же все-таки легендарное партнерство.

Злодеем выступал Колдун, этакий анти-Бэтмен в плаще и капюшоне палача, – он получился бы интересным, если б студия заплатила

сценаристу как полагается и что-нибудь интересное происходило бы по сюжету. Но увы, увы и увы.

Костюм второго Бэтмена любопытным образом сочетал мотивы летучей мыши и дьявола – комбинация, которая больше, похоже, нигде не встречалась. У Лоури над носатым полотняным палаческим капюшоном свирепо торчали остро заточенные рога. Прорези для глаз располагались под странным углом, отчего он смахивал на Ричарда Никсона в маске горгульи и не вызывал ни малейшего доверия.

На его толстенном ремне не было карманов для приспособлений, полезных в условиях городских боев, и назначение у ремня, похоже, было одно: поддерживать плотные шерстяные штаны, которые Бэтмен надевал на страх преступникам. В каждой сцене этот ремень героически пытается скрыть и жестоко подчеркивает перекатывающееся пузо, на которое почему-то не подействовали многие годы ревностных занятий боевыми искусствами и тайцзидзицюань.

Этот мятый костюм не остановил бы даже зажженную сигарету, не говоря уж о пуле 45-го калибра. Со своими жалкими боевыми навыками, которые сводились в основном к кулачному рубилову и шатким выпадам, Бэтмен в роли борца с преступностью протянул бы максимум недели три, и его карьера резко завершилась бы, едва какой-нибудь недоучка, получивший желтый пояс по тхэквондо, вмазал бы ему в лоб.

Создавалось ощущение, будто этого Бэтмена собрали из бомжового скарба, а Лоури просто-напросто работал с тем, что было, особо не стараясь. Точно человек, который просыпается после чудесного сна и видит, что его невероятная техника – всего лишь жестяная банка с веревочкой, а его великолепный особняк – отсыревшая картонная коробка в проулке.

Эти сериалы вдохновили следующую и на тот момент самую успешную версию – на роль Бэтмена в новом облике взяли тридцативосьмилетнего Адама Уэста, его напарника сыграл Бёрт Уорд, двадцати одного года от роду, и вся концепция услужливо распахнулась, приняв в себя самоироничный бурлеск, словно доказывала всему миру, что она неуязвима для толкований.

Уэст носил костюм так же, как Сальвадор Дали тряс усами. Предшественники играли Бэтмена вне контекста, однако Уэст во всем

разобрался и высушил глубинную суть сериала до тонкогубой, чеканной и стилизованной игры, которая веселила взрослых и виделась абсолютно правдоподобной, идеально героической детям. Сериал снимали для цветного телевидения, так что естественные тени из мира Бэтмена исчезли, а им на смену пришла яркая палитра а-ля Рой Лихтенштейн или обложки Инфантино. Синий был ярко-синим, серый – светлым, желтизна – кислотными оттенками солнца.

Ушки на капюшоне Уэста были маленькие и скромные – скорее из комиксов Дика Спрэнга, чем эти дьявольские рога из сериалов; они даже предвосхищали Бэтмена Фрэнка Миллера. Блики, которые в комиксах порой появлялись у Бэтмена на бровях, нарисовали двумя дугами чайчных крыльев, отчего у героя на лице застыла гримаса сурового удивления. Нагрудную эмблему – желтый картонный овал с изящной черной летучей мышью – прилепили к серому трико из спандекса клеем, будто этот костюм сшил рукастый десятилетний мальчик на Хеллоуин. Бэтмен носил громоздкий ремень из трехмерного мультфильма, ослепительно-желтый и с бесполезными карманами, которые открывались вверх дном и, судя по толщине, вместили бы разве что мятную пастилку.

Этот наряд не предназначался для битв – Бэтмен носил его выпендрежа ради. Изобразить функциональный костюм никто пока не додумался. Это тоже, видимо, решало задачу создать живой мультик – приемлемый подход к экранизации комиксов, продержавшийся до бума супергеройского кино двадцать первого века.

Со времен войны боевые методы изменились мало. Бэтмен и Робин Уэста и Уорда скакали и махались, и потасовки их напоминали не столько приемы незримых ниндзя-убийц, сколько ковбойскую драку в баре. Блистательный Брюс Ли, снявшись в кроссвере «Бэтмена» с «Зеленым Шершнем» в роли Като, убрал всех на площадке. Ли, понятно, и популяризовал восточные боевые искусства, переписав правила и переменив зрительские представления о том, чего следует ожидать от голливудских боевых сцен.

Последний новый эпизод «Бэтмена» вышел 14 марта 1968 года, и приглашенной звездой в нем снялась Жа Жа Габор в роли злого косметолога. Американские мальчики умирали во Вьетнаме и по телевизору, в Париже бунтовали студенты, и высокий кэмп никого уже

не смешил. Неверную аудиторию не удержало даже появление Ивонн Крэйг в роли статной Бэтгерл верхом на мотоцикле.

Когда первый мощный прилив бэт-мании обернулся всего лишь проходящим умопомешательством, аудитория потеряла к Бэтмену интерес. Продажи комиксов, взлетевшие на волне популярности телесериала, вновь упали, после чего Джулиус Шварц сменил тактику и заказал серию более серьезных и глубоких историй писателю Гарднеру Фоксу. Телевизионную Бэтгерл внедрили во вселенную *DC* – впоследствии ее изувечили Алан Мур с Дэйвом Гиббонсом в «Убийственной шутке». Сегодня Бэтгерл по-прежнему передвигается на кресле-каталке в обличье Оракула и сотрудничает с Бэтменом в роли онлайн-информационного брокера^[270]. Персонажа, рожденного кэмпом, пересадили в другой формат, в плодородную почву, и там Бэтгерл расцвела поразительным и сложным живым вымыслом.

Невозмутимо комический Бэтмен Адама Уэста так въелся в народное сознание, что пришлось ждать двадцать два года – целое поколение, – пока аудитория не станет готова воспринять другую трактовку персонажа, мрачнее и темнее, ближе к корням.

Для зрителей, ожидавших телевизионных «ПИФ! ПАФ! БЭНГ!», фильм Тима Бёртона «Бэтмен» был откровением. Грозный готический Бэтмен едва ли удивил читателей комиксов, но для аудитории, чьи познания о Бэтмене базировались на сериале шестидесятых, он оказался приятным сюрпризом. Внезапно выяснилось, что можно любить Бэтмена, даже если ты не склонен к китчу.

Уэст был всезнающей мультяшкой, с одинаково непроницаемой гримасой невозмутимо взирал на все, что попадалось ему на пути, от танца бэтуси до акульего бэт-репеллента. Бунтарство шестидесятых в борце с преступностью видело смешного представителя истеблишмента из эпохи китча и самообмана. В антиавторитарные времена супергерой был очередным зажатым безмозглым республиканцем, над которым остается только хихикать, но к 1989 году он один стоял между нами и хаосом. Бэтмен 1989 года наконец-то мог вернуться к порочным проулкам и крышам, где ему и место, вновь отступить в тени – изгоем, самим себя создавшим героем, борцом с истеблишментом.

На Джокере Джека Николсона фундамент бёртоновского «Бэтмена» проседал. Николсон всю жизнь играл персонажей на грани, и его Джокер стал образчиком чрезмерности, сочетал его же роли мятежного Рэндалла Макмёрфи со смеющимися глазами из экранизации Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки», Джека Торренса из «Сияния» и «похотливого Дьявола» из «Иствикских ведьм».

Грим Джокера спорил за титул самого кричащего с гримом героини Ким Бейсингер и словно нарочно был создан для последующего многолетнего безжалостного разглядывания на экране HDTV. Пронырливая журналистка Вики Вейл, Бэтменова личная Лоис Лейн, которую сыграла Бейсингер, оказалась одной из множества трагических жертв косметологии поздних восьмидесятых и накрашена была так, будто следом за Джокером нырнула в чан с химикатами: матовой губной помадой оранжевого оттенка «вырви глаз» и с такой густой базой, что в ее лице можно было топить трупы.

На роль Бэтмена Бёртон взял Майкла Китона, более известного своими комическими ролями, и очень быстро выяснилось, что это был мудрый выбор: Китон играл очень ровно, придавая Брюсу Уэйну чудной ранимости, выражавшейся в рассеянно детском взаимодействии с окружающим миром. Этот Брюс не от мира сего смотрелся так, будто и впрямь пережил травму, и вызывал симпатию к герою, которого до той поры изображали одномерным плейбоем.

Знакомый костюм впервые создали хотя бы с оглядкой на его уместность в работе городского виджиланте. Костюм Китона заменил хлипкую ткань прежних времен литой черной резиной: на готическую сказку Тима Бёртона повлияли панк и садомазохистские клубы. Трусы поверх трико исчезли, и весь костюм тяготел к черной гамме, а не серо-голубой палитре комиксов. Китон, в тяжелом защитном костюме почти обездвиженный, ограничивался быстрыми и резкими разворотами всего тела, что добавляло боевым сценам ритм стаккато, сильнее напоминавший удары и блоки настоящих боевых искусств. Потасовки Адама Уэста, драки в песочнице, происходившие в сериале, уступили место более правдоподобным кивкам на четкие движения джиткундо и карате. К 1990-му зрителям уже были знакомы фильмы Брюса Ли и Джеки Чана, и боевым навыкам Бэтмена пришлось догонять время.

Ни ткань, ни спандекс не передадут картины напряженных мускулов, которые на страницах комиксов натягивали ткань до такого невероятно гладкого состояния, будто костюмы нарисованы на коже. Но дизайнеры по костюмам решили эту проблему, создав фальшивые мускулы, вылепленные на прочном нагруднике, как у римского центуриона. При любой конституции и степени атлетизма Бэтмен теперь демонстрировал рельефные мышцы и плоский живот. Кинематографический Бэтмен наконец-то стал Темным Рыцарем, а *рыцарю* без доспехов никуда.

Нагрудную эмблему не нарисовали, а вылепили. Овальная рамка Инфантино осталась, но летучая мышь в ней изображалась барельефом, ее переделали специально для кино, она тянулась крыльями к изогнутому краю, и от этого на эмблеме господствовало черное негативное пространство, которое вот-вот затмит последние проблески веселой желтизны. Объект и фон поменялись местами, и эмблема походила на разинутый рот, на разверстую пасть, изголодавшуюся по потребительским долларам, что придавало символу обаяние подсознательной угрозы. Ремень опять стал сугубо декоративным элементом, но смутно футуристическим, с цельнолитыми шлевками вместо карманов.

Второй фильм Бёртона «Бэтмен возвращается» был даже лучше первого, хотя, если их пересматривать сейчас, оба отдают безвоздушной клаустрофобией, поскольку работе на натуре Бёртон предпочитал закрытые павильоны. Все действие разворачивалось в декорациях маленьких перекрестков, отчего Готэм-Сити походил на компактный и запечатанный интерьер, а не на раскинувшийся живой город. Тут следует добавить, что художник-постановщик Антон Фёрст вдохновлялся гравюрами итальянского художника восемнадцатого века Джованни Баттисты Пиранези, и не исключено, что ощущение удушающей замкнутости пространства, «воображаемой тюрьмы» – ровно то, что задумывали создатели фильма.

В «Бэтмен возвращается» блистает обаятельная и абсолютная Женщина-Кошка в исполнении Мишель Пфайффер, вдохновленная, подобно Бэтмену, панком и бондажом, – в глянцеvitом виниловом комбинезоне и на шпильках, которые ничуть не мешают ей делать сальто и демонстрировать приемы кунфу на крышах. Забитая секретарша Селина Кайл, после покушения на свою жизнь

преобразившаяся в обольстительную злодейку, в этой версии больше тяготеет к «Розе и Шипу», нежели к более ранним историям происхождения Женщины-Кошки. (Изначально та была рискованной форточницей, а затем в «Бэтмене. Год первый» превратилась в коварную и нечистую на руку проститутку.)

Бёртон отбыл из Готэм-Сити, пустившись в погоню за своими личными грезами, и франшизу Бэтмена отдал Джозуэ Шумахеру, который обещал воссоздать на экране комикс, но, приходится признать, не потрудился заглянуть ни в один выпуск, опубликованный с тех пор, как режиссер вырос. Его вклад в бэт-франшизу не имел ничего общего со взрослыми историями про Бэтмена, которые выходили и привлекали внимание СМИ в 1995 году.

Кинематографисты быстро сообразили, что не стоит на экране имитировать комиксы или точно воспроизводить комиковские приемы и стиль повествования. Комиксы – это комиксы, и удачная страница комиксов умеет изобразить такое, что не под силу даже прекрасному кино, как кино умеет достигать эффектов, до которых не дорасти даже лучшим комиксам. Делать комиксы под фильмы – тупиковая ветвь развития; делать фильмы, похожие на комиксы, – кассовый провал.

Из Вэла Килмера, всего за несколько лет до того сверхъестественно точно сыгравшего Джима Моррисона^[271], получился красивый и интровертный Брюс Уэйн, и сам Боб Кейн объявил, что это исполнение наиболее соответствует его оригинальному видению персонажа. Томми Ли Джонс в роли Двуликого обернулся визгливой ухмыльчивой карикатурой, которая брала за основу Джокера Николсона, тщательно вычищала из него все нюансы и всю тонкость, а результат орала в мегафон. Комик дня Джим Керри сыграл Загадочника – вышло чуть получше, вдохновлялся он Фрэнком Горшином и своим фильмом «Кабельщик»^[272], но уже стало ясно, что мудрый подход Бёртона вновь уступит «живому мультику». Как без тени сомнения доказал провал «Дика Трейси» 1990 года (то была высокобюджетная финтифлюшка Уоррена Битти, любовное письмо к его тогдашней зазнобе Мадонне, все как будто разукрашенное детсадовцем), кинозрители такой фальши не любят.

Костюм Вэла Килмера сохранил литой торс, но добавил к нему соски. В целом наряд был показушен, в следующем фильме это обстоятельство выйдет на передний план.

Со словами «Я взял на себя смелость, сэр...» доставая из ящика с шитьем новый костюм Робина, Альфред, сыгранный Майклом Гофом, говорил от имени целой нации извращенцев. Престарелый дворецкий, как выяснилось, взял на себя смелость добавить на нагрудник Робина литые отвислые соски. Разумеется, литые из резины – сугубо специальная область искусства, которой не дают умереть вкусы фетишистского андерграунда, поп-звезд и маргиналов моды от-кутюр, но дорогой старый Альфред, по всей видимости, на досуге освоил этот навык наряду со всеми прочими. Сцена сопровождается двусмысленно воздетой бровью и еле-еле огибает пропасть, куда Шумахер прыгнет вперед ногами со своим следующим фильмом про Бэтмена.

Последний фильм девяностых, превративший наваристую кинофраншизу в кошачий корм из радиоактивной индейки, вышел в 1997 году, назывался «Бэтмен и Робин» и повсеместно считается худшим фильмом про Бэтмена; более того, некоторые комментаторы полагают его самым непростительным артефактом, созданным так называемой цивилизацией за всю ее историю.

Исполнители роли Бэтмена менялись чаще, чем гвардейцы в Букингемском дворце, и теперь настал черед блистать Джорджу Клуни. Из этого преждевременно седеющего голливудского красавца получился другой Брюс Уэйн – фигура более отеческая и более ранимая, горяющий сын подле Альфреда, угасающего суррогатного отца.

«Я тебя люблю, старик», – практически рыдает он.

Гомосексуальный подтекст, вычлененный доктором Фредриком Уэртемом из шаблона истории про Бэтмена, в этом фильме вышел на поверхность. «Бэтмен и Робин» – кино насквозь гейское.

Бэтмен Клуни вписался в эстетику диско, как не смел никто до него. Нам явился Бэтмен-павлин. Нагрудный символ вырвался из овальной клетки и разросся, разбросав крылья от плеча до плеча и засеребрившись. Взгляд притягивали необъяснимые серебряные вспышки и декоративные панели. Бэтмену незачем было выглядеть так. Этому Бэтмену место не в тенях, а под стробирующими лампами – пусть он там танцует бэтуси под *Village People*^[273]. Получился дизайн в чистом виде – эстетика девяностых, лишенная всякого наполнения.

В составе персонажей появилась совершенно неубедительная пухленькая Бэтгерл в исполнении Алисии Сильверстоун. Мастерство,

благодаря которому Сильверстоун стала идеальной примадонной в «Бестолковых»^[274], комедии манер в Бель-Эйр, терялось в этом многолюдном и маловразумительном фильме, и сварганенном-то, судя по всему, в основном для того, чтобы служить словарным определением слову «винегрет».

Арнольд Шварценеггер громоздко продирался сквозь фильм, выдавая реплики с энтузиазмом почтальона, разносящего скучные рекламные проспекты, и изображая Мистера Фриза без капли обаяния. Вся его роль построена вокруг двухстраничного конкорданса предсказуемых острот – «Остынь!», «Охолони!» – которые не удавалось произнести весомо даже могучему Арнольду. Что еще хуже, незадолго до того Шварценеггера переплюнула мультяшка. «Ледяное сердце» – эпизод Пола Дини и Брюса Тимма про Мистера Фриза из мультсериала «Бэтмен» (который «Бэтмену и Робину» хватило наглости процитировать – у Мистера Фриза имеется сентиментальный стеклянный шар со снегом в память о покойной жене) – совершил революцию в сериале, якобы предназначенном для детей, показав многослойную и прочувствованную картину утраты и безумия. Это многое говорит нам о подходе Шумахера: мультипликационный Мистер Фриз был трагическим порождением смерти и пафоса, а живой человек на экране оказался фикцией из пластмассы и фольги, несладким лунатиком, генератором штампов, результатом какого-то пьяного пари на вечеринке у бассейна, – дескать, спорим, что, если будущему губернатору Калифорнии предложить достаточно бабок, он согласится из баллончика посеребрить себе яйца.

Спасать все предприятие предоставили Уме Турман, новой звезде, только что сыгравшей Мию Уоллес в поворотном фильме своей карьеры «Криминальное чтиво». Выглядела она прекрасно, но переигрывала, изображая до нелепости нарочитую злодейку: словно на роль злой королевы-волшебницы в школьной пьесе взяли Мэй Уэст и она каждую реплику орет во всю глотку, чтоб слышали на последнем ряду.

Идея психоделического Бэтмена не вызывала решительных возражений, общая гамма и костюмы цепляли взгляд, но либо актерская игра выходила слишком манерной, либо реплики были заезженны, избиты и произносились с утомленной отстраненностью, точно на подступах к коматозному состоянию.

В конце второго акта Алисия Сильверстоун обронила одну реплику, которая, похоже, подводила итог всему замыслу Шумахера:

«Экипируй меня, дядя Альфред!»

За ее щебечущим призывом к оружию последовал стремительный монтаж крупных планов в хардкорном садомазоподземелье – крепкие подростковые бедра и подтянутый зад вползали в обтягивающую черную кожу. Затем явились высокие каблуки, корсет доминатрикс и литые пластмассовые соски, превращавшие грудь Бэтгерл в рекламу. Трудно было не сделать вывода, что дорогой старый дядя Альфред решил умереть нарочно, дабы избежать неотвратимого ареста и судебного приговора.

Популярный сумрачный Бэтмен продержался всего два фильма. Совершенно игнорируя желания аудитории, акцент вновь сместили на кэмп и разноцветье. «Бэтмен навсегда» и «Бэтмен и Робин» были сняты как бродвейские мюзиклы, только без музыки, и фактически с корнем вырвали мейнстримный интерес к Бэтмену, проигнорировав реставрационные работы Фрэнка Миллера и Тима Бёртона и окунув персонажа прямиком в обстановку отчаянно старомодного Марди-Гра, ни в какую не делая поправку на меняющиеся вкусы.

Лучше всего в этом фильме были декорации: яркий ультрафиолет и неон – попытки Шумахера воспроизвести комиксовую палитру – безусловно заслуживали фильма получше, и однажды этот фильм будет снят. В фильме перебор компьютерной графики – самой модной игрушки десятилетия, инструмента спецэффектов, – зато Готэм в первых кадрах казался больше, будто вырвался наконец из безвоздушных пространств Бёртона и бескрайним городом грез опутал невероятные высоченные вертикали и монументальные статуи. И к тому времени драки стали гимнастичнее, акробатичнее, поскольку новые бэт-ткани были пластичнее и мягче.

Клуни, к несчастью, был напыщен и самодоволен, будто знал, что такое фиаско переживет лишь его карьера. А вот Альфреда в исполнении Майкла Гофа пришлось заменить на компьютерную программу, которая одну за другой отрабатывала слезливые сцены у смертного одра, – и в каждой отвратительный старый извращенец снова и снова обводил костлявую вокруг пальца. Очевидно – и это почти трогательно, – кинематографисты рассчитывали, что их призовут снимать фильмы про Бэтмена и дальше, и страшненький

новый дворецкий «дядя Альфред», творение компьютерной графики, на которое сильно повлиял Макс Хедрум^[275], был прямо-таки смертным приговором хрупкому Гофу: на маловероятный случай продолжений эта матовокожая забальзамированная цифровая версия должна была пережить актера.

Вульгарный металлический Бэтмен Джорджа Клуни стал кульминацией подхода, который себя исчерпал. Воин кэмп давно пережил свой срок годности – Шумахер мог бы догадаться, если б глянул, что творится в комиксах и популярном мультсериале, где Бэтмена серьезно и очень успешно озвучивал Кевин Конрой. Этот голосовой актер в совершенстве овладел излучавшей и внушавшей уверенность интонацией здорового, подлинно взрослого Бэтмена, на котором детей не передергивало, а взрослые не искали предлога посмотреть другое кино.

На реабилитацию Бэтмена и его возвращение на большой экран истерзанным героем тревожных времен понадобилось еще восемь лет.

Мой киноагент в *Creative Artists Agency* подавал мою заявку под названием «Бэтмен. Нулевой год»: в фильме молодой Бэтмен путешествует по миру, в последний год постепенно конструирует свой костюм и образ, а затем возвращается в Готэм защитником города. Злодеями для разнообразия были не Джокер или Пингвин, а Ра'с аль Гул и Мен-Бэт из историй Денни О'Нила семидесятых годов. Очевидно, сценарист Дэвид Гойер и режиссер Кристофер Нолан, которым поручили реставрацию бэт-франшизы, разделяли мою позицию и в рамках восстановительных работ решили вернуть Бэтмена к корням.

Новый Бэтмен Гойера и Нолана извлек уроки из периода Алана Мура и «обновления» персонажей «Марвел», которое освежило потасканные франшизы времен холодной войны, придав им актуальности в мире после 11 сентября, и внушило надежду на такое же оживление других застоявшихся торговых знаков. В «Бэтмен: Начало» просчитано все; крестовому походу Бэтмена надлежало быть «правдоподобным». Каждая деталь нового костюма чем-то мотивирована.

Бэтмен у Кристофера Нолана точнее подстроен к нервным временам. Этот Бэтмен, проживающий множество сцен и тем из «Бэтмен. Год первый» Миллера и Маццукелли, – в чистом виде солдат

и адаптирует военное оборудование и тактику к партизанской террористической войне с преступностью. Впервые костюм Бэтмена на экране был функционален, и все элементы до единого, точно татуировки, рассказывали истории о том, кто он, где побывал и что сделал. Костюм его был доспехами – это без вопросов. То был костюм для защиты – не для показухи, не для забавы и уж точно не затем, чтоб изобразить, как это выглядело бы в комиксе.

«Бэтмен: Начало» просто и плотно свит вокруг темы страха: как ты смотришь в лицо страху, как ты преодолеваешь страх, как ты ему поддаешься. Фильм вписывал Брюса Уэйна в реальность, шаг за шагом показывая, какой путь надо одолеть богатому, осиротевшему, в остальном обычному мальчику, чтобы стать Бэтменом. Сценарий не сворачивал со своей ракетной траектории, а Кристиан Бейл обладал не только пронзительным взглядом, высокими скулами и неким сумрачным романтизмом рисунков Нила Адамса, но также внутренней силой, которая соответствовала роли. Такого Бэтмена и ждали фанаты – Бэтмена, который ближе всех подошел к персонажу, обитавшему у нас в головах.

Успех этого правдоподобного Бэтмена и его готовность на символическом уровне сражаться с жесткими проблемами современности позволили Нолану и прочим во втором фильме целить выше. «Темный Рыцарь» задаст новый стандарт супергеройских фильмов, заговорив напрямую с глобальной мейнстримной аудиторией о том, как в нашу жизнь прокрадываются тени, пока мы все тут смотрим телик.

Кассовые сборы доказали, что Бэтмен вернулся. На сей раз он обратился к той самой вдохновенной культуре грез, которая вознесла на вершины популярности Железного Человека, он же Тони Старк, однако Тони был кипуч и нахален, а Брюс оставался мрачным готическим героем старой школы. Поэтому в итоге фигура Бэтмена действует мощнее. Железный Человек ради сюжетной развязки и восстановления статус-кво вколачивал своих злых двойников в бетон, а Бэтмена в финале прокрутило сквозь нравственную мясорубку, и он оказался беглецом в ощутимо потемневшем и более знакомом мире.

В сердцевине «Темного Рыцаря» – прославленная актерская игра, которая словно пылала и искрилась на экране; под шрамами и размазанным гримом Джокера затруднительно было узнать лицо

молодого красавца Хита Леджера, но он царил на экране с минуты, когда загнал карандаш человеку в голову, и до последней сцены, где он болтается, точно Повешенный на карте Таро, приговаривая Бэтмена к перевернутому миру тьмы и безумия. Красавчик с Бондай-Бич^[276] преобразился в дерганого, мямлящего агента хаоса. Джокер Сесара Ромеро был болтливым и, по сути, безвредным пациентом дурдома, Джокер Николсона – спятившим поп-художником, но Джокер Леджера был силой тьмы, олицетворением хаоса и анархии (так, во всяком случае, он нам всем внушал). На самом деле Джокер Леджера врал на каждом шагу, уверяя, что ничего не планирует, хотя весь фильм – свидетельство его грандиозных и страшных замыслов.

И трудно не сравнивать пронзительную, берущую за душу игру Аарона Эххарта в роли обреченного окружного прокурора Харви Дента со смешливой и чрезмерной цирковой трактовкой Томми Ли Джонса в «Бэтмен навсегда». У Джонсова Двуликого нет настоящего имени, нет предыстории, нет ничего, кроме шизоидной фишки в виде разделенной надвое штаб-квартиры (в одной половине чисто, в другой бардак) и двух девочек-помощниц, демона и ангела, Снежинки и Перчинки. Харви Дент в «Темном Рыцаре» – многослойный портрет того же персонажа: человека, которого Джокер повергает в ад, дабы доказать свою правоту. Дент – Белый Рыцарь, обреченный пасть, и даже название фильма двояко, отдается эхом, применимо не к одному, но к двоим.

Поддерживая этот мотив, композиция фильма делится на две отчетливые половины, затмевая традиционную трехактную голливудскую конструкцию. Этот эффект диптиха создает странное впечатление, будто смотришь два фильма, и изящно дублирует поворот серебряного доллара, на котором гадают Двуликий: блестящего с одной стороны, исцарапанного и почерневшего с другой, как сам сюжет и в особенности история Дента.

Продолжительная, неторопливая вводная часть переносит Бэтмена из Готэм-Сити в Гонконг. Преступники в Готэм-Сити разбегаются кто куда, и Бэтмен может себе позволить расширить сферу влияния за границей. Затем посреди фильма, когда Джокера ловят и беды, казалось бы, позади, все меняется. Традиционный супергеройский фильм завершился бы поимкой злодея, но «Темный Рыцарь» играет в другую игру. Как упадет серебряный доллар – «хорошей», чистой

стороной или «плохой», исшрамленной, побуждающей Дента творить зло? Монета подброшена и падает темной стороной. Вторая половина «Темного Рыцаря» опровергает ожидания первой, история сужает фокус с международного до болезненно интимного и удушающего. В финале и окружной прокурор, и главная героиня мертвы, Джокер еще жив, а Темный Рыцарь, пустившийся в бега на своем «железном коне», обвиняется во всех преступлениях этой чернейшей из ночей. Бэтмен у Нолана с ревом уносится в финальные титры, преследуемый полицией за преступления, которых не совершал. Герой-изгой в порочном городе ночи.

Герой для мира, погрузившегося во тьму.

Глава 22

«Новомарвел» 9/11

В традиционном западном оккультном символизме врата в лунное царство воображения обрамляют два пилон, или же башни. Эти башни изображены на Старшем Аркане номер 18 «Луна» в большинстве версий Таро. Они обозначают двери, отделяющие мир фантазии от материальной реальности.

Тридцатисекундный путь нисхождения по каббалистическому древу жизни описывает апокалиптическое событие, в ходе которого сливаются две отдельные сферы – земное и лунное. Лунная сфера – воображение, мир мышления и грез. Земная сфера – мир повседневности, прочной тяжести. Короче говоря, не только реальная жизнь становится больше похожа на историю, но и истории могут заплатить за этот обмен, став реальнее и допустив посягательство законов материального мира на свою эфемерную территорию.

Я не знаю образа, ярче отражающего этот союз реального и воображаемого, нежели террористические атаки на Всемирный торговый центр 11 сентября 2001 года.

Сколько раз мы видели, как рушатся эти башни? Сколько раз эта душераздирающая картина была отрепетирована в нашем воображении и повторялась в наших вымыслах? Подмывает заподозрить, что мы сами призывали это событие и грезил об этом дне.

С тех пор как в 1973 году завершилось строительство башен, они то и дело становились мишенями воображаемого уничтожения.

Первым на них в 1976 году взобрался Кинг-Конг у Дино Де Лаурентиса в бессмысленном римейке классической истории гигантской гориллы. Эти башни рушило цунами, взрывали инопланетяне, разбивали метеоритные дожди и крошили случайные астероиды. Ужасное падение башен Всемирного торгового центра 11 сентября отдавало любопытной неизбежностью ответа на молитву или успехом ритуала черной магии.

Ауру сверхъестественного, окружающую тот день и его последствия, усугубляли жуткие провидческие комиксы, выходившие в последние недели и месяцы перед 11 сентября, – и во всех фигурировали жуткие самолеты и разрушенные башни. В «Карателе» Гарта Энниса захваченный «Боинг-747» пикировал на два элеватора. «Приключения Супермена» № 596, написанные Джо Кейси несколькими месяцами раньше, но опубликованные 12 сентября, начинались с того, что башни-близнецы штаб-квартиры Лекса Лютора лежат в руинах после нападения инопланетян. Панель практически копировала передовицы утренних газет. С такой точностью, что DC разрешила читателям вернуть выпуск, если он их ненароком оскорбил. Мои собственные «Новые Люди Икс» № 115, нарисованные Фрэнком Куайтли и вышедшие в августе 2001 года, заканчивались тем, что стену небоскреба пробивал авиалайнер в форме гигантского кулака. Обложка следующего выпуска, опубликованного 19 сентября 2001 года, но написанного и нарисованного за много месяцев до того, крупным планом изображала рыдающего Зверя, члена команды Людей Икс, а в первом эпизоде выпуска спасатели ищут тела в пыльном бугре обрушенных зданий.

Кто знает? Во вселенной, где время, по сути, синхронно, не так уж притянута за уши гипотеза о том, что события будущего способны повлиять на прошлое.

Marvel Comics откликнулась на трагедию в родном городе очень прочувствованной историей^[277], в которой супергерои бесцельно сбредают к Граунд-Зеро^[278]. Им приходится признать, что атака произошла и в их вымышленной вселенной, но они не смогли предотвратить трагедию, что перечеркивает весь смысл их жизни. Если «Аль-Каида» способна сотворить с Нью-Йорком вселенной «Марвел» то, что не удалось ни Доктору Думу, ни Магнето, ни Кангу Завоевателю, значит никакого толку от героев «Марвел» нет. 11 сентября стало величайшим на тот момент вызовом самой актуальности супергеройских комиксов.

Растерянность этого периода передается в одном головокружительном эпизоде, где крупнейший злой диктатор, он же террорист и суперзлодей Доктор Дум, прибывает к Граунд-Зеро, видит это опустошение и плачет. Перед нами «Величайший в Мире Суперзлодей», который и сам не раз атаковал Нью-Йорк. Доктор Дум –

негодяй как раз подходящего сорта: он и сам поставлял бы «Аль-Каиде» смертоносные лучи и роботов-убийц, если б хоть на миг заподозрил, что это выведет из себя ненавистного Рида Ричардса и остальных смертных недругов из Фантастической Четверки; но сейчас Доктор Дум, огорошенный, в нарисованных слезах, рыдал вместе со всеми – выступая не агентом зла, но олицетворением коллективного потрясения «Марвел» – от одной мысли о том, что кому-то хватило ненависти к Америке и американскому народу учинить такое.

Как доказали события 9/11, герои – реальные люди, которые из лучших побуждений делают то, что должно. В сравнении с полицейскими, пожарными, врачами, медсестрами и бескорыстными гражданами супергерои смотрелись дурацкими бессильными грезами наяву и на миг словно застыли в ошеломлении. К такому они оказались не готовы и ничего полезного предложить миру не могли. Снова спустилась тьма, что предваряет победоносную зарю. В онтологическом смятении спуска по тридцатисекундному пути супергерои изо всех сил старались быть «реалистичными», а реальность в ответ кусалась. Им не удавалось переварить это событие – оно было слишком настоящим и как будто лежало за пределами метафор, с которыми они обычно имели дело.

Чтобы выстроить систему приоритетов, супергероям понадобится еще несколько лет. Супергерои поймут, что они – другая реальность и отвечают на внутренние человеческие запросы. Вскоре они станут сильнее и умножатся числом, но на какой-то миг в конце 2001 года их сбросило с небес, и они, израненные, лежали на земле.

Прежняя реальность ускользнула в неопределенную фантастичность. Симметрии ради было бы, конечно, неплохо, чтобы фантастичное в ответ обернулось реальным. Запутавшись в смешении двух обычно противоречащих друг другу режимов бытия, читатели комиксов требовали от своих фантазийных книжек *больше* реализма. Писатели, например Уоррен Эллис, пытались научным языком, прибегая к доказанным современным теориям, «объяснять», как устроены нелепые, казалось бы, суперспособности – скажем, разрушительные лучи Циклопа или «репульсорные лучи» Железного Человека, – словно это могло восстановить нашу веру в супергероев, как аплодисменты для угасающей Динь-Динь из «Питера Пэна». Не в силах контролировать ширящуюся ирреальность мира, писатели и

художники старались приручить его в комиксах, и те становились все «обоснованнее», приземленнее, все больше полагались на застенчивое правдоподобие.

И так родилась *Ultimate* вселенная «Марвел», она же *Ultimate Marvel Universe*.

Идея была проста: осовременить и пересказать великие сюжеты вселенной «Марвел». Брайан Бендис привнес в «*Ultimate Человека-Паука*» киношный и телевизионный нарратив. Бендис пришел из независимых комиксов, повлиял на него скорее драматург Дэвид Мэмет^[279], чем Стэн Ли, свой стиль он строил на пугающе убедительных диалогах, и персонажи у него, нарушая правила комиксового повествования, в одной панели перебрасывались многочисленными диалоговыми облаками. Диалоги эти были ритмичны, как пароль-отзыв, идеально передавали каждый голос, и голоса сливались партиями в хоре, и вскоре Бендис стал главной звездой «Марвел», следующие десять лет царил в списках бестселлеров и, похоже, на этом не остановится. Если Бендис брался за серию, их союз был как у лебедей, и некоторые любимые его проекты длились по десять с лишним лет.

Пролом, образовавшийся после 9/11, «Марвел» закрыла триллерами про глобальную политику, в которых текущие события осознавались, но не рассматривались пристально. «Алтимейтс», воссозданные с ликующе правыми героями Марка Миллара, озвучивали позерство Америки Буша, супергеройские фантазии о глобальной системе защиты правопорядка в посттравматическом мире. Комикс был одновременно прославлением таких подходов и сатирой на них, а Миллару хватило находчивости до самого конца сохранять двусмысленность.

Лига Справедливости была пантеоном, Люди Икс – школой, а вот Мстители – футбольной командой. Я посоветовал Марку прибегнуть к тактике, противоположной тому, что он применял во «Власти», и заглянуть в «Мстителей» Роя Томаса и Джона Бусемы, где супергерои нередко собирались на кухне у Тони Старка, иногда в дождевиках поверх костюмов. Я рекомендовал писать «Алтимейтс» реалистично, в естественном темпоритме – историю о том, что может случиться в мире, где есть супергерои, но нет злодеев. Что получится, если Америка создаст суперсолдат, которым не с кем будет сражаться, кроме

друг друга? Что, если Тор не может доказать свое асгардское происхождение и выступает таким нью-эйджевым гуру а-ля Дэвид Айк?^[280] Что, если Халк на гипердозах тестостерона не просто в гневе, но еще и сексуально одержим и, чтобы его обуздать, приходится конструировать Женщину-Халка, такую Невесту Франкенштейна, которая теплых чувств к нему не питает? Даже Великан вынужден сопротивляться реальному закону квадрата—куба, который ограничивает его способность к росту шестьюдесятью футами: если выше, под его весом треснут бедренные кости (это я вычитал где-то во «флэш-фактах»).

«Алтимейтс» были до отказа набиты аллюзиями на поп-культуру, которые тотчас привязывали комиксы к конкретному моменту, но придавали им интимности и осведомленности (возьмем, к примеру, разворот: «ХАЛК РАЗМОЗЖИТ ФРЕДДИ ПРИНЦА-МЛАДШЕГО!»^[281]).

Президент Джордж У. Буш лично приветствовал Капитана Америка в новом тысячелетии словами: «НУ И КАК ВАМ ДВАДЦАТЬ ПЕРВЫЙ ВЕК, КАПИТАН АМЕРИКА? КРУТО ИЛИ НЕКРУТО?», на что Капитан отвечал: «КРУТО, ГОСПОДИН ПРЕЗИДЕНТ. БЕЗУСЛОВНО КРУТО». Фотографически точные изображения Джорджа У. Буша, который принимал столь же похожего на правду Капитана Америка, не оставляли сомнений в головокружительном, удушающем обрушении потока фактов в вымысел.

Жизнь стала искусством, ставшим жизнью, когда Ника Фьюри, агента ЩИТа, стали рисовать под Сэмюэла Л. Джексона, а затем в одной из сцен «Алтимейтс» Фьюри прямым текстом говорит, что лучше всех на экране его сыграет Джексон, – петля Мёбиуса такой рекурсивной межпространственной затейливости, что слова меня бегут. Круг замкнулся, искра побежала со страницы на экран, а затем и в реальную жизнь, когда фаната комиксов Сэмюэла Л. Джексона позвали играть Ultimate-версию Ника Фьюри в «Железном Человеке».

Миллар и Хитч тонко уловили американские настроения: в одной сцене инопланетный оборотень-нацист требует капитуляции Капитана Америка, а неустрашимый герой тычет пальцем в инициал на синем шлеме и рычит: «ТЫ ЧТО ДУМАЕШЬ, „А“ У МЕНЯ НА БАШКЕ ЗНАЧИТ „**ФРАНЦИЯ**“???» Такое негодование приободряло раненую страну.

А затем началась «Гражданская война»^[282], подарившая Миллару шанс развить этот просвещенный актуальный подход прямо в песочнице основной вселенной «Марвел». Момент выбрали идеально. Лучшего автора и найти было нельзя, а художник Стив Макнивен был Брайаном Хитчем, у которого выгладили и отполировали до блеска последние шершавые отзвуки Нила Адамса.

Читатели 2000-х выросли на DVD с компьютерной графикой высокого разрешения, HDTV, аэрографическом гламуре и от комиксов ожидали такой же знакомой эстетики: меньше мультяшности – больше иллюстративности, меньше графики – больше фотографии. Безупречная кожа, словно подсвеченная изнутри. Новое течение нацелилось на сияющий фотореализм, на сверхнатуральную симуляцию трехмерности, на ботоксные лица с масочным отливом. В крайних проявлениях такого подхода все женские персонажи «Марвел» принимали позы, будто срисованные с фотографий порноактрис или моделей, демонстрирующих купальники. Порой одна и та же невезучая супергероиня в одном выпуске напоминала четыре или пять совершенно разных, но совершенно жизнеподобных женщин – в зависимости от того, сколько разных фотографий надутых одалисок художник вырезал из «Максима» или «FHM» и засунул в лайтбокс.

«Гражданская война» начинается с искусного, мгновенно затягивающего изображения суперкоманды новичков Новые Воины, которая собирается перед секретной атакой на тайное убежище супезлодея в Стэмфорде, штат Коннектикут. На хвост героям-подросткам села съемочная группа, и вскоре мы узнаём, что все они участвуют в телевизионном реалити-шоу о собственных подвигах. В емких диалогах молодые герои переживают, как будут смотреться на экране, психуют из-за прыщей, повторяют на камеру звонкие реплики и в ходе боевых сцен планируют подставляться под камеры наилучшей стороной. Диалоги остроумны, натуралистичны и усыпляют бдительность.

Вроде бы стандартная операция идет коту под хвост, когда малоизвестный злодей из «Капитана Марвела» по имени Нитро взрывается и убивает 612 гражданских, в основном школьников; все ищут виноватых и приходят к выводу, что немудро было разрешать супергероям партизанить, по малейшему капризу попирая закон.

В Стэмфордском инциденте выживает только беспечный Спидбол. Изначально созданный Стивом Дитко – его последнее оригинальное творение для «Марвел», – Спидбол был подростком Робертом Болдуином: таинственный источник энергии из другого измерения трали-вали несчастный случай в лаборатории трали-вали способность резиновым мячиком отскакивать от стен и все такое прочее. Если из всех суперчеловеческих способностей, которые можно было получить во вселенной «Марвел», тебе досталась такая, ты вправе немало огорчиться, но Болдуин выжимал из своей жизнерадостной, оптимистичной натуры все до капли.

Спидбол, так и не догнавший время, служил «Марвел» кастинговым стереотипом веселого, дурацкого, симпатичного подростка – в любой команде он был Ринго, вышедшим из моды мультяшным амплуа «юнец».

К началу «Гражданской войны» Спидбол, чье имя само по себе намекало на наркокультуру, мог трактоваться как привет от улыбчивых рейвов, экстази и поверхностного гедонистического эгоизма предыдущего поп-поколения. Но, в одиночестве оставшись в живых после катастрофы в Стэмфордской школе, Спидбол убит поколенческими угрызениями, до того глубоким стыдом, что унять его удастся, лишь когда Спидбол надевает цельный, весь прошитый агонией костюм своего нового супергеройского альтер эго по имени Мученик. Робби повезло: теперь его суперспособности приводились в действие только болью, поэтому истерзанный и всем ненавистный страдалец создал себе новый костюм, который скрывал его личность, активировал способности и, главное, истязал его безжалостно. В подкладку были вшиты 612 шипов – по одному на каждого погибшего в Стэмфорде, – и они кололи и резали его плоть.

Прежде беспечный герой, ставший Мучеником, олицетворял подъем мейнстримной готики и альтернативной культуры. Страдающий Мученик был подростком двадцать первого века – исколотым, татуированным чудовищем, в доспехах и с пустым лицом снаружи, но потерянным и кровоточащим внутри.

Мне в то время этот персонаж казался смехотворно, что называется, «лобовым», но сейчас, перечитывая эти истории, я вижу, как трогательно и горестно он воплощал те времена и ту молодежь. Мученик был детьми из новостей, что резали себе руки, он был эмо,

он был вампирами-изгоями, что в военное время извивались под прожекторами поп-культуры, разыгрывая раскаяние за свою культуру. Им сказали, что аутсайдеры нынче в моде, что гики теперь – герои, что можно хорошо подзаработать, если выманить их из затянутых паутиной дыр всевозможных культов и ограбить, украсть эту их сокровенную чушь, притворяясь между тем, будто слушаешь их маниакальную тривиальную болтовню. Они были последним доказательством того, что даже смертью, отчаянием и одиночеством можно торговать втридорога, переупаковав их в рюкзачок с надписью «Модная Тема». Появились чат-румы, где собирали, социализировали и нормализовали странных детей, где их эксцентричность выглаживалась среди единомышленников, навязывавших им конформизм. Как грибы после дождя множились порносайты, специализировавшиеся на девочках-бунтарках, девочках-готках и припанкованных девках, а между тем в Афганистане и Ираке истекали кровью и умирали реальные юноши и девушки. Это кровопускание, это принесение молодежи в жертву некоему темному идеалу как будто повторялось на всех уровнях.

В результате все больше фетишизировались дети и молодежь; можно подумать, мы – все мы, взрослые, – сговорились массово развратить и изувечить юный идеализм, оставив от него лишь прокисший цинизм. Детей насильно кормили изображениями страха, пыток, боли и безумия, а также заверениями, что жизнь их, если вдуматься, лишена смысла и единственное спасение – дойти до финала «Поп-идола»^[283] и принять религию Церкви Шоу-бизнеса. Детям впаривали впечатляющую картину завтра, когда сама планета обречена умереть, задохнувшись от мусора, и судьба ее – кружиться в космосе безбожным угольком, который вечно терзают вопящие призраки педофильской нации.

Стэмфордский инцидент мгновенно вызвал беспрецедентное выступление против сообщества супергероев «Марвел», и тут стало интересно.

В начале первого акта Миллар задал самоочевидный вопрос из реального мира: почему в таких вот историях супергероям – по сути, смертоносному живому оружию – разрешают шлаться где попало и делать что заблагорассудится, не подчиняясь закону? Полицейские обязаны носить жетоны и проходить программы обучения, – может,

супергероям тоже надо? То был первый серьезный вызов их аутсайдерскому незаконному статусу, и с ним надлежало разобраться. Поэтому фундамент серии строился на вопросе, который все чаще задавали в СМИ: насколько мы готовы пожертвовать свободой ради безопасности?

Заглубившие либертарианские супергерои Америки в ответ на любое вмешательство государства в их партизанские высокоморальные дела говорили: «Да ни за что!» Под предводительством все более воинственного Капитана Америка, сторонника олдскульного наивного патриотизма и невмешательства, фракция героев откололась от основной массы, поругавшись из-за закона о регистрации супергероев, который обязывал их раскрывать свои тайные альтер эго и подчиняться центральному органу управления.

Не то чтобы идея была совершенно нова. У Пола Левитца на закате Лиги Справедливости золотого века происходила похожая история: там «Комитет Маккарти» вынуждал таинственных людей снимать маски или отправляться на покой. Таинственные люди уговорились самораспуститься, чтобы не обнародовать свою личную жизнь и свои секреты. В «Хранителях» был «Закон Кина», запрещавший супергеройскую деятельность, а в «Зените» – Международное соглашение о запрете сверхчеловеческих испытаний, не допускавшее создания новых суперменов. Однако Миллар поставил закон о регистрации супергероев в контекст паранойи, воцарившейся после 9/11, – такой подход резонировал с газетными заголовками, и супергерои снова стали «релевантными».

Капитан Америка выступил на стороне диссидентов, а конформистское лобби возглавил его давний приятель и коллега по Мстителям Тони Старк, он же Железный Человек, – военно-промышленный комплекс в обличье обтекаемого защитного костюма. В первой сцене эти два товарища стоят на руинах Стэмфорда – Железный Человек слева, Капитан Америка справа.

Старк, миллиардер и технический гений, олицетворял модель успеха двадцать первого века в Америке, чей символ времен войны, Капитан Америка, был, по сути, устаревшим портретом самодостаточного заглубившего индивидуализма, духом первопроходца, которому в мире глобальной связности уже не рады. В финале первого выпуска

«Гражданской войны» Капитан Америка пускается в бега – его объявили в розыск, поставили вне закона в собственной стране, – и это сигнализировало о смерти героя-виджиланте.

Обложки рисовались под книжные, с одним-единственным центральным образом, а слова «Событие *Marvel Comics*» добавляли рекламе эпохальной весомости.

Все сюжетные механизмы «Гражданской войны» подталкивали действие к грандиозному сражению в предпоследнем выпуске № 6, в могучей традиции «Марвел», и сражение закончилось с нетерпением ожидаемым (уже) и совершенно предсказуемым результатом. Капитановы диссиденты в масках выступили против Железного Человека и зарегистрированных конформных супергероев на развороте – на сей раз Капитан слева, Железный Человек справа, – и разделяла их пустошь взаимного непонимания.

Вся серия, а с нею и удручающий момент американской истории сгустились в одном суперзаряженном рисунке, который вновь показал, что лучший метод разрешить современные политические проблемы в супергеройской истории – смелая метафора и душевная драка. Перед нами была политическая карикатура, которая доносила свою мысль, пускай и очевидную, через знакомых персонажей вселенной «Марвел». Да, сюжет многое позаимствовал из «Царства Небесного»: катастрофа начинается с того, что суперчеловек взрывается и убивает гражданских, герои ведут междоусобную войну, обе истории строятся вокруг создания супер-ГУЛАГа. Но развернувшаяся в «Гражданской войне» борьба между не вполне моральными, чванливыми новыми героями и правильными вымышленными ролевыми моделями предыдущего поколения была по сути своей фанатской повестью о старых добрых комиксах против новых злых. Конфликт выполнил поставленную задачу – стал поводом отряхнуть от пыли прибыльных супергероев «Марвел», – но живыми корнями он прорастал из вопросов, задававшихся нам в реальном мире.

В финале олдскульный Капитан Америка выигрывает битву, но в омерзении опускает руки и сдается.

На последней полосе изображена мать одной из стэмфордских жертв – женщина глядит с вызовом практически прямо на читателя, и трудно не заметить, что в каждом ее слове кольцами свернулась ядовитая сатира:

ТЫ ХОРОШИЙ ЧЕЛОВЕК, ТОНИ СТАРК. ЧТОБЫ МЫ ДОЖИЛИ ДО СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ, ТЫ ПОСТАВИЛ ПОД УДАР **ВСЕ, ЧТО У ТЕБЯ БЫЛО**, НО Я ТЕБЯ ПОНИМАЮ: ТЫ ДАЛ ЛЮДЯМ ГЕРОЕВ, В КОТОРЫХ МЫ СНОВА МОЖЕМ **ВЕРИТЬ**.

Истерзанный сомнениями Тони Старк принимает на себя бремя вины и самообвинений целой нации, лукаво блестя глазами, со снисходительной самонадеянностью, которая как-то не убеждает. На последней невозмутимой панели комикса изображены два крошечных анонимных силуэта в наблюдательном блистерном отсеке геликарриера ЩИТа на фоне исполненно заходящего солнца:

О, ДОРОГАЯ МОЯ, САМОЕ ЛУЧШЕЕ ЕЩЕ ВПЕРЕДИ... УЖ Я ТЕБЕ **ОБЕЩАЮ**.

Вскоре в Капитана – обессиленный символ американского фронтирного духа двадцатого века – стреляют, убивают его на каменных ступенях истории, как Джона, Бобби, Мартина и славного парнягу Леннона. В «Капитане Америке», том 5, № 25 (2007), Стив Роджерс идет на задание в последний раз – до своего неизбежного возвращения: лучше прежнего, в новом костюме и в новой роли мирового полицейского в серии «Стив Роджерс: Суперсолдат» 2010 года.

Помимо прочего, после 9/11 невоздержанное уничтожение вымышленных двойников реальных городов, которое так красило «Власть», стало неприемлемо. На мир надлежало смотреть глазами выживших, анализировать последствия и прежде немотивированные сцены резни изображать с некоторой деликатностью.

Приближалось возвращение реализма – чисто сезонная и предсказуемая (как, я надеюсь, мне удалось убедить читателей) смена вектора. Поколение авторов, выросших на Алане Муре в 1980-х, в поисках материала принялись прочесывать газетные заголовки. Страх пред зловещим военно-промышленным подпольем, который пропитывал «Марвелмена» Мура, перевернулся с ног на голову и превратился в ликование: у республиканской Америки, бесспорно, лучшее оружие, лучшие солдаты и лучшие супергерои в мире, так что

возрадуемся. Для Марка Миллера само собой разумелось, что любого супергероя в реальном мире власти предержат и призовут. Шаблон для нового поколения перемонтированных персонажей стал Супермен Мура и Миллера восьмидесятых – беспомощный, неадаптированный инструмент правящего класса. В «Алтимейтс» все работали на правительство, но это было нормально. В первом десятилетии двадцать первого века супергерои либо старались сохранять и воплощать ценности загнанных в угол военно-промышленных корпораций, либо не представляли ценности. Краткая эпоха «Власти» ушла, у власти оставив, как это водится, «подонков».

Истории надо рассказывать о «реальных» вещах. Отсюда следует, что все чаще в комиксах «Марвел», в том числе порой и в моих, попадались сцены, происходящие на Ближнем Востоке или на борту захваченного самолета. Акцент сместился с эскапистской космической фантазии, ностальгии и сюрреализма на социальный комментарий, сатиру и кинематографическую *vérité*^[284], обернутые флагом бесстыжего патриотизма и окрашенные подъемом героя формата «крутая сволочь». В результате формалистских экспериментов восьмидесятых и девяностых сложился мощный штамп – выглаженный продукт, в самый раз для Голливуда, уже испытанный в полевых условиях и избавленный от шероховатостей.

В этом десятилетии мастерство росло невероятными, беспрецедентными скачками, а вот творчество, пожалуй, утрачивалось. Зачастую гораздо проще и существенно прибыльнее было украсть идею известного персонажа и его переименовать, нежели создать новое с чистого листа. Все усердно зубрили правила сочинения голливудских сценариев, старательно применяли их к прекрасно структурированным историям, но шансы ошибаться, нечаянно попадать в яблочко или баловаться экспериментами упали почти до нуля – для всех, кроме некоторых из нас, «суперзвезд». Последний пиратский жанр искусства вновь сменил «Веселого Роджера» на звезды и полосы, и на сей раз, похоже, назад дороги не было. Супергерои превратились в крупный бизнес – гиковские грезы

оборачивались кинофильмами, телесериалами и играми, а также лицензией печатать деньги, пока не кончатся чернила.

«Новые Люди Икс» зародились у меня в блокнотах непосредственным продолжением веселого утопизма «Невидимок» и более воинственного футуризма «Марвелбоя». Три года я провел в обществе популярных персонажей, описывал подъем и закат культуры мутантов, рассматривая их как любое другое меньшинство, добивающееся признания. В этом новом десятилетии я снова чувствовал себя неловким и угловатым, и, хотя я по сей день горжусь своей работой, «Новые Люди Икс» стали мне скорее тюрьмой, чем игровой площадкой.

Я предпочел изображать Людей Икс не жертвами, которых мир «боится и ненавидит», не желает понять, а откровенно гордыми представителями неизбежной следующей стадии эволюции. Мы ненавидели мутантов по той же причине, по которой втайне ненавидели своих детей: потому что они пришли нам на смену. Основа сюжета была такова: активирован недавно обнаруженный «ген вымирания», который обрекает человечество на уничтожение в пределах нескольких поколений, и впервые начинается подъем мутантов, которым предстоит унаследовать Землю.

Я воображал культуру мутантов не единым монолитным идеалом или противоборствующими идеологиями «злых мутантов» и «добрых мутантов», но спектром конфликтующих позиций, представлений о себе и образов будущего. Мы с художником Фрэнком Куайтли пытались вообразить, как на наших глазах зарождается странная новая культура – модельеры-мутанты создают шестирукие рубашки или невидимый кутюр, музыканты-мутанты выпускают пластинки, которые слышны только на инфра- или ультразвуковых частотах, в изобразительном искусстве применяются цвета, различимые только глазом мутанта. Мы сочиняли не команду и даже не племя, но полностью сформированное общество *Homo superior*, наконец-то вышедшее на свет эмансипации. «Новые Люди Икс» должны были рассказывать о заре грядущего, в котором будет новая музыка, новые мечты, новые способы смотреть и жить. Институт Ксавьера – плацдарм завтрашнего дня в здесь и сейчас, а также штаб-квартира и школа. Я рассчитывал через комикс поговорить о позитивных и негативных аспектах проникновения гик-культуры в мейнстрим.

Чтобы перечеркнуть конфликтную воинственность предыдущих версий, мы решили переделать самих Людей Икс в добровольческий отряд спасателей в духе Джерри Андерсона^[285], поклявшихся применять свои суперспособности, дабы в непростой переходный период помогать и мутантам, и людям. Затем, вскоре после начала проекта, художественным эхом прозвучало 9/11.

Сюжет превратился в историю о том, до каких пределов способны пойти люди, дабы уничтожить собственных детей, прекрасных и странных новых мидвичских кукушат^[286], которые пришли заменить людей и собираются перекрасить стены и передвинуть мебель. За сорок выпусков «Новые Люди Икс» превратились в хронику моего растущего недоверия к культуре конформизма, сформировавшейся после 9/11 и, похоже, взявшейся жадно пожирать все необычное и непохожее.

В «Мятеже у Ксавьера», мутантского коктейля личностных системообразующих нарративов из «Если...», «Лучших лет мисс Джин Броди»^[287] и «Заводного апельсина», мы с Куайтли изображали нердов как фашиствующих громил, которые употребляют наркотики, повышающие способности и поставляемые в виде противоастматических ингаляторов. У нас получилась темная сторона Спенсовой «имперской молодежи» штурмового поколения: тошнотворная, мстительная, невежественная и в своих требованиях предсказуемая до зевоты.

«Планета Икс», моя предпоследняя арка, перешла границы и с моей точки зрения, и с точки зрения давних поклонников комикса, когда я «уничтожил» Магнето (лидера Братства Злых Мутантов, сыгранного в кино сэром Иэном Маккелленом). Хотя Мастер Магнетизма занимал высокую должность в организации, не боявшейся писать слово «злой» на визитках, Крис Клэрмонт потратил немало времени, развивая суперзлодея из одномерного торговца ужасом 1963 года в чувствительного романтического антигероя. Магнето у Клэрмонта был трагическим, по натуре благородным человеком, пережившим лагерь смерти, – человеком, на чью долю выпало предостаточно печали и испытаний, научивших его делать непростой выбор. Он обладал глубиной и достоинством, поэтому я превратил его в обезумевшего наркомана, не способного достучаться до поколения молодых

мутантов, которым нужно было лишь его лицо на футболках с надписью «Магнето был прав», – как Че Гевара в последние годы.

К тому времени я регулярно конфликтовал с новым рьяным издателем «Марвел» Биллом Джемасом из-за направления и реализации моих историй. Вместе с Джо Кесадой на должности главного редактора Джемас пришел модернизировать компанию, и поначалу мы все ладили. Но постепенно я стал замечать, что Билл не понимает модного аспекта мейнстримных геройских комиксов и их потребности постоянно идти в ногу со временем.

Старая война между клевым «Марвел» и занудным «Брендом „Бее“» перешла на уровень детских обзывательств. Чтобы привлечь внимание к своим комиксам, Джемас мастерски манипулировал интернет-аудиторией, разжигал полемику. Он публично и презрительно отзывался об «AOLComics»^[288], а своего конкурента из DC Пола Левитца в интервью и подстрекательских пресс-релизах вновь и вновь называл Лол Певитц, будто от повторов это в конце концов станет смешно. Марк Миллар, уже прочно осевший в «Марвел» и по-прежнему кипевший из-за покушений цензуры на «Власть», у себя на сайте вывесил портрет Левитца, а рядом – фотографию из паспорта известного тогда европейского педофила и предложил посетителям найти отличия. В стиле старой школы DC Левитц предпочел играть седеющего джентльмена, решительно игнорировал хулиганье, кидавшееся экскрементами в окно его гостиной, но тем временем тишком внес своих мучителей в черный список DC. Некоторое время эта новая версия старого соперничества, подлее и грязнее прежнего,ставляла «Марвел» крутой. DC – это Папины Комиксы, а «Новомарвел» – все, что только есть на свете чумового. И у «Марвел» получалось: продажи выросли, Человек-Паук гремел в кинотеатрах, а бормочущий призрак банкротства отступал, вновь внушая дерзость отряду гиков.

С 2002 года я набирал материал для потенциальной новой серии «Семь солдат», где должны были заблистать кое-какие малоизвестные персонажи DC. Я хотел сочинить огромный «командный» комикс, где герои друг с другом даже не встречаются и все равно ухитряются спасти мир. На досуге я написал целые выпуски – на чистом энтузиазме и желая хотя бы ненадолго сбежать из вселенной «Марвел» 2002 года, которая становилась чем дальше, тем зауряднее. Словно

вода к дамбе, ко мне стекались новые идеи, которые мне ни за что не позволили бы реализовать в стремительно деревенеющем режиме «Марвел».

Дэна Дидио наняли новым вице-президентом и шеф-редактором *DC* после революционного компьютерного мультсериала *ReBoot*, где художником-постановщиком выступал Брендан Маккарти, а четкие арки сочинялись под комиксы^[289]. Дэн был моим сверстником, только общительным, походил на медведя и говорил бруклинским тенором, который я с удовольствием передразнивал, когда Дэна не было поблизости. Дэн мне понравился сразу, и к моей работе он выказывал уважение – что после растущего равнодушия Билла Джемаса было приятно.

Дэн позвал меня на работу немедленно, обещал опубликовать «Семь солдат» и предложил поработать над двенадцатью выпусками проекта по Супермену с Джимом Ли.

Мой контракт с «Марвел» истек лишь спустя унылые полгода, и поработать с Ли мне не удалось; впрочем, на проект по Супермену в итоге взяли Фрэнка Куайтли. Стараясь не высовываться и особо не трепыхаться, я закруглял свою сагу о Людах Икс вместе с суперхудожником и медиамагнатом Марком Сильвестри, и комикс держался наверху списка бестселлеров на протяжении всей прощальной арки.

Где-то под конец этого периода «Марвел» решила перезагрузить франшизу Людей Икс, вернув знакомые супергеройские костюмы и сюжеты чуть поближе к канону. Производители игрушек объявили, что им не нравятся потрепанные наряды муниципальных рабочих с флуоресцентным иксом, которые придумали мы с Фрэнком Куайтли для перезапуска 2001 года. Возвратилась традиция, а будущее потихоньку отменили, как свидание, которого никто из нас, вообще-то, не мог себе позволить.

На секции *DC* во время «Комик-кона» в Сан-Диего было объявлено (а в нашей индустрии это все равно что написать на Луне буквами в сто миль высотой), что я возвращаюсь в лоно *DC Comics*, подписываю очень выгодный эксклюзивный контракт и назначаюсь «ответственным за переделки» и перезагрузку дремлющих концептов издательства. Мои блокноты произвели на Дэна впечатление, потому он и вставил эту последнюю оговорку. Едва новость прозвучала, один

из присутствующих пинг-понговым шариком, брошенным в толпу бангкокского ночного клуба, подпрыгнул со стула и ринулся из зала – нести свою весть на стенд «Марвел».

Мы с Кристан сказали себе, что как-нибудь убежим от этого объявления войны и не оглянемся. Оглянуться я рискнул один раз и тотчас познал безысходность Орфея: к нам по коридору на всех парах мчался Джо Кесада. Мы сбавили шаг, готовясь в любой момент ощутить на плече тяжелую руку.

Я переживал. Джо мне очень нравился, я так ему и сказал, а в распадае нашей краткой дружбы с *Marvel Comics* я винил его начальника. Я переживал – но меня перло. Дамба вот-вот прорвется. Не терпелось оставить позади лихорадочную мыльную оперу Людей Икс. Не терпелось показать, что можно сделать с горсткой почти непродávаемых архивных персонажей *DC*, в том числе с некоторыми третьесортными персонажами самого Короля Кирби – Стражем, например, или Кларионом, Мальчиком-ведьмаком. Чтобы задача получилась еще увлекательнее, я нарочно работал с новыми и неизвестными художниками. Одними из первых я написал вот какие слова – произнесенные обреченным рассказчиком цикла историй «Семь солдат» (семь взаимосвязанных мини-серий, каждая в четырех частях), и это стало краеугольным камнем моего возвращения в *DC*:

Я ПОКА НЕ ХОЧУ ГОВОРИТЬ ЕМУ, ЧТО ВО ВСЕМ
ВИНОВАТЫ ВЫСОТЫ, КОТОРЫЕ НЫНЧЕ НЕДОСТАТОЧНО
ВЫСОКИ. ЧТО ДОМА, С КОТОРЫХ Я ПРЫГАЮ, СТАЛИ
СЛИШКОМ НИЗКИЕ. ПОТОМУ ЧТО ИЗ ЭТОЙ
НРАВСТВЕННО НЕОДНОЗНАЧНОЙ ИСТОРИИ С ГОРОДСКОЙ
ПАРТИЗАНЩИНОЙ Я ИЗВЛЕК ВСЕ, ЧТО МОЖНО БЫЛО.
А ТЕПЕРЬ – ТЕПЕРЬ, ЧТОБ МЕНЯ ЧЕРТИ ВЗЯЛИ, Я ХОЧУ
УВИДЕТЬ ДРУГИЕ ПЛАНЕТЫ И ИЗМЕРЕНИЯ, ХОЧУ
ДРАТЬСЯ С ГНУСНЫМИ БОГАМИ.

Вот это я, пожалуй, и пытался объяснить Биллу Джемасу, но «Марвел» понадобилось еще семь лет, чтобы наконец со мною согласиться и открыть то, что редакция называла «Эпохой Героев», а к тому времени Билл уже занялся чем-то другим.

Я стал первым оружием в развязанных войнах за эксклюзив: DC и «Марвел» норовили стреножить лучших писателей и художников в индустрии. Порог повысился, продажи упали. Не поощрялись ни свежая кровь, ни эксперименты.

В этот период отходняка и укрупнения единственными чужаками, которых допускали в сферу комиксов, были сценаристы, проверенные рассказчики из более гламурной области. За ними увивались, как за красивыми девочками, которые наконец заметили нас и, может, привлекут на нашу убогую вечеринку других красивых девочек или пригласят нас к себе в гости. Не приходится удивляться, что комиксы они писали без страсти и блеска, что были свойственны людям, которые этим зарабатывали, и мало кто задерживался, получив парутройку не очень впечатляющих гонорарных чеков. (Чтобы хорошо зарабатывать на комиксах, требовалось писать горы страниц в месяц.) Джосс Уидон, создатель долгоиграющего телесериала «Баффи – истребительница вампиров»^[290], задержался дольше многих и писал прочувствованную макси-серию «Удивительные Люди Икс». Еще одним редким исключением стал Аллан Хайнберг со своей краткой, но искрометной девятнадцатимиллионной переделкой «Чудо-Женщины» 2006 года, однако писатель, работавший над молодежной теледрамой «Одинокое сердце»^[291], не вынес ядовитой атмосферы комиксового фэндома и после многообещающего начала поспешно и тихо бежал, вновь оставив поле боя самым упертым.

Глава 23

День, когда зло победило

В супергеройских комиксах двадцать первого века в большой моде были антиутопические сценарии, разыгранные не как поражение героев, но как минута торжества злодеев и их воплощения очень понятных человеческих пороков.

Первые комиксовые плохие парни были врагами рабочего человека: порочные начальники, люди-роботы и домашние тираны из ранних приключений Супермена и Бэтмена или же хулиганы, уличные бандиты и задиры. В 1940-х перед нами гуськом прошествовал целый парад маньяков – Красный Череп, Капитан Наци, Барон Гестапо, а также скалящиеся японские убийцы вроде Капитана Ниппона^[292]. Пятидесятые работали с угрозой коммунизма в форме космических завоевателей или подозрительных и небритых сотрудников тайной полиции из зловещих восточноевропейских стран под названием, скажем, Слобовия. Супергерои *DC* серебряного века защищали солнечные пригородные тротуары пятидесятых от нашествия эффектных банковских грабителей с хитроумным арсеналом. Редко случалось, чтобы даже самые демонические суперсволочи серебряного века кого-нибудь убили. Эти плохие парни были асоциальными интриганами, слегка нездоровыми баламутами, и они всячески старались занять сверхлюдей, которым иначе некуда было бы выплеснуть свои выпендренные суперспособности и небогатые амбиции. В шестидесятых комиксы «Марвел» добавили супергероям аспект профессиональных борцов, по малейшему поводу сталкивая их друг с другом, и герои вкладывали воодушевление и энергию и в решающие поединки со злодеями от науки, космическими богами и исполинскими безмозглыми монстрами, и в драки между собой.

Преступниками семидесятых зачастую были убийцы, грабители, разрушители окружающей среды, наркоманы и обманщики молодежи. На другом конце спектра были аналоги Эрнста Ставро Блофельда^[293], располагавшие собственными роскошными штаб-квартирами с двумястами спальнями где-нибудь на орбите или на дне морском и

огромным штатом охранников и лаборантов, а также поваров и уборщиц, хотя в комиксах поправку на содержание всей этой оравы делали редко.

Восьмидесятые узрели подъем аморального, подлого корпоративного хищника, сволочи в костюме и с конским хвостом, что сжимает свой органайзер, прожигая взглядом простых смертных, ползающих у него под ногами в грязи смертности. Этот тигр с Уолл-стрит был Озимандией, что взглядом своим разделяет мир и все, что в мире, и всех, кто в нем, точно мертвые куски мяса на схеме свиной туши.

«Роковой патруль» и «Мрак» подарили нам такие ходячие кошмары, как Люди-Ножницы, Американский Крик, Правда и Бледная Полиция: живые ползучие комплексы и невроты, невнятные уродства с переломанным хребтом, которые породило Оно. «ВЫБРОШЕННЫЕ ДЕТСКИЕ ИГРУШКИ ОЗЛИЛИСЬ, ОНИ ИЗУВЕЧЕНЫ И ЖАЖДУТ МЕСТИ!» – как выразился один из Архонтов Нурнхайма, мистер Панч, перчаточная кукла на руке безжизненной марионетки.

Злодеи середины девяностых – неотесанные и тупоголовые сдеры *Image* с Фрэнка Миллера, кровожадные и беспринципные обломки подросткового гормонального прилива восьмидесятых, теперь задержанных до выяснения, а затем призванных к ответу.

Лишь на рубеже веков возник новый подход к комиксовому злу – кристаллизовался вокруг одной-единственной страшной идеи, которая резонировала с усталой обреченностью западного воображения: а что, если злодеи уже победили? Что, если битва добра со злом закончилась, изломанное добро валяется в углу, истекая кровью, а зло ссыт рыдающему старому сопернику в лицо? В мире катастрофической, рефлекторной военной политики (каковой типичные примеры – идиотские средневековые террористы, обезьяньи выходки Джорджа У. Буша и ужимки его угодливого напарника Тони Блэра) принять эту мрачную парадигму не составляло труда. И мало того: такой сценарий взбодрил супергероев, бросив им настоящий вызов. Можно было начинать истории с того, чем традиционно заканчивался второй акт, – герой пал на колени, а его ослабевший противник пользуется моментом запустить ракеты, пробудить мертвых или напугать девушку. Что нового мы узнаем, поставив суперменов

лицом к лицу с сегодняшним днем, что последовал за вчерашним, когда они не оправдали наших надежд?

«Особо опасен» Марка Миллара и Дж. Г. Джонса стал для Миллара прорывом. Они вдвоем сотворили мир, очень походивший на наш, но знакомые тротуары и витрины скрывали большой секрет, страшный, но логичный: двадцать лет назад все суперзлодеи решили объединиться и раз и навсегда разделаться с героями. Ненадолго преодолев естественную ненависть и недоверие друг к другу, они набрали себе мегамозгов, миллиардерских ресурсов, смертоносных технологий и сочинили дюжину надежных планов мирового господства. Вооружившись таким манером, они одолели хороших парней, а затем довершили дело посредством дьявольской супернауки и черной пятимерной магии и переписали историю, дабы никто на свете не помнил, что некогда супергерои были реальны. Осталось только эхо в наших комиксах и фильмах, насмешливые напоминания о мире, навеки погибшем среди коррупции и порока. «Особо опасен», злорадно изображая безвкусный мир в худших его проявлениях, задавал своим молодым, воспитанным на СМИ читателям ряд насущных нравственных вопросов. Если тебе выдадут лицензию, которая защитит тебя от любого закона и превратит окружающий мир в игровую площадку «Grand Theft Auto», где любые преступления, даже самые чудовищные, кровавые и низкие, будут покрываться при условии, что ты подчинишься квазимасонскому «братству» суперзлодеев, которому доступны лучшие клубы, крутейшее оружие и грязнейшие девки... как далеко ты готов тогда зайти, мой маленький фанат?

«Особо опасен» распахивался бездной ужаса, что скрывалась за утешительной ложью повседневности, и успешный путч комиксовых злодеев убедительно объяснял любого гнилого политика, любого ухмыляющегося гангстера и надутого тирана из вечерних новостей. Невзирая на растущую славу поверхностного эпатажника, в глубине души Миллар оставался алтарным служкой; общепонятным языком он проповедовал об адском пламени. «Особо опасен» – эпическая попытка экзорцизма, но его неприкрытое признание темных авторских грез, его заигрывания с поистине нигилистическим одобрением любой антиценности как метода «добиться успеха» в этом мире

подразумевали внутреннего демона, который вполне способен оставить изрядные отметины зубов на сутане любого августинца.

«Особо опасен» творил новый миф для орд внезапно окрутевших недотеп, героизированных подъемом «нерд-культуры». Видимо, большой бизнес, СМИ и мода так изголодались по вдохновению, что черпали с самого дна общества, пытаясь монетизировать наиупрямейших аутсайдеров, суицидных готов и нердов, яростных противников истеблишмента. Гики вышли на свет прожекторов, гордо объявив самоназванием пренебрежительный ярлык «гика», ставивший их в один ряд с парадом уродов. Забитые юнцы, застенчивые астматики, озлобленные девственники с приобретенным диабетом могли теперь сбиваться в стаи, как забияки на детской площадке, какими они втайне и мечтали быть, и анонимно поливать оскорблениями и угрозами профессиональных писателей и актеров, которым надо было содержать семьи и оплачивать счета.

Вскоре перепуганные киностудии ни шагу не могли ступить без одобрения бушующих интернет-масс. Эти последние представляли лишь крошечный процент той доли населения, которой было не пофиг, зато озлоблены они были поразительно, сверхчеловечески, как исполинская башка Волшебника страны Оз, и упорством своим создавали очень стойкую иллюзию всепобеждающей армии подлых ретроградов, которым лишь бы осудить.

По следам «Переломного момента», невероятно влиятельной работы Малкольма Гладуэлла о социальных сетях и маркетинге, никто не хотел подставляться под поливы грязию по сарафанному радио, толком не создавая даже, что зачастую это отклик на мнения немногочисленных заводил, которые только и умели презирать вселенную и все, что в ней есть, и от которых едва ли стоило ожидать одобрения — разве что одобрения чужого горя и неудач. Слишком многие деловые люди — хотя уж кому и понимать такие вещи, как не им, — стали всерьез относиться к бреду неосведомленных, зачастую почти неграмотных недовольных, которые мстили жестокому миру, отмахиваясь от всего, что им попадалось на пути, с одним и тем же циничным гериатрическим «ттю».

Подъем гиков с их «НИЗКИМ ОБЪЕМОМ ВНИМАНИЯ И БОЛЬШИМИ ОЖИДАНИЯМИ», как выразился один персонаж «Новых Людей Икс», накатиł неодолимым приливным ответом угнетенных. «Особо опасен» взялся холодно обнажать желания новой элиты – отнюдь не революционные, но грязные, своекорыстные и кровожадно циничные. Души, низведенные до чисел и никнеймов, обнажились четким рельефом, явив взору аудиторию, которая будто нарочно выставлялась враждебной, невежественно самонадеянной, конформистской и в мире ошеломительного потребительского изобилия навеки неудовлетворенной. Что характерно, я, разумеется, никогда не встречал на конвентах читателей, которые вели себя так, как многие ведут себя онлайн, из чего, видимо, следует сделать вывод, что сетевое чудовище – защитная конфигурация: так крошечная рыбка, заподозрив угрозу, распахивает шипастый веер.

Главным героем «Особо опасен» был Уэсли Гибсон – Дж. Г. Джонс нарисовал его под красавца-рэпера Эминема с расчетом на кинопотенциал, однако Уэсли олицетворял любого робкого, жирного или тощего непонятого детку, который с наслаждением лупит, унижает и оскорбляет воображаемых врагов – то есть практически всех, а в особенности создателей комиксов, музыки, игр и кино, привносивших в горемычные жизни таких вот деток единственный смысл. Царственные гики. *Meet the new boss, same as the old boss*^[294].

Уэсли разыгрывал новые, порнографией воспламененные фантазии: бросить толстую подругу, затусовать с сексапильными киллершами-нимфоманками, насиловать симпатичных телеведущих и Выйти Сухим из Воды. Лучшими своими моментами напоминая невозмутимую, ироничную жестокость пьесы Джо Ортона^[295], сногшибательный эффект неуютной сатиры «Особо опасен» обнажал чудовищную правду: хрупкие, асоциальные и «другие» в действительности хотели только занюхивать кокс, засаживать шалавам и запугивать людей. Нагрянула революция.

Миллар и Джонс завершили «Особо опасен» полосным крупным планом плотоядного, торжествующего Уэсли Гибсона, который орет: «ЭТО МОЕ ЛИЦО, КОГДА Я ТРАХАЮ ВАС В ЖОПУ!», и лицо его, гротескное и распухшее, – это физиономия аутсайдерской культуры, получившей ключи от королевства и шанс отыгаться на наших жопах в рамках прежних зверских иерархий. Нам показали лицо, в которое

захотел бы вечно впечатываться любой уважающий себя сапог, но шанс был упущен. Перед этим Уэсли мы преклоним колена. «Особо опасен» стал жгучим гимном, воспевающим смерть честности и нравственности, а лицо Уэсли – победоносным ликом Нового Бога.

Нецензурные взрослые суперкомиксы я предоставил Марку и Уоррену и ответил подслащенной пилюлей кошмара под названием «Дайвер». В этой истории мы с Кэмероном Стюартом (на редкость талантливым молодым канадским художником, с которым я познакомился через «Невидимок») создали антиутопическое будущее ближнего прицела, окрашенное в леденцовые оттенки и сказочный сюрреализм. После неназванного апокалипсиса, кульминации последней супергеройской битвы добра со злом, в мире царит мир. Монотонные изолированные жизни протекают под неусыпным надзором в «Зонах Комфорта» – ностальгических образцовых ретродеревнях под водой, выстроенных вокруг зловещих парков аттракционов, где каждый – самопровозглашенный супергерой, но заняться толком нечем, и все лишь поглощают новую чудесную пищу «ХОО!», бесконечно смотрят по телику повторы ужасно кровавого мультсериала «Микки-Глаз» и ходят в страшный парк аттракционов того же Микки-Глаза. Обитатели этого мира, «умиротворенные, защищенные и поднадзорные», перенесли травму и застряли глубоко на стадии отрицания. Отчужденные, одинокие, самовлюбленные, они поверяют свои страхи анонимному голосу в «Дневниковых залах», вдохновленных «Большим Братом», и демонстрируют счастливые личины другим эгоцентрикам, с которыми сталкиваются, навещая магазины или парк.

Романтическая идея особи, гениальности, «супергероя» умирала у нас на глазах. Наши самые кассовые фильмы повествовали о персонажах детских мультфильмов; в коконе ностальгии и монотонности мы прятались от воющей непостижимой тьмы экологической катастрофы, параноидальной культуры тотальной слежки, террора и финансового коллапса.

Капитан Лотариус Ли, бывший суперзлодей, переквалифицировавшийся в бюрократы, выдвигает версию грядущего, где семья заменяется более подконтрольным модульным расселением, тоже в традициях Большого Брата:

В КАЖДОМ ДОМЕ БУДЕТ ОБЩЕЕ ЖИЗНЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ШЕСТНАДЦАТИ **ИНФАНТИЛОИДОВ**. ЭТИ ГРЫЗУЩИЕСЯ СТАИ БУДУТ НАХОДИТЬСЯ В ДОМАХ ПОД КРУГЛОСУТОЧНЫМ НАДЗОРОМ И СМОТРЕТЬ **ДРУГ НА ДРУГА** ПО ТЕЛЕВИЗОРУ. В РЕЗУЛЬТАТЕ **БИХЕВИОРАЛЬНЫЙ ОТКЛИК** ПОСЛУЖИТ СРЕМИТЕЛЬНОЙ СТАНДАРТИЗАЦИИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ.

Бунтуя против реалистического подхода – по крайней мере, к нашему детищу, – мы с Кэмероном Стюартом вдохновлялись Синдбадом, Парсифалем и Дон Кихотом. Нам нравилась идея воссоздать супергероя в контексте средневековых рыцарских аллегорий, кельтских волшебных сказок и плутовских романов, сочетая эстетику «1984» и «Заключенного» с субботними утренними мультфильмами, говорящими зверями и кислотной палитрой.

«Дайвер» задавался вопросом, каково быть героем в мире, которому герои больше не нужны, и, на мой взгляд, стал моей первой после «Флекса Менталло» современной и вдохновенной попыткой возврата к рецепту Сигела и Шустера. Однако приходилось признать, что комикс был слегка несвоевременен и обречен нравиться лишь передовым мыслителям из состава прогрессивных хипстеров – аудитории крошечной, однако высоко ценимой!

Тем не менее меня заворожила мощь и сам факт существования нарратива о победившем зле, и я вознамерился исследовать его глубже в крупном кроссвере во вселенной *DC*. Мне заказали завершить проект, который Дэн Дидио называл теперь своей «Кризисной» трилогией, – написать комикс «Финальный кризис». В этой серии Дэн хотел использовать персонажей «Новых богов» Кирби; я был рад, что удастся поимпровизировать на эту тему, и бесконечно счастлив, что мне достанется сам Дарксайд, абсолютный супертиран с его Уравнением Антижизни. Уравнение Антижизни изо дня в день впихивали мне в глотку газеты и телевидение, и меня от него уже воротило – воротило оттого, что мне твердят, будто мир умирает, потому что я забыл выключить в ванной свет; воротило от Финального / Финансового Кризиса, Войны и подростков-смертников, готовых самоубиться ради пошлой загробной жизни, которая, по

описаниям, походила на клубную ночь со стриптизершами в лас-вегасском клубе «Мятный носорог».

Вместе с Дж. Г. Джонсом, а затем художником Дугом Манки мы взялись за комикс о том, как история эпохи рационального просвещения, сюжет о развитии и прогрессе, распадается, отступая перед хоррором о неудаче, вине и подчинении слепым властям.

Я освежил свои познания в области жизнерадостной литературы, посвященной апокалипсисам и судным дням, заново ознакомился со всевозможными откровениями, Рагнарёками и мифами о конце времен и приступил к планированию абсолютно современного Армагеддона, в ходе которого половина человеческой популяции одержима злым богом, возвестившим о своем прибытии электронной рассылкой Уравнения Антижизни и мелкими жестокостями, которые разрастаются и вот-вот поглотят весь мир. Каково это – когда умирает комиксовая вселенная, и как эта смерть прояснит нам, что мы делаем с самими собой?



С моей точки зрения, «финальный кризис» бумажной вселенной DC должен был стать последней войной между «есть» и «нет», между историей и пустой страницей. Что будет, если пустота страницы возмутится качеством навязанного ей материала и воспротивится, спонтанно породив живой концепт, пожирающий повествование, – нигилистического космического вампира, мечтающего лишь высосать из мультивселенной все сюжетное сырье, распухнуть и лечь умирать под мертвым солнцем.

Я пытался показать, как вселенная DC распадается мозаикой знакомых жестов, на последнем дыхании найденных стратегий, испытанных, но на сей раз безуспешных, и в конце концов даже описания блекли, а сюжет погружался в бредовую бессмысленную бессвязность. Впрочем, должен признаться, что нервы у меня слегка сдали и бессвязность так и недотянула до идеала.

Вот что случается, пытался сказать я, когда плохие истории пожирают хорошие при вашем попустительстве. Вот каково это, когда по вашей вине Уравнение Антижизни обращает все ваши грезы в кошмары.

В конце не оставалось ничего, только тьма, Супермен, грубо сколоченная машина желаний – самый настоящий *deus ex machina* – и единственное желание, питающееся энергией последних остатков жизненной силы первого супергероя.

Пожелал он, разумеется, счастливого конца.

«Финальный кризис» стал бестселлером, но разделил интернет-аудиторию пополам, как меч Александра Великого. Один негодующий читатель даже уверенно предсказывал, что вскоре меня призовут к ответу за причиненное мною «зло». Очевидно, для недолюбленного

фаната комиксов мера зла – не геноцид или издевательства над детьми, а элементы целостности, нарочно опущенные самодовольными писателями, невнятно телеграфированные детали сюжета и малопонятные или неоднозначные темы.

Если б хоть десятую долю кипящей праведной ярости этих анонимных фанатиков направить на борьбу с ужасами нетерпимости и нищеты, мы бы в мгновение ока очутились в лучшем мире.

Всё впереди.

Я популярный писатель, меня часто зовут на автограф-сессии, и я видел столько магазинов комиксов, сколько не приведи господь никому. В диапазоне от торговых сетей вроде «Запретной планеты» до семейных магазинов или лавок, где страшненькие укурки и чудаки торгуют травяными причиндалами.

Как-то раз я приехал в Шеффилд, постиндустриальный город тяжелого металла и готики на севере Англии. На дворе был 1989 год, и нас еще с четырьмя или пятью комиксистами рассадили вдоль стола, точно судей на комиссии по делам малолетних правонарушителей. Посмотреть на нас пожелали всего пять чокнутых личностей – каждый в каком-нибудь экстравагантном наряде, каждый чуден обликом и ненормальнее предыдущего. Был, к примеру, болезненно застенчивый, длинноволосый и дикобородый великан. Был миниатюрный персонаж вороватого вида, с поблескивающими чернейшими глазами водяной крысы. Остальные в моей памяти расплываются в эдакий бесформенный фоторобот, то ли Уоллес из «Уоллеса и Громита», то ли Панч и Джуди, и все выстроились вдоль стены, словно на опознании подозреваемых в сказочном преступлении, свидетели какового вряд ли сохранят дружественные отношения с собственным рассудком.

Они стояли молча, ждали, и неловкость росла, давила немо и недвижно, и вскоре это стало невыносимо. По нежным перепуганным глазам вспотевшего великана я видел, как у него в мозгу бешено вращаются шестеренки. Было ясно, что он полагает себя лично ответственным за всеобщее неловкое онемение. Я наблюдал, как

нарастает напряжение в его теле, как он готовится к некоему первобытному взрыву, и когда взрыв случился, вышел пронзительный взвизг:

– Простите! У меня нет вопросов!

Он сделал то, на что, очевидно, были не способны все прочие, преодолел целую жизнь интроверсии и оставил след, и все тотчас закончилось рыком и рыганием – будто последняя в своем роде тварь наконец капитулировала перед будущим и послушалась призыва к вымиранию. Затем, точно посланник иного мира из запасников Дитко, миниатюрный человечек огляделся, как бы подразумевая, что он-то понимает некую потрясающую шутку, а к остальным, которых он якобы только что заметил, не имеет ни малейшего отношения. Он был одним из нас, и примитивная граница разделявшего нас стола на козлах не могла ни уловить это, ни передать. Я, объяснил он, профессиональный писатель-комик. Затем, многозначительно блеснув глазом, он предъявил свое удостоверение в виде крошечного бумажного сверточка – пальцем толкнул его по столу ко мне.

– Это вам, – сказал он, отступил задом – точно спецэффект из фильма Кокто – и опять встал у стены.

Глаза его блестели, мою реакцию он предвосхитил ободрительным мини-кивком. Уголки его губ примеривались к лукавой всезнающей улыбке Мистера Мксизптлка, бесенка из Пятого измерения, и я все разворачивал, и разворачивал, и разворачивал, и разворачивал бумагу, пока не прочел карандашные буковки, микроскопические, как надпись на надгробии рыцаря фей:

«Кампания за сюрреалистический эль»^[296].

Я не знал, засмеяться или заплакать. Полтора часа на нас пялились, а затем растерянный и смущенный владелец магазина, торопясь поскорее избавиться от неловкости, вывел наш слегка травмированный отряд к машине.

Мы сбились в кучку перед лавкой, словно объедки вчерашнего карри, наши мечты о славе и поклонницах черствым рельефом проступали под беспощадным послеполуденным солнцем Шеффилда, и тут злобный лысый человечек в туфлях на платформе, клешах, рубашке с расстегнутым воротом и с львиным медальоном на груди прошел мимо, как локомотив по рельсам, остановился, замер, обернулся и рявкнул нам в лицо:

– Сволочи тори! Это я, я был на Барбадосе!

Поклонникам супергеройских комиксов зачастую приходится опровергать нелестный стереотип «никому не нужные, неловкие уроды»; хотя в этом всегда был и отчасти остается некий элемент истины, не стоит забывать, что те же претензии можно с легкостью предъявить киноманам, меломанам или футбольным болельщикам – и найти соответствующие примеры. Нередко определенные черты любителей комиксов свойственны одержимым фанатам чего угодно, а также тем, кто рьяно увлечен своими хобби или что-нибудь коллекционирует. Но я должен отметить, что физическую и поведенческую ненормальность шеффилдского класса я видел только в Новой Зеландии, в Окленде, – впрочем, там она разбавлялась тупой агрессией, и лишь один молодой, без кровинки в лице мужик, приехавший за много миль из страны овцеводов, льюис-кэрролловским шутовством хоть сколько-нибудь близко подошел к уровню своих английских коллег. Он вращал глазами за линзами очков, в которых Шерлок Холмс мог бы разгадывать преступления на клеточном уровне, а волосы его были нелепо взбиты, формой в точности напоминали перевернутый рожок с мороженым и создавали неприятное впечатление, будто целиком сделаны из некой отвратительной, склеившейся синтетической субстанции, текстурой и цветом напоминавшей картофельное пюре. Он пронзительно тараторил вопросы, резко дергался – возможно, в его лице мы обнаружили потерянное звено между человеком и страусом, – и я больше никогда не видел ни одного похожего на него живого существа. Мне остается лишь молиться, что этот фермер, который упал на Землю, сможет замолвить за нас словечко, рапортуя своим хозяевам – инопланетным механическим страусам.

С ним не могли сравниться даже горластые, обделенные сексом и разумом парнишки из заваленного снегом Нью-Джерси с их сбивчивыми криками «Женомужчина! Убьем двух зайцев!» и массивные девочки-готки, жертвы некоего невыразимого насилия. Эти физиологические дива имели свойство подбитыми цеппелинами громоздко влипать в поле зрения в обнимку с нелепыми самодельными куклами Песочного Человека (вообразите вырезанное из картона лицо Нила Геймана, пришпиленное на перчаточную куклу «боксирующая монашка» или наряженное в корону из отутюженных

черных роз). Но они были по натуре добрыми и плюс-минус безвредными, как теленовости о катастрофах на другом краю земли.

Гостем конвентов я объездил планету, побывал в Сан-Диего, Лукке, Париже, Барселоне, Мельбурне, Осло, Рейкьявике, Бристоле, Абердине, Лондоне, Филадельфии, и у меня создалось впечатление, что мою читательскую аудиторию в основном составляют умные и пылкие мальчики, студентки или альтернативщики с подругами, которые, как правило, умнее этих мальчиков. То были, повторяю, читатели, не фанаты – для них хороший комикс был просто очередным блюдом ежедневного поп-культурного меню.

Но еще страннее фанатов мне виделась профессиональные ветераны конвентов – прежние «красотки» от фантастики, бывшие капитаны звездолетов и имперские штурмовики, которые пережили свои культовые шоу и всю жизнь мигрируют с одного мероприятия на следующее, прожигают гонорары за выступления, бесконечно кружа по миру, ставя автографы на старых фотографиях и подарочных коробках DVD.

Одна выносливая актриса, в латексном платье и по сей день умопомрачительная, разъезжала с двенадцатилетним сыном, который тихо, вежливо и исполнительно проверял, есть ли для нее грим в автобусе после бурных ночей в очередном городе, в барах, где никогда не иссякает кредит. Над таким ситкомовским сценарием запросто можно похихикать, но я часто вспоминаю этого преданного безропотного мальчика со всепонимающим смирением в глазах и его великолепную маму, которая выжимала последние капли из своей давней роли веселой плакатной девчонки, служившей в космическом флоте, а между тем с каждым днем приближалась к темной стороне роли «мамаши, которую я бы не прочь», ковыляла домой на высоченных каблуках и в безупречном подпитии.

Еще одна культово-телевизионная неизменная фигура, закаленная в боях, остроумная и циничная, одарила многообещающую научно-фантастическую старлетку следующим советом: если надо подхлестнуть очередь мальчиков-поклонников, медленно расстегни верхнюю пуговку на блузке, как будто тебе нехорошо, слишком жарко. Чтобы подхлестнуть поток жертв, расстегни еще пуговиц – сколько понадобится, пока не добьешься желаемой скорости продвижения очереди. Оказывается – и это я с вами делюсь со слов эксперта, –

застенчивые фанаты смущаются, видя оголенную грудь, и норовят смыться побыстрее. Эта женщина овладела своей методикой в совершенстве и управляла толпой, как уровнем воды в камере шлюза.

Мои посещения этой карусели обычно сводились к одним выходным, забитым автограф-сессиями и дискуссиями на секциях, но стойкие оловянные солдатики направлялись затем в Аргентину, оттуда в Мексику, Сингапур, Осло или Бирмингем. Кочевое племя летучих голландцев и голландок, живущих по расписанию выступлений – возможно, пожизненному. Зрители «культовых» телесериалов и фильмов прощали им всё; сколько бы десятилетий ни миновало с твоего последнего полета к Арктуру, для мастурбаций фанаты по-прежнему брали фотографии, где ты в кольчужном купальнике. Они творили атмосферу двусмысленности, в которой почему-то казалось нормальным и ничуть не абсурдным протягивать фотографии мускулистых красавцев престарелым актерам, которые расписываются неверной рукой и будто разыгрывают «Портрет Дориана Грея» наоборот.

А еще есть «Международный Комик-кон» в Сан-Диего – Рабле пополам с Феллини на ракетном топливе, парк аттракционов двадцать первого века, где все навеки останутся супергероями. Сей привет из грядущего требует отдельной книги, но это будет другая книга.

Достаточно сказать, что Сан-Диего, как мы это называем, – крупнейшая в мире ярмарка поп-медиакультуры и фестиваль пограничного безумия, и с каждым годом он разрастается, все больше людей приезжают посмотреть, как целый город сдирает с себя штатское и преображается в страну Оз в жанре фантастики, хоррора или порно.

Приехав впервые двадцать лет назад, я видел, как молодого человека в костюме Зеленого Фонаря гонят по Главной улице злые морпехи. В этом году впечатление складывалось такое, будто страницы комиксов и фэнтезийных романов, а также стекло телеэкранов разлетелись на куски, взорвались и заполнили собой три павильона размером с ангары, а потом излились наружу, заполонили и сюрреализировали все гостиничные бары, все вестибюли мотелей, все городские кварталы на многие мили вокруг, населив их монстрами, фам-фатальями и самопальными супергероями. «Комик-кон» в Сан-Диего должен хоть

раз пережить каждый. Это генеральная репетиция завтрашнего дня, когда *Second Life* из второй жизни превратится в первую.

Должен сказать, всякий раз, когда я туда приезжал, аудитория мне попадалась молодая, воодушевленная, вежливая и умная. Люди, которые врубаются в мои истории, – ровно те, кому я и желал эти истории полюбить, и практически со всеми я ладил. Они не казались мне жуткими, или нердами, или гиками, или какой тут годится маркетинговый ярлык, но, надо думать, ими-то и были и они, и мы все.

И поэтому золотая медаль навсегда присуждается Шеффилду.

Глава 24

Железные люди и суперсемейка

Супергерои множились — гнездились на афишах местного кинотеатра, оседлав здания, выше Ultimate-версии Великана. Больше всех из такого положения вещей выжимала «Марвел», запустившая целый кордебалет супергероев, перенося их обаяние со страниц на экраны и насыщая растущий голод. Страшные времена и супергеройские фильмы идут рука об руку, как грязь и мыло.

«Сорвиголова» 2003 года успешно передавал атмосферу католических страданий и угрызений, так оживлявших комикс Фрэнка Миллера «Рожденный заново», по приблизительным мотивам которого и снимали кино, но трюки на тросах получились заезженные, и все персонажи имели привычку в бою скакать как кузнечики. Бульварный подход Миллера лучше удался в более поздних экранизациях его графических романов «Город грехов» и «300». «Сорвиголова» был смелой попыткой превратить витражный нуар Миллера в правдоподобную супергеройскую франшизу про жизнь городских улиц, но из нутра фильма пробивалось раздраженное нытье. Когда мы впервые встречаемся с героем, он устраивает погром в кабаке, делает отбивную из невинных, казалось бы, завсегдатаев почти в полном составе, никак не объясняя и не извиняясь за жестокость.

Следующей на конвейере стала «Лига выдающихся джентльменов». В отличие от Сорвиголовы и Человека-Паука, родившихся в шестидесятых, «Лига» была новым комиксом, совместной работой Алана Мура и Кевина О'Нила. Комикс вышел в 1999-м, но действие происходило в 1898-м, и среди персонажей было несколько знаменитых героев поздневикторианской приключенческой литературы — многие впоследствии стали прототипами персонажей вселенной «Марвел» и в свете газовых фонарей собрались в некое воинское общество, открывшееся следующей эпиграммой:

«Британская империя всегда с трудом отличала своих героев от своих чудовищ».

«Лига выдающихся джентльменов», объединившая Человека-Невидимку Г. Дж. Уэллса, Аллана Квотермейна Г. Райдера Хаггарда, героиню «Дракулы» Мину Харкер, доктора Джекила и мистера Хайда (которые здесь выступают таким прото-Халком) и Капитана Немо под водительством Кэмпiona Бонда (дедушки Джеймса) и его босса М., то есть Мориарти, сражалась с врагами империи.

Подобно поразительным зоологическим диковинам, сооруженным викторианскими таксидермистами из лишних клювов и лемуриных хвостов, «Лига выдающихся джентльменов» была восхитительным, возмутительным утконосом Франкенштейна. Серия продолжается до сих пор^[297], вбирает в себя целые литературные континуумы и сплетает из них бесшовный холст, на котором «История О» оборачивается тайной главой из жизни Орlando Вирджинии Вулф^[298], а Билли Бантер учился в шпионской школе вместе с папой Эммы Пил и оруэлловским О'Брайеном^[299]. Самое свежее приключение 1910 года свело персонажей «Трехгрошовой оперы» Брехта с Джентльменом-Вором Раффлсом, Карнакки – охотником за привидениями и выпавшим из времени Нортоном Иэна Синклера^[300].

Фильм, что неудивительно, сильно недотягивал до размаха книги Мура, а стимпанковский антураж рубежа девятнадцатого и двадцатого веков диссонировал с модой на приземленное и современное. Сценарий написал английский комиксист Джеймс Робинсон, продюсером выступил Дон Мёрфи (муж моей подруги Сьюзен Монтфорд – я сыграл Романа Полански в ее короткометражке «Незнакомцы»). Про Дона напишут книги получше моей (уже, собственно, написали, и я рекомендую вам «Убийственный инстинкт» Джейн Хэмшер – о том, как снимались прекрасные «Прирожденные убийцы» Оливера Стоуна), но здесь достаточно будет отметить, что его кинокомпания называется «Angry Films»^[301] не просто так. У Мёрфи, которого знаю я, есть и человеческая сторона, но не хотелось бы рассказами о его доброте и юморе подорвать ему грозную славу. На афтерпати «Лиги» я очутился в нескольких футах от сэра Шона Коннери, блудного отца Шотландии, но мне удалось с ним только поздороваться.

«Халк» Энга Ли был амбициозной попыткой снять что-нибудь взрослое по мотивам метафоры управления гневом, придуманной Ли и Кирби. Фильм был примечателен великолепными изобретательными

монтажными переходами с компьютерной графикой, но ему не доставало яркой истории, симпатичных персонажей и, главное, разгрома со швырянием танков, какого привыкли ожидать зрители, особенно те, что с малых лет росли на комиксовых приключениях Зеленого Монстра. К тому времени, когда в 2008 году, каких-то пять лет спустя, вышел «Невероятный Халк», *Marvel Entertainment* отточила способ представления персонажей на экране: в последней части главный герой неизменно сталкивался с другой версией себя – больше, многочисленнее или подлее, и в данном случае это означало «Акт 3: Халк против Мерзости».

Поскольку к супергероям вернулась популярность, некоторых кинематографистов осенило: вообще-то, им ничто не мешает создавать собственных персонажей, не полагаясь на резерв *DC* и «Марвел».

«Суперсемейка» – набег мультипликатора студии «Пиксар» Брэда Бёрда на территорию костюмированных героев; получился типично изящный, остроумный и цельный мультфильм – он мгновенно открыл громадную вселенную персонажей и возможностей и по сей день остается самым успешным из оригинальных киношных супергеройских историй. Давние читатели комиксов не обнаружили в нем ничего нового – «Суперсемейка» кое-что заимствовала у «Фантастической Четверки», из «Суперребят»^[302] и «Марвелмена» взяла портрет потерявшего форму немолодого супергероя, даже цитировала антигеройский запрет из «Хранителей», – но мультфильм предназначался для зрителей всех возрастов, написан и снят был на высшем уровне, и это наделяло его яркой свежестью, отдававшей серебряным веком. Разноцветье и обаяние фильма маскировали отсутствие оригинальности, но трудно было не наслаждаться непринужденной работой персонажей и адреналиновыми боевыми сценами, которые походили на ожившие детские воспоминания (хотя нам так и не объяснили внятно, отчего миссис Исключительная так и не использовала свою суперспособность к растяжению, чтобы подтянуть расплывающуюся попу, на которую она так жалуется).

Что до Первой Семьи «Марвел», они тоже получили шанс появиться на большом экране – вышла «Фантастическая Четверка», поверхностная, тоскливая, ориентированная на семейный просмотр попытка подновить геройскую команду, придуманную, по сути, для холодной войны. Продолжение – «Фантастическая Четверка:

Вторжение Серебряного Серфера» – сохраняло детский тон и непростительно лишило нас зрелища Галактуса, но его сверхъестественное CGI-изображение Серебряного Серфера, особенно захватывающая сцена воздушной погони меж небоскребов центрального Манхэттена, – поистине победа: это первый случай, когда кино вплотную подошло к чистоте видения Джека Кирби и показало, что́ станет возможно в будущем, когда кинематографисты наконец наверстают упущенное и откроют для себя лучшие работы Короля.

2005 год преподнес самый интересный и свежий подход к супергерою в кино со времен «Неуязвимого» – Кристофер Нолан снял «Бэтмен: Начало», а в 2006-м появилось рьяно предвкушаемое, но плохое «Возвращение Супермена», а также последняя часть трилогии «Люди Икс» и еще одно оригинальное произведение студии «Фокс», на всю катушку использовавшее ногастый голливудский гламур Умы Турман, – «Моя супербывшая». К сожалению, эта неловкая романтическая комедия о брошенной суперженщине, хотя и могла бы стать революционным графическим романом, почти не оставила по себе впечатлений и запомнилась лишь воистину кошмарной сценой, где Турман в супергеройском обличье Джи-Гёрл запускает в спальню своего бойфренда живую акулу.

В «Хэнкоке» были самые потрясающие сцены полетов со времен первого «Супермена», а на ошеломительную первую сцену, в которой Уилл Смит потрепанным алкоголическим сверхчеловеком носится между машинами, не пожалели денег. Но после этого все покатилося под откос: великое откровение о происхождении героя, невразумительная история про ангелов и реинкарнацию, на корню убила хит, который мог бы стать франшизой и революционной серией про черного супергероя; замысел рухнул под тяжестью собственной абсурдной мифологии.

Однако появление супергеройского фильма нового типа возвестил «Железный Человек» – звезда «Марвел» второго ряда; не будучи крупным брендом, он получил невиданную зрительскую аудиторию, вышел за рамки жанра в пространство универсального и держался на отличном актерском составе и великолепной игре замечательного Роберта Дауни-мл. После наркологической клиники в улыбке Дауни-мл., пожалуй, просвечивало некое самодовольство, но никто другой не

смог бы оживить Тони Старка из «Алтимейтс» с таким блеском и глубиной. «Железный Человек» стал идеальным успешным супергероем для бестолковых амбиций первого десятилетия двадцать первого века. Он был миллионером, получеловеком-полумашинной, киборгом, какими становились мы все, приросшие к своим телефонам и мониторам, – с лицами невозмутимыми, как запертые полированные двери. Железный Человек напоминал, что наше человекомашинное будущее – не просто триумф бездушной технологии; оно требует обмена, эротизации, смягчения металлических контуров. Железный Человек не был роботом, каким казался поначалу; под непроницаемой броней скрывались доброта и эти проникновенные щенячьи глаза. У человека из металла сердце было разбито вдребезги. Тони Старк превратился в нежное ядро, в израненную душу военной машины, которая торговала войной и очеловечивала воинов.

На предпоказе «Темного Рыцаря» Кристофера Нолана в Лос-Анджелесе я оказался рядом с Джимом Ли, а также Дэвидом и Викторией Бекхэм и их сыновьями. Посреди фильма Брюс Уэйн в исполнении Кристиана Бейла берет новехонький «ламборгини-мурсьелаго» прокатиться по улицам Готэма.

– У него твоя машина, пап! – взвизгнул старший мальчик Бекхэмов под блаженный рев иллюзии, таранившей реальность.

На следующий день меня позвали в офис Зака Снайдера в «Уорнер» посмотреть кое-что из «Хранителей». Компьютерная графика высокого разрешения догнала гиперреалистичные стоп-кадры Дэйва Гиббонса, его изобилие крохотных осмысленных деталей и бесконечную глубину резкости. Доктора Манхэттена во всей его красоте с хером наружу теперь можно было целиком изобразить в цифре, как Алан Мур и предлагал за много лет до того. Фильм встретили вяло, но я подозреваю, что его слава будет расти.

Мур, потрясая кулаком, отрекся от этого любовного триббюта своей самой известной книге и отдал свою долю денег Гиббонсу. Его опыт с «Лигой выдающихся джентльменов» оказался последней каплей: адвокат «Юниверсал» поволок Мура в суд по делу о плагиате, обвиняя в том, что истории из первого тома «Лиги» основаны на более раннем киносценарии под названием «Действующие лица». Мур порой заимствовал идеи, что подтверждала сама концепция «Лиги», но обвинения были абсурдны, извилисты и привели к тому, что Мур в

очередной раз хлопнул дверью, обрубил все оставшиеся связи с Голливудом и мейнстримной индустрией комиксов и вернулся к корням – музыке, мелким издательским проектам и андерграундной арт-среде.

Роман «Хранители», самое прибыльное издание за всю историю *DC*, только в 2008–2009 годах разошелся тиражом в миллион экземпляров, что, наверное, обеспечило автора как минимум сигаретами и кольцами-скорпионами.

«Особо опасен» Марка Миллара, поставленный российским экшн-стилистом Тимуром Бекмамбетовым, экранизацию еле пережил (сценаристы хвастались, что прочли только первый выпуск комикса, а дальше не потрудились), но фильм, хоть и утратил центральный смысловой стержень, собрал прекрасную кассу и открыл двери последующей экранизации Миллара «Пипец». «Особо опасен» опирался на «Тайное Общество Суперзлодеев» *DC*, и каждый персонаж был вариацией на тему персонажа-ветерана. Джокер превратился в демонического Мистера Риктуса. Глиноликий переродился Говноголовым, Двуликий стал Джонни Двучленом, а... короче, вы поняли. «Особо опасен», корнями уходивший в историю *DC* и супергеройский ревизионизм, – казалось бы, не самый очевидный выбор для Голливуда, но его базовый сюжет – история нерда, который вцепляется в свой шанс любой ценой стать большим человеком, – находил отклик у зрительских масс. А Анджелина Джоли в составе актеров возвысила фильм над его скромными истоками.

Фильм «Особо опасен» имеет лишь отдаленное отношение к комиксу, но связей между ними достаточно. Увлекательный супергеройский сюжет заменили нелепой историей про «тайное общество». Суперзлодеи Миллара обернулись таинственной и почти непостижимой лигой наемных убийц, она же Братство Ткачей, которые, как выясняется, работают на Станок Судьбы и по его поручению убирают из социума нежелательные элементы. Человек-Паук добирался до киноэкрана сорок лет, а новые супергерои возникали в кинотеатрах спустя жалкие месяцы после того, как их комиксовые приключения горяченькими вылетали из типографий. Комикс превратился в заявку, в шаг на пути к целлулоидной легитимации.

Телевидение вновь догнало супергеройскую моду, выпустив «Героев». Первый сезон получился напряженным и увлекательным, хотя все до единого поворота сюжета были списаны из каких-нибудь знакомых комиксов, но сериал очень быстро заблудился. Высшим его взлетом стало раскрытие происхождения злодея Сайлара – сценарий был элегантен, хорош и сложен, как лучшие эпизоды «Хранителей», источник вдохновения «Героев» и многочисленных трепетных цитат. «Герои» сочетали в себе новаторские ходы темного века и ренессанса, соорудив из них телеприемлемое варево с многочисленными суперчеловеческими героями без костюмов.

Британский сериал «Антигерои»^[303] – лоу-фай-взгляд на бессмысленную жизнь суперлюдей последнего ряда, которые собираются в лондонском баре, где на стенах висят портреты – мой и Уоррена Эллиса. Сериал снимался смеха ради, но в нем с вниманием к деталям создавался мир, в котором чувствовалось влияние лучших «серьезных» супергеройских комиксов.

Сейчас, когда я это пишу, геройская галерея пополнилась сериалами «Плащ», «Плохие», «Необыкновенная семейка» и «Люди Альфа»^[304], и вряд ли список этим ограничится. Супергерои добавляют пикантности любому жанру, к которому прикасаются, и разумно ожидать, что в дальнейшем они станут оживлять всевозможные, в остальном совершенно обыкновенные сценарии.

Даже фильм Эдгара Райта по серии комиксов Брайана Ли О'Мэлли «Скотт Пилигрим против всех» изображал пустые подростковые отношения как серию титанических супергеройских битв – ясно же, что так ты себя *ощущаешь*, когда влюблен: ты как будто супергерой. Теперь все ощущалось так, будто ты супергерой. Супергерои были повсюду. Ступали по земле среди нас.

Глава 25

За горизонтом событий

Словно в ответ на вызов, брошенный кинематографом и играми, комиксовые вселенные заполнили сюжеты нового рода. «Комикс-ивенты», как их называли, существовали со времен «Секретных войн» «Марвел» и «Кризиса на Бесконечных Землях» *DC*. Они были предложением вставить всех персонажей, имевшихся у издательства, в панорамное пляжное чтение, которое при желании можно разрекламировать как голливудский блокбастер.

В двадцатом веке серия ивентов открылась проектом, который станет вехой в развитии супергеройского нарратива, – «Кризисом личности» 2004 года. Читателям гарантировалась шокирующая история, которая навсегда изменит все, что мы знаем о вселенной *DC*, в том числе наши воспоминания о любимых в детстве комиксах. «Кризис личности» был детективом, начинался с жестокого убийства, и едва ли в списках *DC* нашелся бы персонаж, менее заслуживавший роли жертвы.

В мои мозговые извилины навеки впечатан один образ из второго выпуска: некогда беззаботная Сью Дибни в драных колготках – очевидно, после насильственного вторжения Доктора Света через черный ход – рыдает в объятиях мужа на зеркальном полу одной из штаб-квартир Лиги Справедливости, этом возлюбленном средоточии детского восторга и возможностей.

Порочный физик Артур Свет, известный своими манипуляциями с линзами и фотонами, начал злодейскую карьеру врагом Атома, который сыграл крупную роль и в этой истории. Свет был типичным злодеем по рецепту «естествознание для начинающих», творением Джулиуса Шварца времен серебряного века, и задумывался для того, чтобы учить деток основам физики под лукавой личиной злодейства с прибабасами. Побыв бестолковым противником Юных Титанов, он поднабрался глубины и характера, но ничто в его предыдущей уголовной биографии (включая несколько провалившихся околосветовых краж) не давало оснований заподозрить склонность к

насильственному анальному сексу, пока «Кризис личности» не выкрутил до максимума этот прежде упускаемый аспект обаяния персонажа. И вот уже все ветераны героического сообщества *DC* живут в страхе за ректальную безопасность своих близких, а поведение Доктора Света совершенно выходит из-под контроля. С каждым своим появлением он все похотливее, а в одном из будущих сюжетов восстает из мертвых распутным зомби.

Что касается Сью Дибни – вы, вероятно, помните Сью и ее мужа Ральфа, Вытягивающегося Человека, по серебряному веку: они сыпали остротами и стабильно обитали на тех окраинах вселенной *DC*, где посветлее. Рисовали их под Дика Ван Дайка и Мэри Тайлер Мур – Ральф и Сью Дибни были ответом *DC* на Ника и Нору Чарльз, пару детективов, сыгранных Уильямом Пауэллом и Мирной Лой в фильме «Тонкий человек»^[305] (Вытягивающийся Человек, понимаете?). «Вытягивающийся Человек», очаровательная небалаганная трактовка концепции Человека-Пластика, растяжимого героя, выходил дополнительным стрипом во «Флэше» – аккуратные восьмистраничные истории с загадкой и решением, какие любил Джулиус Шварц. Ральф и Сью, прекрасная пара, путешествовали по свету, без особой суеты расследовали научно-фантастические салонные детективы в духе Эллери Куина^[306], и заканчивалось все, как правило, поцелуйчиками, отчего брак казался каким-то нескончаемым медовым месяцем. Они были молоды, влюблены, счастливы.

А потом пришел Брэд Мельцер.

Мельцер публиковал романы, много лет был фанатом комиксов, свое дело знал, и было ясно, что к этим персонажам он подбирался давно. Красноречивый, непритязательный, вдумчивый – странно было ожидать, что этот мальчик погрузит героев *DC* в муторный мир сомнительной этики, паранойи, крайней кровожадности и сексуального насилия, однако ровно так он и поступил. Получилось что-то потрясающее – как будто «All You Need Is Love»^[307] сыграла сатанинская дэт-метал-группа из Норвегии.

Комикс открывался вызывающей, бравурной декларацией о намерениях, которая вывела романские поползновения Мельцера на первый план, а затем продемонстрировала его комиксовое мастерство:

ДОКТОР ФАТУМ ОДНАЖДЫ СКАЗАЛ МНЕ: «ЖИЗНЬ – ЭТО ТАЙНА». НО ЭТО НЕПРАВДА. МЫ ЖЕ ЗНАЕМ, ЧЕМ ВСЕ ЗАКОНЧИТСЯ. ВОПРОС ОДИН: КОГДА? В КНИГАХ ВСЕ ИНАЧЕ. РАСКРЫВ КНИГУ, ТЫ НАЧИНАЕШЬ ТРЕВОЖИТЬСЯ ЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ ПОЧТИ СРАЗУ. КОНЕЧНО, ТРЕВОГА ЭТА ОБМАНЧИВА. С ГЛАВНЫМ ГЕРОЕМ НИКОГДА НЕ СЛУЧАЕТСЯ НИЧЕГО ПЛОХОГО. А ВОТ ЕСЛИ ИСТОРИЯ НАЧИНАЕТСЯ С ПАРОЧКИ ВТОРОСТЕПЕННЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ...

...BUT I'M
STILL NOT
FAST ENOUGH.

Now.

Ralph Dibny.

Widower.

Daddy,
Two lines=
POSITIVE!
♡♡

Pregnant
Not Pregnant

Как, само собой, и обстоит дело в «Кризисе личности» – в начале Вытягивающийся Человек и Файрхок дежурят, примостившись на крыше. Текстовые блоки равномерно распределены по панелям, тонким контрапунктом визуальному ряду и диалогам двух персонажей.

На четвертой полосе мы оказываемся на кухне в Смолвиле, с Кларком Кентом, его приемными родителями и новым рассказчиком, в котором мгновенно узнаем Супермена.

Эти джойсовские сдвиги точки зрения всегда маркированы цветными текстовыми блоками. В одностраничном эпизоде с зелеными блоками мы слышим внутренний монолог Зеленой Стрелы; затем появляется цепочка бледно-голубых реплик (Атом), серых (Бэтмен) или желтых (Робин), и однако, история Мельцера остается замечательно ясна. Каждый голос – выразительный и запоминающийся, и даже когда диалоги и авторский голос переплетаются с пятнадцатью отдельными монологами, даже когда умопомрачительный монтаж означает порой, что в одной сцене контрапунктом звучат четыре или пять голосов, разноцветье едва ли требуется; за многие годы никому не удавалось так близко подойти к оркестровой полифонии Роя Томаса.

В середине первого выпуска Ральф обнаруживает труп Сью, нарисованный весьма недвусмысленно. Некогда веселый детектив стоит на коленях, его нелепо растянутые руки *несколько раз* обернуты вокруг обожженных останков возлюбленной жены, а его страдальческое лицо катарактой затягивает густая пелена комиксового дождя. Голова откинута, рот распахнут, точно свежеврытая могила для любимой морской свинки, по резиновым щекам рекой льются слезы. Это вам не круиз в Каир на годовщину свадьбы, где чета Дибни разгадала загадку Сфинкса, а Ральф чуть не повредил спину. Смерть невинности обрела новый облик, новый культовый образ. У нас на глазах, выполняя отвратительное обещание окровавленного смайлика из «Хранителей», резиновый детектив обнимал убитую жертву, свою жену. Для четы Дибни серебряный век воистину закончился.

Господствующим мифом Америки, пережившей Всемирный торговый центр, стала смерть грез. В защитниках своей бестревожной юности Мельцер и ему подобные разглядели смелую метафору американской невинности и свирепо выплеснули смерть этой ясноглазой наивности в ослепительном взрыве яда и мастерской жестокости. Перед нами – панковская супергероика по-американски.

Рисовал эту историю подающий надежды Рэгс Моралес, чьи искусные композиции выкручивали до максимума эмоциональный символизм и обостряли пластичную выразительность лиц до невиданных пределов страдания, вполне уместных в истории, которая пристойность в гробу видала. Моралес специализировался на супергероях, дошедших до ручки. Он рисовал супергероев, потерявших власть над собой, осиротевших и параноидальных, в поту и слезах – а порой все это одновременно, если того требовали головокружительные американские горки сюжета.

Разгадка детективной интриги у Мельцера в конце концов оказалась нелепой и слегка обламывала, но едва ли это имело значение, а при третьем прочтении комикс действовал только сильнее. В нем были правдоподобные человеческие голоса, текстура, ощущение крайней опасности и ярости – вот почему он так захватывал. Итоговая задача серии заключалась в том, чтобы сделать героев *ДС* ближе, ранимее. Если они справятся с такой историей и останутся в целости, значит они справятся с чем угодно. Продажи были высоки, аудитория бурлила, в середине десятилетия *ДС* достигла пика, а «Марвел» между тем пересматривала свои подходы. Одним из первых ее откликов стала серия «Диск личности». «Новомарвел» славилась своим бесстыдством.

Хороня допущения серебряного века, последний выпуск даже цитировал драматурга Артура Миллера: «Можно считать, что эпоха окончена, когда истощены ее основные иллюзии»^[308].

Полемический успех «Кризиса личности» обновленная *ДС* подкрепила популистским праздником жизни под названием «Бесконечный кризис» – двадцатилетним юбилейным продолжением первого великого событийного комикса «Кризис на Бесконечных Землях». Писал его Джефф Джонс, устрашающе внимательный к деталям, и комикс получился заумной плотной энциклопедией, в которой десятилетия сюжетных поворотов объяснялись на одной-единственной панели, а истории целых вселенных и бесчисленных

персонажей ужимались до простыней убористого текста. Экшн между тем не ослабевал – Джонс и его художники писали оркестровку буквально для тысяч героев и злодеев, с эмоциональными сценами, мыльнооперными моментами и развитием характеров, и весь стиль *DC* как будто сплетался в один голос. В Джонса, похоже, нередко вселялась живая душа вселенной *DC*, и он умел спрессовывать целые годы в одну красноречивую строку – например, когда Бэтмен язвительно огрызается на старого союзника:

**БУДЕМ ЧЕСТНЫ, „СУПЕРМЕН“... ПОСЛЕДНИЙ РАЗ ТЫ
ХОТЬ КОГО-ТО ВДОХНОВЛЯЛ, КОГДА БЫЛ МЕРТВ.**

«Бесконечный кризис» был плотен и сложен – то ли комикс, то ли путеводитель, – и ядро аудитории *DC* переживало восторг пополам с облегчением. Работа Джеффа Джонса с неизменной чуткостью откликалась на ожидания фанатов, и он всегда понимал, когда нужны знакомые характеристики, а когда уместно добавить шока или новизны. Но сложно было вообразить, что этот конкорданс понравится широкой аудитории. Он был задуман для специалистов и не представлял интереса для мейнстрима, хотя в качестве введения в обширную и запутанную вселенную *DC* ему едва ли найдется ровня.

Параллельно с «Бесконечным кризисом» *DC* публиковала мои «Семь солдат». Эту мегасерию я, как маньяк, что возводит собор из спичек, выстраивал, еще работая в «Марвел», и все ради того, чтобы исследовать самое дно вселенной *DC*: групповая психотерапия для супергероев с низкой самооценкой; подражатели, покупающие волшебные кольца на *eBay*; любители суперпорно, в котором девушки дымящейся серной кислотой поливают прекрасные неуязвимые груди.

Я хотел, чтобы эти разочарованные недоученные суперничтожества столкнулись с эпическим злодейством, какое обычно приберегалось для звездных супергероев из Лиги Справедливости. Одно дело – смотреть, как беспомощный человек в маске выступает против пары-тройки бандитов, и совсем другое – смотреть, как он, вооружившись лишь щитом и полицейской дубинкой, сражается с инопланетной империей. Злодеи у меня назывались «Шида» (от кельтского *Sidhe*, потустороннего волшебного народца, этих таинственных «иных», что возникают в сказках разных культур) – то была алчная раса

падальщиков, остроухих долговязых гоблинов на огромных, генетически спроектированных мухах и пауках, словно вырвавшихся в наш мир с полотна Ричарда Дадда^[309]. Выясняется, что Шида – потомки человечества из будущего за миллиард лет от нас; эволюционировав, они стали последними свирепыми обитателями обреченной земли под умирающим солнцем и посредством украденных машин времени поддерживают в себе жизнь, пожирая собственную историю.

МЫ – КОНЕЧНЫЙ ИТОГ ЕСТЕСТВЕННОГО ОТБОРА, ПОБЕДИТЕЛИ В ЖЕСТОКОЙ И КРОВАВОЙ БОРЬБЕ ЗА ГОСПОДСТВО НАД ПЛАНЕТОЙ.

Под началом Глорианы Мглы, Королевы Фей и любительницы яблок, абсолютной Злой Ведьмы, Шида периодически засылают многочисленные армии в прошлое – «пожинать» созревшие цивилизации, красть их культурные, научные и природные богатства, целые века оставляя под паром, а затем возвращаясь толпой, когда расцветет новая высокоразвитая цивилизация.

**ОНИ ЦЕПЛЯЮТСЯ ЗА ВЕЛИКОЛЕПНУЮ НЕДОЖИЗНЬ
В ОМЕРЗИТЕЛЬНОМ И ЗАТХЛОМ ПОДОБИИ КУЛЬТУРЫ
ПРЕД КОНЦОМ ВСЕГО. НАРОД-УРОД – НЕЧЕСТИВАЯ
ШИДА. БЛИСТАТЕЛЬНЫМ КАРБУНКУЛОМ ЛОПНУЛА
ПОСЛЕДНЯЯ ЗЕМНАЯ ИМПЕРИЯ, ЧТО ДЫМИТСЯ
В УБОГОЙ РОСКОШИ ГНИЕНИЯ НА ЗАМУСОРЕННЫХ
СКЛОНАХ В КОНЦЕ ЛЕТА, ГДЕ ПИТАЮТСЯ ВОЛШЕБНЫЕ
ЖНЕЦЫ, ПРИШЕДШИЕ ИЗ НЕ-КОГДА.**

Еще один смелый эксперимент, «52» (2007) – годовичная мегаистория, пятьдесят два еженедельных выпуска в реальном времени; его в формате телесериала писали четыре крупнейших автора *DC* того периода – Джефф Джонс, Грек Ракка, Марк Уэйд и я, раскадровку и ключевые моменты рисовал Кит Гиффен, а до ума доводил состав многообещающих талантливых художников.

Комикс прогремел оглушительно, и, несмотря на сложный напряженный график, мы все быстро сплотились и смогли раскрыть сюжет гораздо глубже, чем обычно удавалось с нашим составом героев

и злодеев третьего ряда. Завершение «52» мы отпраздновали поездкой в Лас-Вегас, где Грег Ракка предложил навестить стрельбища. Ему не терпелось опробовать полуавтоматическую винтовку, а я, закоренелый пацифист, оружия даже в руках никогда не держал, не говоря уж о том, чтоб из него стрелять. Грохочущая отдача меня удивила, но отвращения не вызвала, и вскоре мы с Кристан флегматично всаживали пули в ухмыляющееся бумажное лицо Усамы бен Ладена. Странная притягательность хладнокровного убийства виделась несколько яснее в этом зале гикающих мужланов и нервно хихикающих новичков.

«Марвел» парировала собственными ивентами. Лучшим из них, как уже было сказано, стала «Гражданская война». Однако Брайан Бендис также написал вяловатый «День М» и «Тайное вторжение» – продолжение войны крии и скруллов, в котором инопланетяне одержали победу, Земля завоевана и делаются слегка неуклюжие попытки сравнивать скруллов с радикальными исламистами, оптом позаимствованные из телесериала «Звездный крейсер „Галактика“»^[310].

Далее вышло «Темное правление», в котором обезумевший, накачанный лекарствами Норман Озборн, он же Зеленый Гоблин, архивраг Человека-Паука, заменяет Тони Старка на посту директора ЩИТа, переодевается в доспехи, становясь Железным Патриотом^[311], и набирает на службу членов суперзлодейского сообщества, которым предстоит стать кровожадным субститутотом супергероев – Темными Мстителями. Серия была замечательна тонким, многогранным изображением Озборна – плохого человека, который изо всех сил старается соответствовать тягостной новой роли хорошего парня в обстановке прогрессирующей тотальной разрухи. Любой, кто хоть раз страдал от стресса переработки, необходимости принимать многочисленные тяжелые решения и жестокого бремени сокрушительных дедлайнов, прекрасно понял бы муки Озборна, пытавшегося удержать контроль над своей непокорной командой и

своей страной. Из этого получилась затем «Осада» – еще одна эпическая глава той же громадной длительной истории, по меньшей мере доказавшая, что Бендис – уникальный генератор ивентов и для плавного развития современной вселенной «Марвел» абсолютно незаменим.

Затем настал мой черед подавать от команды *ДС* – «Финальным кризисом» (2008). «Бесконечный кризис» я считал квинтэссенцией комикс-ивента и слегка трепетал. Джефф пустил в ход все, что было, непринужденно вплел сотни персонажей в сюжет, где им всем нашлось, что толкового сделать или сказать, а тем временем зачал новые сюжетные линии и персонажей, чтобы будущим создателям тоже было чем заняться. В его руках вселенная *ДС* стала единым, хоть и густонаселенным пространством. Он даже умудрился добавить туда подлинных эмоций – например, когда Лоис Лейн золотого века умирает на руках оригинального «докризисного» Супермена 1939 года. На Земле-2 они женаты и вместе дозрели до трогательно романтических подступов к старости. Мне предстояло сочинить совсем другое продолжение «Кризиса»; я надеялся, мне удастся добавить что-то новое и сказать что-то ценное.

В период работы над «Финальным кризисом» я параллельно занимался другим крупным и спорным комиксом, выросшим из моей продуктивной и прибыльной фазы психоделии смерти. В «Бэтмен R.I.P.» группа супербогатых международных игроков «Черная Перчатка», возглавляемая зловещим Доктором Хёртом – который, возможно, дьявол или якобы умерший отец Брюса Уэйна, – взялась всеми возможными способами переламывать волю Темного Рыцаря, направляя против него воспоминания и сам рассудок:

ПОЛНОЕ И ТОТАЛЬНОЕ УНИЧТОЖЕНИЕ БЛАГОРОДНОГО ДУХА – НЕ МЕНЬШЕ.

Я развлекался, изображая уязвимого Бэтмена, что бродит по улицам бездомным на героине, обезумевшим и всеми преданным. Месть была сладкой, но краткой – она стащила с Брюса Уэйна костюм и запустила героя сквозь время.

«Бэтмен R.I.P.» даже попал в заголовки Би-би-си, а коллекционные издания стремительно разлетались в мейнстримных книжных

магазинах, где красивые «графические романы» и подборки комиксов постепенно заполняли все больше пространства на полках. Кое-кто отнесся к «Бэтмен R.I.P.» очень серьезно, и один разъяренный корреспондент обвинял меня в том, что я убил его детство, – хотя, будь это правдой, человек этот вряд ли был бы жив и смог бы пожаловаться. Было почти смешно, но, когда замелькали *угрозы смерти*, мы снова плюнули на наш веб-сайт и предоставили психам резвиться в дурдоме безнадзорно.

«Бэтмен R.I.P.» еще не успел остыть в гробу, а мы с Фрэнком Куайтли уже запустили следующую серию «Бэтмен и Робин» – кислотного оттенка осовремененную версию телесериала шестидесятых, как будто поставленного Дэвидом Линчем, и в 2009 году это была самая продаваемая книга про Бэтмена. Дик Грейсон, первый Робин, стал новым Бэтменом, помоложе, поспокойнее и пооптимистичнее, а в роли Робина выступал давно потерянный сын Брюса Уэйна Дэмьен, воспитанный наемными убийцами и выросший хмурым и с претензиями (весь в отца). Перевернутый Динамический Дуэт – угрюмый Робин, жизнерадостный Бэтмен – получился так хорош, что многие читатели взаправду огорчились, когда Брюс Уэйн вернулся и вновь облачился в свой плащ. «Бэтмен и Робин» естественно перетекли в столь же успешные «Возвращение Брюса Уэйна», «Бэтмен: Возвращение» и «Бэтмен Инкорпорейтед» – ивент за ивентом и ивентом погоняет. Некоторые читатели возмущались, широко распространился термин «усталость от ивентов» – от него на ум приходили хрупкие фанаты, что дрожат в сумеречных комнатах, очухиваясь после утомительного чтения историй, где происходит слишком много всего. Впрочем, они, хоть и жаловались, не могли перестать покупать, поскольку подсели на повествовательный эквивалент крэка, в сравнении с которым старые комиксы, не ивенты, походили на детскую присыпку.

Решив погонять эту старую клячу, пока не сдохнет от разрыва сердца, я возвестил начало новой эскалации фрилансерных боевых действий и стал впихивать все больше и больше сюжета во все меньше и меньше страниц, объявляя ивентом каждую арку, каждый выпуск, каждую панель!

«Марвел» подвела итог последнему десятилетию «Эпохой Героев». Вновь врубили свет. Злодеям дали шанс повладычествовать, а теперь

все закончилось. Куда ни глянь со Сторожевой башни, дела обстояли хорошо. Невзирая на намеренные инверсии «Земли-2» и «Особо опасен», в конечном счете супергерои всегда побеждали. Страхи 9/11 были переварены, истощены и оставлены позади, – во всяком случае, так казалось.

«Наши миры в войне» – похоронная сага *DC* рубежа веков о войне с пришельцами, в которой за спиной измученного Супермена горели две башни, – задала антиутопический тон десятилетия. В этом безнадежном образе – Супермен, который прилетел слишком поздно и не успел всех спасти, – обнаружился источник новой энергии. Супермен потерпел неудачу. И что теперь? Потенциал для новой невероятной истории!

Событийное десятилетие *DC* завершила ивентами «Самая Темная Ночь» Джеффа Джонса, где космический злодей воскрешал мертвых супергероев *DC* и покойных персонажей второго плана в виде зомбированных Черных Фонарей, и «Самый Светлый День», который подчеркнул контраст и объявил новую главу в долгоиграющей саге вселенной. Свое искусное и увлекательное развитие мифа о Зеленом Фонаре Джонс рассматривал с позиций детской логики и создал целый спектр – Желтых Фонарей, Синих Фонарей, Красных Фонарей и всяких прочих. Это неизбежно привело к возникновению Черных Фонарей, ужасных зомби.

После прогремевшей покупки «Марвел» «Диснеем» в 2009 году мрачную «реалистическую» фазу расчетливо завершили «Осадой» Брайана Бендиса, где Асгард, супергород древнескандинавских богов, придуманный Джеком Кирби, обрушился на Землю, затвердел и раскололся. Теперь из радужных руин старой мифологии мог вырваться новый миф.

Через месяц началась «Эпоха Героев» – бренд лепили на все, что под руку подвернется, и продвигали модными словами 2008 года («мифический», «культовый»), с ног сбиваясь в попытке адаптировать и усовершенствовать формулу большой фантастики из комиксов *DC*. Был ли этот поворот «Марвел» на сто восемьдесят попросту капитуляцией перед силами рынка комиксов для всей семьи под командованием мышинового диктатора? Поживем – увидим. Для супергеройских обитателей комиксовых вселенных Большой Двойки результат был один.

После долгой ночи наступил рассвет.

Значит ли это, что краткое, злобное, сексуально озабоченное и индивидуалистическое отрочество супергеройских комиксов наконец завершилось? Комиксы – уже не последнее прибежище для неприкаянных фантазеров, которым прочие развлекательные жанры кажутся слишком смирными или слишком ограничивают свободу грезить. Комиксы превратились в почтенный трамплин, забрасывающий в Голливуд и к большим деньгам. Комиксы почистились, постриглись, приготовились к оседлой жизни в пригородах. Они больше не шумят, не развращают деток, не подбрасывают им неподобающих идей.

По крайней мере, до поры. Для супергероев *DC* и «Марвел» ничто не остается прежним и все остается прежним. Супергерои давным-давно восторжествовали.

Возможно, последнее потрясение и ужасный урок блистающей новой супергеройской истории 2010-х таковы:

Плохие парни все-таки не одержали победы. Победили мы.

И что теперь?

Глава 26

Звезда, легенда, супергерой, супербог?

Певец Робби Уильямс, на досуге заинтересовавшись магией и оккультизмом, в 2005 году вышел на меня – в моей ипостаси «мага хаоса» – и попросил объяснить ему кое-какие азы.

Он был передовым, неудовлетворенным жизнью ребенком эпохи Водолея, прямо по учебнику, и гораздо раньше всех своих коллег догадался, что за супергероями будущее. Он спросил, нельзя ли следующим гастролям превратить его в супергероя, и Фрэнк Куайтли набросал кое-какие эскизы Супер-Роба, после чего мы все решили, что в плаще и цирковом трико он будет нелеп, и избрали более уместный в двадцать первом столетии елизаветинский «оккультный» дизайн для обложки его альбома, который Робби планировал набить секретами и тайными смыслами в традиции загадочного «Magical Mystery Tour»^[312]. Робби станет британским супергероем в пальто и шарфе, путешественником во времени, шаманом, «Добрый Доктором».

Для альбома «Intensive Care» мы с Куайтли придумали карты Таро с «похищением инопланетянами», но запланированной истерики таблоидов («Шок! Робби практикует черную магию!») не случилось, и обычно сладострастные СМИ совершенно проглядели и талисманы, и ведьмовские иероглифы. Ни единой заметки «Во что он вляпался на этот раз?». Даже когда я сам написал статью для газеты «Sun», ее отвергли на том основании, что никому не интересны заигрывания Робби Уильямса с силами преисподней! На обложку я вставил сигил, который активируется, если найти компакт-диск в магазине или открыть картинку на экране и нажать на палец Роба. Если так сделает побольше народу, мы наверняка вступим в новый золотой век мира, творчества и процветания!..

Джерард Уэй, вокалист группы *My Chemical Romance*, был шоуменом совсем иного рода – арт-панк-рокером из Нью-Джерси; во времена «Невидимок» он стажировался в *Vertigo* и тащился по «Роковому патрулю» моего авторства, хотя лично мы никогда не встречались.

В середине 2006 года, когда я обдумывал «Финальный кризис», мне попался на глаза клип его группы на песню «Welcome to Black Parade» – обжигающая панк-психоделия, которую я и так заточен был полюбить. Насторожили меня костюмы членов группы.

My Chemical Romance, одетые в черно-белые мундиры военного оркестра, вели процессию сексапильных живых мертвецов по разбомбленному городу и напоминали умерший, но сохранивший блеск Оркестр Клуба Одиноких Сердец Сержанта Пеппера. Они сплавили воедино два противоположных образа – сильного солдата и хрупкого эмо, – и получился образ будущего. Песня при этом не мрачна и не темна – это триумфальный, звенящий, величественный рок. Новой психоделии предстояло научиться дружить с темнотой. Она придет в мейнстрим с готических и альтернативных фронтиров последних двадцати лет, хохоча над раковыми опухолями, вернет ритмичный бит Танцу Мертвых и снова примется веселиться, сколь бы мрачным ни казалось такое веселье взрослым.

Той осенью я слушал «Welcome to Black Parade» опять, опять и опять – эта песня вдохновляла космические погребальные сцены «Финального кризиса» и нервный срыв Бэтмена. *MCR* показали мне нового супергероя – послевоенного посттравматика, которому больше не во что верить. Суперсолдат, вернувшийся домой с фронта, при каждом хлопке в автомобильном карбюраторе вздрагивает и разглядывает собственные руки.

Нил Гейман свел меня с Джерардом, мы встретились в Глазго перед концертом и мгновенно друг друга поняли. Он предводительствовал новым молодым поколением музыкантов, которые выросли на супергеройских комиксах и не смущались в этом признаваться. И он не просто языком болтал – вместе с художником Габриэлем Ба он создал «Академию „Амбрелла“», свою версию супергеройской формулы, за которую даже получил премию. Комикс его был калейдоскопическим шедевром. Ни шатких зачинов, ни повышенной «диалоговой облачности» (популярная среди новичков ошибка), ни единой оплошности, что зачастую наводняли комиксовые упражнения других знаменитостей, фанатов жанра. «Академия „Амбрелла“» была итогом многих лет чтения и размышлений о супергероях и фантастике – смешная, страшная, церебральная, высоколобая и кровожадная разом, она пожинала все плоды Джерардова «иконографического дерева».

Героями комикса была группа юных аутсайдеров, которые выросли величайшими супергероями на свете. То была история его рок-группы. То была и моя история. Предчувствие того, куда все мы направлялись.

Нынче недостаточно быть звездой или даже суперзвездой. Теперь даже самые хлипкие и эфемерные таланты на каждом шагу называются «легендами». Незачем истреблять морских тварей величиной с десятиэтажный дом, проживать сложные и опасные для жизни квесты или эпические военные походы. Просто выпустите пару сомнительных пластинок или побалуйте стендапом – и вас тоже вознесут в ранг мифического короля Артура, героического Лемминкяйнена или могучего Одиссея. Вы тоже станете легендой.

Если наши превосходные степени и почетные титулы обесценены, если «звезда», «легенда» и «гений» сходят за описания любого гуся лапчатого, обзаведшегося спертой у кого-то плюс-минус неплохой идеей, куда дальше придет человеческое самоуважение на пути следования от звезды до легенды через суперзвезду? Когда-то в стародавние времена звезда была человеком исключительных спортивных, музыкальных или актерских талантов. Затем звездой стал любой ребенок, способный взять карандаш и намазывать ромашку по случаю Дня матери. Когда все мы стали звездами, звезды вящей точности ради обернулись суперзвездами, однако они плыли против течения. Во времена «Фейсбука» и «Твиттера», когда у каждого есть фан-сайт, когда концепция «гения» расширилась и применима к любому, кто способен породить относительно пристойный объект искусства или текст, куда нам идти, если не до упора? Можно уже и провозгласить себя королями творения. Отчего не стать супергероями? А лучше супербогами. Мы же с самого начала догадывались, что этим кончится? Никто не спустится с небес и нас не спасет. Никакой Лиги Справедливости – справедливость теперь вершим мы.

Первой попыткой изобразить в комиксе супергероя из «реальной жизни» была Ма Ханкел, Красный Торнадо, в 1940 году. Ма не была пришельцем с Криптона или мстительным плейбоем-миллионером, не обладала никакими суперспособностями, кроме грозной конституции прачки. Она носила самодельный костюм и блюла справедливость местного уровня, в лестничных колодцах и проулках Нижнего Ист-Сайда – первобытной памятью ранней вселенной DC.

К ней присоединились другие персонажи – Дикий Кот, Черная Канарейка, Могучий Атом, Песочный Человек и прочие суровые виджиланте с золотым сердцем, выходившие на злые улицы в одном белье. Никаких способностей у них не было – только кулаки и задиристость или в лучшем случае пистолет, стрелявший дротиками, или газом, или пчелами.

Спустя семьдесят лет после Ма Ханкел шестнадцатилетний Дэйв Лизевски, герой комикса «Мордобой»^[313] Марка Миллара и Джона Ромиты-мл., задался вопросом: «ПОЧЕМУ ВСЕ ХОТЯТ БЫТЬ ПЭРИС ХИЛТОН, НО НИКТО НЕ ХОЧЕТ БЫТЬ СУПЕРГЕРОЕМ?» Оставим за скобками циничный ответ: «Ни один человек в здравом уме не хочет быть Пэрис Хилтон»; на вопрос Дэйва уже ответила горстка отважных душ, реальных людей в реальном мире, которые наряжаются в плащи и маски, патрулируют улицы и защищают других людей. По запросу «реальные супергерои» поисковик предоставит вам все, что нужно о них знать. У них даже есть свой регистрационный список, как у ветеранов «Гражданской войны», выступивших на стороне Железного Человека.

Тех, что надеются пробиться на телевидение и в кино, недоделанных актеров, засечь легко. Но для остальных, под кустарными масками, капюшонами и шлемами скрывающих ярость, супергеройское призвание так же важно, как религия, – по крайней мере, так же важно, как молодежные культы, под которые мы подстраивались в школе. В них – будущее.

Кто эти доблестные вестники грядущего, скрывающие лица под разноцветными масками и костюмами, дабы служить своему обществу не щадя сил? В Портленде есть Зетамен – патрулирует город, приносит пищу и одежду бездомным. Алый Кулак в Атланте дважды в месяц выходит на улицы «помочь нуждающимся». Есть Гайст, «Настоящий Пипец». Танатос, Фантом Зеро, Бражник Мертвая Голова и Общество Черного Понедельника, команда активистов, среди которых числятся Эмблема, Призрак и Серебряный Дракон. Капитан Перспектива. Как и имена персонажей золотого века, этот список звучит завораживающей колыбельной, пока тебя как обухом по голове не осеняет: это же реальные люди, с занавесками и выключателями. Вот каково быть супергероем без сюжета – ни тебе тематически взаимосвязанных арок

по Аристотелю, ни клиффхэнгеров, ни опрятно подвязанных концов. Только чистый драйв.

Многие из них, как Энтомо, Насекомый Человек, конструируют свои личные истории на замысловатых веб-сайтах с анимированной графикой и закадровыми голосами, намекающими на приключения, которых нам никогда не познать и не понять. Цветущие личные миры, мельком увиденные в лучшем свете, как на фотографиях героев «Марвел» работы Фила Шелдона, издаലെка, мимолетно, но они говорят о способности выдумывать, дабы облагородить обыкновенную жизнь. Эти реальные супергерои ждали мира, который пока что не вполне наступил, но еще совсем немного – и их признают неонавтами-первопроходцами, полулюдьми-полуисториями.

Мы позволяем людям набивать татуировки и даже менять пол: как можно отказать этим супервеститам в возможности довести сюжет до логического конца и физически превратиться в лунных жителей, амфибий быстрее скорости света, которыми они всегда мечтали быть? Стаей сказочных бескрылых потерянных звеньев на враждебном берегу они словно ждут того дня, когда небеса наполнятся их сородичами, когда можно будет перепрыгивать высокие дома (одной восьмой мили для начала хватит) или прилепляться к стеклу, как им и заповедала природа. Спросите реального супергероя Шлифовальщика из Англии, ждет ли он этого священного дня, пока на радость благодарным автомобилистам ломает муниципальные колесные зажимы. Грезит ли он о том, как в один прекрасный день его призовут разбивать оковы на бэтмобилях и фантастикарах?

Необходимо отметить, что в одном отношении братство реальных супергероев отличается от своих предшественников из Лиги Справедливости: большинство наших зачаточных защитников до сих пор избегали резких выступлений против надежно окопавшейся мощи организованной преступности, международного терроризма или даже самых примитивных симптомов безумного суперзлодейства. За исключением одного-двух закаленных бойцов вроде Феникса Джонса из Сиэтла, который применяет боевые искусства и электрошокеры к дилерам и прочим уличным правонарушителям, большинство сегодняшних реальных супергероев-первопроходцев приглядывают за бездомными или рыщут по заброшенным пакгаузам в поисках «улик».

«Всякий мужчина и всякая женщина – звезда»^[314], – писал Алистер Кроули, не подозревая, до чего буквально можно будет трактовать его слова в напрогнозированном им новом Эоне Гора. Камеры теперь повсюду, даже в наших персональных компьютерах и телефонах, – мы вполне можем оказаться актерами, артистами, звездами в каком-то киноархиве микроскопической повседневности: каждый жест, каждая гримаса записаны, сохранены в некой центральной системе видеонаблюдения с искусственным интеллектом, и ему ничто не мешает обернуться Брейниаком, который записывает нас до последнего бита, в смысле математическом и музыкальном равно, а затем уменьшает Лас-Вегас, запикивает его в банку и между делом уничтожает Землю 21 декабря 2012 года. На тридцатисекундном пути, где в атмосфере опасности и маскарада сталкивается и стыкуется реальное и воображаемое, возможно все.

Если супергерои слишком поторопятся сойти с 3D-экранов в материальный мир, потеряют ли они привилегии выдумок, подвергнутся ли риску сделаться старыми и бесполезными, как все мы?

В своей замечательной книге «Стать Бэтменом» И. Пол Зер вычислил в точности, какие тренировки, в каком режиме и с каким рационом понадобятся, чтобы отлить реального человека в изложнице Бэтмена, и сколько времени потребуется, чтобы стать супергероем; по его подсчетам, в реальном мире Бэтмен готовился бы всю юность и раннюю зрелость, чтобы затем каких-то пять лет прожить на пределе физической и психической эффективности. А теперь вообразите активную жизнь Гражданина Прайма, Стража или Метроженщины, храброго исправленного и дополненного издания Ма Ханкел и Пэт Паркер, которая в Вашингтоне консультирует пассажиров касательно общественного транспорта. Какая раритетная серия коллекционных изданий – в шести выпусках, удостоенная наград, – опишет эту супергероиню для нового поколения фанатов, когда у нее полетит хрящ коленного сустава?

Я ЗНАЛ, ЧТО **ОБРАЗ** СЛОЖИЛСЯ. ЛЮДИ **ЛЮБЯТ** КИНО ПРО СУПЕРГЕРОЕВ. ЭТО Я **ЗНАЛ**, НО, ПОНИМАЕТЕ, КАКОЙ ИДИОТИЗМ – ДАЖЕ **ПОСЛЕ** ВСЕХ ОПЕРАЦИЙ И ТРЕНИРОВОК, ДАЖЕ ПОСЛЕ **ПСИХОТЕРАПИИ** Я ВСЕ

РАВНО... НУ, НЕ **ВЫГЛЯДЕЛ** КАК НАДО. ТЕЛО НИКАК НЕ ПОЛУЧАЛОСЬ – НЕДОСТАТОЧНО БОЛЬШОЕ, НЕДОСТАТОЧНО ЭФФЕКТНОЕ, НЕУБЕДИТЕЛЬНО ВЫГЛЯДЕЛО. ПОЗИРОВАТЬ ПЕРЕД **ЗЕРКАЛОМ** В КОСТЮМЕ БЫЛО ВЕСЕЛО, НО МЫСЛЬ О ТОМ, ЧТОБЫ ВЗАПРАВДУ ВЫЙТИ **НАРУЖУ**, БЫЛА ЧЕМ ДАЛЬШЕ, ТЕМ СТРАШНЕЕ. Я ВСЕ **ПЛАНИРОВАЛ**, КАК ВЫЙДУ ИЗ КВАРТИРЫ... НО ВОТ ВЫ САМИ ПРЕДСТАВЬТЕ: ЗАЯВЛЯЕТСЯ ТАКОЙ ЧУДАК С МЫШЕЧНОЙ ДИСМОРФИЕЙ И ОБЪЯВЛЯЕТ, ЧТО ОН ПЕРВЫЙ В МИРЕ СУПЕРГЕРОЙ. ДА МЕНЯ ЗАСМЕЮТ. КАК ПИТЬ ДАТЬ.

Так говорил Макс Тандерстоун, самозванный «Рукотворный Бог» из нашей с художником Крисом Уэстоном фантастической серии «Грязь»^[315], первый в мире супергерой. Тандерстоун был гиком, выиграл кучу денег в лотерею и потратил их на усовершенствование тела и ума. У него было полно выигрышных рыночных идей, как спасти мир, однако его подкашивали низкая самооценка и невероятная форма собственного пениса.

К концу первого десятилетия двадцать первого века развлекательная индустрия все больше демократизировалась, ренессансный концепт гения охватывал теперь абсолютно всех, а реалити-ТВ заездило идею звезды почти до смерти. Супергероям тоже неизбежно досталось. Внезапно они вновь оказались реальными, обычными людьми, как и все мы. Комиксовые супергерои, вступившие в десятилетие солдатами и знаменитостями, важными персонами, к концу превратились в людей как людей, которые облачились в цвета своих грез, бросая вызов обыденности. Мы, реальные организмы, начали новый век обычными перепуганными людьми, а затем обратились в потенциальных супергероев, фантазиями вдохновленных выйти за свои пределы. Чтобы подойти к нам поближе, чтобы произошел контакт – так Бог у Микеланджело принимает форму человека, дабы коснуться простертого пальца Адама, – супергерои отказались даже от суперспособностей и богатства. Они стали обычными парнями, вроде Пипца / Мордобоя, или неменяемыми неудачниками, как Багряный Болт, «герой» фильма «Супер»^[316]. У них появились глубокие, сложные эмоциональные истории, мнения, сексуальность. Они стали

реальны, и тогда мы смогли подняться им навстречу, потянуться к искре, к молнии контакта.

Это божественное электричество соединяет низшее с высшим, реальное с фантастичным, в одно бесшовное целое сплавляет улицы и небеса. Мы видели, что бывает, когда супергерои становятся нами. Что будет, когда мы станем супергероями?

Новые технологии позволяют дистанционно двигать автомобили простой силой мысли – это предтеча кольца Зеленого Фонаря. Китайские власти только что одобрили использование технологий генной инженерии, которым еще не доверяют на Западе, для приближения китайского народа к сверхчеловеческому идеалу. Мы умеем расщеплять атомы, отслеживать частицы до того крошечные и призрачные, что они толком даже и не существуют. Мы можем перелететь Атлантику за считанные часы, мгновенно получить доступ к любой информации, увидеть из космоса весь мир или наехать объективом на наши крыши, как Супермен, после миссии возвращающийся домой. У нас есть сетевые тайные альтер эго, другие жизни, свои миссии. Каждый из нас особенный, каждый теперь супергерой. Даже президент Соединенных Штатов.

В конце 2008 года будущий президент Барак Обама заигрывал с гиками, шутя, что он родился на планете Криптон. Даже Алекс Росс, нарисовавший неоднозначную обложку для журнала «Роллинг Стоун», на которой вампир Джордж Буш впился в обнаженную яремную вену Статуи Свободы, Обаму изображал в классической позе Кларка Кента – Обама разрывал рубашку на груди, обнажая эмблему с буквой «О». Тогда еще рано было говорить, что это такое – поп-политика под маской тысячелетнего обещания сверхчеловеческого спасения или всего лишь приглашение придать шифру на груди смысл, заполнив его надеждами и грезами.

«Реальный» подход к супергеройскому кино, породивший подобия «Пипца», откатил назад в 2010 году, когда цикл изготoвился вновь сменить реализм на фантазмагорию. Неудивительно, что в тот год невероятно популярны были громадные фантастические полотна – экоплеменная хипповская феерия «Аватар» Джеймса Кэмерона,

«Алиса в Стране чудес» Тима Бёртона или загадочное, эллиптическое «Начало» Кристофера Нолана, – и любопытно будет посмотреть, как аудитория примет космического «Зеленого Фонаря» в 2011 году. Если Райан Рейнольдс окажется популярен в роли Хэла Джордана – летчика-испытателя, принятого в межгалактическую полицию, – это лишний раз докажет, что настало десятилетие непросвещенной воинственной психоделии. Персонажи «Марвел» появятся в трех фильмах, запланированных на лето 2011 года, и два из них – «Тор» и «Первый Мститель» – основаны на некоторых эксцентрических концептах Джека Кирби, таких, например, как асгардские технобожества и искривляющий реальность Космический Куб.

Мужчины и женщины завтрашнего дня идут плотным строем, мчатся к нам из будущего – из мозгов художников и писателей в печать, на киноэкран, а затем, постепенно, с экранов в реальную жизнь.

Марк Миллар, Том Пейер, Марк Уэйд и я в 1999 году предложили DC перезапустить Супермена для нового поколения в серии, которая должна была называться «Супермен сейчас» или «Супермен 2000», в зависимости от версии синопсиса. Мы с приятностью провели много часов за беседами, размышляя, как вернуть нашему возлюбленному Супермену его исключительный статус первого и лучшего в мире супергероя. Последовав примеру телесериала «Лоис и Кларк», комиксовый Супермен наконец-то надел кольцо на палец своей многострадальной подруге и после шестидесяти лет увиливаний перенес ее через порог и в священный брак – хотя на публике Лоис вышла за Кларка Кента, а Супермену приходилось прятать обручальное кольцо всякий раз, когда он снимал строгий костюм с галстуком. Этот одомашненный Супермен стал каким-то мелким, лунатиком проживал череду все более натянутых «ивентов», которые тщетно пытались дотянуться до высот «Смерти Супермена», случившейся семью годами ранее. «Супермен сейчас» должен был выступить против этого зачастую чрезмерно чувствительного и бестолкового Человека из Стали, вернуть ему мифический потенциал, архетипические стремления, но наше коллективное воображение никак

не справлялось с одной загвоздкой: брак. Нам казалось, что треугольник Кларк – Лоис – Супермен («Кларк любит Лоис. Лоис любит Супермена. Супермен любит Кларка»), как выразился Эллиот С. Мэггин в своем умном и очаровательном суперменском романе «Поразительный понедельник»^[317]) в этих историях незаменим, но никто не хотел попросту отменить эти отношения посредством колдовства, или «стирания памяти», или любым другим из сотен дешевых и неправдоподобных магических сюжетных ходов последнего пошиба.

Упершись в эту проблему, я снова и снова обсасывал ее с моим редактором «Лиги Справедливости Америки» Дэном Рэсплером – в час ночи, в душном гостиничном номере окнами на верфи гавани Сан-Диего. Мы приехали на «Комик-кон-1999». Решив проветриться, спустились на улицу и перешли дорогу, странную пороговую зону между железнодорожными путями и городом. Мы увлеченно дискутировали, жарко обсуждали плюсы и минусы женатого Супермена и тут заметили, что через пути в город идут двое. Один был обычный бородатый мужик – на первый взгляд комиковый фанат, каких сотни тысяч. Зато другой был Супермен. В идеально пошитом красно-сине-желтом костюме; волосы зализаны назад, на лбу завиток; и в отличие от прочих, нередко худосочных или пузатых Суперменов, что расхаживали по залам конвента, этот был подтянут, мускулист и красив. Самый убедительный Супермен, какой мне попадался, – он походил на гибрид Кристофера Рива и актера Билли Зейна^[318]. Уж что-что, а знак свыше я распознать способен.

Мы с Дэном помчались им наперерез, объяснили, кто мы такие и чем занимаемся, и попросили «Супермена», если он не против, ответить на несколько вопросов. Он был не против и сел на бетонную швартовую тумбу, одно колено подтянув к груди, совершенно непринужденно. Ну да, сообразил я, Супермен ровно так бы и сидел. Неуязвимый человек всегда расслаблен и раскован. Ему не требуется физически агрессивное позерство, за каким замечены многие супергерои. Внезапно я стал понимать Супермена совершенно по-новому. Мы задавали вопросы («Как ты относишься к Лоис?», «А что Бэтмен?»), и нам отвечали абсолютно правдоподобные голос и личность Супермена («По-моему, Лоис никогда до конца не поймет ни

меня, ни почему я делаю то, что делаю» или «Бэтмен видит в людских сердцах только тьму. Жаль, что он не видит лучшего»).

Наша беседа длилась полтора часа, после чего «Супермен» любезно откланялся и ушел – как это ни грустно, пешком. Мы с Дэном посмотрели друг на друга в мутном натриевом свете уличных фонарей и молча разошлись по номерам. В возбуждении я не спал всю ночь и писал про Супермена, пока над крейсерами, ангарами и Тихим океаном не восстало дымящееся августовское солнце. Теперь я не сомневался, что можно оставить Лоис ее брак и просто воспользоваться им к нашей выгоде.

Конечно, столкнуться на «Комик-коне» в Сан-Диего с человеком в костюме Супермена – событие примерно столь же поразительное и маловероятное, как встретить алкоголика на встрече «Анонимных алкоголиков», но такое редко случается ночами, и хотя я видел десятки Людей из Стали, что бродили по проходам павильонов или фотографировались с туристами на Голливудском бульваре перед «Китайским театром Манна», ни разу настолько похожий на Супермена Супермен не появлялся предо мною ровно в ту минуту, когда он был мне нужен позарез. Вот это я и подразумеваю под «магией»: поставив эту встречу в контекст поп-шаманского поиска видения, подарившего мне чистый контакт с материализовавшимися архетипическими силами, я извлек из этой истории гораздо больше, чем если бы мы с Дэном просто похихикали над безмозглым дураком в трико. Рассказав себе очень конкретную историю о том, что происходит, я получил художественную, финансовую, а также, хочется думать, духовную выгоду, которая, возможно, была бы мне недоступна, если б я сразу заключил, что наш Супермен – косплеер с конвента. «Супермен сейчас» так и не получился, но я стал раздумывать над проектом по Супермену, который послужит апофеозом всей моей работы над геройскими комиксами и даст мне возможность в одну книгу вложить все мои соображения касательно супергероев.

Хочу вас порадовать: у вышеизложенной повести о величественной красоте и милости была жестокая ироническая изнанка. В десятилетие после 9/11 совпадения были вооружены зубастыми пастями. На «Комик-коне-2002» художник Крис Уэстон в порыве энтузиазма рассказывал мне, как ему охота нарисовать историю про Бизарро,

больного на голову «несовершенного двойника» Супермена. В эту, как говорится, самую минуту на улице перед нами возник некий посетитель конвента, переодетый изуродованным, задом наперед говорящим Бизарро. Крис, почуяв, что и ему выпал шанс духовного откровения, поволок этого зеленоштанного незнакомца на вечеринку, но, в отличие от учтивого Супермена 1999 года, Бизарро не желал отлипнуть от Криса, пил как лошадь, зверел, буйствовал и все сильнее походил на свой прототип. Чем больше он пил, тем аутентичнее им овладевал дионисийский дух Бизарро. В откровенном расстройстве Крис взвыл: «Да что ж он ко мне прицепился? Как мне от него отделаться?»

В конце концов пришлось поступить так же, как зачастую приходилось поступать Супермену, и обманом отправить Бизарро домой, обратив против него его же собственные правила «все наоборот». В кверх-тормашечном мире Бизарро, объяснили мы, вечеринка – это когда ты один, а не с людьми. Более того, другие люди вечеринку только портят. Ему пришлось признать, что с бизарро-позиций это очень разумно, и он задом промаршировал вверх по лестнице, пьяный в дымину, а мы дружно махали ему и орали: «Привет, Бизарро!»

Я воображал, как час спустя его задержали патрульные на шоссе – пьяного за рулем, в мешковатом костюме, с шелушащимся серо-зеленым загримированным лицом. Доводя эту фантазию до неизбежного финала, я так и видел его через камеру видеонаблюдения – как он свернулся калачиком и хнычет: «Да! Да! Опять ударь Бизарро!», а его мучители резиновыми дубинками вбивают в него здравый рассудок.

Восстав из пепла «Супермена сейчас», я приступил к работе над тем, что впоследствии, когда в 2003-м я вернусь в *DC*, станет комиксом «Все звезды. Супермен». Я запланировал историю о том, что Супермен смертен, – о последних днях его жизни и двенадцати героических подвигах, которые он совершит ради всего человечества. Мой отец, умерев спустя год, подарил этой книге частицу своего духа. Уход Уолтера Моррисона оказался долгой и тяжелой битвой из тех, какие он больше всего любил, если знал, что можно выиграть. Сначала приключился инсульт, из-за которого пострадали глаза, и на краю поля зрения отец постоянно видел неугомонные движущиеся фигуры –

«шоу проездом», как он это называл. Затем пошел в атаку рак, и отец не мог ходить, не мог бороться, не мог говорить. В начале этой последней арки он сочинил короткую книжицу о своем любимом сообществе Коркерхилла, о том, чего он там достиг, и о том, как местным властям лучше всего отвечать на нужды местных жителей. Я редактировал этот текст, правил орфографические и грамматические недочеты, понимая, что мы с отцом работаем над его завещанием. Он считал, что моя первая попытка не удалась, мы поругались, и я сказал, что ему самому надо было писать нормально, однако он был прав, и мы все улучшили. К тому времени, когда я принес к его постели коробку переплетенных изданных книжек, выпущенных местной типографией, он был едва в силах признать их существование. У него уже отнялась способность говорить, писать, читать. Его последний автограф – еле различимый и, однако, дерзкий, на открытке к моему сорок третьему дню рождения – гласил: «Я ВЕРНУСЬ».

Моя сестра бдела у его постели почти круглосуточно, и без выходных, но когда мы наконец перевезли его из больницы в спокойный хоспис на берегу Клайда, отцу оставалось жить всего день. Лицо у него стало странное, как будто ободранное, и мы сообразили, что в больнице сбрили усы, которые отец носил с шестнадцати лет, еще с тех пор, когда воевал в Индии, – они были его гордостью. Папа никогда бы такого не захотел, никак не мог такого заслужить, и однако, нам явилась эта сокрушительная разруха эпических масштабов. Раку по барабану социалистический воин; принципиальный, честный борец за справедливость; смешной, проницательный, неординарный мыслитель; активист; солдат; отец. Никто не в ответе; некуда подать апелляцию, нечего ожидать награды или порицания. Мы сидели, держа его за руки, словно в какой-то приемной под дверью загробной жизни, его дыхание сменило темп, затем остановилось, и Уолтера больше не было.

На случай если тибетцы вдруг говорили дело, я решил проводить отца в бардо и по возможности ему помочь. Если Уолтерово сознание и впрямь медленно испаряющимся мысленным облаком оставалось с нами, я не хотел, чтобы оно уплыло дальше в одиночестве. Я кое-что почитал, а затем провел медитации *тонглен* для умирающего, узрел красочные видения индийских джунглей, и голос сказал мне, что у моего отца приключения среди «змей, которые ходят, и деревьев,

которые говорят». Заснув, я увидел отца молодым, в душных бирманских дождевых лесах грез.

В день похорон пришел отряд барабанщиков – как будто воинов, в килтах, с боуранами, украшенными кельтскими узлами. То были похороны вождя клана, бойца, и, когда гроб опускался, боураны подняли бурю негодования. Я старался по инструкции визуализировать над опускающимся гробом миниатюрное сияющее солнце. Я увидел, как мой молодой отец добрался до вершины заросшей лестницы и распахнутых дверей храма, обернулся, взмахнул рукой и исчез во тьме под аркой, и мы все потянулись из крематория сквозь остекленевший туман слез, сквозь барабанную канонаду.

В традиции тибетского буддизма утверждается, что, когда умирает просветленный учитель, остается только радуга. Как положено, я вышел после службы, и в хрупком голубом небе над трубой висела совершенная радуга.

В том же году мы с Кристан поженились на Маврикии и провели медовый месяц среди высоченных криптонских звездоскребов до крайности зловещего Дубая. Что тоже походило на ежегодный комикс про Супермена. Смерть. Свадьба. Практически «80-страничное гигантское» специальное издание с «Памятными Минутами Супермена»! Не хватало только Крепости, но в свой черед очень неожиданно появилась и она – дом, где мы решили вместе поселиться. Все казалось эпичным, упорядоченным, обладало архитектурностью, говорившей – по всяком случае, психанутому рассудку комиксиста, – что некий рассказчик из высшего измерения осторожной рукой вплетает в мандалу моей жизни свои любимые темы и образы. «Все звезды. Супермен» должен был обладать структурой квадратичной прочности, стать этакой мистической масонской постройкой, и наш новый дом как будто воплощал тот же самый принцип. В нем даже было высокое витражное окно, изображавшее историю жизни на Земле, и на центральной панели располагалось зодиакальное древо жизни, над которым сияло солнечно-желтое лицо молодого безбородого Бога с текучей солнечной короной вместо волос. Прямо под ним значились слова «Deus Pater Omnium»^[319]. Даже не ищи я с таким упорством осмысленные отголоски всего во всем, трудно было не заметить, как агрессивно этот дом кристаллизовал темы и структуру «Супермена» и вообще события того периода в камень, древесину и

стекло, — до того явственные чары, что рискуешь споткнуться у них на лестнице и сломать шею.

Я написал свою лучшую историю о величайшем в мире супергерое для своего любимого художника, глядя на озеро, где во всем своем сатанинском блеске по-прежнему ходят подлодки «Трайдент», чьи черные животы набиты адским огнем, которого хватит ослепить и распылить меня в мгновение ока, а тем временем расплавить древние камни стен моего дома, расколоть Шотландию надвое и превратить мир в замороженный постыдаерный кошачий лоток. Я писал «Супермена» в считанных милях от бывшей базы американского ВМФ, где выходили на марши протеста мои родители, где арестовывали моего отца и куда с моряками и подводниками прибывали американские комиксы. Я как будто очутился в эпицентре, в самой сердцевине паутины совпадений и личной мифологии, стройной, симметричной и рекурсивной, как выпуск «Хранителей».

В золотом веке над комиксами про Супермена и Бэтмена восемь лет работал писатель Элвин Шварц. Подобно многим другим писателям, тепло принятым в комиксах, Шварц был тесно связан с радикальным андерграундом тех времен и вращался в одних кругах с Джексоном Поллоком и Солом Беллоу.

Шварц, автор либретто двух опер про Супермена, затем написал книгу «Несусветный пророк» о своем духовном опыте, и в ней он утверждает, будто встречался с Суперменом в обличье тульпы. Тульпа — тибетское обозначение материального объекта или человека, созданного исключительно силой мысли, то есть буквально и осознанно извлеченного из ничто и помещенного в осязаемую форму силой воли. Его Супермен, сообщил Шварц, был весь из одной субстанции: волосы, кожа, костюм были сделаны из одного сырья — это существо словно вылепили из великолепной говорящей глины. Шварц утверждал, что Супермен — идея, которая набралась сил и теперь способна воплощаться как материальная сущность, и после моей встречи с настоящим Человеком из Стали в 1999 году я склонен был, по крайней мере, отчасти с ним согласиться, хотя мне, чтобы верить в Супермена, узреть его во плоти не требовалось. Для меня он уже был реален — в великолепной двумерной истории, во вселенной DC. Комикс — и так тульпа, как любой объект, созданный человеческим разумом и руками: что есть комикс, если не мысль, которую сгустил тушью на

бумаге заряд мозгового электричества и теперь кто-то может взять в руки?

Есть подозрение, что многие, если не все пещерные росписи, датируемые далекими доисторическими временами, до самых начал человеческого сознания, – это не просто палеолитические обои: они создавались с магическими целями. Комиксы отчасти обладают примитивной витальностью первобытного искусства, и зачастую в них прочитывается такое же осознанное колдовство. Для симпатической магии требуется создать масштабную модель, симуляцию или изоморфную карту реального мира, и, вызывая перемены в модели – тыча булавками в сердце куклы вуду или рисуя копы на шкурах настенного стада зубров, – можно подтолкнуть реальный мир к синхроническим отношениям с волей и намерением мага. Воля, как прекрасно знает любой, кто хоть раз пытался бросить курить или начать заниматься спортом, – это способность, посредством которой человек преодолевает свою инерцию. Воля гонит нас в опасные путешествия, понуждает строить соборы и реактивные самолеты и менять свою жизнь. Если воля достаточно сильна, мы способны поменять свое поведение, свое окружение, свои убеждения и себя самих.

Писатели и художники руками конструируют маленькие миры и надеются, что те вызовут перемены в реальных умах, в реальном мире, где эти истории прочтут. История заставляет нас смеяться и плакать, разбивает нам сердце или так ужасно злит, что мы отправляемся менять мир. Мы знаем, что плацебо действует, если властная фигура, которой мы доверяем, то есть врач, просто говорит нам, что оно подействует. Есть даже понятие «ноцебо», которое объясняет, отчего люди порой заболевают или умирают, когда их проклинает знахарь или неправильно диагностируют врачи. Мы знаем, что работает гипноз. Существуют объективные доказательства того, что наша жизнь напрямую диктуется тем, во что мы верим. Миновали первые годы нового столетия, и я размышлял, насколько сильно на людей, особенно на молодежь, действуют алармистские, пугающие и нигилистические нарративы СМИ, кишмя кишачие образами смерти, ужаса, войны, унижения и боли, вплоть до вычеркивания всего прочего подчистую, на том умозрительном основании, что такие сюжеты будоражат притупившееся восприятие безмозглых лодырей, потребителей

массовых развлечений. Почему мы, уютно устроившись перед экранами, под всепожирающим сиянием глаза Одина, предпочитаем развивать в наших детях вкус к опосредованному, услужливо расфасованному насилию, деградации, кровожадности и «крутым» героям, склонным учинять массовую резню?

И отсюда «Все звезды. Супермен» – наша попытка создать противоядие. Мы воспользовались некоторыми идеями «Супербогов», изобразив Супермена идеалом Просвещения, вершиной физического, интеллектуального и нравственного развития человека, которую изначально и задумывали Сигел с Шустером. Наш целительный Супермен, витрувианский человек в плаще, постарается добраться до самой сути наивысшего творения поп-культуры, обнажив душу неуничтожимого героя, до того сильного, благородного, умного и находчивого, что ему незачем убивать, дабы доказать свою правоту. Нет на свете проблемы, которую Супермен не решит или не одолеет. Он не может проиграть. Он никогда нас не подведет, потому что мы его таким создали. Он одевается Кларком Кентом и терпит насмешки, напоминая нам, что у нас под рубашкой всегда прячется знакомый всплеск цвета, стилизованная молния, горящее сердце.

На проект наняли Фрэнка Куайтли, который идеально рисовал истории и вдохновлял меня стараться изо всех сил, а колористом взяли Джейми Гранта, приятеля Фрэнка по студии, тоже шотландца, и с его насыщенными, напряженными компьютерными эффектами мир Супермена засиял готической витражной розеткой. Величайший герой Америки угодил в руки трем шотландцам – как будто нам наконец-то выпал шанс вернуть долг всем этим американским журналам нашего детства, собрать урожай, проросший из чудесных семян, что они заронили нам в головы, и все это отправить назад в Штаты, где «Все звезды. Супермен» стал самым продаваемым комиксом про Супермена в новом столетии.

Торговый знак Дэна Дидио «All-Star» восходил к почтенному журналу 1940-х и подразумевал калибр писателей и художников, которых планировалось нанимать, однако мы с Куайтли решили трактовать название буквально. В самое ядро сюжета мы поместили пылающее солнце и рассказали историю о солнечном герое, человеке, который в буквальном смысле становится звездой. Серия была рассчитана на двенадцать выпусков, и мы, следуя за движением солнца

по небосклону, за сменой времен года, показали двенадцать мифических подвигов Супермена. Каждый выпуск был цельной историей, а вместе они складывались в двенадцатичастное последнее приключение Супермена, который оказывается лицом к лицу со своей смертью, составляет завещание, завершает свои дела и старается устроить так, чтобы в его отсутствие мир процветал. На середине серии, в шестом выпуске, где действие происходит зимой, на Рождество, мы погрузили Супермена в кошмарный наоборотный мир Бизарро – классическое «ночное странствие» из тех, что в мифологии всех культур картографировал Джозеф Кэмпбелл^[320].

Мы стремились к лаконичной ясности народных сказок – историям, в которых интимные человеческие драмы любви, ревности или горя разыгрывались в планетарном масштабе группой персонажей, чьи решения сотрясали миры. На этой исполинской арене разбитое сердце, слеза или один-единственный добрый поступок неизбежно приводил к колоссальным космическим последствиям. «Все звезды. Супермен» был божественным, платоническим Человеком как Человеком и претерпевал драмы обыкновенной жизни на необыкновенном холсте.

Попытка сохранить верность глубинному духу Супермена, как мы его трактовали, обнажила все лучшее, что в нас было. Воображая, что чувствует Супермен, я, точно монах, медитирующий на деяния святого, возносился в горние выси. Весь мир был хрупок, бесконечно драгоценен, совершенно взаимосвязан и, пожалуй, достоин если не счастливого конца, то хотя бы «Продолжение следует...».

В 2011 году «Все звезды. Супермен» стал полнометражным мультфильмом – одной из нескольких экранизаций комиксов DC. Сценарий талантливого Дуэйна Макдаффи (трагически скончавшегося в выходные, когда выпустили DVD) уловил эпизодический, мифический обратный отсчет комикса и показал, как создавать лиричного и романтического, однако стоического и крутого Супермена. Когда Супермен обнимает женщину, которая была с ним с самого начала, и произносит последние слова («Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ, ЛОИС ЛЕЙН. И БУДУ ЛЮБИТЬ ВЕЧНО»), а затем улетает в небо умирать – наш лучший на свете друг на службе человечеству, – горло невольно перехватывало.

Где-то посреди всей этой истории мне неведомо как стукнуло сорок пять, а значит, я уже достаточно поработал, чтобы получить

номинацию, а затем и высочайшую награду, какую только могла вручить британская комиксовая *Eagle Award*, – мне досталась версия-переросток их знаменитого Орла, Почетная Награда за Выдающиеся Заслуги. Средоточием всей этой идеальной симметрии моя великолепная, хищная птица ручной работы прибыла в ящике ко мне на порог. Внутри я нашел символ и тотем моих выдающихся заслуг в индустрии комиксов – одно распахнутое позолоченное крыло четко отломилось прямо у ребер.

Заключение: на этом все^[321]

Я НЕ СДЕЛАЛ ТЕБЯ НИ НЕБЕСНЫМ, НИ ЗЕМНЫМ, НИ СМЕРТНЫМ, НИ БЕССМЕРТНЫМ, ЧТОБЫ ТЫ САМ, СВОБОДНЫЙ И СЛАВНЫЙ МАСТЕР, СФОРМИРОВАЛ СЕБЯ В ОБРАЗЕ, КОТОРЫЙ ТЫ ПРЕДПОЧТЕШЬ. ТЫ МОЖЕШЬ ПЕРЕРОДИТЬСЯ В НИЗШИЕ, НЕРАЗУМНЫЕ СУЩЕСТВА, НО МОЖЕШЬ ПЕРЕРОДИТЬСЯ ПО ВЕЛЕНИЮ СВОЕЙ ДУШИ И В ВЫСШИЕ, БОЖЕСТВЕННЫЕ^[322].

На дворе 1486 год, с новой зари Запада миновало почти полстолетия, и вот так некий человек воображает тет-а-тет «Бога» с человеком. Мы в самом начале европейского Ренессанса, в конце долгих Темных веков, и двадцатилетний граф Джованни Пико делла Мирандола на пьестале ловит свой шанс за хвост. Вот она – его блестящая возможность потрясти воображение потомков и нынешних агрессивных церковников своими наблюдениями касательно философии и человеческой природы.

«Когда мы были в чести, то нас нельзя было узнать, так как мы уподобились животным и глупым ослам».

«Речь о достоинстве человека» по сей день считается краеугольным камнем «гуманизма», попыткой к бегству из оков церковной догмы, наложенных еще во времена строительства собора Святого Петра в 324 г. н. э., но, невзирая на свой статус гуманистического манифеста, «Речь», несомненно, призывает нас выйти за пределы человеческого, в царство ангелов и богов. Признать сверхчеловека неопровержимым фактом нашей природы и целью нашей будущей эволюции.

Мы приближаемся к задней стороне обложки, и мне приятно думать, что времена Пико вернулись, – отчасти поэтому он и получил эпизодическую роль во «Все звезды. Супермен». Слова его по-прежнему актуальны – пожалуй, даже больше прежнего, если учесть возможности наших технологий и медицины, ибо Пико говорит нам о том, что истории и воображение способны менять будущее. Собственно говоря, он оказывает мне большую услугу, объясняя, о чем вообще эта книга. Метафоры у него библейские, образцами для

подражания и посредниками на пути к «Богу» или «космическому сознанию» выступают херувимы, серафимы и престолы, но мы вполне можем называть их супергероями.

Пико говорит о том, что мы имеем свойство разыгрывать истории, которые сами себе рассказываем. У наших выдуманных ролевых моделей мы научаемся не меньше (а иногда больше, чем стоило бы), нежели у реальных людей, которые нас окружают. Если постоянно долдонить, что человек – какая-то противоестественная абберрация, дрейфующая во всепоглощающей Пустоте, эта история пустит корни во впечатлительных умах и станет диктовать искусству, политике и общему дискурсу нашей культуры антижизненные, антитворческие и потенциально катастрофические пути развития. Травя байку с несчастливым концом о вине и неудаче, мы проживем такую историю до финала, и расплатится за это некое последнее поколение, сокрытое во тьме недалекого будущего.

Если же мы акцентируем свою красоту, интеллект, милосердие, великодушие, проницательность, честность, способность любить, творческое начало и природный гений, все эти качества станут проявляться в нашем поведении и работе. Супергеройские истории сейчас в расцвете, и это обнадеживает: сияющим маяком они сигнализируют о нашем стремлении двигаться дальше, воображать, что мы можем стать лучше, справедливее и деятельнее.

Ныне, в двадцать первом веке, все вокруг доказывает, что мы склонны проживать собственные истории. Я завершаю это послесловие, а между тем последняя вспышка синхронности обращает мое внимание на статью в «Нью сайентист» от 12 февраля 2011 года о работе Уильяма Кейсбира из Управления перспективных исследовательских проектов Министерства обороны США (DARPA) в Арлингтоне, штат Виргиния. Нейробиолог Кейсбир постулирует, что определенные нарративы вызывают зависимость не хуже кокаина, и рассказывает о том, как увлекательная телега способна подействовать на умы вражеских солдат или террористов-смертников. Он убежден, что нам надлежит исследовать военный потенциал историй, создавать «контрнарративные стратегии», которые станут подрывать или опровергать религиозные и политические сюжетные линии, провоцирующие войну, угнетение и алчность. Можно фыркать – мол, еще бы, военным спецам пригодится методика внушения, которая

убедит кадета перед боем, что он сверхчеловек, — но я считаю, что волшебные слова и заклинания принадлежат не только военным, но всем нам. Если Пико не ошибался, мы в силах написать — а главное, прожить — новые жизни, новые завтра. Истории разбивают сердца или подстрекают к революциям. От слов наши души пробивает электричеством, от слов у нас холодеет кровь. И идея Супермена ничуть не менее реальна, нежели идея Бога.

А если порою чудится, будто наша пустая самокритичная культура лишена чутья на таинственное или духовное, так это лишь потому, что и рыба не чувствует океана. Поскольку таинственное повсеместно, нам о нем необходимо напоминать. Мы живем среди чудес. Мы, сверхчеловеческие киборги, подключены к мобильным телефонам, а те подключают нас друг к другу и к постоянно обновляемой планетарной базе данных, к экзопамяти, — весь наш культурный багаж мы носим с собой в кармане куртки. Объективы наших камер ускоряют, замедляют и даже обращают вспять поток времени, и мы видим то, чего до двадцатого столетия никто не видел, — термодинамическое чудо стеклянных осколков и лужи, что собираются с пола в бокал с вином. Мы — руки, и глаза, и уши, мы — высокочувствительные усики, через нас зарождающаяся разумная вселенная познает себя и свою миссию. Молнией смысла и осмысленности мы разим бессознательную материю, чистый лист бумаги, ночные небеса. Мы уже стали божественными магами, мы уже супербоги. Отчего нам, с нашей гениальностью, семимильными прыжками не ускакать в тот мир, что лежит за пределами нашего мира — мира под угрозой перенаселения, массового исчезновения видов, экологической деградации, голода и истощения ресурсов? Супермен с друзьями нашли бы выход из любого тупика, в котором мы можем очутиться, — а ведь это мы создали Супермена. Осталось лишь произнести то самое волшебное слово.

В эту минуту неведомо где Пико до сих пор закругляет свою «Речь». В эту минуту неведомо где Джо Шустер заносит карандаш над бумагой и впервые вызывает к жизни Супермена. Окажись Супермен на гипотетической планете, что кружит по орбите древнего красного сверхгиганта Антареса в созвездии Скорпиона, до него дотянулся бы свет Ренессанса, он услышал бы, как «Речь о достоинстве человека» летит мимо и дальше в бесконечность. Я вижу 1486 год, просто глядя в

ночное небо, где Антарес – пятнадцатая ярчайшая звезда. Фотоны, что пробираются по зрительным нервам в мой мозг, отправились в свой сверхскоростной эпический поход меж звезд, примерно когда Пико откашливался на пьянце, и прибыли ко мне в глаза пятьсот лет спустя.

Мы любим наших супергероев, потому что они не желают ставить на нас крест. Мы анализируем их до полного несуществования, убиваем их, запрещаем, высмеиваем, но они все равно возвращаются, терпеливо напоминая нам, кто мы такие и кем хотим стать. Супергерои – могущественная живая идея, мем, по терминологии Ричарда Докинза, распространившийся из бумажных вселенных в реальность. Последствия неведомы. Бомба тоже была всего лишь идеей, которую некто выковал в реальную Бомбу.

Однако супергерои показали мне, как эту Бомбу одолеть. Супергеройские истории открыли мне мой потенциал. Они научили меня основам морального кодекса, по которому я живу до сих пор. Они вдохновляли мои творческие порывы, приносили мне доход и позволили превратить любимое дело в профессию. Они помогли мне увидеть и постичь геометрию высших измерений, показали, что реально все, особенно наши вымыслы. Явив мне ролевые модели, чьи героизм и трансцендентность некогда удостаивались бы нимбов и текучих одежд, они развили во мне чувство космического и невыразимого, с которым не сравнится напыщенная догматическая глупость «отцовских» религий. Мне не требовалась вера. Мои боги были реальны, из бумаги и света, и все они суперструнным измерением прятались у меня в кармане.

Супергеройские истории жались на якобы нижайших уровнях нашей культуры, но, точно осколок голограммы, в сердце своем таили красочные миниатюры всех грез и страхов целых поколений. Супергеройские истории создавались трудами, которых некогда маргинализировали, вышучивали, назначали козлами отпущения и эксплуатировали, и однако, их истории давали нам бесперебойный доступ к культурному бессознательному и его конвульсиям. Эти истории рассказывают нам, где мы побывали, чего мы боялись и чего желали, и сегодня они популярны и повсеместны как никогда, ибо по-прежнему говорят с нами о том, какими мы на самом деле хотим быть. Вновь выясняется, что комиксы всю дорогу были правы. Всем было до фонаря, а комиксы всерьез отнеслись к идее сверхчеловеческого

будущего, вобрали ее в себя, вознесли, испытали на прочность вплоть до уничтожения, затем восстановили и увидели, что она невредима, что она стала лишь сильнее и чеканнее, как сталь в огне кузнечного горна. Неуничтожима. Неостановима. Супергерои были защитниками угнетенных, когда те нуждались в защите, патриотами, когда нам требовались патриоты, первопроходцами, бунтарями, конформистами или рок-звездами, когда мы испытывали нужду в них, а теперь у нас на глазах любезно сносят стены между реальностью и вымыслом.

И есть лишь один способ узнать, что будет дальше...

Послесловие ко второму изданию

«Супербоги» – история субъективная, не энциклопедическая, и, хоть я изо всех сил старался охватить супергеройскую тему как можно шире, кое-что пришлось вполне сознательно опустить.

Получив шанс искупить в этом переиздании свои авторские грехи, я исправил в тексте несколько фактических ошибок и повторов, но вдобавок хочу вставить сюда еще два дополнения и один апдейт. Во-первых, важнейшие фильмы про Супермена с Кристофером Ривом; во-вторых, «Астросити» Курта Бьюсика – этот комикс фигурирует в списке рекомендованной литературы, но в первое издание не попал.

И хотелось бы воспользоваться этой возможностью и поведать читателям о цунами супергеройского кино, случившемся, как раз когда первое издание «Супербогов» улетело в типографию. Само собой, к тому времени, когда вы это прочтете, выйдет еще с десятков фильмов, но мой внутренний перфекционист требует хотя бы попытаться.

КРИСТОФЕР РИВ И ВОЗРОЖДЕНИЕ КИНОГЕРОЯ

Продюсеры Александр и Илья Салкинды, отец и сын, празднуя успех «Трех мушкетеров» и их продолжения (под названием, как ни странно, «Четыре мушкетера»), объявили, что намерены воссоздать на большом экране Супермена – с крупным бюджетом, сценарием от автора «Крестного отца» Марио Пьюзо и прицелом на широкую международную аудиторию. Фильм «Супермен» вышел – у руля стоял режиссер Ричард Доннер, слоган гласил: «Вы поверите, что человек умеет летать» – и стал образцом для совершенно новой трактовки супергероики в игровом кино. Промчавшись, по обыкновению, горящим метеором, первый и величайший из супергероев на практике испытал невозмутимый и уважительный подход к немислимому материалу источника – и спустя двадцать лет такой взгляд продиктует целую волну успешных комиксовых экранизаций.

Хотя в долгих первых сценах на суровой холодной планете Криптон зрителю явилась голливудская голубая кровь – Марлон Брандо,

сыгравший Джор-Эла, отца Супермена, а также оscarоносный Джин Хэкмен, чей комедийный подход к Лексу Лютору как-то не вязался с серьезным тоном фильма, – подлинную душу и неожиданную весомость «Супермену» придавала убежденная игра Кристофера Рива в главной роли.

Рив, театральный актер двадцати восьми лет, поначалу не решался играть всемирно известного героя комиксов. Его смущала поверхностность персонажа – впрочем, сомнения быстро рассеялись, едва он сообразил, что Кларк Кент, человеческая личина инопланетного героя, даст ему возможность сыграть две дополняющие друг друга роли. Кент Кристофера Рива не был ни труслив, ни придурковат – он был слегка застенчив, робок, человечен и симпатичен; Супермен же обнажал благородство персонажа, его целеустремленность и глубинную порядочность, а полное отсутствие иронии придавало игре Рива достоверную искренность. На чисто физическом уровне Кристофер Рив и *был* Суперменом – он, конечно, к съемкам подкачался, но мало того: эти запредельные голубые глаза, этот точеный подбородок, это достоинство и самообладание прямо-таки воплощали платонического Супермена и мгновенно вызывали доверие. До и после него Супермена играли многие, но каким-то образом именно Рив стал абсолютным олицетворением персонажа – одержимый, вознесенный, так сказать, духом Супермена и сходством с ним. На первый план выдвинув пасторальную юность Кларка Кента и его отношения с анорексичной кофеманкой Лоис Лейн в исполнении Марго Киддер, фильм превратил историю комиксового супергероя в американское народное сказание, которое нравилось взрослой мейнстримной аудитории, но не высмеивало и не отталкивало фанатов.

Продолжение, удачно названное «Супермен 2», умудрилось получиться еще лучше: банда злых и суперсильных криптонских преступников под предводительством генерала Зода в мефистофельской трактовке Теренса Стэмпа взялась на троих оккупировать Землю, для начала заняв крошечный городок на отшибе в районе Пыльного котла. Удивительно, до чего скромное начало порабощения человеческой расы, однако события оживляются, когда криптонские злодеи добираются до Метрополиса, где происходит битва титанов, которая – впервые на экранах – демонстрирует такой масштаб непоправимого ущерба имуществу, на каком до той поры

специализировались только комиксы; Джек Кирби обзавидовался бы. Ухмыляющиеся суперфашисты швырялись автобусами и автомобилями, точно снежками, или же их самих швыряли, разнося ими в щепки рекламные щиты, и вся эта пиротехническая демонстрация сверхчеловеческой мощи и могущества доказывала, что киношные спецэффекты вполне способны догнать и обогнать по зрелищности комиксы.

Шуточки и балаган, разжижавшие игру Хэкмена в роли Лекса Лютора, выдвинуты на первый план в «Супермене 3», где зажигательный комик Ричард Прайор играет новичка-бестолковщину, которого большой злой бизнес обводит вокруг пальца и чуть не вынуждает убить Человека из Стали. Выбрать суперкомпьютер на роль величайшего злодея прямо накануне зари Информационной Эпохи – дельное обращение к луддитским корням Супермена, однако в результате ему особо не с кем стало драться. Кинематографисты решили эту загвоздку, вставив сцену, в которой Супермен разделяется на Джекила и Хайда – то есть на хорошего Кларка Кента (необъяснимо сохранившего суперспособности) и злого небритого Супермена, и между ними происходит поворотная, но не весьма логичная драка на свалке – что как бы намекает на дальнейший путь развития франшизы.

К периоду съемок «Супермена 4: В поисках мира» рулить проектом поручили Менахему Голану и Йораму Глобусу – к бюджету они относились с особой щепетильностью и замечательно развалили все в убогой и, по счастью, незапоминающейся картине с символическими драками, в которой Супермена столкнули с искристым обладателем белокурой шевелюры, арийским суперроботом по имени Ядерный Человек, что якобы выражало поддержку движению за разоружение.

Низкопробную прелесть любительщины фильму придавало и то, что большинство сцен снимали в Англии, а точнее, в окрестностях планового «нового города» Милтон-Кинс, которому полагалось – немало перенапрягаясь – изображать высоченные небоскребы и бурлящие авеню центрального Метрополиса. Это все равно что выдавать женскую сумочку за универмаг «Мейсиз». Милтон-Кинс, с его широкими пустыми улицами и видами однотипных приземистых сборных домов, смахивал скорее на второпях сконструированный бизнес-парк, нежели на Город Завтрашнего Дня. Унылое зрелище британской системы автомобильных дорог с благовоспитанными

изгородами и строгими разделительными полосами не то чтобы сходило за шоссе и автострады урбанистических США, а попытки режиссера настаивать на такой подмене вызвали недоуменные насмешки. «Супермена» по-любому смотрели теперь только самые упертые, однако своим классическим исполнением роли Рив уже оставил неизгладимый след. Жизнь жестока: в 1995 году актер упал с лошади и его парализовало ниже шеи. Рив продолжил работать – до самой своей безвременной смерти в 2004 году он активно лоббировал права инвалидов на новые и порой неоднозначные методы лечения. Он официально стал современным образом Супермена в комиксах DC, когда художник Гэри Фрэнк перерисовал персонажа, взяв за основу характерную конституцию и черты лица Рива. Кристофер Рив достоин всяческого восхищения – пусть он уже не с нами, но его ясное, честное, без малейшей ухмылки изображение архетипического, безусловно «хорошего» супергероя, вероятно, так и останется киностандартом.

КУРТ БЬЮСИК И «АСТРОСИТИ»

Постмодернистская апроприация и ребрендинг, характерные черты отношений многих героев *Image* с их предшественниками, – отчетливое свойство «Астросити» Курта Бьюсика (*Image Comics*, 1995), до сих пор продолжающегося эксперимента по выращиванию и поддержанию долгоиграющей супергеройской вселенной. Декорациями выступает тщательно выписанный вымышленный город и его окрестности, где живут многие поколения супергероев и других замечательных существ; «Астросити» – идеальный симулякр симулякра, целиком продуманный мир в песочнице, со своими подробными альтернативными историями и готовыми целостностями, искусно составленными так, что напоминают бриколаж DC и «Марвел». И «Астросити» тем более поразителен, поскольку его творческая команда не менялась с самого запуска проекта, то есть почти двадцать лет. Вообразите любимую группу, которая выпускает музыку неизменного и всегда высокого качества год за годом, в болезни и здравии, – и вы приблизительно оцените стойкое и надежное обаяние этого громадного проекта.

Писатель Курт Бьюсик пропустил демиурговы эксперименты основателей *Image* сквозь фильтр своих замечательно полных и систематизированных представлений о механике целостностей «Марвел» и *DC*, а затем одним могучим Большим Взрывом в «Астросити» № 1 создал миниатюрную вселенную. В своем собственном мире, этаким *Image* для хорошо адаптированных к жизни взрослых, он мог задавать вопросы, которых в комиксах не касался никто. Персонажи у него, как у Лайфелда, были вдохновлены уже существующими супергеройскими брендами, но Бьюсик подошел к задаче очень творчески и с вниманием к деталям, что наделило Самаритянина, аналог Супермена, или Первую Семью, которая заменяла ему Фантастическую Четверку, настолько уникальными заскоками, сложной внутренней жизнью и полноценными индивидуальностями, что они стремительно превзошли свои прототипы. Бьюсик мастерски владел форматом заверщенного рассказа на ваншот и успешно наращивал изобильную текстуру своей воображаемой территории, каждый месяц направляя прожектор на нового протагониста и новую тему. В одном выпуске – горечь и сладость воспоминаний престарелого борца с преступностью, в следующем – достойный Филипа К. Дика муторный экзистенциальный хоррор о благожелательном андроиде по имени Красотка с кнопкой перезагрузки памяти. Бьюсик и его коллеги собирали свою вселенную как коллаж, пазл, мозаику, и с каждой новой гранью вселенная росла, набиралась связности, а блистающая непредсказуемость «Астросити» уравнивала невозмутимый, грамотный авторский голос и утешительный фактор неутомимо надежной творческой команды.

Вместе с художниками Брентом Андерсоном и автором обложек, а также дизайнером персонажей Алексом Россом Бьюсик сделал из своего все более мелкозернистого виртуального мира пространство, где можно исследовать яростные столкновения эпического и повседневного. Как живет судейному адвокату в мире, где люди становятся невидимыми или путешествуют во времени? Каково быть подругой супергероя или потерять близкого в космическом кризисе, в разломах надтреснутого пространства-времени? Как проводит свои подлые дни шестерка на службе у эффектного суперзлодея? Космические войны, битвы монстров и грохот уничтожающих все живое стычек «команда на команду» – то, что в типической

супергеройской истории выходит на авансцену, – в «Астросити» оборачивается просто шумом, слухами о далекой войне, промелькнувшей в небесах меж облаков, изумленным и восхищенным хором из телерепортажей и служит фоном для жизни обыкновенных мужчин и женщин, горожан и гостей, которые остаются ядром длящейся истории Астросити.

БУДУЩЕЕ СУПЕРГЕРОЙСКОГО КИНО

«Зеленый Фонарь», с его бескрайним интергалактическим фоном и обширной мифологией, мог бы обогатить жанр супергеройского кино новым «Властелином колец», но удача не улыбнулась повести о Хэле Джордане, чья сияющая разновидность фантастики серебряного века имела свойство напрягать доверчивость мировой аудитории выше порога терпимости. Джордан, как вы, вероятно, помните, был летчиком-испытателем, которого умирающий инопланетянин включил в ряды интергалактической полиции. Главное оружие этих внеземных полицейских, Корпуса Зеленых Фонарей, – кольцо с изумрудом, которое превращает мысли носителя в твердые зеленые объекты любого размера и формы. Чтобы зарядить кольцо, надо приложить его к заглавному фонарю, читая волнующую клятву в стихах. Ну реально, такие штуки сложно переварить в один присест.

Встав перед выбором между дерзким космическим полицейским от *DC* и обаятельно-туповатым взбунтовавшимся божеством грома, зрители предпочли «Зеленому Фонарю» марвеловского «Тора» с космическим уклоном, хотя оба фильма, что любопытно, схожи и интонацией, и общим впечатлением. «Зеленый Фонарь» оказался по всем параметрам чрезмерным – как римский пир, слишком перегруженный гротеском, слишком крепко зажмуривший глаза на собственную ребяческую безбашенность.

Традиционные герои *DC* второго ряда безуспешно пытались закрепиться в кино, а персонажи «Марвел» между тем готовенькими скатывались с конвейера: вышли увлекательный олдскульный «Первый мститель» и «Люди Икс: Первый класс», вновь объединивший сценаристку Джейн Голдмен и режиссера Мэтью Вона, которые работали над «Пипцом», и переместивший Людей Икс в

шикарную фантазию эпохи холодной войны и залива Свиней из ранних комиксов «Марвел». Живая современная энергия и умный юмор изящно обогнули все подводные камни, так что обошлось без унылых и неуместных анахронизмов, и киномашина «Марвел» уверенно заурчала себе дальше, перекачивая энергию комиксов прямо в целлулоид и выстраивая мосты между франшизами «Халк», «Тор», «Железный Человек» и «Капитан Америка» – первые шаги к воспроизведению всей вселенной «Марвел» на экране в «Мстителях». Сюжет черпал кое-что из эксцентрических концепций Джека Кирби – искривляющий реальность Космический Куб, например, и асгардские технобожества, – и «Мстители» стали, пожалуй, первым летним блокбастером, который точно воссоздал величественную гиперреальность комикса о супергеройской команде, проложив тем самым тропу для дальнейших экскурсий на территорию еще более невероятного.

Другой способ переодеть невозможное в драные одежды реальности предложил Макс Лэндис в сценарии тревожного псевдодокументального фильма «Хроника» – подарил подросткам-лузерам силу богов и не дрогнув следил за результатами, сначала смешными, затем страшными. «Темный рыцарь: Возрождение легенды» обещает нам мрачное и драматичное завершение трилогии Кристофера Нолана о Бэтмене. Новые фильмы о Человеке-Пауке и Росомахе тоже не за горами, как и долгожданное возвращение Супермена, и все они ищут этот волшебный ракурс, при котором разница между тем, чего не может быть – мы же точно знаем, – и тем, что происходит изо дня в день, попросту исчезает.

Благодарности

Спасибо Джею Бэбкоку, тогдашнему редактору контркультурного журнала «Arthur» и давнему другу, который сделал первую подачу, невинно посоветовав мне скомпилировать в книжку многолетние архивы интервью, в которых я говорил о супергероях. Мне казалось, задача – раз плюнуть, пока Питер Макгуиган, мой агент из *Foundry Media*, не высказался в том смысле, что такую книжку удачно разнообразил бы новый материал, более биографического свойства; в один прекрасный день вдруг обнаружилось, что я пишу обзор развития супергеройского концепта с 1938 года до наших дней с личных позиций. Спустя пятнадцать месяцев книга уже удвоилась в сравнении с первоначально спрогнозированным объемом и останавливаться, похоже, не собиралась, а я, издерганный дедлайнами десятка других проектов, уже недоумевал, зачем подписался на идиотизм столь эпических масштабов. Теперь, когда все позади, я бесконечно благодарен Питеру за то, что уговорил и так непринужденно впарил мне эту идею. Также спасибо Стефани Абу, Ханне Гордон и всем остальным в *Foundry*.

Спасибо Джули Грау и Синди Спигел из издательства *Spiegel & Grau* за то, что разглядели в «Супербогах» потенциал и мгновенно раскрыли мне объятия. Благодарность причитается и моим редакторам Крису Джексону и Алексу Баулеру, а также их командам – за терпеливую и деликатную лепку расползающегося норовистого текста.

Спасибо *DC Comics* за иллюстрации, а также за десятилетия регулярной фрилансерской работы!

Я очень люблю свою жену Кристан, которая день за днем правила первую редактуру, разруливала договоры и терпела мое затворническое угрюмство в потерянное лето 2010 года. И я люблю своих кошек – они со своими колкостями и остротами всегда рядом.

Спасибо маме за комиксы и фантастику, спасибо папе за то, что дал мне способы выразить себя, и спасибо им обоим за неизменную поддержку и за то, что высоко ценили творчество и самовыражение.

Приношу глубочайшие извинения прекрасным писателям и художникам, создателям старых и новых комиксов, чей вклад в

развитие супергеройского концепта увеличил бы эту книгу втрое, если б я написал обо всех. Приходилось выбирать; иллюстрируя каждую супергеройскую «эпоху», я приводил лишь немногочисленные специфические примеры, и многие мои любимые истории, персонажи и комиксисты сюда не вошли. Впрочем, если книга свою задачу выполнит, я надеюсь, читатели и сами займутся изучением тайной истории супергероев и их создателей.

Надо было, пожалуй, догадаться, что Супермен со мной еще не закончил. Книга, которая описывает странствие солнечного супергероя по столетним небесам, не могла не завершиться мощным образом круговой симметрии. Такие вещи не сфабрикуешь. И за считанные мгновения до сдачи сверки первого издания Человек Завтрашнего Дня вернулся в мою жизнь – подмигивая и неся весьма особый дар.

Летом 2011 года набравшаяся новых сил команда *DC* с Джимом Ли, Дэном Дидио и Джеффом Джонсом во главе решила, что пора отважно бросить вызов мраку, мороку, а также падению продаж и, помимо прочего, воссоздать и запустить самые почтенные комиксы с самыми почтенными персонажами, в том числе Зевса-громовержца всех супергеройских изданий – «Action Comics».

2011 год уступил место зловещему апокалиптическому 2012-му, настал конец цикла, а *DC Comics* между тем успешно встряхнулась и оживилась, опубликовав пятьдесят два новых первых выпуска и с чистого листа перезапустив почти всю свою линейку. Впервые за многие годы *DC* доминирует на рынке над своими старыми, хотя и младшими соперниками из «Дома идей», издания *DC* занимают большинство позиций в десятке самых продаваемых комиксов, сезонные творческие перепады и грамотный маркетинг пока что приносят ей удачу, однако «Марвел» уже собирается с силами, дабы нанести ответный удар мощным ивентом «Мстители против Людей Икс». Супергерои, как и их корпоративные опекуны, похоже, не собираются бросать свои небоскрежные битвы. Чтобы выжить, они опять скидывают высохшую и исчерканную тушью кожу – и возникают вновь, точно свежепосеребренные и отполированные зеркала, что отразят грезы и страхи очередного десятилетия.

Итак, вместе с прочими почтенными изданиями – «Batman», «Detective Comics» и «Justice League» – в сентябре 2011 года вернулись и начались заново «Action Comics»: вышел первый с 1938 года выпуск

номер один, в котором дебютировал Супермен-социалист в новом образе, в футболке и джинсах, совершенно перелицованный и переоснащенный для современной аудитории. Рисовал его Рэгс Моралес, художник «Кризиса личности», а счастливый писатель, которому выпала уникальнейшая возможность перезапустить историю супергероя... от души благодарит вас за то, что прочли «Супербогов».

Рекомендованная литература

О КОМИКСАХ

The Comic Book Heroes: The First History of Modern Comic Books – From the Silver Age to the Present Comic, Gerard Jones and Will Jacobs [Джерард Джонс и Уилл Джейкобс. Герои комиксов: первая история современного комикса. От серебряного века до наших дней]

Tales to Astonish: Jack Kirby, Stan Lee, and the American Book Revolution, Ronin Ro [Ронин Ро. Потрясающие истории: Джек Кирби, Стэн Ли и американская книжная революция]

The Ten-Cent Plague: The Great Comic Book Scare and How It Changed America, David Hajdu [Дэвид Хайду. Десятицентовая чума: великая комиксовая паника и как она изменила Америку]

Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean, Douglas Wolk [Дуглас Уок. Читая комиксы: как устроены и что означают графические романы]

The Silver Age of Comic Book Art, Arlen Schumer [Арлен Шумер. Серебряный век искусства комикса]

Marvel: Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics, Les Daniels [Лес Дэниэлс. «Марвел»: Пять сказочных десятилетий лучших в мире комиксов]

DC Comics: Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes, Les Daniels [Лес Дэниэлс. DC Comics: Шестьдесят лет самых любимых героев комиксов]

Superman: The Complete History – The Life and Times of the Man of Steel, Les Daniels [Лес Дэниэлс. Супермен: полная история. Жизнь и эпоха Человека из Стали]

Batman: The Complete History, Les Daniels [Лес Дэниэлс. Бэтмен: полная история]

Wonder Woman: The Complete History, Les Daniels [Лес Дэниэлс. Чудо-Женщина: полная история]

The Encyclopaedia of Superheroes, Jeff Rovin [Джефф Роувин. Энциклопедия супергероев]

The Encyclopaedia of Super Villains, Jeff Rovin [Джефф Роувин. Энциклопедия суперзлодеев]

Encyclopedia of Comic Characters: Over 1200 Characters, Dennis Gifford [Деннис Гиффорд. Энциклопедия персонажей комиксов: более 1200 статей]

The World Encyclopedia of Comics, Volume 1, Maurice Horn [Морис Хорн. Мировая энциклопедия комиксов, том 1]

ПОЛНЫЕ СОБРАНИЯ

Это отнюдь не исчерпывающий список лучших супергеройских комиксов, но, если вам интересна тема, нижеперечисленные книжки пропустить нельзя. Каждая из них – образчик своего времени. Скромность не позволяет мне добавить сюда еще больше собственных работ, но их, разумеется, надо покупать первым делом!

ЗОЛОТОЙ ВЕК

Superman Chronicles, Volumes 1–9. [Хроники Супермена, т. 1–9]

Batman Chronicles, Volumes 1–10. [Хроники Бэтмена, т. 1–10]

The Wonder Woman Chronicles, Volume 1, William Moulton Marston and Charles Paris [Уильям Молтон Марстон и Чарльз Пэрис. Хроники Чудо-Женщины, т. 1]

The Shazam! Archives, Volumes 1–4. [Архивы «Шазам!», т. 1–4]

Captain America: The Classic Years, Volumes 1 and 2, Joe Simon and Jack Kirby [Джо Саймон и Джек Кирби. Капитан Америка: классические годы, т. 1–2]

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

Superman: Man of Tomorrow Archives, Volumes 1–2 [Супермен: Архивы Человека Завтрашнего Дня, т. 1–2]

The Flash Archives, Volumes 1–5, John Broome and Carmine Infantino [Джон Брум и Кармайн Инфантино. Архивы Флэша, т. 1–5]

Marvel Masterworks: Fantastic Four, Volumes 1–12 [Шедевры «Марвел»: Фантастическая Четверка, т. 1–12]

Marvel Masterworks: The Amazing Spider-Man [Шедевры «Марвел»: Удивительный Человек-Паук]

Essential Avengers, Volumes 1–7, Roy Thomas, John Buscema, and Neal Adams [Рой Томас, Джон Бусема и Нил Адамс. Мстители, т. 1–7]

Jack Kirby's Fourth World Omnibus, Volumes 1–4, Jack Kirby [Джек Кирби. «Четвертый мир» Джека Кирби, т. 1–4]

Jack Kirby's O.M.A.C.: One Man Army Corps, Jack Kirby [Джек Кирби. «АКОС: Армейский Корпус из Одного Солдата» Джека Кирби]

The Life of Captain Marvel, Jim Starlin [Джим Старлин. Жизнь Капитана Марвела]

ТЕМНЫЙ ВЕК

Green Lantern / Green Arrow, Volumes 1–2, Dennis O'Neil and Neal Adams [Деннис О'Нил и Нил Адамс. Зеленый Фонарь / Зеленая Стрела, т. 1–2]

Black Panther, Don McGregor and Billy Graham [Дон Макгрегор и Билли Грэм. Черная Пантера]

Killraven, Don McGregor and Craig Russell [Дон Макгрегор и Крейг Расселл. Ворон-Убийца]

X-Men, Chris Claremont and John Byrne [Крис Клэрмонт и Джон Бирн. Люди Икс]

Strange Days, Peter Milligan, Brendan McCarthy, Brett Ewins [Питер Миллиган, Брендан Маккарти, Бретт Юинс. Странные дни]

Marvelman, Alan Moore [Алан Мур. Марвелмен]

Watchmen, Alan Moore and Dave Gibbons [Алан Мур и Дэйв Гиббонс. Хранители]

Batman: The Dark Knight Returns, Frank Miller [Фрэнк Миллер. Бэтмен: Возвращение Темного Рыцаря]

Batman: Year One, Frank Miller [Фрэнк Миллер. Бэтмен. Год первый]

Daredevil: Born Again, Frank Miller [Фрэнк Миллер. Сорвиголова: Рожденный заново]

Zenith, Grant Morrison and Steve Yeowell [Грант Моррисон и Стив Йоуэлл. Зенит]

Batman: Arkham Asylum, Grant Morrison and Dave McKean [Грант Моррисон и Дэйв Маккин. Бэтмен: Лечебница Аркхем. Дом скорби на скорбной земле]

Rogan Gosh, Peter Milligan and Brendan McCarthy [Питер Миллиган и Брендан Маккарти. Роган Гош]

Enigma, Peter Milligan and Duncan Fegredo [Питер Миллиган и Дункан Фегредо. Энигма]

Marshal Law, Pat Mills and Kevin O'Neill [Пэт Миллз и Кевин О'Нил. Маршал Лоу]

Astro City, Kurt Busiek and Brent Anderson, with Alex Ross [Курт Бьюсик и Brent Anderson, при участии Алекса Росса. Астросити]

Spawn, Todd McFarlane and various authors [Тодд Макфарлейн и др. Спаун]

РЕНЕССАНС

Marvels, Kurt Busiek and Alex Ross [Курт Бьюсик и Алекс Росс. Чудеса]

Kingdom Come, Mark Waid and Alex Ross [Марк Уэйд и Алекс Росс. Царство Небесное]

The Authority, Warren Ellis and Bryan Hitch [Уоррен Эллис и Брайан Хитч. Власть]

Planetary, Warren Ellis and John Cassaday [Уоррен Эллис и Джон Кэссадей. Планетарность]

Marvel Boy, Grant Morrison and J. G. Jones [Грант Моррисон и Дж. Г. Джонс. Марвелбой]

Wildcats Version 3.0, Joe Casey and Sean Philips [Джо Кейси и Шон Филипс. WildC.A.T.S. 3.0]

The League of Extraordinary Gentleman, Alan Moore and Kevin O'Neill [Алан Мур и Кевин О'Нил. Лига выдающихся джентльменов]

New X-Men, Grant Morrison and various artists [Грант Моррисон и др. Новые Люди Икс]

The Ultimates, Mark Millar and Bryan Hitch [Марк Миллар и Брайан Хитч. Алтимейтс]

Wanted, Mark Millar and J. G. Jones [Марк Миллар и Дж. Г. Джонс. Особо опасен]

Identity Crisis, Brad Meltzer and Rags Morales [Брэд Мельцер и Рэгс Моралес. Кризис личности]

Civil War, Mark Millar and Steve McNiven [Марк Миллар и Стив Макнивен. Гражданская война]

All-Star Superman, Grant Morrison and Frank Quitely [Грант Моррисон и Фрэнк Куайтли. Все звезды. Супермен]

ВПЕРВЫЕ НА РУССКОМ!

FIG. 1

18+

ГРАНТ MORRISON **СУПЕРБОГИ**

«ГЛУБОЧАЙШЕЕ, ЛИХОЕ И НЕВЕРОЯТНО УВЛЕКАТЕЛЬНОЕ
ИССЛЕДОВАНИЕ МОЩНОГО СЛОЯ ПОП-КУЛЬТУРЫ».
— SAN FRANCISCO CHRONICLE

Примечания

1

Перевод Ю. Антоновского под. ред. К. Свасьяна. – *Здесь и далее примеч. перев.*

[Вернуться](#)

2

Перечисляются британские общественные антивоенные организации: «Кампания за ядерное разоружение» (*Campaign for Nuclear Disarmament*, с 1958), одна из крупнейших подобных организаций в Европе; «Комитет 100» (*Committee of 100*, 1960–1968), в составе которого был, помимо прочих, Бертран Рассел, в 1960-х устраивал массовые акции гражданского неповиновения; «Шпионы за мир» (*Spies for Peace*) были подразделением «Комитета 100» и занимались поиском и обнародованием информации о том, как британские власти готовятся к ядерной войне.

[Вернуться](#)

3

Очевидно, имеются в виду антивоенная песня Боба Дилана «Будет дождь» («A Hard Rain's a-Gonna Fall», 1962) с его второго альбома «The Freewheelin' Bob Dylan» и песня «Грешник» («Sinner Man», 1965), американский спиричуэл, записанный, помимо многих прочих, Ниной Симон в 1965 г.; речь в этой песне идет о грешнике, который весь «тот день» (Судный день) пытается спрятаться от кары.

[Вернуться](#)

4

Под названием «Пришло время дождей» (*The Day It Rained Forever*, перевод Т. Шинкарь) в Великобритании в 1959 г. впервые вышел сборник прежде уже публиковавшихся рассказов американского фантаста Рэя Брэдбери «Лекарство от меланхолии» (*A Medicine for Melancholy*). «Человек, упавший на Землю» (*The Man Who Fell to Earth*, 1963) – роман американского писателя Уолтера Тевиса; в 1976 г. роман экранизировал Николас Роуг, главную роль сыграл Дэвид Боуи. Под названием «Серебряная саранча» (*The Silver Locusts*) в Великобритании в 1951 г. впервые был опубликован сборник Рэя Брэдбери «Марсианские хроники» (*The Martian Chronicles*, 1950). «Цветы для Элджернона» (*Flowers for Algernon*) – фантастический рассказ (1959), а затем роман (1966) американского писателя Дэниэла Киза. «Роза для Екклесиаста» (*A Rose for Ecclesiastes*, 1963) – повесть американского фантаста Роджера Желязны. «Босиком в голове» (*Barefoot in the Head*, 1969) – экспериментальный фантастический роман английского писателя Брайана У. Олдисса.

[Вернуться](#)

5

Человек-Антиматерия (Anti-Matter Man, дебют – «Justice League of America» № 46, 1966) – злонамеренное космическое существо из «Лиги Справедливости Америки» *DC Comics*, созданное Гарднером Фоксом и Майком Сековски; по всей видимости – обитатель вселенной антиматерии Qward. Галактус (Galactus, «Fantastic Four» № 48, 1966) – популярный злодей, космическая сущность из комиксов «Марвел», придуманная Стэном Ли и Джеком Кирби.

[Вернуться](#)

6

Бристольский картон – один из самых популярных сортов бумаги у художников комиксов (плотность 200–250 г/м², гладкая поверхность, высокая устойчивость к истиранию).

[Вернуться](#)

7

Джон Генри – американский народный герой, символ рабочего движения, который, по легенде, в соревновании с паровым молотом одержал победу, но погиб от разрыва сердца.

[Вернуться](#)

8

Любовь втроем (*фр.*).

[Вернуться](#)

9

Сигел и Шустер писали комикс «Фаннимен» (*Funnyman*) для издательства *Magazine Enterprises*, основанного Вином Салливаном, в прошлом редактором *DC*, работавшим над «Суперменом» и «Бэтменом»; комикс выходил отдельной серией с января по август 1948 г. и ограничился шестью выпусками.

[Вернуться](#)

10

Спектр (*Spectre*, «*More Fun Comics*» № 52, 1940) – персонаж комикса Джерри Сигела, нарисованный Бернардом Бейли, дух убитого полицейского, сражающийся с преступными элементами. Роботмен (*Robotman*, «*Star Spangled Comics*» № 7, 1942) – робот с имплантированным мозгом ученого, нарисованный Лео Новаком.

[Вернуться](#)

11

Паук (*Spider*, «*Lion*», 1965) – суперзлодей, переквалифицировавшийся в супергерои, придуман Тедом Коуаном

и Реджем Банном.

[Вернуться](#)

12

«Шепот Летучей Мыши» (*The Bat Whispers*, 1930) – фильм американского режиссера Роланда Уэста по бродвейской пьесе «Летучая Мышь» (*The Bat*, 1920) Эйвери Хопвуда и Мэри Робертс Райнхарт; в пьесе и фильме Летучая Мышь – таинственный преступник, чья личность так и не раскрывается.

[Вернуться](#)

13

«Знак Зорро» (*The Mark of Zorro*, 1920) – немой приключенческий фильм о мстителе в маске, спродюсированный Дугласом Фэрбенксом и с ним же в главной роли, по мотивам романа-фельетона «Проклятие Капистрано» (*The Curse of Capistrano*, 1919) Джонстона Маккалли.

[Вернуться](#)

14

«Человек, который смеется» (*The Man Who Laughs*, 1928) – американская экранизация одноименного романа Виктора Гюго, поставленная немецким режиссером-экспрессионистом Паулем Лени.

[Вернуться](#)

15

Символ Кони-Айленда (изначально – символ парка аттракционов Стиплчейз) – довольно страшно оскаленное и очень зубастое Смешное Лицо.

[Вернуться](#)

16

Имеется в виду фильм ужасов «Доктор Джекил и мистер Хайд» (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1941) американского режиссера Виктора Флеминга; помимо Спенсера Трейси (1900–1967), в нем сыграли Ингрид Бергман и Лана Тёрнер. За эту роль Трейси, впрочем, не номинировался на премию «Оскар», а дважды получал ее ранее за две главные мужские роли – рыбака на рыболовецкой шхуне в «Отважных капитанах» (*Captains Courageous*, 1937) и основателя детского приюта, священника Эдварда Дж. Флэнагана в «Городе мальчиков» (*Boys Town*, 1938).

[Вернуться](#)

17

Имеются в виду многочисленные версии картины бельгийского художника-сюрреалиста Рене Франсуа Гислена Магритта (1898–1967) «Империя света» (*L'empire des lumières*).

[Вернуться](#)

18

Гораций Уолпол (1717–1797) – английский аристократ, политик-виг; здесь имеются в виду его роман «Замок Отранто» (*The Castle of Otranto*, 1764), считающийся первым образцом жанра готического романа, и пьеса «Таинственная мать» (*The Mysterious Mother*, 1768). Мэтью Грегори Льюис (1775–1818) – английский писатель, автор популярного готического романа «Монах» (*The Monk*, 1796), по названию которого и получил прозвище.

[Вернуться](#)

19

Каспар Давид Фридрих (1774–1840) – немецкий пейзажист-романтик.

[Вернуться](#)

20

Под псевдонимом «граф Лотреамон» французско-уругвайский писатель Изидор-Люсьен Дюкасс (1846–1870) выпустил поэму в прозе «Песни Мальдорора» (1869), предвосхитившую символизм и сюрреализм.

[Вернуться](#)

21

В фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции» (*Morte a Venezia*, 1971) по одноименной новелле Томаса Манна главного героя, композитора Густава фон Ашенбаха, сыграл Дирк Богард.

[Вернуться](#)

22

Джонни Роттен (Джон Джозеф Лайдон, р. 1956) – фронтмен и автор большинства песен британской панк-группы *Sex Pistols* (1975–1978). Стирпайк – зловещий персонаж в амплуа «серого кардинала» из фэнтези-трилогии английского писателя Мервина Пика «Горменгаст» (*Gormenghast*, 1946–1959). Британский рок-музыкант Дэвид Боуи (1947–2016) в период 1976–1980 гг. жил в Западном Берлине, где отчасти записал свою «Берлинскую трилогию» – альбомы «Low» (1977), «Heroes» (1977) и «Lodger» (1979). Американский актер Джоэл Грей (Джоэл Дэвид Катц, р. 1932) сыграл демонического Конферансье в бродвейской версии мюзикла «Кабаре» (*Cabaret*, 1966, реж. Гарольд Принс), а затем в ее экранизации, поставленной Бобом Фоссом в 1972 г., и получил за эту роль многочисленные награды.

[Вернуться](#)

23

Могучий Атом – вероятно, имеется в виду персонаж Атом (Atom, «All-American Comics» № 19, 1940), студент-физик Эл Прэтт, учившийся у бывшего боксера и впоследствии ставший одним из основателей Лиги Справедливости Америки; его придумали Билл О’Коннор и Бен Флинтон. Леди Фантом (Phantom Lady, «Police Comics» № 1, 1941), придуманная студией «Айснер и Айгер» для издательства *Quality Comics*; важным элементом арсенала Леди Фантом был «проектор черного света», ослеплявший противника и делавший ее невидимой. Черная Канарейка (Black Canary, «Flash Comics» № 86, 1947), созданная Робертом Канигером и Кармайном Инфантино для издательства *All-American Publications*, была хорошо обученным бойцом и успешно работала под прикрытием.

[Вернуться](#)

24

Песочного Человека (Sandman, «Adventure Comics» № 40, 1939) придумали Гарднер Фокс и Берт Кристмен.

[Вернуться](#)

25

Мадам Фаталь (Madame Fatal, «Crack Comics» № 1, 1940) – работа художника-экспрессиониста Артура Пинаджяна.

[Вернуться](#)

26

Человек-Факел (Human Torch) – имеется в виду первая версия персонажа, созданная Карлом Бургесом; о Человеке-Факеле от Стэна Ли будет дальше.

[Вернуться](#)

27

Принц Нэмор Подводник (Prince Namor the Sub-Mariner) появился даже раньше: в журнале *Motion Picture Funnies Weekly* в апреле 1939 г.

[Вернуться](#)

28

Римлянин (англ.).

[Вернуться](#)

29

Хокмен (Hawkman [букв. Человек-Сокол], «Flash Comics» № 1, 1940) был создан Гарднером Фоксом и Деннисом Невиллом.

[Вернуться](#)

30

Эта первая версия Зеленого Фонаря (Green Lantern), по имени Алан Скотт, еще не была связана с Корпусом Зеленых Фонарей, появившимся только в 1960-е гг.

[Вернуться](#)

31

Алан Уолбридж Лэдд (1913–1964) – американский киноактер, популярный в 1940-х и начале 1950-х; сыграл, помимо прочего, в нуарах «Наемник» (*This Gun for Hire*, 1942) Фрэнка Таттла и «Синий георгин» (*The Blue Dahlia*, 1946) Джорджа Маршалла по сценарию Рэймонда Чандлера, вестерне «Шейн» (*Shane*, 1953) Джорджа Стивенса и т. д.

[Вернуться](#)

32

Либераче (Владзю Валентино Либераче, 1919–1987) – американский эстрадный пианист, певец и телеведущий, прославившийся, помимо прочего, умопомрачительным гардеробом.

[Вернуться](#)

33

Поскольку логотип, вероятно, видели не все, стоит пояснить, что на нем изображен бегущий Меркурий с букетом.

[Вернуться](#)

34

Бисёнэн – нежный красивый юноша условной гендерной принадлежности, эстетический тип, популярный в японской культуре.

[Вернуться](#)

35

Мистер Мажестик (Mister Majestic, «WildC.A.T.S v1» № 11, 1994) Х. К. Проджера и Джима Ли, Самаритянин (Samaritan, «Astro City» № 1, 1995) Курта Бьюсика, Брента Андерсона и Алекса Росса, Высший (The High, «Stormwatch» № 46, 1997) Уоррена Эллиса и Тома Рейни, Аполлон (Apollo, «Stormwatch» № 4, 1993) Уоррена Эллиса и Брайана Хитча, Оптимен (Optiman, «The Multiversity Guidebook» № 1, 2015) Гранта Моррисона, Земляк (Homelander, «The Boys» № 3, 2006) Гарта Энниса и Дарика Робертсона и Альфа Один (Alpha One, «The Mighty» № 1, 2009) Питера Томаси и Кита Шампейна – персонажи комиксов *DC Comics* и ее импринта *WildStorm*. Верховный (Supreme, «Youngblood» № 3, 1992) Боба Лайфелда и Омни-мен (Omni-Man, «Invincible» № 1, 2003) Роберта Кёркмена и Кори Уокера – персонажи комиксов компании *Image Comics*, о которой речь пойдет ниже.

«Часовой» (Sentry, «Fantastic Four» № 64, 1967) Стэна Ли, Гиперион (Hyperion, «The Avengers» № 69, 1969) Роя Томаса и Сэла Бусемы, Омега Неведомый (Omega the Unknown, «Omega the Unknown» № 1, 1976) Стива Гербера, Мэри Скренес и Джима Муни, Дух Общества (Public Spirit, «Marshal Law», 1987) Пэта Миллза и Кевина О'Нила и Супериор (Superior, «Superior» № 1, 2010) Марка Миллара и Лейнила Фрэнсиса Ю – персонажи комиксов *Marvel Comics* и ее импринтов. Плутонец (Plutonian, «Irredeemable» № 1, 2009) Марка Уэйда – персонаж комикса *Boom! Studios*.

[Вернуться](#)

36

Жоан Миро-и-Ферра (1893–1983) – испанский художник, абстракционист и сюрреалист.

[Вернуться](#)

37

Фредерик Мартин Макмёрри (1908–1991) – американский актер, сыграл во множестве фильмов, в том числе главную роль в нуаре «Двойная страховка» (*Double Indemnity*, 1944) Билли Уайлдера.

[Вернуться](#)

38

«Lucy in the Sky with Diamonds» («Люси в небесах с алмазами», 1967) – психоделическая композиция Джона Леннона и отчасти Пола Маккартни, вышедшая на альбоме *The Beatles* «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» и вдохновленная «Алисой в Стране чудес» и «Алисой в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла.

[Вернуться](#)

39

Так что, строго говоря, по-русски получается аббревиатура СГАЗАМ, но SHAZAM читается и традиционно передается как ШАЗАМ.

[Вернуться](#)

40

RKO Pictures (1912–1957) – американская киностудия, входила в пятерку крупнейших киностудий золотого века Голливуда; одни из самых известных ее фильмов среди великого множества других – «Кинг-Конг» (*King Kong*, 1933) Мериана Купера и «Гражданин Кейн» (*Citizen Kane*, 1941) Орсона Уэллса. На логотипе RKO под молнию стилизована буква «K».

[Вернуться](#)

41

TCB (*Taking Care of Business*) Band – группа музыкантов, постоянно сотрудничавших с Элвисом Пресли в 1969–1977 гг.

[Вернуться](#)

42

Горянка (Кэролин Элизабет Адамс, р. 1946) – Веселая Проказница, мать Саншайн, дочери Кена Кизи, впоследствии жена основателя рок-группы *Grateful Dead* Джерри Гарсии; остальные перечисленные – тоже Веселые Проказники. Все имена приводятся здесь в переводе В. Когана.

[Вернуться](#)

43

«Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу» (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) – черная комедия Стэнли Кубрика с Питером Селлерсом в

многочисленных ролях, сатира на ядерную истерику холодной войны; для персонажа фильма майора Т. Дж. Конга в исполнении Слима Пикенса полет верхом на ракете закончился, конечно, плохо.

[Вернуться](#)

44

«Австрийским обойщиком» назвал Гитлера американский кардинал Джордж Манделан в своей речи перед 500 католическими священниками в 1937 г., хотя достоверных доказательств того, что в биографии Гитлера был такой карьерный ход, не осталось.

[Вернуться](#)

45

Имеются в виду персонажи романа Уильяма Сьюарда Берроуза «Дикие мальчики: Книга мертвых» (*The Wild Boys: A Book of the Dead*, 1971) – подростки, терроризирующие жителей Северной Африки.

[Вернуться](#)

46

Мисс Виктория (Miss Victory, «Captain Fearless» № 1, 1941) – суперсильная стенографистка, нарисованная художником Чарльзом Куинленом для издательства *Helnit Publishing Co.*

[Вернуться](#)

47

Пэт Паркер, Военная Медсестра (Pat Parker, War Nurse, «Speed Comics» № 13, 1941), персонаж Боба Пауэлла и Клауса Нордлинга, созданный для издательства *Harvey Comics*; была предводительницей отряда женщин-коммандос, которые местами ломали культурные стереотипы своего времени.

[Вернуться](#)

48

Клепальщица Рози (*Rosie the Riveter*) – американская культурная икона времен Второй мировой войны, олицетворение женщин, работающих на военных заводах.

[Вернуться](#)

49

Лэддизм – британская антифеминистская субкультура 1990-х гг., продиктованная стремлением молодежи среднего класса приблизиться к классу рабочему через антиинтеллектуальную позицию, сексизм, насилие и пьянство; девушки, принадлежащие к этой субкультуре, фактически доводят до крайних пределов пародийности стереотипы касательно феминизма, сложившиеся в антифеминистском восприятии.

[Вернуться](#)

50

Мэри Тайлер Мур (1936–2017) – американская актриса; в ситкоме американского комического актера Дика Ван Дайка *The Dick Van Dyke Show* (1961–1966), а затем в собственном *The Mary Tyler Moore Show* (1970–1977) играла эмансипированных независимых женщин и стала культурной иконой в этом амплуа.

[Вернуться](#)

51

Виджиланте (*The Vigilante*, «Action Comics» № 42, 1941) – персонаж Морта Уайзингера и Морта Мескина. Сияющий Рыцарь (*Shining Knight*, «Adventure Comics» № 66, 1941) – новый рыцарь Круглого стола, придуманный Крейгом Флесселом. Страж (*Guardian*, «Star-Spangled Comics» № 7, 1942) – персонаж Джека Кирби и Джо Саймона,

отчасти напоминавший уже появившегося к тому времени Капитана Америка. Веселый Призрак (Gay Ghost, «Sensation Comics» № 1, 1942; впоследствии Угрюмый Призрак) – персонаж Гарднера Фокса и Говарда Пёрселла Кит Эверет, который стал Веселым Призраком, после того как погиб в начале XVIII в.

[Вернуться](#)

52

Красная Пчела (Red Bee, «Hit Comics» № 1, 1940) – персонаж Тони Блума и Чарльза Николаса, созданный для издательства *Quality Comics*.

[Вернуться](#)

53

«Студия 54» (*Studio 54*) – изначально театр, а в 1977–1986 гг. – знаменитый нью-йоркский ночной клуб, основанный Стивом Рубеллом и Иэном Шрагером.

[Вернуться](#)

54

Спортсмастер (Sportsmaster, «All-American Comics» № 85, 1947), созданный Джоном Брумом и Ирвином Хейзенем, был спортсменом, врагом Зеленого Фонаря и Дикого Кота.

[Вернуться](#)

55

Бронзовый Ужас (The Bronze Terror, «Daredevil Comics» № 2, 1941), один из редких примеров супергероя-индейца, был придуман и нарисован Чарльзом Биро.

[Вернуться](#)

56

Плавник (Fin, «Daring Mystery Comics» № 7–8, 1941) был создан Биллом Эвереттом.

[Вернуться](#)

57

Стармен (Starman, «Adventure Comics» № 61, 1941) был создан художником Джеком Бёрнли и командой редакторов *DC Comics*.

[Вернуться](#)

58

Человек-Метеор (Human Meteor, «Champion Comics» № 6, 1940) – персонаж издательства *Harvey Comics*.

[Вернуться](#)

59

Доктор Мид-Найт, Доктор Полночь (Doctor Mid-Nite, «All-American Comics» № 25, 1941) был создан Чарльзом Райзенстейном и Стэнли Джозефсом Эшмайером.

[Вернуться](#)

60

Эйс Харт, Атомный Человек (The Atom Man, «Super Thriller» № 6, 1948) – персонаж издательства *Foldes Press*. Атомен (Atoman, «Atoman Comics» № 1, 1946) – персонаж, созданный Кеном Кроссеном и Джерри Робинсоном для издательства *Spark Comics*; продержался всего два выпуска. Капитан Магнит (Captain Magnet, «Super Duper Comics», 1940-е) был агентом Управления стратегических служб и некоторое время сражался с нацистами.

[Вернуться](#)

61

Чарльз Атлас (Анжело Силициано, 1893–1972) – бодибилдер-самоучка, занимался по собственной системе «динамического напряжения», обладатель титула «мужчина с самым безупречным телосложением на свете» (1922), в 1928 г. стал одним из основателей компании *Charles Atlas Ltd.*, продающей по почте курсы бодибилдинга и существующей до сих пор.

[Вернуться](#)

62

Астробой (ориг. японское имя – Могучий Атом, Тэцуван Атому, «Сёнэн Кобунся», 1952) – персонаж манги, андроид, сочиненный и нарисованный Осаму Тэдзукой. Манга Наоки Урасавы «Плутон» (Пуруто, «Big Comic Original», 2003) основана на одной из арок «Астробоя», в которой Плутон выступает главным злодеем.

[Вернуться](#)

63

Гигантор (ориг. яп. имя Железный Человек № 28, Тэцудзин Нидзюхати-гё, «Сёнэн», 1956) – персонаж манги Мицутэру Ёкоямы, гигантский робот под управлением мальчика; «Гигантор» – британский перевод манги, вышедший в 1964 г.

[Вернуться](#)

64

Имеется в виду главный герой аниме-сериала Харуо Осани «Принц-Дельфин» (*Dolphin Ouji*, 1965).

[Вернуться](#)

65

Ультрамен – персонаж японского телесериала «Уруторамэн» (1966–1967) Эйджи Цубурайи.

[Вернуться](#)

66

Le Chat (Кот, «Heroic Albums», 1953) – персонаж серии французского комиксиста Мишеля Дени (Мишель Ренье, Грег), репортер газеты «Лондон плэнет», который сражается с преступностью. Фантакс (Fantax, «Fantax» № 1, 1946) – его коллега по плащу и маске, супергерой из серии комиксов Марселя Наварро и Пьера Мушо, британский дипломат, посланный в США. Сатанакс (Satanax, «Satanax» № 1, 1948) Жана д'Айвиньяка и Огюста Ликуа – секретарь суда, который в результате алхимического вмешательства становится супергероем на час от контакта с огнем.

[Вернуться](#)

67

Фильм «Дьяболик» (*Diabolik*, 1968) поставил итальянский кинематографист, один из родоначальников жанра джалло, Марио Бава.

[Вернуться](#)

68

Английский вор Криминаль (Kriminal, «Kriminal», 1964–1974) и сексапильная ученая-химик Сатаник (Satanik, «Satanik», 1964–1974), которая лечится от лицевой ангиомы, что приводит к эффекту доктора Джекила и мистера Хайда (излечившись, она становится архипреступницей), – персонажи, созданные Максом Банкером (Лучано Секки) и Магнусом (Роберто Равиола); выпуск, в котором

Криминаль и Сатаник появляются вдвоем, был первым случаем кроссовера в итальянских комиксах. Фотокомиксы про Садистика, которого в Италии на самом деле звали по-английски Killing (Убийство, «Killing», 1966–1969), рисовал Альдо Альята; персонаж жестоко убивает преступников и нередко крадет у них украденное.

[Вернуться](#)

69

Серж Гензбур (1928–1991) – французский поэт и композитор, автор-исполнитель, кинематографист, нередко игравший с публикой в провокационные игры и склонный к эпатажу.

[Вернуться](#)

70

«Мстители» (*The Avengers*, 1961–1969) – шпионско-фантастический британский сериал телекомпании *ABC Television*.

[Вернуться](#)

71

Бифитер (Beefeater, «Justice League International Annual» № 3, 1989) – персонаж Кита Гиффена, Джерарда Джонса и Маршалла Роджерса, сотрудник лондонского посольства Лиги Справедливости.

[Вернуться](#)

72

Оружие Альфа (Weapon Alpha, он же Vindicator и Guardian, «The X-Men» № 109, 1978) – персонаж Джона Бирна, канадский аналог Капитана Америка. Годива (Godiva, «Super Friends» № 7, 1977) – персонаж Э. Нельсона Бридуэлла, лондонская светская львица, умеющая управлять своими волосами. Юнион Джек и Спитфайр (Union Jack, Spitfire, «The Invaders» № 7, 1976) – персонажи Роя Томаса

и Фрэнка Роббинса, английский сельский джентльмен, некогда воевавший с мистическими нацистами, и его дочь, сменившая его на супергеройском посту. Черный Рыцарь (Black Knight, «Black Knight» № 1, 1955) – персонаж Стэна Ли и Джо Манили, рыцарь Круглого стола сэр Перси из Скандии, а также два его одноименных потомка, суперзлодей Стэна Ли и Дика Эйерса («Tales to Astonish» № 52, 1964) и супергерой Роя Томаса и Джона Бусемы («The Avengers» № 47, 1967), плюс еще несколько независимых Черных Рыцарей, одна из которых суперзлодейка. Джек – Тыквенный Фонарь (Jack O'Lantern, «Super Friends» № 8, 1977) – персонаж Э. Нельсона Бридуэлла и Рамоны Фрэдон, бедный ирландский крестьянин, получивший волшебный фонарь от феи.

[Вернуться](#)

73

Обоих персонажей придумал Морт Уайзингер для *DC Comics*; Зеленую Стрелу (Green Arrow, «More Fun Comics» № 73, 1941) нарисовал Джордж Папп, Аквамена (Aquaman, «More Fun Comics» № 73, 1941) – Пол Норрис.

[Вернуться](#)

74

Кодекс Американской ассоциации кинокомпаний, он же Кодекс Хейса (по имени главы ассоциации в 1922–1945 гг. республиканца Уильяма Харрисона Хейса), с 1934 г. диктовал цензурные правила для фильмов, распространявшихся на широкую аудиторию, – поощрял пропаганду «традиционных ценностей» и вводил ряд запретов, в том числе на изображение «сексуальных извращений», комические портреты представителей власти и Церкви, одобрение преступлений и насилия и т. д. Кодекс был отменен в 1967 г.

[Вернуться](#)

75

Имеется в виду элемент структурной модели психики по Фрейду: Оно (Ид) – область влечений и бессознательного, Я (Эго) – область сознательного, и Сверх-Я (Суперэго) – как бы внешний оценивающий наблюдатель.

[Вернуться](#)

76

Альфред Чарльз Кинси (1894–1956) – американский родоначальник сексологии, предтеча сексуальной революции; автор новаторских «Отчетов Кинси» – монографий «Сексуальное поведение самца человека» (*Sexual Behavior in the Human Male*, 1948) и «Сексуальное поведение самки человека» (*Sexual Behavior in the Human Female*, 1953), написанных совместно с Уорделом Б. Помероем и др.

[Вернуться](#)

77

Джордж Адамски (1891–1965) – американец польского происхождения, в 1950-х гг. утверждавший, будто летал в космос на НЛО с инопланетянами; автор нескольких книг о своих контактах с пришельцами.

[Вернуться](#)

78

От *boring* – скучный (англ.).

[Вернуться](#)

79

The Pussycat Dolls (1995–2010) – женская вокально-танцевальная поп-группа в стиле бурлеска; помимо прочего, для группы был характерен очень внятный акцент на сексуальности.

[Вернуться](#)

80

Джерри Корнелиус – секретный агент, авантюрист и супергерой, персонаж романов английского писателя Майкла Муркока *The Final Programme* (1968), *A Cure for Cancer* (1971), *The English Assassin: A Romance of Entropy* (1972) и *The Condition of Muzak* (1977), а также многочисленных рассказов и новелл.

[Вернуться](#)

81

Эрик Стэнтон (Эрнест Станцони, 1926–1999) – американский иллюстратор и создатель комиксов, посвященных главным образом фетишизму, бондажу и сценариям доминирования (обычно женского).

[Вернуться](#)

82

Вечные мальчики (*лат.*).

[Вернуться](#)

83

Ленни Брюс (Леонард Альфред Шнайдер, 1925–1966) – культовый и скандально известный стэндап-комик и сатирик.

[Вернуться](#)

84

Мини-Мы – персонаж пародийных псевдошпионских фильмов об Остине Пауэрсе, клон главного злодея серии Доктора Зло, сыгранный Верном Тройером.

[Вернуться](#)

85

«Город мальчиков» (*Boys Town*, 1938) – драма американского режиссера Нормана Торога условно по мотивам биографии католического священника Эдварда Дж. Флэнагана, создателя одноименного приюта для мальчиков под Омахой; главные роли в фильме сыграли Спенсер Трейси, получивший за эту роль премию «Оскар», и Микки Руни.

[Вернуться](#)

86

Радость жизни (*фр.*).

[Вернуться](#)

87

Вингмен (*Wingman*, «Batman» № 65, 1951) впервые появился в истории Билла Фингера «Напарник Бэтмену!» («A Partner for Batman!»).

[Вернуться](#)

88

В третьем фильме бондианы «Голдфингер» (*Goldfinger*, 1964) с Шоном Коннери в роли Джеймса Бонда британская актриса Хонор Блэкман (р. 1925) сыграла «девушку Бонда» Пусси Галор.

[Вернуться](#)

89

Ситуационизм – художественно-политическое течение, возникшее на стыке антигосударственного марксизма с дадаизмом, сюрреализмом и психогеографией; Ситуационистский интернационал был основан

в 1957 г. французским философом Ги Дебором. Реверсирование (*détournement*) – ситуационистский аналог футуристского сдвига или формалистского острания на уже готовом культурном материале.

[Вернуться](#)

90

Бетти Мэй Пейдж (1923–2008) – американская фотомодель, секс-символ 1950-х гг.

[Вернуться](#)

91

Джон Хершел Гленн-мл. (1921–2016) – участник первой американской пилотируемой космической программы «Меркурий» (1958–1963), первым из американских астронавтов в 1962 г. облетел Землю по орбите.

[Вернуться](#)

92

Умберто Боччони (1882–1916) – итальянский художник и скульптор, теоретик футуризма.

[Вернуться](#)

93

Тепловая Волна (Heat Wave, «The Flash» № 140, 1963), Капитан Холод (Captain Cold, «Showcase» № 8, 1957), Хозяин Зеркал (Mirror Master, «The Flash» № 105, 1959), Погодный Маг (Weather Wizard, «The Flash» № 110, 1959), Крысолов (Pied Piper, «The Flash» № 106, 1959), Волчок (Top, «The Flash» № 122, 1961), Мистер Элемент (Mr. Element, «Showcase» № 13, 1958) – персонажи Джона Брума и Кармайна Инфантино.

[Вернуться](#)

94

Сальвия дивинорум – шалфей предсказателей, горное растение рода шалфей, растет в Центральной Америке; из листьев получают галлюциногенное вещество.

[Вернуться](#)

95

Рой Лихтенштейн (1923–1997) – американский художник течения поп-арта; его работы по мотивам комиксов – увеличенные оригинальные изображения с перерисованным растром, напечатанные затем в большом (огромном) формате.

[Вернуться](#)

96

Старые же футурианцы – нью-йоркская группа активных читателей (а впоследствии авторов и редакторов) фантастики в 1937–1945 гг.; среди них были Айзек Азимов, Фредерик Пол, Ричард Уилсон и др.

[Вернуться](#)

97

Ривердейл – вымышленный город, где происходит действие многих комиксов издательства *Archie Comics*, в том числе самого долгоиграющего комикса – *Archie* (1942–2015), который в основном строится вокруг метаний подростков, а затем плюс-минус взрослых людей внутри любовных треугольников.

[Вернуться](#)

98

Букв.: нарисованные истории (*фр.*).

[Вернуться](#)

99

Перевод А. Волкова и К. Кутузова.

[Вернуться](#)

100

Комикс «Агенты ГРОМа» («T.H.U.N.D.E.R. Agents» № 1, 1965) про отряд супергероев, служащих под эгидой ООН, вместе с Уолли Вудом создавал Лен Браун; в *Tower Comics* серия продержалась 20 выпусков, до 1969 г., впоследствии неоднократно возрождалась в других издательствах.

[Вернуться](#)

101

Вероятно, имеется в виду персонаж серебряного века The Fly («The Double Life of Private Strong» № 1, 1959) – его создали и вскоре забросили Джо Саймон и Джек Кирби, и комиксы про него выходили не в *Harvey*, а в *Red Circle Comics*; персонаж получал супергеройское тело из другого измерения магически и выступал защитником Людей-Мух. У *Harvey Comics*, впрочем, был персонаж Fly-Man («Spitfire Comics» № 1, 1941), созданный Сэмом Глэнцменом.

[Вернуться](#)

102

Человек-Пчела (Bee-Man, «Double-Dare Adventures» № 1, 1966) – персонаж Отто Биндера и Билла Дрота, ставший суперсильным после того, как его покусали марсианские пчелы.

[Вернуться](#)

103

«Доктор Соляр, Человек Атома» («Doctor Solar, Man of the Atom» № 1, 1962) – комикс Пола С. Ньюмена, Мэтта Мёрфи и Боба Фудзитани, про физика, который в результате аварии на реакторе получил способность превращаться в источник ядерной энергии.

[Вернуться](#)

104

Арчи Эндрюс и Реджи Мэнтл, Могучее Чистое Сердце (Pureheart the Powerful) и Злое Сердце (Evilheart) соответственно, – персонажи комикса *Life with Archie* (1958–1991), а затем краткой отдельной серии *Archie as Pureheart the Powerful* (1966).

[Вернуться](#)

105

«На помощь!» (*Help!*, 1965) – комедия англо-американского режиссера Ричарда Лестера (р. 1932) с Джоном Ленноном, Полом Маккартни, Джорджем Харрисоном и Ринго Старром в главных ролях.

[Вернуться](#)

106

Шпионский комедийный триллер «Казино „Рояль“» (*Casino Royale*, 1967) поставила группа режиссеров, и все развлеклись от души; основного Джеймса Бонда в нем сыграл Дэвид Нивен, а шестерых агентов, которые прикидываются Бондом, – Питер Селлерс, Урсула Андресс, Барбара Буше, Джоанна Петтет, Теренс Купер и Далия Лави.

[Вернуться](#)

107

«Мистер Террифик» (*Mr. Terrific*, 1967) – американский ситком со Стивеном Стримпелом в заглавной роли работника бензоколонки, который тайно работает на правительство и борется с преступностью, глотая «таблетки силы». «Капитан Найс» (*Captain Nice*, 1967) – комедийный телесериал Бака Генри с Уильямом Дэниэлзом в заглавной роли полицейского криминалиста, которому для обретения суперспособностей тоже требуются вещества; со злом он борется по настоянию своей мамы, которая сама сшила ему костюм.

[Вернуться](#)

108

Имеется в виду фильм *Batman: The Movie* (1966) американского режиссера Лесли Х. Мартинсона.

[Вернуться](#)

109

Гован (также Гавен) – юго-западный район Глазго, ранее пригород.

[Вернуться](#)

110

Легион Супергероев (*Legion of Super-Heroes*, «Adventure Comics» № 247, 1958) – супергеройская команда путешественников во времени из XXX–XXXI вв., изначально строилась вокруг Супербоя и была придумана Отто Биндером и Элом Пластино для DC; Джим Шутер (р. 1951) писал этот комикс, начиная с «Adventure Comics» № 346 (1966).

[Вернуться](#)

111

Пенни-лейн – ливерпульская улица (и автовокзал), фигурирующая в одноименной ностальгической песне Пола Маккартни («Penny Lane»), записанной *The Beatles* в 1967 г. и выпущенной синглом вместе с такой

же ностальгической и ливерпульской, но психоделической «Strawberry Fields Forever» Джона Леннона.

[Вернуться](#)

112

Доктор Судьба (Doctor Fate, «More Fun Comics» № 55, 1940) – персонаж Гарднера Фокса и Говарда Шермана, получивший магические суперспособности от аккадского бога писцов Набу.

[Вернуться](#)

113

Дикий Кот («Sensation Comics» № 1, 1942) – персонаж Билла Фингера и Ирвина Хейзена, боксер, член Общества Справедливости Америки.

[Вернуться](#)

114

Часовщик («Adventure Comics» № 48, 1940) – персонаж Кена Фитча и Бернарда Бейли, биохимик, который открыл чудесный витамин, наделявший его суперсилой на час.

[Вернуться](#)

115

Орк, Уртон и Уризен – персонажи мифологии английского романтического поэта-визионера Уильяма Блейка (1757–1827): Орк в форме змея – воплощение бунта против Бога; Уртон – верховный бог-кузнец, творческое и интуитивное начало; Уризен – верховный бог-тиран, воплощение человеческого разума.

[Вернуться](#)

116

Свет бесконечности (*ивр.*), то есть свет непознаваемого и беспредельного Творца.

[Вернуться](#)

117

Вечные Люди (Forever People) – команда персонажей «Новых богов», прихиппованные противники Дарксайда.

[Вернуться](#)

118

ОМАС, One Man Army Corps – от выражения «one man army» (*англ.* «универсальный солдат»).

[Вернуться](#)

119

«Заклоченный» (*The Prisoner*, 1967–1968) – британский сюрреалистический телесериал Патрика Макгуэна и Джорджа Маркстайна, сочетающий жанры шпионского триллера и фантастики; по сюжету злоешие некто держат главного героя, бывшего секретного агента, сыгранного Макгуэном, пленником в антиутопической Деревне (присвоив ему номер 6) и безуспешно пытаются выяснить, почему он уволился с работы.

[Вернуться](#)

120

«Разрешите, я вас отведу...»; «Представь: ты в челноке посреди реки...» (*англ.*) – цитаты из песен Джона Леннона «Strawberry Fields Forever» (1967) и «Lucy in the Sky with Diamonds» соответственно.

[Вернуться](#)

121

«Пластилиновые швейцары с зеркальными галстуками» (*англ.*), цитата из «Lucy in the Sky with Diamonds».

[Вернуться](#)

122

Острова Мидуэй – атолл в Тихом океане, в прошлом – военноморская база США; в 1942 г. там произошло переломное морское сражение между американскими и японскими силами.

[Вернуться](#)

123

«Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера» (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967) – масштабный концептуальный альбом *The Beatles*, поворотный как в истории группы, так и в истории рок-музыки в целом.

[Вернуться](#)

124

Первая версия одного из ключевых текстов бит-поколения, романа Джека Керуака (1922–1969) «На дороге» (*On the Road*, 1957), печаталась автором на сплошном свитке из склеенных листов бумаги. Таким же методом пишет свой эротический роман Келли Олссон, героиня шведской актрисы Энн-Маргрет в фильме «Свингующая» (*The Swinger*, 1966) Джорджа Сидни.

[Вернуться](#)

125

Аллюзия на «Гамлет, принц датский» Уильяма Шекспира, акт III, сцена 1: «И сказать, что сном кончаешь / Тоску и тысячу природных мук, / Наследье плоти»; перевод М. Лозинского.

[Вернуться](#)

126

Песня «A Day in the Life» («Один день из жизни», 1967), последняя композиция с альбома «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band»,

завершается аккордом ми мажор, взятым одновременно на трех фортепиано и фисгармонии и затухающим больше 40 секунд.

[Вернуться](#)

127

«Воспоминания, сновидения, размышления» (*Erinnerungen, Träume, Gedanken*, 1962) – отчасти автобиографическая книга швейцарского психиатра и основоположника аналитической психологии Карла Густава Юнга (1875–1961), написанная совместно с Аниелой Яффе.

[Вернуться](#)

128

Патриот (Patriot, «The Human Torch» № 4, 1941) – персонаж Рэя Гилла и Билла Эверетта, репортер, который надел супергеройский костюм, вдохновившись Капитаном Америкой. Горящий Череп (Blazing Skull, «Mystic Comics» № 5, 1941) – персонаж Боба Дэвиса, тоже репортер, которого научили быть супергероем Люди-Черепа. Ангел (Angel, «Marvel Comics» № 1, 1939) – персонаж, нарисованный Полом Густавсоном, детектив без суперспособностей и без маски, хотя и в костюме.

[Вернуться](#)

129

«Дымок из ствола» (*Gunsmoke*, 1955–1975) – долгоиграющий сериал-вестерн Нормана Макдоннелла и Джона Местона с Джеймсом Арнессом в главной роли судебного исполнителя Мэтта Диллона в канзасском городе Додж-Сити.

[Вернуться](#)

130

Альфонс Мариа Муха (1860–1939) – чешско-моравский художник, иллюстратор и дизайнер, представитель течения ар-нуво. Обри Винсент Бёрдслей (1872–1898) – английский художник-график, иллюстратор, одна из ключевых фигур английского модерна конца XIX в.

[Вернуться](#)

131

Цитируется песня английской рок-группы *The Who* «Won't Get Fooled Again» («<Нас> больше не надуют»), написанная Питом Таунсендом и вышедшая на альбоме «Who's Next» (1971).

[Вернуться](#)

132

«Ни в час ночной, ни в утренний час» («In brightest day, in blackest night») – цитата из присяги Корпуса Зеленых Фонарей.

[Вернуться](#)

133

Доктор Фу Манчу (Фу Маньжу) – антигерой 13 книг, опубликованных британским писателем Саксом Ромером в 1913–1959 гг., воплощение «желтой угрозы». Наиболее известные экранизации: «Маска Фу Манчу» (1932) с Борисом Карлоффом в главной роли и пять фильмов 1960-х гг. с Кристофером Ли.

[Вернуться](#)

134

«Крестный отец» (*The Godfather*, 1972) – экранизация одноименного романа Марио Пьюзо (1969), поставленная Фрэнсисом Фордом Coppola, где Вито Корлеоне сыграл Марлон Брандо, эпическая драма о мафии. «Грязный Гарри» (*Dirty Harry*, 1971) – криминальный боевик

Дона Сигела с Клинтом Иствудом в заглавной роли, первый из пяти фильмов о крутом детективе с нетрадиционными методами работы. «Жажда смерти» (*Death Wish*, 1974) – криминальный боевик Майкла Уиннера по одноименному роману Брайана Гарфилда с Чарльзом Бронсоном в главной роли архитектора Пола Керси, который выходит на улицы вершить справедливость; тоже первый из пяти фильмов о персонаже. «Полуночный ковбой» (*Midnight Cowboy*, 1969) – драма Джона Шлезингера по одноименному роману Джеймса Лео Хёрлехи с Джоном Войтом и Дастином Хоффманом в главных ролях двух друзей, жиголо и жулика.

[Вернуться](#)

135

«Песнь любви Дж. Альфреда Пруфрока» (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1915) – поэма американско-английского поэта-модерниста Томаса Стёрнза Элиота.

[Вернуться](#)

136

Понятие добровольного отказа от недоверия ввел Сэмюэл Тейлор Кольридж в автобиографии «*Biographia Literaria*» (1817), описывая их с Уильямом Вордсвортом совместную работу над сборником «Лирические баллады» (1798): «...я должен был направить свои усилия на лица и характеры сверхъестественные или по крайней мере романтические; при этом следовало наделять эти призраки воображения человекоподобием и убедительностью, чтобы вызвать у читателей ту готовность к временному отказу от недоверия, которая и составляет поэтическую веру» (перевод В. Рогова).

[Вернуться](#)

137

Чарльз Миллз Мэнсон (1934–2017) – бывший музыкант и лидер калифорнийской апокалиптической секты, коммуны «Семья», члены которой в 1969 г. совершили 9 убийств, в том числе беременной жены режиссера Романа Полански Шерон Тейт; до дня своей смерти отбывал пожизненное заключение.

[Вернуться](#)

138

«Косяковое безумие» (*Reefer Madness*, 1936–1939) – драма Луи Ганье; фильм снимался как яростная пропаганда против марихуаны, однако в 1940–1950-х после перемонтажа распространялся как эксплуатационное кино и стал культовым в среде *сторонников* употребления марихуаны, поскольку благодаря своему зашкаливающему идиотизму смотрелся как сатира.

[Вернуться](#)

139

«Отродье» (англ.).

[Вернуться](#)

140

«Шафт» (*Shaft*, 1971) – боевик в жанре «блэксплойтейшн» Гордона Паркса по одноименному роману (1970) Эрнеста Тайдимена, о чернокожем частном детективе, которого сыграл Ричард Раундтри. Джеймс Милтон Келли (1946–2013) – чернокожий американский спортсмен, мастер боевых искусств и актер; сыграл, помимо прочего, в «Выходе Дракона» (*Enter the Dragon*, 1973) с Брюсом Ли.

[Вернуться](#)

141

«Я любопытна – желтый» (*Jag är nyfiken – en film i gult*, 1967) поставил шведский режиссер Вильгот Шёман.

[Вернуться](#)

142

Цитата из песни британской панк-группы *Sex Pistols* «God Save the Queen» (1977).

[Вернуться](#)

143

«Creepy» (1964–1983) и «Eerie» (1966–1983) – журналы *Warren Publishing* в формате сборной солянки, объединенные, однако, центральными персонажами-рассказчиками, Uncle Creepy и Cousin Eerie соответственно; «Вампирелла» (*Vampirella*, «Vampirella» № 1, 1969) – комикс Форреста Дж. Экермена и Трины Роббинс про вампирскую супергероиню со специальной вампирской планеты.

[Вернуться](#)

144

Болотная Тварь (*Swamp Thing*, «House of Secrets» № 92, 1971) – персонаж Лена Уэйна и Берни Райтсона, гуманоидное растение, скорее всего овощ. Леший (*Man-Thing*, «Savage Tales» № 1, 1971) – персонаж Стэна Ли, Роя Томаса, Джерри Конуэя и Грея Морроу, человек-дерево. Оба живут в болоте.

[Вернуться](#)

145

«Морбиус, живой вампир» (*Morbius, the Living Vampire*, «The Amazing Spider-Man» № 101, 1971) – комикс Роя Томаса и Джила Кейна о биохимике, который мышами-вампирами и электрошоком лечился от заболевания крови и стал псевдовампиром. «Оборотень

ночи» (*Werewolf by Night*, «Marvel Spotlight» № 2, 1972) – комикс Роя Томаса, Джея Конуэя и Майка Плуга. «Гробница Дракулы» (*The Tomb of Dracula*, 1972–1979) – комикс об охотниках на вампиров и прочую нечисть, начатый Стэном Ли и Роем Томасом. Призрачный Гонщик (*Ghost Rider*, «Marvel Spotlight» № 5, 1972) – персонаж Гэри Фридриха, Роя Томаса и Майкла Плуга, адский мотоциклист, объятый пламенем. Все вышеперечисленное выходило в «Марвел». «Таинственный Фантом» («*Phantom Stranger*» № 1, 1952) – персонаж Джона Брума и Кармайна Инфантино, сражался с потусторонними силами в разных изданиях *DC*; о его биографии, происхождении и даже настоящем имени толком ничего не известно по сей день.

[Вернуться](#)

146

Черная Орхидея (*Black Orchid*, «Adventure Comics» № 428, 1973) – персонаж Шелдона Майера и Тони Дезуниги.

[Вернуться](#)

147

Лунный Дракон (*Moondragon*, «Iron Man» № 54, 1973) – персонаж Билла Эверетта, Майка Фридриха и Джорджа Таски, разносторонняя и неоднозначная воспитанница боевых монахов.

[Вернуться](#)

148

Полярис (*Polaris*, «The X-Men» № 49, 1968) – персонаж Арнольда Дрейка и Джима Стеранко, одна из Людей Икс, мутантка, управляющая магнетизмом. Тигра (*Tigra*, «Giant-Size Creatures» № 1, 1974) – женщина-тигрица, персонаж Тони Изабеллы и Дона Перлина, созданный по мотивам персонажа Кошка (*The Cat*, «Claws of the Cat» № 1, 1972) Роя Томаса, Уолли Вуда и Линды Файт, тигриных способностей еще не имевшего. Валькирия, она же Брунгильда

(Valkyrie, «The Avengers» № 83, 1970) – персонаж Роя Томаса и Джона Бусемы, уроженка Асгарда и соратница Тора.

[Вернуться](#)

149

«Эммануэль» (*Emmanuelle*, 1974) – французский эротический фильм Жюста Жакена по одноименному роману Эммануэль Арсан. Боб Гуччионе (Роберт Чарльз Джозеф Эдвард Сабатини Гуччионе, 1930–2010) – основатель и издатель эротического журнала *Penthouse* (1965).

[Вернуться](#)

150

Элемент-Парень (Element Lad, «Adventure Comics» № 307, 1963) – персонаж Эдмонда Гамильтона и Джона Форте, выходец с планеты Тром, алхимически воздействующий на вещества. Космический Мальчик (Cosmic Boy, «Adventure Comics» № 247, 1958) – персонаж Отто Биндера и Эла Пластино, генерирует магнитное поле. Мальчик-Колосс (Colossal Boy, «Action Comics» № 267, 1960) – персонаж Джерри Сигела и Джима Муни, в результате воздействия радиоактивного метеорита способный менять размер.

[Вернуться](#)

151

Алан Стивелл (р. 1944) – бретонский музыкант, арфист, во многом способствовавший возрождению общемирового интереса к кельтской музыке.

[Вернуться](#)

152

Расс Майер (Рассел Элбион Майер, 1922–2004) – американский кинематографист, снимавший кэмповые, сатирические фильмы жанра

«сексплойтейшн» с большегрудыми женщинами.

[Вернуться](#)

153

Конан-Варвар, Кулл и Бран Мак Морн – персонажи соответствующих «варварских» циклов американского писателя Роберта Ирвина Говарда.

[Вернуться](#)

154

«Безумный Макс – 2: Воин дороги» (*Mad Max 2: The Road Warrior*, 1979) – австралийский постапокалиптический боевик Джорджа Миллера с Мелом Гибсоном в заглавной роли; как и в прочих фильмах серии, действие разворачивается в пустыне среди отчасти одичавших банд.

[Вернуться](#)

155

Билл Хикс (Уильям Мелвин Хикс, 1961–1994) – американский стендап-комик, работавший в жанре социальной, психоделической и черной комедии.

[Вернуться](#)

156

Речь о фильме Уилларда Хайка «Утка Говард» (*Howard the Duck*, 1986), который считается одним из худших фильмов по комиксам за всю историю кино.

[Вернуться](#)

157

Энди Кауфман (Эндрю Дж. Кауфман, 1949–1984) – американский артист, формально говоря – стендап-комик, знаменитый тем, что не выходил из роли, согласно некоторым трактовкам – даже после смерти.

[Вернуться](#)

158

«Самые популярные» (*Top of the Pops*, 1964–2006) – еженедельная музыкальная телепрограмма Би-би-си.

[Вернуться](#)

159

«The Day the World Turned Day-Glo» («День, когда мир засиял флуоресцентными красками», 1978) – песня панк-рок-группы *X-Ray Spex* (1976–1979) с их первого альбома «Germfree Adolescents».

[Вернуться](#)

160

«Правящий класс» (*The Ruling Class*, 1968) – пьеса английского драматурга Питера Барнса, черная комедия о многообразном безумии британской аристократии.

[Вернуться](#)

161

Деннис Поттер (1935–1994) – передовой и влиятельный английский телесценарист и писатель; помимо прочего, автор сценариев телесериалов «Гроши с неба» (*Pennies from Heaven*, 1978) и «Поющий детектив» (*The Singing Detective*, 1986).

[Вернуться](#)

162

«Заводной апельсин» (*A Clockwork Orange*, 1962) – антиутопический роман английского писателя Энтони Бёрджесса, жестокое исследование подростковой агрессии и бунта, культовая книга в контркультурной среде.

[Вернуться](#)

163

«Если» (*If...*, 1968) – сатирическая драма английского режиссера Линдсея Андерсона о британской частной школе и подростковом бунте с Малкольмом Макдауэллом в главной роли; вместе с последующими фильмами «О, счастливец!» (*O Lucky Man!*, 1973) и «Госпиталь „Британия“» (*Britannia Hospital*, 1982) составляет трилогию о Мике Трэвисе.

[Вернуться](#)

164

Роберт Карлос Кларк (1950–2006) – ирландский фотограф, «британский Гельмут Ньютон», много работал в жанре эротической фотографии с акцентом на фетишизм и часто снимал моделей в резине, латексе и виниле.

[Вернуться](#)

165

Ричмал Кромптон (1890–1969) – английская детская писательница, автор серии «Просто Уильям» (*Just William*, 1921–1970), 39 книг про школьника Уильяма Брауна, который постоянно попадает в переделки.

[Вернуться](#)

166

Грэм Дэвид Феллоуз (р. 1959) – английский комик и музыкант; прославился в 1978 г. хитом «Jilted John» («Брошенный Джон»),

монологом подростка, чья подруга Джули ушла к другому; впоследствии создавал другие трагикомические альтер эго, которые пели, выступали на радио и т. д.

[Вернуться](#)

167

«*Métal hurlant*» (*фр.* «Скрежещущий металл») – французская антология, публикующая фантастические и хоррор-комиксы; была основана в 1974 г. французским комиксистом Мёбиусом (Жан Жиро, 1938–2012). «*Heavy Metal*» (*англ.* «Тяжелый металл») – выходящий с 1977 г. комиксовый журнал, основанный Леонардом Могелом, изначально как лицензированная американская версия «*Métal hurlant*»; сама по себе публикация в нем считается знаком качества.

[Вернуться](#)

168

Букв. «Почти мифы», здесь: «Почти нёбыли» (*англ.*).

[Вернуться](#)

169

«Приключения Лютера Аркрайта» (*The Adventures of Luther Arkwright*, 1978–1989) – экспериментальный апокалиптический графический роман Брайана Талбота, в итоге опубликованный *Valkyrie Press*, о супергерое, умеющем усилием воли перемещаться между параллельными вселенными.

[Вернуться](#)

170

Роберт Крамб (р. 1949) – американский иллюстратор, карикатурист, развивавший свой сюрреалистический стиль под влиянием психоделиков, крупная фигура в среде альтернативных комиксов.

[Вернуться](#)

171

Также известен по-русски как Лен Уин.

[Вернуться](#)

172

«Огненные колесницы» (*Chariots of Fire*, 1981) – британская историческая драма Хью Хадсона о двух спортсменах – участниках Олимпийских игр 1924 года, христианине и иудее; получила несколько «Оскаров», в том числе за лучший фильм и лучший оригинальный сценарий.

[Вернуться](#)

173

«The Lamp of Toth» («Светоч Тота») – британский оккультный и культовый журнал 1980-х; публиковал среди прочего комикс-стрипы соответствующей тематики.

[Вернуться](#)

174

Клайд и Тайн – реки, на которых стоят соответственно Глазго и Ньюкасл.

[Вернуться](#)

175

Стальной Коготь (*The Steel Claw*, антология «Valiant», 1962) – популярный британский супергерой, придуманный Томом Талли и Хесусом Бласко; Стальной Коготь – человек с железным когтем

вместо потерянной руки, от удара электрическим током становится почти целиком невидимым и борется за справедливость под эгидой британской разведки.

[Вернуться](#)

176

«Гринэм-Коммон» (RAF Greenham Common) – бывшая (1942–1993) база британских ВВС в Беркшире.

[Вернуться](#)

177

Уиндскейл (Windscale) – местоположение первого ядерного реактора атомного комплекса Селлафилд в графстве Камбрия; в 1957 г. на реакторе произошла крупная авария.

[Вернуться](#)

178

Атомный (*англ.*).

[Вернуться](#)

179

Также известен по-русски как Рик Вейтч.

[Вернуться](#)

180

«Fade to Grey» («Растворяемся в сером», 1980) – второй сингл британской группы новой волны *Visage* (1978–1985), самая известная песня группы, потусторонний синти-поп. «Return to Sender» («Вернуть отправителю», 1962) – песня Уинфилда Скотта и Отиса Блэкуэлла,

спетая Элвисом Пресли, в частности, в музыкальной комедии *Girls! Girls! Girls!* (1962), отчасти юмористическая жалоба человека, с которым не желает мириться возлюбленная, адресат его писем.

[Вернуться](#)

181

«Johnny B. Goode» (1958) – рок-н-ролльная композиция Чака Берри; исполнение *Sex Pistols* вошло в мокьюментари *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (1980) Джульена Темпла.

[Вернуться](#)

182

Цитата из стихотворения Уильяма Блейка «Тигр» (*The Tyger*, 1794), перевод В. Топорова.

[Вернуться](#)

183

Чарльз Фостер Кейн – главный герой драмы Орсона Уэллса «Гражданин Кейн», медиамагнат, отчасти списанный с Уильяма Рэндольфа Хёрста. Дон Корлеоне – глава итальянского мафиозного клана из романа Марио Пьюзо «Крестный отец» (*The Godfather*, 1969) и его экранизации (1972).

[Вернуться](#)

184

Охотник на людей (Manhunter, «Police Comics» № 8, 1942) – изначально персонаж Джека Кирби, представитель расы андроидов, созданных Стражами Вселенной (Guardians of the Universe); впоследствии ощутимо изменившегося персонажа возродили Арчи Гудвин и Уолт Симонсон в «Detective Comics» № 437 (1973).

[Вернуться](#)

185

Доктор Рут Уэстхаймер (Карола Рут Сигел, р. 1928) – американский сексолог, с 1980-х гг. – ведущая радио- и телепрограмм, писательница, популяризатор сексологии.

[Вернуться](#)

186

Сумерки богов (нем.).

[Вернуться](#)

187

«Таксист» (*Taxi Driver*, 1976) – драма Мартина Скорсезе с Робертом Де Ниро в главной роли о неприкаянном ветеране Вьетнамской войны, нью-йоркском таксисте, который берется за оружие, чтобы исправить в мире хоть что-нибудь.

[Вернуться](#)

188

«А теперь не смотри» (*Don't Look Now*, 1973) – итало-британский триллер Николаса Роуга по мотивам рассказа Дафны Дюморье с Джули Кристи и Дональдом Сазерлендом в главных ролях.

[Вернуться](#)

189

Здесь и далее имена персонажей и цитаты из «Хранителей» приводятся в переводе М. Юнгер и И. Смирновой.

[Вернуться](#)

190

«2000 г. н. э.» (англ.).

[Вернуться](#)

191

«Возвращение в Брайдсхед» (*Brideshead Revisited, The Sacred & Profane Memories of Captain Charles Ryder*, 1945) – роман английского писателя Ивлиана Во об уходящей эпохе богемной английской аристократии.

[Вернуться](#)

192

Зигги Стардаст – альтер эго Дэвида Боуи, рок-звезда и инопланетный посланец, персонаж концептуального альбома «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars» (1972).

[Вернуться](#)

193

«Желтая подводная лодка» (*Yellow Submarine*, 1968) – психоделический полнометражный музыкальный мультфильм Джорджа Даннинга с песнями *The Beatles* и членами группы в роли персонажей (озвученных, впрочем, другими актерами).

[Вернуться](#)

194

Джули Кристи (р. 1940) и Теренс Стэмп (р. 1938) – британские актеры, звезды «свингующего Лондона» 1960-х гг.; вместе сыграли в драме «Вдали от обезумевшей толпы» (*Far from the Madding Crowd*, 1967) Джона Шлезингера.

[Вернуться](#)

195

Джордж Формби-мл. (Джордж Хой Бут, 1904–1961) – английский комический эстрадный и киноактер, автор-исполнитель, популярный в 1930–1940-х гг.

[Вернуться](#)

196

Джонатан Росс (р. 1960) – английский радио- и телеведущий несколько скандального свойства. «Network 7» (1987–1988) – молодежная телепередача Джейн Хьюленд и Дженет Стрит-Портер на телеканале Channel 4. «Разрядка смехом» (*Comic Relief*, с 1985 г.) – британская благотворительная организация, созданная для помощи голодающим в Эфиопии, а теперь – бедным как в Африке, так и в Великобритании. *Bros* (1986–1992) – британская «мальчиковая» поп-группа. «Тридцать семь и два по утрам» (*37°2 le matin*, 1986) – драма французского режиссера Жан-Жака Бенекса по одноименному роману (1985) Филиппа Джиана, номинированная на премию «Оскар» за лучший иностранный фильм.

[Вернуться](#)

197

«Иллюминатус!» (*The Illuminatus!*, 1975) – постмодернистская фантастическая трилогия анархиста Роберта Антона Уилсона и писателя Роберта Ши, одна из важнейших контркультурных книг и образец конспирологической литературы (а также сатиры на таковую).

[Вернуться](#)

198

Stock Aitken Waterman (1984–1993) – английское электронное музыкальное трио (Майк Сток, Мэтт Эйткен и Пит Уотермен), крайне популярное в Великобритании во второй половине 1980-х.

[Вернуться](#)

199

Enfant terrible (фр.) – букв. жуткий ребенок.

[Вернуться](#)

200

Дядя Сэм (Uncle Sam, «National Comics» № 1, 1940) – сверхчеловеческий персонаж Уилла Айснера, воплощение американского патриотического символа. Луч (Ray, «Smash Comics» № 14, 1940) – персонаж Лу Файна, получивший суперспособности, оказавшись на воздушном шаре и пережив удар молнии в условиях солнечной освещенности.

[Вернуться](#)

201

Кукольный Человек (Doll Man, «Feature Comics» № 27, 1939) – персонаж Уилла Айснера, химик, который умеет уменьшаться. Черный Кондор (Black Condor, «Crack Comics» № 1, 1940) – персонаж Уилла Айснера и Лу Файна, с младенчества воспитывавшийся кондором, у которого герой научился летать.

[Вернуться](#)

202

«Семь» (*Seven*, 1995) – психологический неонуарный триллер Дэвида Финчера, в котором некто Джон Доу в исполнении Кевина Спейси карает виновных в семи смертных грехах.

[Вернуться](#)

203

«Фильм животных» (*The Animals Film*, 1981) – документальный фильм Виктора Шёнфелда и Мириам Ало о том, как человечество эксплуатирует животных.

[Вернуться](#)

204

Хобиасы – неприятные ночные персонажи-людоеды из народной сказки, записанной С. В. Праудфитом и изданной австралийским собирателем английского фольклора Джозефом Джейкобсом в сборнике *More English Fairy Tales* (1894).

[Вернуться](#)

205

Люси Лейн Клиффорд, она же миссис У. К. Клиффорд (1846–1929) – английская писательница. Рассказ «Новая мать» (*The New Mother*) был опубликован в ее сборнике рассказов для детей *The Anyhow Stories, Moral and Otherwise* (1882). В нем двое детей нарочно ведут себя плохо и огорчают мать, чтобы некая таинственная девочка показала им «человечков в шкатулочке»; человечков они так и не видят, зато мать бросает их и уходит, а вместо нее приходит новая мать, «со стеклянными глазами и деревянным хвостом». В повести английского писателя Нила Геймана (р. 1960) «Коралина» (*Coraline*, 2002) заглавную героиню заманивает в зеркальный мир ее Другая Мать, такая же, как настоящая, но с пуговицами вместо глаз и страшными замыслами. В 2009 г. Генри Селик снял по «Коралине» полнометражный кукольный мультфильм.

[Вернуться](#)

206

Цитируется стихотворение немецкого дадаиста Рихарда Хюльзенбека «Равнина» (*Ebene*, 1920), перевод В. Седельника.

[Вернуться](#)

207

Также Париж (впрочем, не столицу Франции, а одноименный городок в австралийском захолустье) ели автомобили в черной комедии австралийского кинорежиссера Питера Уира «Машины, которые съели Париж» (*The Cars That Ate Paris*, 1974).

[Вернуться](#)

208

Этот персонаж просит, чтобы его называли во множественном числе.

[Вернуться](#)

209

«Вокруг Хорна» (*Round the Horne*, 1965–1968) – серия комедийно-музыкальных радиопередач на *BBC Radio*; персонажи Джулиан и Сэнди, сыгранные Хью Пэддиком и Кеннетом Уильямсом, – комедийный дуэт безработных актеров-гомосексуалов, постоянно издевающихся над центральной фигурой шоу Кеннетом Хорном.

[Вернуться](#)

210

Очевидно, имеется в виду «Tales of Hofmann», альбом британской инди-рок-группы *The Bachelor Pad*, вышедший в 1990 г.

[Вернуться](#)

211

Cluedo (1944) – настольная игра, в ходе которой игроки разгадывают убийство.

[Вернуться](#)

212

Pop Will Eat Itself (1986–1996) – английская альтернативная рок-группа; цитируется песня «Can U Dig It?» («А ты врубаешься?», 1989) с их второго альбома «This Is the Day... This Is the Hour... This Is This!», в которой среди прочих предпочтений лирических героев упоминаются также «Марвел», DC, графический роман Алана Мура «V – значит вендетта» и Брюс Уэйн.

[Вернуться](#)

213

«Придя в церковь» (*Church Going*, 1955) – элегическое стихотворение английского поэта Филипа Артура Ларкина (1922–1985), в котором церковь описывается как «a serious house on serious earth». Стихотворение вошло в сборник *The Less Deceived*, выпущенный издательством *The Marvell Press*.

[Вернуться](#)

214

Американский актер Энтони Перкинс (1932–1992) сыграл психопата Нормана Бейтса, жертву и палача собственной матери, в триллере Альфреда Хичкока «Психоз» (*Psycho*, 1960).

[Вернуться](#)

215

Аллюзия на название американской рок-группы *The Grateful Dead* («Благодарные мертвецы», *англ.*, 1965–1995).

[Вернуться](#)

216

В имени героя, Marshal Law, обыгрывается выражение «martial law» – «закон военного времени» (англ.).

[Вернуться](#)

217

Джеральд Энтони Скарф (р. 1936) – английский иллюстратор и карикатурист, сотрудничал с британской газетой *The Sunday Times* и американским журналом *The New Yorker*, также работал над визуальным оформлением альбома *The Wall* (1979) рок-группы *Pink Floyd*, ее гастрольного тура 1980–1981 гг. в поддержку выхода альбома и фильма *Pink Floyd – The Wall* (1982), поставленного Аланом Паркером. Ральф Седмен (р. 1936) – британский художник, карикатурист; в ходе своей богатой карьеры в разное время иллюстрировал книги основателя гонзо-журналистики Хантера С. Томпсона и английского поэта Теда Хьюза, газетные колонки Уилла Селфа, оформлял пластинки *The Who* и Фрэнка Заппы. Уильям Хогарт (1697–1764) – английский художник, гравер и карикатурист, создававший как реалистическую живопись, так и нравоучительные «протокомиксы». Джеймс Гилрей (ок. 1756–1815) – британский рисовальщик и гравер, автор популярных карикатур на короля Георга III и его правительство.

[Вернуться](#)

218

«Кричащие папы» – серия (более 45) вариаций на тему «Портрета папы Иннокентия X» Диего Веласкеса, написанных британским художником-экспрессионистом Фрэнсисом Бэконом (1909–1992) в основном в 1950-х гг.

[Вернуться](#)

219

«Восставший из ада» (*Hellraiser*, 1987) – экранизация повести британского писателя Клайва Баркера *The Hellbound Heart* (1986), поставленная автором. Вокруг фильма сформировалась обширная кинофраншиза; кроме того, импринт «Марвел» *Epic Comics* публиковал многочисленные комиксы-спиноффы, в которых Баркер выступал консультантом. Кроссоверная мини-серия *Pinhead vs. Marshal Law: Law in Hell* вышла в 1993 г.

[Вернуться](#)

220

В документальной книге «Киберия» (*Cyberia*, 1994) американский писатель и медиатеоретик Дуглас Рашкофф (р. 1961) анализирует идеи, возникшие в 1990-х гг. на стыке активно развивающегося интернета и новых субкультур.

[Вернуться](#)

221

Amar Chitra Katha («Бессмертные увлекательные истории», с 1967 г.) – один из самых популярных индийских комиксов, созданный Анантом Паи, выходивший в издательстве *India Book House* (ныне *ACK Media*) и задуманный в целях ознакомления детей с индийской мифологией и историей: в нем адаптируются сюжеты из «Рамаяны» и «Махабхараты», биографии великих индийцев (например, Махатмы Ганди) и т. д.

[Вернуться](#)

222

«Мы с Нилом будем у короля снов» (англ.).

[Вернуться](#)

223

Также известен по-русски как Роб Лайфилд.

[Вернуться](#)

224

Имеются в виду персонажи фантастической комедии Стивена Херека «Невероятные приключения Билла и Теда» (*Bill & Ted's Excellent Adventure*, 1989), два старшеклассника, которых сыграли Алекс Уинтер и Киану Ривз.

[Вернуться](#)

225

«На берегу реки» (*River's Edge*, 1986) – криминальная драма Тима Хантера о группе школьников, покрывающих убийство.

[Вернуться](#)

226

«Ворон» (*The Crow*, 1989) – комикс Джеймса О'Барра, изначально публиковавшийся *Caliber Comics* (а в 1999 г. – *Image Comics*) и экранизированный в 1994 г. Алексом Пройасом с Бренданом Ли в заглавной роли.

[Вернуться](#)

227

Уже нет: в 2011 г., после перезапуска вселенной *DC* в рамках «Инициативы New-52», Бэтгерл встала на ноги и вернулась к своей прежней роли.

[Вернуться](#)

228

Джон Каннингем Лилли (1915–2001) – американский нейробиолог, психоаналитик; помимо прочего, исследовал природу сознания, используя психоделики и камеру сенсорной депривации; принадлежал к обширному кругу калифорнийской околоакадемической контркультуры.

[Вернуться](#)

229

Томас Чаттертон (1752–1770) – английский поэт, в 17 лет покончивший с собой, поскольку его сочинения (которые он выдавал за средневековые рукописи) не публиковали; романтиками считался абсолютным воплощением непризнанного гения и нередко фигурировал в литературе и живописи XIX в.

[Вернуться](#)

230

«Истые галлюцинации: быль о необыкновенных приключениях автора в дьявольском раю» (*True Hallucinations: Being an Account of the Author's Extraordinary Adventures in the Devil's Paradise*, 1993) – книга американского философа, мистика и психонавта Теренса Маккенны (1946–2000) об амазонской экспедиции, искавшей галлюциногенные снадобья шаманов.

[Вернуться](#)

231

«Словарь идиом и мифов Бруэра» (*Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, 1870) – справочник распространенных идиом, аллюзий, а также исторических и мифологических персонажей, составленный преп.

Эбенезером Кобэмом Бруэром; дополняется и переиздается по сей день.

[Вернуться](#)

232

«Руководство по гностическому вуду» (*The Voudon Gnostic Workbook*, 1988) – книга американского оккультиста Майкла Пола Бертьё, описывающая практики вуду, которые автор обширно изучал на Гаити; по замыслу автора чтение и тем более применение руководства должно предваряться трехлетним подготовительным курсом обучения *Monastery of the Seven Rays*.

[Вернуться](#)

233

«Совсем честно» (англ.).

[Вернуться](#)

234

Гилберт Шелтон (р. 1940) – американский иллюстратор и музыкант, ключевая фигура андерграундного комиксового движения.

[Вернуться](#)

235

Зинас Уинзор Маккей (1869–1934) – американский комиксист и мультипликатор, создатель комикс-стрипа «Маленький Немо» (*Little Nemo*, 1905–1926) и короткометражного фильма с элементами мультипликации «Динозавр Герти» (*Gertie the Dinosaur*, 1914). Артур Рэкэм (1867–1939) – книжный иллюстратор золотого века английской иллюстрации. Гарри Кларк (1889–1931) – ирландский витражист и книжный иллюстратор; его иллюстрации к «Фаусту» Гёте считаются предвестниками психоделии 1960-х.

[Вернуться](#)

236

Норман Рокуэлл (1894–1978) – американский художник и иллюстратор, изображавший повседневную американскую жизнь в жанре вдохновенного лубка.

[Вернуться](#)

237

Fleischer Studios (1921–1967) – нью-йоркская мультипликационная студия Макса и Дэйва Флейшеров, в 1941 г. вошла в *Paramount Pictures* и дважды переименовывалась; в период самостоятельности и расцвета, помимо прочего, выпустила мультфильмы «Морячок Попай» (*Popeye the Sailor Man*, 1933), серии «Бетти Буп» (*Betty Boop*, 1932–1939) и «Супермен» (*Superman*, 1941–1942), а также полнометражный мультфильм «Приключения Гулливера» (*Gulliver's Travels*, 1939).

[Вернуться](#)

238

Имеется в виду социальная рекламная кампания американской организации *Partnership for Drug-Free Kids* «Это твой мозг под наркотой» («This Is Your Brain on Drugs») 1987 г.: в телевизионных роликах демонстрировали процесс приготовления яичницы и объясняли, что с мозгом из-за наркотиков происходит то же самое, что с яйцом на сковороде. В 1992 г. рекламу спародировал художник Пол Мавридес в комиксе *Fabulous Furry Freak Brothers* Гилберта Шелтона.

[Вернуться](#)

239

«Заводной апельсин», перевод А. Газова-Гинзберга. В переводе Е. Синельщикова использовалось слово «фрэнд»; в переводе В. Бошняка – «drug».

[Вернуться](#)

240

Цитата из трактата английской духовной писательницы Юлианы Нориджской (1342–1416) «Откровение Божественной любви» (*Revelations of Divine Love*, 1395); цитируется также в поэме «Литтл

Гиддинг», последней из четырех поэм цикла Томаса Стёрнза Элиота «Четыре квартета» (*Four Quartets*, 1943) и здесь приводится в переводе А. Сергеева.

[Вернуться](#)

241

Парафраза посулов Мэттью Флеминга Стивенсона (1802–1882), американского автора работ по минералогии, рупора «золотой лихорадки» в штате Джорджия.

[Вернуться](#)

242

«Отец Тед» (*Father Ted*, 1995–1998) – британский ситком Грэма Линехэна и Артура Мэтьюза о злоключениях трех ирландских католических священников. «Кулак смеха» (*Fist of Fun*, 1995–1996) – комедийное телеревию британского комического дуэта Стюарта Ли и Ричарда Херринга.

[Вернуться](#)

243

Кота назвали в честь кота одной из героинь пьесы британского драматурга Кэрил Чёрчилл «Уксусный Том» (*Vinegar Tom*, 1976); пьеса посвящена положению женщин и их правам через призму средневековой охоты на ведьм.

[Вернуться](#)

244

Пыльный котел (тж. Пыльная чаша) – регион в США, страдавший в 1930-е гг. от катастрофических пыльных бурь; объединяет западную треть Канзаса, южное Колорадо, север Нью-Мексико и прилегающие части Техаса и Оклахомы.

[Вернуться](#)

245

Джеффри Кунс (р. 1955) – американский нео-поп-художник; одна из самых известных его работ – серия крупных стальных скульптур зверей, сделанных из воздушных шаров.

[Вернуться](#)

246

Марк Лейнер (р. 1956) – американский писатель-постмодернист, абсурдист и сатирик; «И ты, беби» (*Et Tu, Babe*, 1992) – его первый роман, в некоторой степени киберпанк.

[Вернуться](#)

247

«Три сыщика» (*The Three Investigators*, 1964–1987) – созданная Робертом Артуром-мл. серия детских подростковых детективов о трех мальчиках-сыщиках – Юпитере Джонсе, Питере Креншо и Бобе Эндрюсе.

[Вернуться](#)

248

Откр. 16: 18.

[Вернуться](#)

249

Откр. 8: 7, 10, 13.

[Вернуться](#)

250

Песня «Супермены» («The Supermen») завершала альбом Дэвида Боуи «The Man Who Sold the World» (1970).

[Вернуться](#)

251

По другим подсчетам, в 1996-м.

[Вернуться](#)

252

Судья Дредд (Judge Dredd, «2000 AD», 1977) – персонаж британского комикса Джона Вагнера и Карлоса Эскуэрры, защитник правопорядка в условиях антиутопии.

[Вернуться](#)

253

Дедлайн (Deadline, «Starman» № 15, 1989) – злодейский персонаж Роджера Стерна.

[Вернуться](#)

254

Мрак, Переменчивый Человек (Shade the Changing Man, «Shade the Changing Man» № 1, 1977) – персонаж Стива Дитко, впоследствии переделанный Питером Миллиганом («Shade the Changing Man» № 1, 1990), обладатель множественных личностей и противоречивой судьбы.

[Вернуться](#)

255

В 1999 г. в Сиэтле во время министерской конференции Всемирной торговой организации прошла серия демонстраций антиглобалистов (так называемая Битва за Сиэтл); спустя несколько недель вышла книга канадской журналистки, социолога Наоми Кляйн «No Logo: Люди против брендов» (*No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*, 1999), влившаяся в тренд альтерглобализма и подарившая ему один из ключевых лозунгов.

[Вернуться](#)

256

Георг Гросс (1893–1959) – немецкий живописец, график, карикатурист, отчасти близкий экспрессионизму, один из основателей берлинской группы дадаистов.

[Вернуться](#)

257

«Наркотики не помогают, от них только хуже» (*англ.*) – цитируется песня Ричарда Эшкрофта «The Drugs Don't Work», выпущенная английской рок-группой *The Verve* (1990–1999) на ее третьем альбоме «Urban Hymns» (1997).

[Вернуться](#)

258

Джон Пил (Джон Роберт Паркер Рейвенскрофт, 1939–2004) – английский диджей и радиоведущий; в 1967–2004 гг. работал на BBC Radio 1.

[Вернуться](#)

259

Blue Jam (1997–1999) – сюрреалистическая комедийная радиопрограмма английского комика, актера, писателя Кристофера Дж. Морриса (р. 1962). В программе было несколько регулярных участников, выступавших в регулярных амплуа (врача; клиента психотерапевта; музыкального диджея; двух любовников со странными запросами); сам Крис Моррис произносил продолжительные монологи от лица одинокого неловкого человека и брал интервью у реальных звезд, сбивая их с толку дикими вопросами.

[Вернуться](#)

260

Ник Кент (р. 1951) – британский музыкант и музыкальный критик, в начале карьеры вдохновлявшийся Джеком Керуаком и гонзо-журналистикой Хантера Томпсона; влиятельная фигура британской музыкальной сцены 1970-х, у многих панк-рок-групп вызывавший смешанные чувства.

[Вернуться](#)

261

«New Worlds» (1936–1970) – британский фантастический журнал, в 1960-х был площадкой экспериментальной и авангардной фантастики «новой волны»; в 1964–1970 гг. его редактором был Майкл Муркок, а среди авторов числились, помимо прочих, Брайан Олдисс и Дж. Г. Баллард.

[Вернуться](#)

262

ЩИТ (S.H.I.E.L.D., «Strange Tales» № 135, 1965) – антитеррористическая, шпионская и правоохранительная организация из вселенной «Марвел», работает в сфере супергеройского и сверхъестественного; была придумана Стэном Ли и Джеком Кирби.

[Вернуться](#)

263

Noh-Varr, искаж. No War, «без войны» (англ.).

[Вернуться](#)

264

В русскоязычных изданиях также фигурировал как Джей Джи Джонс.

[Вернуться](#)

265

«Лига джентльменов» (*The League of Gentlemen*, 1999–2002) – телесериал, черная комедия Джереми Дэйсона, Марка Гэтисса, Стива Пембертона и Риса Ширсмита, членов одноименной труппы, сыгравших все роли – многочисленных придурочных жителей городка на севере Англии.

[Вернуться](#)

266

«Ракетчик» (*The Rocketeer*, 1991) – фильм Джо Джонстона об одноименном персонаже Дэйва Стивенса («Starslayer» № 1, 1982), летчике-асе, летающем посредством таинственного реактивного ранца; привет киносериалам 1930–1950-х. «Тень» (*The Shadow*, 1994) – супергеройский фильм Расселла Малкейхи с Алексом Болдуином в главной роли, о персонаже бульварных романов Уолтера Брауна Гибсона, созданном в 1931 г. «Фантом» (*The Phantom*, 1996) – фильм Саймона Уинсера с Билли Зейном в главной роли по мотивам одноименного комикса Ли Фалка.

[Вернуться](#)

267

Продолжения все же вышли: «Сплит» (*Split*, 2016) и «Стекло» (*Glass*, 2019). Эти два фильма также поставил М. Найт Шьямалан.

[Вернуться](#)

268

Фабио Ланцони (р. 1959) – итало-американский киноактер, фотомодель и бодибилдер.

[Вернуться](#)

269

За отчетный период в игровом кино случилось уже два перезапуска франшизы: сначала Марк Уэбб снял дилогию «Новый Человек-Паук» (*The Amazing Spider-Man*, 2012) и «Новый Человек-Паук: Высокое напряжение» (*The Amazing Spider-Man 2*, 2014) с Эндрю Гарфилдом в заглавной роли, а затем Джон Уоттс поставил «Человек-Паук: Возвращение домой» (*Spider-Man: Homecoming*, 2017) и «Человек-Паук: Вдали от дома» (*Spider-Man: Far From Home*, 2019), где заглавную роль сыграл Том Холланд, также снявшийся в роли Человека-Паука в трех фильмах франшизы «Мстители». По данным на конец 2019 г., Джон Уоттс снимает третий фильм своей серии, который должен выйти в 2021 г.

[Вернуться](#)

270

См. примеч. на с. 346.

[Вернуться](#)

271

Вэл Килмер сыграл Джима Моррисона в байопике Оливера Стоуна *The Doors* (1991).

[Вернуться](#)

272

Фрэнк Джон Горшин-мл. (1933–2005) – американский характерный актер, сыгравший Загадочника в сериале «Бэтмен» 1966–1968 гг. «Кабельщик» (*The Cable Guy*, 1996) – черная комедия Бена Стиллера, в которой Джим Керри играет психически нестабильного кабельщика, манипулирующего клиентом под предлогом великой дружбы.

[Вернуться](#)

273

Village People (с 1977 г.) – очень блескучая американская диско-группа, поначалу рассчитанная на гей-аудиторию, затем влившаяся в мейнстрим.

[Вернуться](#)

274

«Бестолковые» (*Clueless*, 1995) – комедия Эми Хекерлинг приблизительно по мотивам романа Джейн Остен «Эмма», где Алисия Сильверстоун играет старшеклассницу, условную Эмму, в декорациях Беверли-Хиллз 1990-х гг.

[Вернуться](#)

275

Макс Хедрум – персонаж *The Max Headroom Show* (1985–1987), якобы первый в мире компьютерный телеведущий с искусственным интеллектом, сыгранный Мэттом Фруэром.

[Вернуться](#)

276

В австралийском комедийном триллере «Пальцы веером» (*Two Hands*, 1999), действие которого отчасти происходит в районе пляжа Бондай-Бич, Хит Леджер сыграл главную роль зазывалы стрип-клуба, чья жизнь резко меняется за один день.

[Вернуться](#)

277

Имеется в виду культовый комикс «Удивительный Человек-Паук» («The Amazing Spider-Man») № 36 (2001), написанный Д. Майклом Стражински и нарисованный Джоном Ромитой-мл.

[Вернуться](#)

278

Ground zero (*англ.*) – эпицентр. Так называют место, где стояли башни Всемирного торгового центра в Нью-Йорке, и построенный там мемориал.

[Вернуться](#)

279

Дэвид Мэмет (р. 1947) – американский драматург, сценарист и режиссер, лауреат Пулицеровской премии за пьесу «Гленгарри Глен Росс» (*Glengarry Glen Ross*, 1984); среди других его работ – пьесы «Американский бизон» (*American Buffalo*, 1975) и «Олеанна» (*Oleanna*, 1992), фильмы «Почтальон всегда звонит дважды» (*The Postman Always Rings Twice*, 1981), «Вердикт» (*The Verdict*, 1982), «Хвост виляет собакой» (*Wag the Dog*, 1997), «На грани» (*The Edge*, 1997) и т. д.

[Вернуться](#)

280

Дэвид Вон Айк (р. 1952) – английский писатель и лектор, бывший спортивный комментатор, а ныне известный конспиролог с уклоном в

неофашизм.

[Вернуться](#)

281

Фредди Принц-мл. (р. 1976) – американский актер, снимавшийся, помимо прочего, в «Я знаю, что вы сделали прошлым летом» (*I Know What You Did Last Summer*, 1997) и «Скуби-Ду» (*Scooby-Doo*, 2002).

[Вернуться](#)

282

Снятый по мотивам этого комикса фильм *Captain America: Civil War* (2016) в русском прокате был назван «Первый мститель: Противостояние».

[Вернуться](#)

283

«Поп-идол» (*Pop Idol*, 2001–2003) – британский телевизионный конкурс для молодых поп-певцов на канале ITV, созданный Саймоном Фуллером.

[Вернуться](#)

284

Здесь: правдивость (фр.).

[Вернуться](#)

285

Джерри Андерсон (Джеральд Александр Абрахамс, 1929–2012) – английский телевизионный и кинопродюсер и режиссер, в своих проектах тяготел к футуристическому образному ряду и активно

применял «супермарионимацию» – электрически оснащенных марионеток. В этой технике создал телесериал *Thunderbirds* (1964–1966) о команде спасателей середины XXI в.

[Вернуться](#)

286

«Мидвичские кукушата» (*The Midwich Cuckoos*, 1957) – фантастический роман английского писателя Джона Уиндэма, в котором все женщины деревни Мидвич одновременно забеременели от инопланетян и родили детей, явно опасных для текущей версии человечества. Выходил по-русски под названиями «Кукушки Мидвича», «Кукушата Мидвича», «Мидвичские кукушки». Выпущенная в 1960 г. экранизация Вольфа Риллы называлась «Деревня проклятых»; в 1964 г. последовал сиквел («Дети проклятых»), а в 1995 г. – римейк Джона Карпентера.

[Вернуться](#)

287

«Лучшие годы мисс Джин Броди» (*The Prime of Miss Jean Brodie*, 1961) – роман шотландской писательницы Мюриэл Спарк об учительнице, практикующей не вполне традиционные методы воспитания. В 1969 г. английский режиссер по мотивам пьесы, написанной по мотивам романа, снял фильм с Мэгги Смит в главной роли (в рус. прокате – «Расцвет мисс Джин Броди»).

[Вернуться](#)

288

В 2000 г. состоялось слияние корпорации *Time Warner*, владельца *DC Comics*, и телекоммуникационной компании AOL (America Online); вскоре стало ясно, что это бизнес-решение было крупной ошибкой, и AOL снова отделилась от *Time Warner* в 2009 г.

[Вернуться](#)

289

ReBoot (1994–2001) – канадский мультсериал, созданный Гэвином Блэром, Иэном Пирсоном, Филом Митчеллом и Джоном Грейсом, первый мультсериал, целиком созданный методами компьютерной графики; действие сериала происходит в цифровой реальности компьютерной системы.

[Вернуться](#)

290

«Баффи – истребительница вампиров» (*Buffy The Vampire Slayer*, 1997–2004) – культовый американский телесериал Джосса Уидона, драма / комедия взросления, рассмотренная через призму мистики и в мистической метафорике, с Сарой Мишель Геллар в заглавной роли.

[Вернуться](#)

291

«Одинокое сердце» (*The O.C.*, 2003–2007) – молодежный сериал Джоша Шварца о неблагополучном подростке в слишком благополучной обстановке.

[Вернуться](#)

292

Красный Череп (Red Skull, «Captain America Comics» № 7, 1941) – персонаж Джо Саймона, Джека Кирби и Фрэнса Херрона, подопечный и доверенное лицо Гитлера, специалист по устрашению. Капитан Наци (Captain Nazi, «Master Comics» № 21, 1941) – персонаж Уильяма Вулфока и Мэка Рэбоя, суперсильный нацист, генетически модифицированный собственным отцом. Барон Гестапо (Baron Gestapo, «Zip Comics» № 27, 1942) – персонаж Билла Уиллингэма

и Хесуса Мерино. Капитан Ниппон (Captain Nippon, «Captain Marvel Jr.» № 2, 1942) – персонаж Отто Биндера и Эла Каррено.

[Вернуться](#)

293

Эрнст Ставро Блофельд – злодей из романов Иэна Флеминга о Джеймсе Бонде, глава террористической организации СПЕКТР.

[Вернуться](#)

294

Цитируется песня *The Who* «Won't Get Fooled Again»; *здесь*: «Познакомьтесь с новым боссом – те же яйца, только в профиль» (*англ.*).

[Вернуться](#)

295

Джо Ортон (Джон Кингсли Ортон, 1933–1967) – английский радиодраматург, работавший в жанре очень черной комедии.

[Вернуться](#)

296

Аллюзия на название британской потребительской организации «Кампания за настоящий эль» (CAMRA, *Campaign for Real Ale*), с 1970-х гг. продвигающей потребление «настоящего эля» и традиционной культуры пабов.

[Вернуться](#)

297

Считается, что выпущенный в 2019 г. том «Буря» (*The Tempest*) будет последней книгой серии.

[Вернуться](#)

298

«История О» (*Histoire d'O*, 1954) – эротический роман французской писательницы Доминик Ори, важная книга в контексте субкультуры БДСМ. Орlando – персонаж одноименного сатирического романа (*Orlando: A Biography*, 1928) английской писательницы-модернистки Вирджинии Вулф, вечный юноша, который три с половиной столетия скитается по миру и скучает, а в какой-то момент становится женщиной.

[Вернуться](#)

299

Билли Бантер – персонаж рассказов английского писателя Чарльза Гамильтона, публиковавшихся в журнале 1908–1940 гг., ученик частной английской школы, довольно бестолковый обладатель многих противоречивых качеств. Эмма Пил – секретный агент, персонаж британского фантастического телесериала «Мстители» (1961–1969), сыгранный Дайаной Ригг; ее отец – промышленник сэр Джон Найт, чьей компанией она успешно руководит после его смерти. О’Брайен – демонический персонаж антиутопического романа Джорджа Оруэлла «1984», куратор, допросчик и палач главного героя.

[Вернуться](#)

300

Джентльмен-Вор Артур Дж. Раффлс – персонаж многочисленных рассказов, романа и пьесы (1898–1909) английского писателя Эрнста Уильяма Хорнбёрга. Карнакки – персонаж сборника детективных рассказов английского писателя Уильяма Хоупа Ходжсона «Карнакки – охотник за привидениями» (*Carnacki, the Ghost-Finder*, 1913). Эндрю

Нортон – персонаж романа валлийского писателя и кинематографиста Иэна Синклера *Slow Chocolate Autopsy: Incidents from the Notorious Career of Norton, Prisoner of London* (1997), иллюстрированного Дэйвом Маккином, – человек, застрявший в Лондоне географически, но перемещающийся во времени и ставший свидетелем многих важных лондонских событий.

[Вернуться](#)

301

«Сердитые фильмы» (англ.).

[Вернуться](#)

302

«Суперребята» (*Superfolks*, 1977) – роман Роберта Мейера, сатира на супергероев и жанр комиксов в целом.

[Вернуться](#)

303

«Антигерои» (*No Heroics*, 2008) – британский супергеройский ситком Дру Пирса про мир, где супергерои – привычная и легитимированная субкультура, отчасти регулируемая законодательно.

[Вернуться](#)

304

«Плащ» (*The Cape*, 2011) – американский супергеройский сериал Тома Уилера о героическом полицейском. «Плохие» (*Misfits*, 2009–2013) – британский телесериал Говарда Овермена о группе молодых правонарушителей, которых посылают на общественные работы, где они нечаянно получают суперспособности в результате таинственного удара молнии. «Необыкновенная семейка» (*No Ordinary Family*, 2010–2011) – комедийно-фантастический американский телесериал Грега

Берланти и Джона Хармона Фелдмана о супергеройской семье Пауэлл. «Люди Альфа» (*Alphas*, 2011–2012) – американский фантастический телесериал Зэка Пенна и Майкла Карноу о группе «альф» (супергероев), расследующих преступления, в которых замешаны другие «альфы».

[Вернуться](#)

305

«Тонкий (худой) человек» (*The Thin Man*, 1934) – комический детектив В. С. Ван Дайка по мотивам одноименного романа Дэшила Хэммета (1934).

[Вернуться](#)

306

Эллери Куин – коллективный псевдоним американских писателей, редакторов и составителей детективных антологий Фредерика Дэннэя (Дэниэл Нейтен, 1905–1982) и Манфреда Беннингтона Ли (Эмануэл Бенджамин Леповски, 1905–1971), а также имя их центрального персонажа – автора детективов и детектива-любителя.

[Вернуться](#)

307

«All You Need Is Love» («Нужна только любовь», 1967) – песня Джона Леннона, записанная *The Beatles*, недолговечный хипповский гимн.

[Вернуться](#)

308

Цитируется эссе Артура Миллера «Год, когда все развалилось» (*The Year It Came Apart*), напечатанное в первом номере журнала «New York» в 1975 г.

[Вернуться](#)

309

Ричард Дадд (1817–1886) – английский художник Викторианской эпохи, нередко изображал фей и прочих потусторонних существ.

[Вернуться](#)

310

В фантастическом телесериале Рональда Д. Мура «Звездный крейсер „Галактика“» (*Battlestar Galactica*, 2004–2009), римейке и переосмыслении одноименного сериала Глена А. Ларсона (1978–1979, 1980), воюющая с людьми кибернетическая цивилизация сайлонов, помимо прочего, агрессивно проповедует монотеизм (в противоположность человеческому политеизму).

[Вернуться](#)

311

Костюм Железного Патриота (Iron Patriot), как следует из имени альтер эго, сочетает в себе функционал костюма Железного Человека и эстетику Капитана Америки.

[Вернуться](#)

312

Magical Mystery Tour (1967) – британский телевизионный фильм, поставленный членами *The Beatles*, очень сюрреалистический роуд-муви, а также альбом (1967), куда вошли песни из фильма и еще несколько композиций.

[Вернуться](#)

313

Под таким названием в России вышел комикс *Kick-Ass*, экранизация которого известна как «Пипец».

[Вернуться](#)

314

Цитата из «Книги закона» (*Liber AL vel Legis, sub figura CCXX, as delivered by XCIII=418 to DCLXVI*, 1904) Алистера Кроули, продиктованной ему, по его словам, посланником бога Гора.

[Вернуться](#)

315

Серия «Грязь» (*The Filth*, 2002–2003) издавалась *Vertigo*; автор считает ее третьей частью условной трилогии, вместе с «Флексом Менталло» и «Невидимками».

[Вернуться](#)

316

«Супер» (*Super*, 2010) – супергеройский фильм Джеймса Ганна, в котором центральный персонаж Багряный Болт (Crimson Bolt) воюет с преступниками, вооружившись гаечным ключом.

[Вернуться](#)

317

Роман Эллиота С. Мэггина про Супермена «Поразительный понедельник» (*Miracle Monday*) вышел в 1981 г.

[Вернуться](#)

318

Уильям Джордж Зейн (р. 1966) – американский актер, сыгравший, помимо прочего, главную роль в супергеройском фильме «Фантом» (*The Phantom*, 1996), а также снявшийся в фильмах «Мертвый штиль» (*Dead Calm*, 1989), «Титаник» (*Titanic*, 1997) и в телесериале Дэвида Линча «Твин Пикс» (*Twin Peaks*, 1990–1991).

[Вернуться](#)

319

«Бог – Отец всего» (лат.).

[Вернуться](#)

320

Джозеф Кэмпбелл (1904–1987) – американский мифолог, писатель и лектор; среди прочего автор работы по сравнительной мифологии «Герой с тысячью лицами» (*The Hero with a Thousand Faces*, 1949), сильно повлиявшей на современную культуру (в том числе, по признанию Джорджа Лукаса, на сагу «Звездные Войны»).

[Вернуться](#)

321

В оригинале «‘Nuff said» – одна из коронных фраз Стэна Ли, которую он часто использовал в своей редакторской колонке.

[Вернуться](#)

322

Здесь и далее перевод Л. Брагиной.

[Вернуться](#)