

*Посвящается Джоанне Расс,  
Луизе Уайт и Айви Хэкер-Дилэни*

## Вернуться... Предисловие

*Человечество все еще пребывает в доисторическом состоянии, ожидая подлинного сотворения мира. Мы находимся не в начале, а в конце нашего бытия — подлинное бытие начнется лишь тогда, когда общество и экзистенция станут радикальными, то есть отыщут свои корни. Корнем истории, однако, является человек — работающий, производящий, реформирующий, преодолевающий окружающие его данности. Если люди отыщут себя и принадлежащее им на основе подлинной демократии, без деперсонализации и отчуждения, в мир придет то, что освещает любое детство и где никто еще не бывал: дом.*

Эрнст Блох\*,  
Принцип надежды

**А**втор приглашает нас в далекую страну за рекой, протекающей неизвестно где. Где же все-таки? Одни полагают, что в Средиземноморье, другие — в Месопотамии. Логично, впрочем, предположить, что страна эта находится в Азии или Африке. А климат и география (город между горами и морем, где бывает дождь и туман, но нет снега) очень напоминают Пирей или Сан-Франциско, где до написания этой серии, если верить биографам, жил Дилэни.

Одно ясно: все это происходит в глубокой древности.

Насколько все же глубокой? Четыре тысячи лет назад, шесть тысяч, восемь?

Самое точное указание, напечатанное на бумажной обложке первого издания, отсылает нас к «пограничью истории». В этой

---

\* Эрнст Блох (1885–1977) — немецкий философ-неомарксист.

древней стране царит полный хаос, из которого постепенно, страница за страницей, появляется то, что делает историю узнаваемой: деньги, архитектура, ткачество, письмо, столица... Присутствует здесь и магия — то в виде драконов, разводимых в Фальтских горах, то в виде огромного страшного чудовища, полубога-полузверя.

Читатель может заинтересоваться, почему это предисловие пишу я, персонаж одной из будущих книг. Чувство действительно странное, но мне нравится. Издатель просил меня упомянуть о загадочном происхождении этих книг (вам, возможно, уже встречались заметки об археологических находках, которые легли в их основу). Я согласилась при условии, что мне позволят включить сюда пространное историческое отступление. Но кое-что в этой серии отклоняется от первоисточника в пользу вымысла. Как бы то ни было, объясняю еще раз — как для новых читателей, так и для старых, которые уже про меня забыли: представляйте меня как среднюю афроамериканку, работающую в большей частью белой среде среднезападного университета, в студентах так и не сумевшую выбрать между математикой и немецкой литературой. (Отношения между нашими факультетами математики и современной литературы слишком сложны, чтобы исправить это теперь.) Когда я получала свою первую степень, последним криком была теория категорий, от которой затем отпочковалась теория наименований, списков и перечисления; понимают ее человек семьдесят пять во всем мире, и только двадцать способны с ней как-то работать. Я решила утвердиться как раз на этих тихих высотах, а в летние каникулы путешествовала и читала тексты на самых древних и экстравагантных языках, какие только могла найти.

Где-то в середине семидесятых мне выпала задача приложить теорию наименований, списков и перечисления к переводу текста примерно из девятисот слов (количество зависит от языка), называемого Кулхарским фрагментом или Миссолонгским пергаментом. Этот отрывок дошел до нас в нескольких переводах на древние языки.

Поводом для моей работы стало открытие в запасниках Стамбульского археологического музея еще одной версии Кулхара, на языке древнее всех предыдущих. В примечании к тексту,

написанному на самом раннем варианте греческого языка (линейное письмо Б), утверждается, что это первая письменность в истории человечества, а линейное письмо Б употреблялось примерно за полторы тысячи лет до н.э.

Но поскольку Кулхар существует лишь в частичных и противоречивых порой переводах, мы не знаем наверняка, каким письмом он был выполнен первоначально, и не можем быть уверены в его географическом происхождении.

Происхождение письменности столь же туманно и проблематично, как происхождение языков в целом. Некоторые из этих проблем в приложении к первой книге неверионской серии обсуждает мой друг, а порой и коллега, С. Л. Кермит.

Приложение это написано по моей просьбе. Дилэни, с которым я пока не встречалась лично, прислал мне на адрес университета дружеское письмо о том, как много для него значит моя работа. (До сих пор заметки о ней появлялись лишь в самых заумных журналах, но скоро они, благодарение богам, сольются в долгожданную книгу.) Он спрашивал также, не могу ли я или кто-то из моих знакомых написать о моих дешифровальных успехах в виде приложения к его сборнику. От его имени, что бы там ни говорил мой дорогой старый друг (хотя обстоятельства, надо признаться, были сложные, время поджимало, а погода стояла просто ужасная), я попросила профессора Кермита написать эту статью в своей доходчивой, ясной манере.

Все, кого интересуют детали, могут прочитать приложение к первой книге и перейти к приложению № 2.

Я работала с этим древним, неполным, отрывочным документом, читая о варварах, драконах, затонувших городах, знаках на тростниковой бумаге, воительницах с двойными мечами, об одноглазом мальчике и загадочных мячиках много месяцев, растянувшихся затем на несколько лет; и меня радует, что мои изыскания и комментарии привели Дилэни к созданию собственного Невериона.

В превосходном эссе профессора Кермита, входящем в эту книгу, много говорится о том, как Кулхарский документ помог Дилэни разработать сюжет его фэнтези. Однако распространяться об этом до того, как вы прочли саму книгу, значит предполагать, что между постмодернистской литературой и текстами древ-

него Ура существует более тесная связь, чем на самом деле. Кулхар и неверионские повести связывает скорее воображение, чем научный анализ. Книги Дилэни, если на то пошло, представляют собой деконструкцию Кулхара, что означает «анализ возможных (в отличие от невозможных) значений, опровергающий все надежды когда-либо расшифровать данный текст». Этот термин очень полюбился мне, как и многим другим, за последние десять лет, но профессор Кермит его решительно отвергает.

Однако просьба издателя написать вступление ко всей серии книг Дилэни меня порадовала не меньше того факта, что внимание Дилэни к Кулхару привлек именно мой перевод. Сейчас и начну.

Рекомпиляция этого обширного фэнтези вернет к нему внимание многих тысяч читателей; некоторые, возможно, вспомнят даже первоначальную «Повесть о Горжике», опубликованную в «Сайенс фикшн мэгэзин» Айзека Азимова весной 1979. Повесть номинировалась на премию «Хьюго», а сборник первых пяти повестей в бумажной обложке, вышедший в том же году — на премию «Американская книга». В сборнике «Повесть о Горжике» стала, как мы видим, длиннее.

Мега-фэнтези Дилэни, взятое вместе — это завораживающая смесь идей, зеркальный зал, интригующие рассуждения о власти, сексуальности и самом литературном повествовании. «Повесть о старой Венн», вторая в сборнике, комментирует матч между утонченным интеллектом и примитивной страстью. В третьей, «Повесть о юном Сарге», проглядывает садомазохизм, как всегда занимательный, а девятая, «Повесть о чуме и карнавалах», рассказывает, можно сказать, о вспышке СПИДа в крупном американском городе.

Куда все это ведет, спросите вы?

Но в этом и заключается очарование неверионской серии.

Некоторые критики обнаружили в ней веяния столь разных трудов (и пародии на них же), как «Три очерка по теории сексуальности» Фрейда; «Законы формы» Спенсера Брауна; «Критика политической экономии» Маркса; «Открытое общество и его враги» Карла Поппера; «Платонова аптека» Деррида и, наконец, «Волшебник из страны Оз». Другие сочли ее громоздкой нелепицей; то, что Дилэни затратил десять лет на маргинальный

проект в маргинальном жанре, представляется им маниакальным упрямством.

Но нам не нужно вникать во все оттенки аллюзий этой серии, чтобы насладиться историей бывшего рудничного раба в мире драконов, варваров, амазонок, доисторической роскоши, извращенных страстей и тогдашних мыслителей. Если бы мы в них вникали, Дилэни не завоевал бы аудиторию, насчитывающую уже сотни тысяч читателей благодаря трехтомнику в бумажной обложке. Да и не так много у нас столь изощренных читателей, чтобы их уловить.

Неверионскую сагу характеризуют по-разному. Сам Дилэни назвал ее «детским садом семиотики». Лично я слышала на факультетской вечеринке, как на чей-то вопрос, что это за произведение, ответили так: это ближе к *Der Mann ohne Eigenschaften*, чем к *Die Frau ohne Schatten*\*. Но любимое мое определение дала автор научной фантастики Элизабет Линн. На одной веранде в округе Уэстчестер кто-то спросил Лиззи насчет первого тома, только что вышедшего. (Не помню уже, знали ли они, что я слышу их разговор.) «Представь, — сказала она, — что отправился на выставку картин с интеллигентным, высокообразованным другом, прекрасно осведомленным на предмет экономики того времени, знающим биографии художников и их моделей, цитирующим отзывы критиков на каждое полотно; и ты, переходя с ним от картины к картине, желаешь лишь одного: чтобы он заткнулся!»

Ничего себе рекомендация для героического фэнтези!

Но поразмыслим немного. Этот благожелательный надоедливый голос, бубнящий свое перед каждой картиной — голос мастера, — всегда говорит нам о двух вещах. Одна из них правда: «История доступна для обсуждения. В ней можно разобраться и объяснить, почему случилось то или иное несчастье. А поскольку история человечества еще не закончена, можно оценить и изменить обстоятельства, приводящие к подобным несчастьям. Каждый человек вправе овладеть этим умением в течение своей жизни». Второе утверждение, неразрывно связанное с пер-

---

\* «Человек без свойств» (нем.). — незавершенный роман Р. Музиля; «Женщина без тени» (нем.). — опера Р. Штрауса.

вым — ложь: «Историю уже много раз обсуждали, поэтому любая попытка узнать что-то еще в лучшем случае ошибочна, а в худшем крамольна. То, что у нас есть хоть какие-то инструменты исторического анализа, означает, что история в каком-то смысле завершена. Всё идет так, как должно, и ничего нельзя изменить. Наши муки и наши радости, как физические так и духовные, определены высшей властью, как бы она ни называлась — Богом или самой историей; поэтому ни один человек не вправе оспаривать то, что мучает его или доставляет удовольствие мне».

Голос, несущий эту двойную весть, имеет ценность только в диалектическом процессе — можно даже сказать, в диалоге. (Утверждения, допустимые в начале дискуссии, недопустимы в конце.) Но если ложь нельзя заглушить целиком — слишком тесно она связана с нашим опытом, языком и желаниями, — то автор может, по крайней мере, сделать акцент на правде и попытаться показать, где она, а где ложь.

Выход возможен всегда.

Марксисты традиционно заявляют, что когда Дефо говорит от лица проститутки Молль Флендерс, а Пол Т. Роджерс\* — от лица гея-проститутки Синдбада, голос автора, отстаивающего интересы своего класса, все равно слышен через речь персонажа; его классовое происхождение всегда можно определить путем литературного анализа, хотя рассказчик якобы пролетарий.

Но представьте себе затруднения нашего марксиста при чтении, например, монолога в восьмой части серии «Повесть о лицедеях» (а также его леденящего кровь постскриптума в 6-й главе девятой части «Повесть о чуме и карнавалах»), где автор говорит от лица актера, играющего мужчину-проститутку. Для начала читателю придется распутать все эти апроприации — а где-то за кулисами, почти полностью разделяя позицию читателя, стоит Мастер, нагнетая устами своего персонажа негодование, которое, как мы видим из постскриптума, приобретает, хотя и бессознательно, убийственные пропорции.

Кто же от чьего лица говорит? Что написано, а что сказано, и где среди всего этого искать правду?

---

\* Пол Т. Роджерс (1936–1984) — американский писатель, автор единственного романа «Книга Саула».

Читателям, нуждающимся в подтверждении, что автор знает, о чем пишет, приятно будет узнать, что 6-я глава «Повести о чуме и карнавалах» перекликается с лекциями Поппера о Платоне (с оглядкой на Райла)\*, но это не обязательно для понимания, что Дилэни — сторонник свободного политического диалога и противник политической закрытости. Эта позиция, иногда ясная, иногда зашифрованная, доступна и убежденным марксистам, и убежденным капиталистам, и тем, кто еще не определил свою сторону в этой всемирной дискуссии.

Дилэни дал своей серии общее название «Возвращение в Неверион», а поскольку в английском оригинале слово «Nevèryon» пишется таким образом, издатель опасается, что диакритические знаки оттолкнут самую загадочную из статистических категорий — массового читателя (не вас, конечно, и не меня); он будто бы читает только ради сюжета, глух к литературному стилю и приветствует порнографию и насилие, оставаясь при этом на удивление довольным личным и политическим статус кво.

Кстати о понятности. «Повесть о сплетне и желании», как сказал мне издатель во время совместного обеда, Дилэни написал, когда планировался двухтомник коротких неверионских новелл. Эта, последняя в двухтомнике, повесть задумывалась как переход от «Повести о драконах и мечтателях» к «Повести о тумане и граните» для тех, кто не одолеет полномасштабный роман «Невериона, или Повесть о знаках и городах», который, хотя и представляет собой шестую часть серии, слишком велик, чтобы втиснуть его в два этих томика — которые, к сожалению, так и не вышли в свет. События этой повести разворачиваются сразу после окончания «Неверионы»; если хотите, тогда же и прочтите ее, но уверяю вас, что никакого тематического смысла в этом не будет. Ее прерывистая игра только запутает вас при погружении в плотный туман третьей книги.

«Возвращение» Дилэни предназначается, конечно, не только для читателей, уже ознакомившихся с его фэнтези. Ссылаясь на немецкого философа Эрнста Блоха, чья цитата из «Принципа надежды» служит эпиграфом к моему предисловию, Дилэни в своем научно-фантастическом романе «Звезды как песчинки

---

\* Гилберт Райл (1900–1976) — английский философ.

в моих карманах» (писавшегося параллельно с первыми невеликими повестями) говорит следующее:

«Дом? Это место, куда нельзя прийти в первый раз: к тому времени, когда оно становится домом, вы там уже не раз побывали. Домой можно только вернуться».

В книгах, куда нас просит вернуться Дилэни, есть намек на «вечное возвращение» Ницше. По замыслу автора, в Невериион, как и домой, можно только вернуться — и Дилэни, в соответствии с этим, постоянно возвращается (пересматривая ее) к романтической позиции, связанной с названием романа Томаса Вулфа, на которое он с легкой насмешкой ссылается в приведенной выше цитате\*. В своем эссе о «Приключениях Аликс» Джоанны Расс, говоря о соотношении фэнтези и научной фантастики в ее книгах, Дилэни пишет: «Жанр «меч и колдовство» относится к картинам будущего, называемым научной фантастикой, примерно так же, как простая арифметика к булевой алгебре... Еще точнее его можно представить как переход от бартерной экономики к денежной, в то время как научная фантастика — это переход от денежной экономики к кредитной».

Это подразумевает, что в любой фантастике место, куда возвращаются, исторически неразрывно связано с местом, откуда в него возвращаются.

Ностальгическое воссоздание далекого прошлого всегда производится из культурных материалов настоящего, отчего прошлое предстает как нечто загадочное, неизвестное и не поддающееся познанию. Подобные произведения, основанные будто бы на исторических трудах, являются в действительности антиисторическими — или, во всяком случае, продуктами нашей текущей истории.

Панорама прошлого, создаваемая Дилэни, имеет очень мало общего с какими-либо древними обществами, культурами или географическим местоположением. Автор не стремится исследовать то, что было когда-то. Нам остается сделать лишь маленький скачок — к чему побуждают нас предшествующие каждой части эпиграфы, — чтобы понять: на самом деле это совре-

---

\* Роман Т. Вулфа «You Can't Go Home Again» (1940) в русском переводе называется «Домой возврата нет», что не соответствует смыслу, который в него вкладывает Дилэни.

менная концепция того, что могло бы быть. Протягивая руки к экзотике, мы на самом деле суем их в собственные карманы проверить, что там застряло в швах. В «Повести о чуме и карнавалах» Дилэни пишет для тех, кто еще не понял: «Неверионская серия от первой повести до последней — это документ нашего времени, составленный притом очень тщательно».

Кроме того, это увлекательная приключенческая фантастика, а все ее части вместо взятые образуют черную комедию о сексе и власти, что отнюдь не является портретом какого-либо воображаемого прошлого.

Поверьте мне, я-то знаю. Первоначальным, так сказать, исследованием занималась я.

Некоторые читатели Дилэни заново пересмотрят (в который раз) этот калейдоскоп идей и образов, интеллектуальной твердости и воображаемого величия, лунного тумана и гранита с вкраплениями слюды, бесед и споров. Другие столкнутся со всем этим впервые. Я определяю эти книги как фэнтези, а Дилэни, придерживаясь термина «меч и колдовство», введенного Фрицем Лейбером, называет их «паралитературой». При их перечитывании, однако, невольно вспоминается популярная цитата из австрийского писателя Германа Блоха: «Литература есть нетерпение, проявляемое знанием». Поэтому меня подмывает назвать их просто литературой — ведь они исследуют область, о которой история мало что знает, а нам не терпится знать. Если бы это писалось в 60-х, мы могли бы назвать неверионскую серию «спекулятивной фантастикой»: тогда этим термином обозначалась смесь экспериментальной и фантастической литературы. Но она, при всей своей исторической тематике, определенно принадлежит последней четверти двадцатого века.

Наше возвращение начинается (и заканчивается) вторжением в первоисточник современной культуры, включая представления современной культуры о прошлом. Будто бы заманивая в другой век и другую страну, оно показывает нам сквозь кривые (или, лучше сказать, формообразующие) линзы паралитературных условностей наш родной дом. Вместо погружения во что-то экстремальное мы в очередной раз приходим домой... еще один способ сказать, что просто *прийти* домой невозможно. Поэтому,