

ПРЕДИСЛОВИЕ

Алан Мур

Брайан Кэтлинг — человек многих призваний. У Кэтлинга-поэта на фоне творческого ландшафта конца двадцатого века мрачно поблескивающим обелиском возвышается его выдающийся «Камень преткновения» (The Stumbling Block). Кэтлинг-перформер — явление стихийное и солидное, но в то же время граничащее с некоей алхимией, а Кэтлинг-художник, автор скрупулезных миниатюр циклопов, воплощает жуткие тотемные фигуры из своего личного пространства сна. У Кэтлинга-писателя в дикой и страстной повести «Бобби Шило» (Bobby Awl) чувствуется грубый, телесный шаманизм в воскрешении мертвецов по архивным фрагментам и забытым гипсовым посмертным маскам.

Все эти поприща, однако же, подчинены тому, что в первую очередь Кэтлинг — скульптор. Его поразительное произведение на месте бывшей плахи лондонского Тауэра — подушечка с аккуратным углублением, отлитая из стекла такого раскаленного, что оно потребовало бережного остужения в течение года, по градусу в день, — демонстрирует сочетание энергичного и подчас авантюрного владения материалом с глубокой,

прочувствованной человечностью, типичной для его творчества. Ощущение каменной неподвижности в его перформансах — столь же скульптурное, сколь и яркое выражение творческого метода, лежащего в основе поэзии и прозы Кэтлинга, когда чувствуется, как для придания новой формы вручную месят эмпирическое сырье; когда чувствуется, как в ловких пальцах речь приобретает разные и удивительные контуры. Этот процедурный подход виден в сцене успешного создания предмета мысленной мебели в «Камне преткновения» или пронзительном призвании физического из уцелевших измученных черт исторического персонажа в «Бобби Шило».

Однако нигде обращение Кэтлинга с литературной глиной не раскрывается красноречивей, чем на неподдельно монументальных страницах «Ворра». Это представлено и во внушительном весе трилогии, и в искусной комбинации коры, металла, грязи и камня, из коих возводится здание в разуме читателя; и в мышлении тактильного ремесленника, которое обозначено первой же незабываемой сценой, повествующей о создании легендарного лука. Данную сцену в ее кратком изложении можно было бы принять за стандартный троп фэнтези и мифа, позаимствованный у Толкина, Робин Гуда или Рама, если бы не материал для производства оружия. С первой же деталью сюжета заинтригованный и шокированный читатель понимает, что если это и в самом деле фэнтези, то весьма отличное от всего, что он встречал ранее в этом претерпевшем немало надругательств и якобы первобытном жанре.

Первобытном потому, что в этой области того, чего никогда не было, мы, возможно, находим самые истоки

воображения как человеческой способности, а под немалыми надругательствами имеется в виду до абсурда ограниченная палитра концепций, которые ныне являются собой самые опознаваемые черты и маркеры фэнтези. Уже по определению своему каждый фэнтези-роман должен быть уникальным и самобытным — продуктом индивидуального видения и индивидуального разума, где специфика этого разума питает каждый атом нарратива. Жанр, низведенный халтурными стилизациями до узкого лексикона символов — волшебников, воинов, гномов и драконов, есть жанр, где нет места «Путешествию пилигрима» Баньяна — возможно, самой ранней приключенческой фэнтези-пикареске; «Путешествию к Арктуру» Дэвида Линдсея с его постоянно морфирующими пейзажами и преобразующимися персонажами; выдающемуся циклу «Горменгаст» Мервина Пика и шелковистой «Глориане» Майкла Муркока. И это, бесспорно, есть жанр, не способный вместить в себя вегетативную вечность «Ворра» Кэтлинга.

Прошу отметить, это не означает, что сей лихорадочный эпик безжалостно избегает жанровых конвенций, вроде легендарных луков, пугающих чудовищ или, если на то пошло, таинственных лесов. Напротив, в пылких объятиях речи Кэтлинга и в контексте галлюцинаторного и изумляющего антуража произведения столь потенциально заношенный материал с чужого плеча превращается в совершенно иную субстанцию, а эти не поддающиеся классификациям причуды теперь насилу укладываются во взнузданный и окостеневший жанр. Быть может, прежде мы уже и встречали в фантастиче-

ской литературе зачарованные дебри, но тогда среди их разнообразных ипостасей не было современных торфяных болот Ирландии или джунглей колониальной Африки. И пускай ранее мы могли натолкнуться в произведениях на ангелов, они еще не бывали одновременно столь вознесены и столь пограны, как павшие Былые. Пусть даже это не так, но «Ворр» легко можно принять за произведение человека, который до сего момента не читал ни строчки фэнтези,— такова его потрясающая оригинальность.

Как и в лучших изводах этого скользкого и неуловимого жанра, невозможно погрузиться в хитросплетения и фантазмагии «Ворра» без растущей уверенности в том, что разворачивающаяся история имеет значение не только и не столько в собственных примечательных извилах и разворотах. Точно так же как ритуальный лабиринт Горменгаста столь пронизательно доносит до нас Англию двадцатого века, а Торманс Линдсея обращается к вопросам и сексуальности, и метафизики, так и в «Ворре» есть мимолетные намеки на мир устаревший и ушедший, радикально перебранный и переосмысленный в виде спекулятивной мысленной картографии грядущих территорий, высланных подлеском личной психологии. Бакелитовые химеры вызывают в памяти бесконечные сепийные жилища рабочих классов 1950-х, а сумеречная викториана навеивает настроение какой-то утраченной книжной «Детской сокровищницы», курорта в дождливые воскресенья, ярких гравюр с неправдоподобными бестиями, дервишами, убанги с тарелками в губах, мужчинами со старомод-

ными ружьями. В эрнстовском коллаже разнообразных элементов и скульптурном ассамбляже в духе реди-мейда размашистый дебют Кэтлинга возводит из драгоценных и ничтожных обломков дряхлеющего прошлого литературу необузданной будущности.

Стоит отметить характерный подход «Ворра» к персонажу и ансамблю героев. Выколупывая малоизвестные, но правдивые истории из оправы реального мира, чтобы в новом свете представить их в своей аляповатой и глубокой мозаике, Кэтлинг дарит нам сцену, в которой Эдвард Мейбридж¹ — анатом мгновения — получает невероятную, но вполне реальную консультацию у сэра Уильяма Уитни Галла² — предположительного

¹ *Эдвард Мейбридж* (1830—1904) — английский и американский художник и фотограф. Один из создателей хронофотографии, разновидности фотографии, позволяющей записывать движение какого-либо объекта через съемку его отдельных фаз. Изобретатель зоопраксископа, устройства для проецирования фильмов, которое существовало до изобретения целлулоидной пленки и стало предтечей появления кинематографа. Практически все подробности биографии Мейбриджа, приведенные в романе, имели место в действительности. (*Здесь и далее, кроме отдельно указанных случаев, примечания переводчика.*)

² *Уильям Уитни Галл* (1816—1890) — английский врач, директор госпиталя Гая, профессор физиологии, президент Клинического общества. Вклад Галла в медицину велик, он расширил понимание таких заболеваний, как микседема, болезнь Брайта и нервная анорексия (термин для последней, *apogechia nervosa*, он и придумал). Был личным врачом королевы Виктории. Согласно одной из конспирологических теорий, Галл либо сам был Джеком-потрошителем, либо знал его лично, что и нашло отражение в графическом романе Алана Мура «Из ада».

анатома Уайтчепела,— и историчность этих протагонистов ни на миг не выбивается из галереи одноглазых и угрюмых изгоев либо пугающих безголовых антропофагов. В замшелых пределах запущенного парадиза «Ворра» фактическое не имеет никаких привилегий в своих отношениях с фантастическим, они врываются на территорию друг друга — вкрадчивый ползучий кудзу переписывает память и открывает для вторжения закоснелое прошлое. Остается впечатление — как при чтении любого истинного образчика мифологии или романтики,— что эти невообразимые события в каком-то смысле обязаны были произойти или, возможно, каким-то образом происходят вечно, где-то под шкурой бытия.

Бесспорно, первая веха фэнтези нынешнего века, в одном ряду с лучшими произведениями этого жанра, «Ворр» являет нам обширный нематериальный организм, осыпавший читателя семенами и спорами, тем торопя новый урожай и грозя новым великим восставлением лесных зарослей воображения.

Утратившие смысл комедии нравов, разворачивающиеся в мьюзах и полумесяцах¹, автогероизирующиеся похождения в штампованных псевдосредневековых загонах — наши книги все более отстают от нашего же опыта и слишком узколобы, чтобы описать, объять или хотя бы поименовать текущие обстоятельства. В чашах

¹ *Мьюзы* — от слова *mews*, «конюшни». Формат двухэтажных таунхаусов с гаражом в переулках (впервые возник благодаря переделке бывших конюшен). Дома-полумесяцы построены в виде полумесяца.

оригинальности «Ворра» проложены новые тропы, а в зловещей пестрой светотени подразумеваются новые мировоззрения. Пока неизбежно ветшают и исчезают посеревшие уличные сети идеологий и образов мышления, ошеломительный труд Кэтлинга предоставляет нам как жизнеспособные альтернативы, так и содержательный побег вглубь этих тропических возможностей.

Он предлагает нам уйти в дебри.

Нортгемптон, 12 июня 2012 года

Для Дэвида Рассела и Йена Синклера,
которые вручили мне компас, карту и мачете
и настояли на экспедиции

Воскрешая в памяти те дни, не могу не вспоминать о том, как поначалу трудно было задействовать дыхание. Технически я делал все правильно, но если следил за тем, чтобы при натяжении тетивы плечевые мышцы оставались свободными, то невольно сильнее напрягал ноги, как будто все дело было в твердой опоре и стабильной позе. Словно я, подобно Антею, черпал силы от матери-земли.

*Ойген Херригель. Дзен и искусство стрельбы из лука*¹

Энергия демонического — подчинения гению в самом буквальном смысле слова «гений» — разумеется, гибнет вместе с отречением от безграничного lebensraum².

*Лео Фробениус. Paideuma. Umriss einer Kultur— und Seelenlehre*³

¹ Пер. Т. Заславской.

² Жизненное пространство (нем.).

³ «Пайдеума. Очертания учения о культуре и душе». Лео Фробениус (1873—1938) — немецкий этнограф-африканист, автор теории «морфологии культуры». Согласно теории, не культура является продуктом человека, а люди — продуктом культуры. Культура — самостоятельный организм с мистическим началом, она же «пайдеума», или в переводе — «воспитание».

Неподалеку от этого дерева сидели, поджав ноги, еще два костлявых угловатых существа. Один из этих двух чернокожих, с остановившимся, невыносимо жутким взглядом, уткнулся подбородком в колено; сосед его, похожий на привидение, опустил голову на колени, как бы угнетенный великой усталостью. Вокруг лежали, скорчившись, другие чернокожие, словно на картине, изображающей избиение или чуму. Пока я стоял, пораженный ужасом, один из этих людей приподнялся на руках и на четвереньках пополз к реке, чтобы напиться. Он пил, зачерпывая воду рукой, потом уселся, скрестив ноги, на солнцепеке, и немного спустя курчавая его голова поникла.

*Джозеф Конрад. Сердце тьмы*¹

¹ Пер. А. Кравцовой.

ПРОЛОГ

Отроду скверное — не исцелить
Ни временем, ни горькою водой;
В свой срок все зло вернется нас казнить
Иль же незримо течь в крови гнильцой.
И там, где крепче горя тот оплот,
Поруганный свет зорь уж не забьет.

Редьярд Киплинг. Молитва Гертруды

Отель был помпезен, грандиозен и инкрустирован мглой. Высокие барочные залы и коридоры свирепо осаждал яростный свет, отчаянно силившийся проникнуть за тяжелые занавеси и крахмальные формальности. Нумера Француза были лучшими в отеле, но унылыми и без того иллюзорного блеска, с каким порою дерзкая архитектура кажется естественной.

Француз стоял голым и съезженным в мраморно-стеклянной ванной — последние поблекшие поверхностные шрамы на шее и запястьях пульсировали красным, глубокая рана на одном запястье была зашита. Доза барбитуратов не помогла, и его дразнили полеты позолоченных купидонов и игнорировали порхания безразличных женских фигурок. Он стоял с членом в руке,

стараясь не видеть собственного отражения в гигантском зеркале. Он был маленьким и преждевременно состарившимся. Усердие руки оставалось невознагражденным, а жилистый лиловый отросток был измучен больше его самого. Он не мог призвать себе в помощь какой-либо образ, чтобы заворожить и подстегнуть действие, хотя видел многое и воображал еще больше. Он знал, что в соседней комнате ждут Шарлотта — его *maîtresse de convenance*¹ — и слуга. Он знал, что шофер наверняка привез ему для игрищ какой-нибудь цветок подворотен или доков. Он знал, что всем им столь же скучно, сколь ему. Он знал, что изобрел все в своей и в их жизни — а быть может, и во всем мире. Иногда казалось, ему приснилась сама реальность. Приснилась вне сна — ныне непрестанно бежавшего его.

Порой наркотик убаюкивал гложущий разум, возвращал в то самое место — но редко. Верная комбинация дозы отказывалась оставаться постоянной. Растущее количество меняющихся коктейлей выжимало его, но без вожделенных мягкости, помутнения. Он велел Шарлотте записывать все. Ингредиенты, пропорции, время. Ведь это место должно быть там — сокрытое в затвердевшем бульоне небытия. Ему нравилось воображать себя доктором Джекиллом, экспериментирующим с тайными снадобьями. Иногда он сомневался в способности Шарлотты вести точный учет. Она вполне могла легкомысленно ошибаться или лгать о дозировках. Те не производили желаемого эффекта. За последние дни

¹ *Букв.* — «госпожа удобств» (*фр.*).

он уже обменялся с Шарлоттой парой любезностей. Она заявляла, что делает все, точно как сказано, старалась успокоить своим раздражающим долготерпением. Но он-то знал, что она дурит его с типичной для хитрых слуг лукавостью. Некоторые вечера и многие утра заставляли его на полу, на четвереньках, уползающего прочь или навстречу тому, что душило его сердце. Он начал спать на полу. Стаскивал матрас, боясь свалиться с трясущейся кровати. Находил лекарство, ванную и снова представлял перед усмевающимся зеркалом.

Прошлой ночью на улице были карнавал и фейерверки. Музыка и веселье царапались в высокие окна. Утром снаружи моросило. Он слышал, как тихий дождь смыл сор и потухшее торжество. Привкус серы и нитрата в липком воздухе.

Он поднял глаза к зеркалу и усмехнулся. В позолоченной раме на месте стекла снова стоял Макс Киндер, голый и такой же, как он. Он поднял усталую руку — и Макс в совершенстве отразил движение. Вот великое изобретение этого комика: живое отражение. Номер, что будут копировать на протяжении столетия и далее. Он и сам часто копировал номера Киндера. Бездарного франта, неспособного понять устройство мира. Уморительные жесты резкого шока и остекленелого любопытства вырезали первого постоянного персонажа комедии, украсившего новый мерцающий экран. Француз дернул за усы — и Макс повторил. Тогда Макс показал на открытую рану на руке — глубокую и бескровную. Он умер девять лет назад, на пике славы, в другом гранд-отеле, когда первой себя порезала жена,