

**Павел Митюшёв**

# **М-ОСТРОВ**

**Главы 15-16.  
Поле**

ББК 84 (2=411.2) 6  
УДК 821.161.1  
М67

М67                    **Митюшёв П.В.**  
М-остров. Главы 15-16 (Поле). – М.: Мибук, 2023. – 470 с.: ил.

Книга «М-остров» запускает непрерывный калейдоскоп понятийных вспышек и бликов, заполняющих всё пространство реальности и обеспечивающих его непрерывность и целостность. Главы 15 и 16 содержат материалы по «Теории понятийного поля». Для студентов и преподавателей высших учебных заведений, а также любителей многоходовой интриги.

ББК 84 (2=411.2) 6  
УДК 821.161.1

## ОБЩЕЕ ОГЛАВЛЕНИЕ:

### **М-остров**

#### (ЗЕМЛЯ)

1. Точка входа
2. Краткий обзор истории открытия и исследования Новой Земли
3. Москва

#### (КЛАСТЕР)

4. Топонимический кластер
5. Шар
6. Лоция Мерша
7. Динамическая модель шара

#### (ТРАЕКТОРИЯ)

8. Простая линия в нелинейном пространстве

#### (ПРИБЛИЖЕНИЕ)

9. Земля после синдрома
10. Пылинка
11. Молодые ль вы

#### (АКТИВАЦИЯ)

12. Бабочка
13. Как метеоролог пытался страну спасти
14. Активация

#### (ПОЛЕ)

- ▶ 15. Теория понятийного поля
- ▶ 16. Лирика

#### (ОКЕАН)

17. Подводная часть айсберга
18. Исходная точка

## СОДЕРЖАНИЕ ГЛАВЫ 16:

|                                        |            |
|----------------------------------------|------------|
| <b>16. Лирика .....</b>                | <b>208</b> |
| Годар .....                            | 208        |
| Натуральные молды .....                | 215        |
| Как это будет по-русски? .....         | 220        |
| Звезда .....                           | 221        |
| Подписанное издание .....              | 226        |
| Две записки .....                      | 226        |
| Персоналии .....                       | 227        |
| Translations .....                     | 231        |
| Снятие заклѣтия .....                  | 234        |
| Два «Ф» .....                          | 236        |
| Тонкие материи .....                   | 241        |
| Китайская цепочка .....                | 245        |
| Бейташань .....                        | 245        |
| Бейцуха .....                          | 250        |
| «Цзу». Высокий кабинет .....           | 257        |
| «Цзу». Совпадение .....                | 262        |
| «Цзу». Восстановление связей .....     | 265        |
| «Цзю». Мандарины .....                 | 266        |
| Звенья одной цепи .....                | 269        |
| Весна .....                            | 272        |
| Переносится на июнь .....              | 272        |
| Фильм .....                            | 272        |
| Съёмки .....                           | 274        |
| Облом .....                            | 277        |
| Чудо .....                             | 279        |
| Весна в душе человека .....            | 280        |
| Бархат заката .....                    | 287        |
| Спираль .....                          | 294        |
| Время действия .....                   | 294        |
| Совпадение пятого месяца .....         | 302        |
| Шестая точка .....                     | 304        |
| Многолистность весны .....             | 311        |
| Складываем всё вместе .....            | 314        |
| Подготовка почвы .....                 | 314        |
| Посадочный материал .....              | 315        |
| Стихотворение .....                    | 316        |
| Китайская книга .....                  | 317        |
| Фильм .....                            | 318        |
| Урожай .....                           | 319        |
| На любой, самый изысканный, вкус ..... | 322        |
| Локальное возмущение .....             | 327        |
| Гроза в Нью-Мексико .....              | 327        |
| Посылка из Буэнос-Айреса .....         | 328        |
| Тень на Земле Мэри Бэрд .....          | 332        |
| Точка Фейнмана .....                   | 339        |
| Сианьская кухня .....                  | 343        |
| Сдача на углу Чили и Такуари .....     | 347        |
| Снежки на Западном берегу .....        | 349        |



|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| Вторая серия .....                                | 365 |
| Следы ведут к Женевскому озеру .....              | 365 |
| Зелёный чай .....                                 | 367 |
| Дождь .....                                       | 373 |
| «Великая русская литература» .....                | 378 |
| Идиотский расклад .....                           | 381 |
| Слоган .....                                      | 387 |
| Terre Neuve .....                                 | 390 |
| Вид из второго окна .....                         | 403 |
| Английский перевод .....                          | 409 |
| Имидж решает всё .....                            | 414 |
| Подлинная история ветра и хаоса .....             | 422 |
| Эффект больших чисел .....                        | 422 |
| Статика .....                                     | 425 |
| Камни в потоке .....                              | 427 |
| Динамика .....                                    | 433 |
| Материальная сторона вопроса .....                | 438 |
| Статуэтки .....                                   | 438 |
| Литейное дело в Ханаане .....                     | 438 |
| Не-материальная природа предметов искусства ..... | 441 |
| Двадцать два миллиона .....                       | 442 |
| Сто сорок один миллион .....                      | 446 |
| Пирамида .....                                    | 448 |
| Запятая .....                                     | 452 |
| Ветер и хаос .....                                | 456 |
| Поле непаханое .....                              | 460 |

## 16. Лирика

*Годар – Натуральные молды – Как это будет по-русски? – Звезда – Подписанное издание – Китайская цепочка – Весна – Спираль – Складываем всё вместе – На любой, самый изысканный, вкус – Локальное возмущение – Вторая серия – Подлинная история ветра и хаоса – Поле непаханое*

### Годар

Так сложилось, что разных гор я видел прилично, а вот озёр мало. Маракайбо, Эри, Бахр эль-Мейт, Тонлесап, Титикака – вот, пожалуй, и всё. Из близлежащих – Байкал, Иссык-Куль да Севан. Ну и, конечно, Онежское и Женевское.

Женевское озеро было первым моим заграничным озером. И увидел я его как раз непосредственно после Онежского. Так что эти два нежные женские озера оказались в моём восприятии как-то связанными между собой.

Хотя насчёт «нежности» Онежского озера я немного погорячился. Именно на нём я испытал такую жестокую «морскую болезнь», какой не было у меня ни на море Бохол, ни на море Себу – а ведь там я выползал на ют просто зелёным.

Так вот на Онежском было ещё хуже. А всего-то мы с женой и проплыли что из Шалы в Петрозаводск при мелкой бортовой качке, возвращаясь в августе 1990 с Бесова Носа.

Зато плыли мы не с пустыми руками. Наши рюкзаки под завязку заполняли черновики моих переводов стихов Алеки Чейз, снимки изображений «бесов», выбитых на заглаженном ледником граните, и первые наброски «Теории понятийного поля», навеянной мне одним из этих изображений (см. главу «Активация»).



*[Илл. 16-01-01-1. Петроглиф Бесова Носа. Но это не тот, который «наваял» в своё время «Теорию понятийного поля». А вверх ногами – потому что с другой стороны не подойти: вода. Фото автора]*

В Петрозаводск мы приплыли ранним днём, а поезд наш отходил только вечером. В надежде как-то продышаться от моего укачивания, мы пошли пройтись по городу.

В целом погода не располагала к уличным шатаниям – было хмуро, довольно холодно, временами начинался дождь. И тут мы натолкнулись на самодельную афишу, из которой следовало, что в «видеосалоне» (долго объяснять) при общегитии местного университета сегодня одним сеансом будут давать «новый фильм» Годара.

Это слово я раньше уже слышал, но смысл его понимал не слишком отчётливо. Было бы соблазнительно сейчас написать, что тогда «я не вполне мог отличить Годара от Гайдара или Гайдая», но это не соответствовало бы действительности. Хотя, с другой стороны, не так давно перед этим подобный случай у меня был, только не с Годаром.

Тогда один приятель с гордостью поведал мне о «закрытом кинопоказе», устроенном для посвящённых в их академгородке, на котором он смотрел некий «фильм Данелии» (то бишь Георгия Данелии, который «Мимино»). На что я возразил, что видел все его фильмы, и то не выставляюсь. Приятель сначала был потрясён, а потом что-то заподозрил и учинил дознание. Неужто я действительно видел кадры, в которых луна сначала превращается в глаз, а потом этот глаз разрезается бритвой? Быстро открылась позорная для меня вещь – он говорил о фильме Бунюэля «Андалусский пёс», а для меня эта фамилия была настолько незнакома,

что на слух я спутал её со словом «Данелия», попавшись на сходстве звуков «нель» и «нюэль», и на наличии в обеих фамилиях дифтонгов («ия» и «юэ»). Вот эта вот история реальная.

С Годаром же было хоть и не столь ярко, но примерно на том же уровне. Естественно, ни одного фильма его я не видел. Но кое-что о нём всё-таки знал. А именно, что Годар – это «очень круто». Так что мы купили билеты на Годара, свалившегося нам на головы с хмурых петрозаводских небес, не глядя.

О Жан-Люке Годаре я впервые услышал годом раньше, в августе 1989. Тогда я был в Ленинграде на конференции, куда меня пригласили с докладом о «самоорганизующихся текстовых средах».

В квартире, куда меня поселили организаторы, кроме меня жил приехавший на конференцию поэт Леонид Латынин с дочкой Юлей, на вид старшеклассницей.

12 августа я благополучно доложил свой умный доклад (который, похоже, никто тогда не понял, включая меня) и отправился на вокзал. Назад в Москву мы ехали вместе с режиссёром «параллельного кино» Игорем Алейниковым, одевавшимся и выглядевшим как молодой Уорхол. Он привозил на конференцию фильм «Машинистка», где главную (и единственную) роль играла как раз хозяйка моей ленинградской квартиры (так по крайней мере я тогда понял).

Фильм был чудесный. Машинистка сидела и все пятнадцать минут экранного времени печатала. Единственно, меня не очень удовлетворила её печатная машинка. Но тут мне трудно было угодить, поскольку тогда мне могла понравиться только югославская супермодель «Unis tbn de luxe», а в фильме снялась рутинная «Ятрань».

С Алейниковым мы проболтали тогда всю дорогу. И тут-то я впервые услышал это слово: «Годар». За время нашего путешествия из Петербурга в Москву я услышал от него это слово раз сто, а может и тысячу. Он даже показал мне номер выпускаемого им с братом подпольного журнала о кино, и там опять было: «Годар». Особенно моему собеседнику, как мне показалось, импонировал тезис Годара о том, что фильмы можно снимать без денег.

Это было за год до петрозаводского «видеосалона». А буквально за две недели до него, по пути сюда, прямо в вагоне поезда Москва-Петрозаводск, мне снова явился Годар.

Собираясь в дорогу, жена предусмотрительно сунула в клапан рюкзака не самый последний, но ещё нечитанный номер «Литературной газеты». И когда мы застелили этой газетой столик в купе, чтобы пообедать варёными вкрутую яйцами и помидорами, в глаза мне бросилось: «Годар».

Обед был немедленно остановлен и я всё честно прочёл. То был, кажется, слегка запоздавший отчёт о последнем Каннском фестивале. Годар там упоминался в связке с крайне интересным словосочетанием – «новая волна». Это было очень ново и волнительно, поскольку в те дни этим словом литературные критики обзывали меня и моих друзей. А тут оказалось, что существует какая-то ещё «новая волна». И опять – Годар. О-очень любопытно.



И вот, две недели спустя, Петрозаводск преподносил нам этого самого Годара прямо на блюдечке. Разумеется, мы на него пошли.

Фильм мне понравился.

А как он мог не понравиться? Вообще, искусство искусству рознь. Не так давно перед этим я посмотрел «Седьмую печать» Бергмана. Вот как это было.

Стало известно, что в рамках очередного Кинофестиваля пройдёт ретроспектива фильмов Ингмара Бергмана. Новость всколыхнула всех. Показы должны были пройти в кинотеатре «Иллюзион», в высотке на Котельнической. Но простому человеку попасть туда было нечего даже и мечтать.

Впрочем, чисто теоретически, способ существовал. На все фильмы оставлялась так называемая «бронь». Которая, если от неё что останется, распродавалась в кассе кинотеатра за несколько минут до начала – в порядке живой очереди. Так вот, если оказаться в этой очереди первым, то существовала заметная вероятность на фильм попасть.

Как стать первым? Нужно прийти раньше других. И я решил сделать это с гарантией – прийти накануне вечером.

На месте выяснилось, что не один я такой умный. В вечерней очереди к завтрашнему открытию кассы я оказался пятым. Но это было не так уж и плохо. Мы, как положено, составили «список» пришедших и стали бессменно «держатъ очередь» у закрытых дверей.

Ночь была холодной. И длинной. Зато утром, когда двери кассы отворились, я оказался в очереди даже не «пятым», а «четвёртым», поскольку один из нас выбыл, не вынеся тягот и лишений. До первого сеанса оставался всего-навсего один час.

А за сорок минут до начала пришла профессиональная и слаженная «билетная мафия» и всю нашу команду просто выкинула на улицу – под косыми ухмылками присматривавшего за всем этим милицейского наряда. «Седьмая печать» была сорвана и пошла прахом.

А затем случилось невозможное. Жалкая в своей безнадёжности попытка стрельнуть «лишний билетик» увенчалась у меня неслыханной, неправдоподобной удачей – такой «билетик» стрельнулся. Кто-то к кому-то не пришёл – и вот он, мой «билет мечты».

Фильм, разумеется, уже шёл. Наступая на чужие грабли, я пробрался к своему месту, угнездился в кресле и впился глазами в экран. Всё ещё шла первая сцена – рыцарь играет в шахматы со Смертью на берегу моря.

Веки мои опухли и горели от бессонной ночи, бока ныли от стычки с мафией, но душа пела. Можете вы себе представить, как мой мозг впитывал малейшие движения света и тени на каждом квадратном сантиметре экрана?

В принципе, это всё. Разве что ещё вот. Как-то недавно я подумал – не пересмотреть ли мне «Седьмую печать»? Чтобы это сделать, нужно было всего-навсего

набрать название фильма. И я подумал что... может, как-нибудь потом. Да, потом как-нибудь.

То был, заметьте, «просто Бергман». А в августе 1990 в Петрозаводске нам замайчил «сам Годар». Мы не то что пошли, мы полетели. Это оказался, правда, не совсем «последний» его фильм, но достаточно свежий, 1987 года выпуска.

Фильм мне, как я уже сказал, понравился. Японские субтитры намекали на избранность и подпольность. Фабула была крепкая: мир, в котором волшебным образом исчезли все произведения искусства, включая литературу. Главный герой – стареющий «крёстный отец» мафии, говорящий, сам того не сознавая, исключительно литературными цитатами. С ним его дочь, редкой молочной красоты, которой он собирается передать всю свою криминальную империю.

В фильме снимались как молодые актёры, так и реально звёзды. Например – Вуди Аллен. Вы только представьте – живой Вуди Аллен. К тому моменту уже снявший и «Энни Холл», и «Манхэттен», и «Секс-комедию в летнюю ночь», и «Бродвей Денни Роуз». К слову, при первом показе данного фильма Годара по отечественному телевидению (1-й канал), в программе передач он был подан именно под этим соусом: «Вуди Аллен в фильме Жан-Люка Годара...и т.д.» (30 октября 2003, 03:30).

Имелась у фильма и железная «актуализация». По сюжету, литература и искусство исчезли не сами собой, а в результате Чернобыльской катастрофы. Произшедшей в реальности всего за год до премьеры фильма, и за четыре года до этого нашего просмотра. Мы с женой хорошо помнили, как встретили восход того утра на вершине столовой горы Тепе-Кермен, отрезанные от всего мира совершенно отвесными меловыми стенами, заночевав накануне на верхней горизонтальной площадке, без палатки, прямо под неправдоподобными гроздьями неизвестно откуда здесь взявшегося и буйно цветущего куста сирени. Горизонт был чистейшим. Потом прямо над нами один за другим пошли самолёты. Как мы потом узнали, гружёные бором.

Большой плюс фильма был ещё в том, что он неожиданно оказался цветным. А то меня в пионерских лагерях в своё время просто достали чёрно-белые изыски киностудии им. Довженко, с её вечным «Александром Пархоменко» с его вечным Алейниковым в роли вечного Васи Гайворона.

А у Годара цвет не только наличествовал, но и применялся с пониманием. В целом, всё было там достаточно бледным и неказистым, но отдельные предметы были взяты нарочито сочно-красными, бьющими по глазам – крупный тюльпан в вазе, свитер одного героя, свитер (возможно, тот же самый) другого, вязаная шапочка третьего, большое пятно на простыне, мусорный контейнер под окнами, и так далее. А ещё – что меня уже совершенно покорило – ярко-красная портативная пишущая машинка, чуть ли не мой любимый «Unis tbn», в крайнем случае – его немецкий прототип «Olympia traveller». Замечательный фильм.

И, наконец, главный козырь. Всё, что было в кадре – была заграница. На «это» хотелось смотреть и смотреть. Действие происходило на Женевском озере, что я воспринял как знак. Который меня не обманул – следующим моим озером (после нынешнего Онежского, плескавшегося в нескольких сотнях метров от «видеосалона») стало Женевское.

В фильме было много умных, по крайней мере многозначительных диалогов и реплик. Конкретные слова мне не запомнились, но я прекрасно помню отчётливое ощущение, что смысл произносимого как-то очень хорошо ложится на общую линию моей «Теории понятийного поля», только ещё намечающейся.

Конечно, не обошлось у Годара и без мелких недочётов. Если «слушать» фильм было скорее интересно, то «смотреть» в нём, сказать по правде, было совершенно не на что. Весь видеоряд вызывал ощущение, что режиссёр-студент пригласил в выходной день своих друзей и предложил им, кто в чём был, просто походить перед камерой или попрыгать – кто чего придумает. Какие-то окрестные кусты, какая-то комната в гостинице (оплатили для съёмок вскладчину), столик у окна в ресторане (договорились со знакомым официантом, чтобы пустил бесплатно после закрытия). Оператора нет, снимали сами по очереди.

Плёнку экономили страшно. Когда первую сцену сгоряча сняли двумя дублями, то потом пришлось в готовую версию фильма включить их оба, чтобы вписаться в требуемый метраж.

Вуди Аллен – да, имелся. Но в каком качестве? Всего с ним было три эпизода, каждый секунд по тридцать: Вуди Аллен молча сидит на стуле и пару раз прихлёбывает из пластикового стаканчика; руки Вуди Аллена (предположительно) монтируют киноплёнку, сшивая её нитками; Вуди Аллен читает вслух стихотворение (в сумме четырнадцать строк). Это – всё.

Когда я узнал, что бюджет фильма составил два миллиона (!) долларов, я Годара реально зауважал. Подобный фильм можно было снять долларов за двадцать. Только тут до меня начал доходить истинный смысл фразы Годара о том, что фильмы можно делать, не тратя в реальности деньги на их съёмки.

Стоит ли говорить, что пример Годара чрезвычайно вдохновлял. Его фильм вселял надежду. Выходило, что если даже с такими фильмами можно прославиться, то что же говорить о настоящих шедеврах. Таких, например, как мой собственный фильм «Время», предназначенный для единственного показа с последующим уничтожением оригинала. Кстати, этот единственный показ состоялся на эпохальном московском сейшене 30 марта 1987, то есть когда фильм Годара только ещё снимался.

В Петрозаводске мы досмотрели фильм тогда до последнего кадра, хотя время нас поджимало. Но дело было сделано – «Годара» я теперь «видел».

На свой поезд мы чуть было не опоздали, прибежав на вокзал буквально на последнем дыхании.



*[Илл. 16-01-02-1. Женевское озер, кадр из фильма Годара (00:13:21). Что я указал стрелкой? Ничего. «Ничего» – навязчивый контрапункт фильма, это слово произносится (и показывается на заставке) множество раз]*



*[Илл. 16-01-02-2. Там же, крупно. «Ничего» и есть ничего, как его ни увеличивай. Блик на воде]*

Да, я ещё не сказал сам фильм. «Король Лир» он назывался.



## Натуральные молды

То, что первым фильмом Годара, который я увижу, оказался фильм «Король Лир», я расценил, как двойную удачу. Как возможность убить сразу двух зайцев – приобщиться к супер-авангарду, и освежить мега-классику. Тем более, что неожиданно обнаружилось, что эту хрестоматийную пьесу Шекспира я представляю себе не слишком детально.

Старый король-самодур, две его непорядочные, но льстивые дочери, третья хорошая, но слишком уж прямодушная – и все они, без исключения, кончают плохо. Вот и всё, что мне удалось тогда выудить из памяти. А ведь это, как говорили люди знающие, хорошо если одна четвёртая часть всей истории. И вот мне предоставлялась возможность увидеть историю целиком.

Так я думал. Но ошибался. По-факту оказалось, что фильм Годара никакого отношения к пьесе Шекспира, кроме названия, не имеет. Ну, и так ещё, по мелочи – несколько нарочитых цитат, воткнутых ни к селу ни к городу, плюс несколько имён с намёком. Типа: «крёстного отца» мафии зовут «дон Леаро», его дочь зовут Корделия, и тому подобное. А всё остальное – свободное высказывание художника на свободную тему.

Кстати, по фильму было хорошо видно, что Годар ясно понимал проблему (юридического характера), которая у него неизбежно возникнет с продюсерами и инвесторами при сдаче работы. Поэтому он предпринял упреждающие меры. А именно – через каждые пять минут он в ленту наткал заставок, напоминающих, если кто забыл, название фильма («King Lear»). Чтобы ни у кого и тени сомнения не возникло.

Но тень всё равно возникала. Короче, с идеей оживления в памяти подзабытой классики у меня ничего тогда не вышло.

Поэтому, вернувшись в Москву, я первым делом сел перечитывать «Короля Лира».

Поначалу я сгоряча ещё пытался как-то сопоставлять шекспировский текст с недавно виденными сценами фильма. Но это была пустая затея. Так, теряя понемногу исходный импульс сравнительного интереса, я дополз до второй сцены третьего акта. В степи на полную катушку бушевала буря.

Слова, которые вдруг сверкнули из глубины этой сцены, неожиданно зацепили мой глаз.

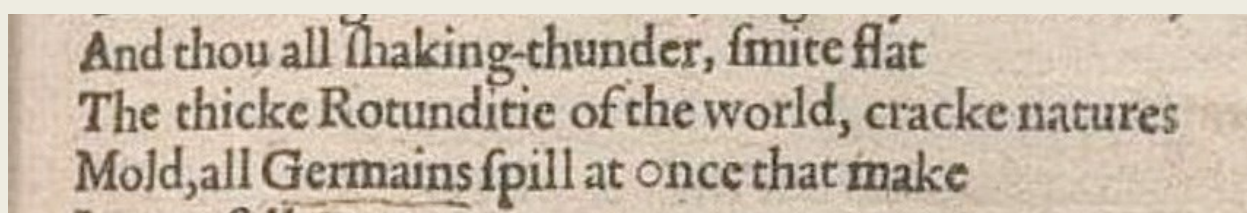
Я их перечитал. Раз десять. С виду ничего в них не было особенного, слова как слова. Но что-то за ними такое угадывалось, что-то очень важное и животрепещущее. Как-будто эти слова чиркнулись боком о какой-то глобальный объект, оказавшийся у них на пути, обогнули его и, так ничего и не поняв, полетели себе дальше куда летели.

Чтобы в поисках тропинки к истине не плутать в тумане перевода, надо было, конечно, брать оригинальный текст. Я нашёл оригинальный текст и прочитал. Все три.

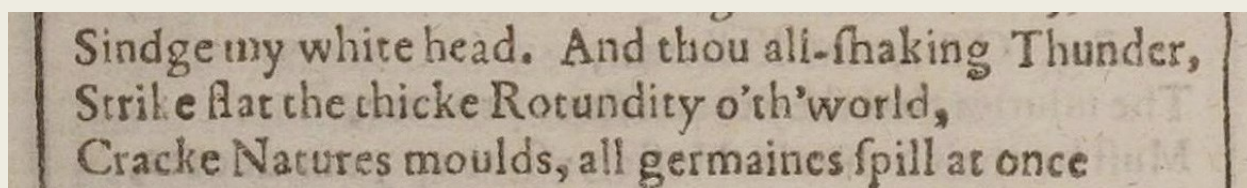
Дело в том, что канонический текст Шекспира сложился не сразу. Строго говоря, мы точно не знаем какой именно вариант своего «Короля Лира» Шекспир считал окончательным и «правильным».

На руках у человечества имеется три разных документа, каждый со своими плюсами и минусами. а) «Первое кварто», 1608 – первое, прижизненное, плохое, пиратское издание, полное опечаток, нелепостей и коммерческих подтасовок. б) «Первое фолио», 1623 – первое посмертное издание, составленное более-менее аккуратно, со знанием дела и по свежим следам. в) «Современная версия» – суммарный результат работы многих поколений шекспироведов. Применительно к нашему конкретному фрагменту из «Короля Лира», в качестве «современной версии» можно брать издания, начиная с шеститомника 1709 года.

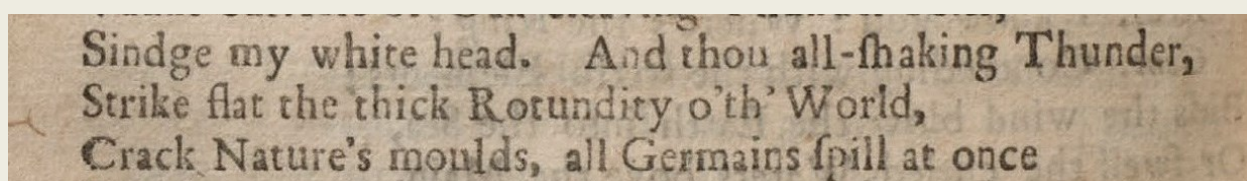
Итак, три оригинала. «Король Лир», третий акт, вторая сцена:



[Илл. 16-02-01-1. «Первое кварто», 1608. «Король Лир», сцена «Бури в степи», с. 41]



[Илл. 16-02-02-1. «Первое фолио», 1623. «Король Лир», сцена «Бури в степи», с. 296]



[Илл. 16-02-03-1. «Современная версия», 1709, т. 5. «Король Лир», сцена «Бури в степи», с. 2510]

Если кто не хочет разбираться в нечёткой печати семнадцатого века, то вот то же самое, но в человеческом виде:

«Первое кварто», 1608:

And thou all shaking-thunder, smite flat  
The thicke Rotunditie of the world, cracke **natures**  
**Mold**, all Germains spill at once

«Первое фолио», 1623:

And thou all-shaking Thunder,  
Strike flat the thicke Rotundity o'th'world,  
Cracke **Natures moulds**, all germaines spill at once

«Современная версия», 1709:

And thou all-shaking Thunder,  
Strike flat the thick Rotundity o'th'World,  
Crack **Nature's moulds**, all Germaines spill at once

Итак – король, успевший уже потерять абсолютно всё, включая многолетний опыт управления, кадровое чутьё и даже способность к просто бытовому здравому смыслу – этот король, упиваясь тотальностью собственного крушения под валяющимися на него небесными струями призывает на головы человечества проклятие.

А именно – он призывает на головы человечества самую тотальную кару – уничтожение «понятийного поля» как такового. В словах Лира (и Шекспира) я увидел некое подобие двух явлений, незадолго перед этим полученных мной в рамках только ещё складывающейся «Теории понятийного поля» – лавинообразного «склеивания» и спонтанного «распыления» понятий.

Я даже немного не поверил. Потом начал смотреть.

Ключевой объект в данном фрагменте обозначен словосочетанием «Nature's moulds» (в незначительных вариантах). Которое оказалось очень специфическим. У Шекспира оно не встречается больше нигде. Пока я условно переведу это, как «натуральные молды». И что бы это ни было, начинать следовало с них.

Посмотрим сначала отдельно слово «mould». За пятьдесят лет до написания «Короля Лира», также как и через сто лет после написания, данное слово одинаково понималось, как «форма для отливки чего-либо». Это нам надёжно показывает «вилка» из двух словарей. 1552, Abecedarium Anglico-latinum («Moulde or fourme, wherein anye thyng is fourmed or prynted»), и 1708, Dictionarium Anglo-Britannicum («Mould, a Form, in which any thing is cast»).

Итак, «форма для отливки чего-либо». Тогда выражение «Nature's moulds» (множественное число) следует понимать, как «формы для отливки Природы». Или, формулируя более строго, «формы для отливки отдельных объектов природы».

Но, как мы знаем, «природа» не состоит из «объектов». «Природа» – это единый неделимый континуум. Это только наш мозг для удобства восприятия делит её на дискретные «объекты», то бишь «понятия».

У людей одной языковой группы набор «понятий» примерно одинаковый (за исключением гениев и сумасшедших), поскольку каждый конкретный человек в процессе своего становления не изобретает «понятия» с нуля, а получает уже готовый их шаблонный набор. Я назвал этот набор «шаблонным», поскольку его элементы отливаются у всех членов сообщества по одним и тем же шаблонам, коими

являются слова соответствующего языка. Готовый набор слов предполагает готовое разбиение «природы» на дискретные «понятия».

Так что, выходит, в данном случае «натуральные молды» (то есть «формы для отливки понятий») – это «слова» (как они понимаются в «Теории понятийного поля»).

Но не только. И даже не столько. В поэтической речи вообще – а у Шекспира уж тем более – слов, сказанных в простоте, практически не существует. Всё здесь – это фигуры речи, в которых задействованы разные средства художественной выразительности, так называемые «тропы». В данном конкретном случае речь идёт о «синекдохе» (или, если кому так проще, о «метонимии»). Короче, вместо явления в целом – называется только одна из его составляющих, наиболее для автора важная в конкретной ситуации.

Например. Бывшая подруга художника в расстроенных чувствах кричит ему по телефону: «Я приеду и порежу все твои картины! И кисточки твои беличьи переломаю! И белок с их орехами всех передавлю! И орешники все вырублю нахрен...» Речь здесь идёт, конечно, только об угрозе уничтожения картин. А всё остальное – чистая синекдоха, фигура речи, где под вербальную раздачу попадают и средства производства картин («кисточки»), и средства производства средств производства («белки», «орехи»).

Точно также и у Шекспира. «Формы для отливки объектов» отождествляются посредством синекдохи с самими «объектами», отливаемыми по этим самым «формам».

Так что речь в монологе Лира идёт об уничтожении именно «понятий», хотя называется при этом только сопутствующий им элемент – инструмент их тиражирования, «слова».

Подведём промежуточный итог. В узком смысле «Nature's moulds» – это «слова», а в широком – «понятия». Или даже вся их совокупность, то есть – собственно «понятийное поле».

Дальше уже проще. Уяснение смысла фразы с «натуральными молдами» даёт понимание предыдущей строки, содержащей призыв Лира «сделать плоской и тонкой объёмность мира» («Strike flat the thicke Rotundity o' th' world»). В терминах «Теории понятийного поля» это означает ничто иное, как угрозу «склеивания» всех понятий – что также совершенно фатально для человечества.

Король Лир, как выясняется, возжелав уничтожить мир, бьёт в самую уязвимую точку. Он грозит человечеству уничтожением совершенно бескомпромиссным – посредством инициации неостановимой цепной реакции «дробления» («crack») и «схлопывания» («strike flat») «понятийного поля», как такового.

С Лиром мы вроде бы разобрались. А теперь посмотрим как всё это проявилось в конкретно нашей истории.

Итак, в некоем шекспировском тексте мне привиделась тень некоего специфического явления («дробления» и «схлопывания» понятий), характерного именно для

«понятийной» модели описания мира, вводящей такую категорию, как «понятийное поле».

Пример данного специфического эффекта, получается, Шекспир привёл, переводчик – перевёл, а Годар на него – навёл. Хотя технически это следовало в обратном порядке: Годар навёл на переводчика, а переводчик, в свою очередь, навёл меня на исходные слова Шекспира.

Так вот, те смутно угадывающиеся параллели, которые открылись мне в этих самых «nature's moulds», оказались столь далеко идущими, что эту нежданную встречу с «натуральными молдами» я воспринял, как поддержку меня самим Мирозданием в тогдашней моей работе над «Теорией понятийного поля». А стоит ли говорить, как важно в момент, когда буквально всё против тебя – как важно в такой момент ощутить, что у тебя за спиной стоит само Мироздание.

Как результат, в «Теории понятийного поля» появился «нестационарный» раздел.

А «Короля Лира» я тогда опять не дочитал до конца. Так что всё ещё впереди.



## Как это будет по-русски?

А – вот как:

...Ты, гром,  
В лепёшку сплюсни выпуклость вселенной  
И в прах развей прообразы вещей  
И семена...

Вот так это будет. То место из «Короля Лира» о «натуральных молдах» в русском переводе.

Какой-то маленький эпизод получился. Картинку, что-ли, добавить? Ну что, добавляю.



*[Илл. 16-03-01-1. Так выглядит сейчас 4Q. В эти тёмные углубления пастухи Муса и Джума кидали на меткость камушки, потом переключились на другую мишень, недалеко от этой. Фото автора.]*

Вот, другое дело.

## Звезда

Русский язык в версии Даля насчитывает двести тысяч слов. А мы в этой книге к данному моменту уже прочитали триста пятьдесят их тысяч. Так что какие-то слова я использовал, получается, дважды. А может и трижды, поскольку отдельные слова из полного их набора в данной книге до сих пор не появлялись ни разу. Например, слово «Пастернак». Сейчас мы это упущение исправим. На следующих страницах данное слово будет встречаться часто.

Вернёмся к началу данной главы и вспомним, что исходным толчком для расследования, связанного с «натуральными молдами», стало перечитывание мной шекспировского «Короля Лира» именно в русском переводе. И это был, как впоследствии выяснилось, перевод Бориса Пастернака.

И те тёмные шекспировские «Nature's moulds» превратились у него в «прообразы вещей», столь удачно зацепившие в нужный момент мой глаз. Я только что приводил эту цитату, но ещё раз приведу, если надо:

...Ты, гром,  
В лепёшку сплюсни выпуклость вселенной  
И в прах развеи прообразы вещей  
И семена...

Как мы будем ещё иметь приятную возможность убедиться, с шекспировскими «натуральными молдами» Пастернак справился лучше, чем кто бы то ни было до него. Это была, без всякого преувеличения, редкостная его удача.

Встаёт закономерный вопрос: что было причиной этой удачи? Талант переводчика – это само собой. Но при очевидном локальном выбросе творческой энергии логично предположить существование какого-то локального толчка. Посмотрим на обстоятельства вокруг этого перевода чуть внимательней.

Перевод делался летом (июль-август) 1947. А предшествующие этому полгода, начиная с января 1947, Пастернак находился в очень специфическом творческом «драйве», временами переходящем в «раздрай».

Но началось всё определённо с «драйва». В конце января Пастернак закончил стихотворение, которое ему самому очень понравилось. И которое он потом до самого конца считал лучшим своим стихотворением. Называлось оно «Рождественская звезда».

В нём излагался классический евангельский эпизод «поклонения волхвов», но данный в зимних сельских декорациях – «замёрзший пруд», «погост», «сугробы» и так далее – через которые под снегом бредут верблюды с дарами. Ночь, мороз, сияет «Вифлеемская звезда», к Марии приходят не то «волхвы», не то «пастухи», а скорее и те, и те.

В-принципе, это всё. В тексте задействованы «внутренние рифмы», наличие которых неискушённые читатели, смутно их ощущающие, склонны отождествлять с пресловутым «волшебством» искусства («ослики – малорослей», «с опаской – к подпаску», «оглобля – в сугробе», «шарканья – жарко» и т.п.). Подчёркнут контраст между уютом домашней рождественской ёлки (чьи украшения символизи-

руют дары волхвов) и лютостью внешнего мира («Всё великолепье цветной мишуры... // Всё злей и свирепей дул ветер из степи... // Все яблоки, все золотые шары»), что отражало опыт недавней чистопольской эвакуации Пастернака.

Колорит стихотворения сугубо зимний, но в нём подспудно проступает и весенняя тема. По тютчевской схеме: «Зима недаром злится, прошла её пора – весна в окно стучится и гонит со двора». Только в качестве календарной весны здесь выступает недавно родившийся младенец, типа: «Иисус – весна человечества». Теперь точно всё.

Стихотворение первым слушателям очень пришлось. Читка состоялась вечером 6 февраля на квартире у знакомой Пастернака, на Беговой улице, недалеко от стадиона Юных Пионеров. Всё совпало как нельзя лучше – слушатели не успели ещё остыть от рождественских праздников, была ночь, к дому гости пробирались через сугробы, погода соответствовала. Господин Фу записал в тот день в своём дневнике: «Четверг, 6 февраля. Снег, ветер и очень холодно». Сравните с Пастернаком: «стояла зима», «дул ветер», «холодно было», «поле в снегу», «в сугробе» («Рождественская звезда»). А в набитой комнате, где шло чтение, наоборот, было слишком жарко. Что также срифмовалось с стихотворением («всем сделалось жарко», там же). В общем, чтение прошло на ура. Возможно, автор как-то особо эффектно читал своё творение вслух.

Короче, всё сложилось так, что сам Пастернак этим своим стихотворением просто «загорелся». С этого момента он только о нём и говорит всем встречным и поперечным:

7 февраля: Стихотворствует мой Юра [персонаж романа] и мешает мне писать прозу (письмо к Вере Звягинцевой)

8 февраля: Рождественская звезда оттуда – самое лучшее, как мне кажется... стихотворение (письмо к Эстер Райцын)

9 февраля: Переписываю и вкладываю [для Вас] Рождественскую звезду (письмо к Марии Юдиной)

25 февраля: Юра опять написал у меня несколько стихотворений, одно хорошее: Рождество... Я перепишу для Вас и пошлю Вам это Рождество (ей-богу стоит... Вы не пожалеете) (письмо к Марики Чиковани)

22 марта: Я обещал... стихи о рождественской звезде. Пусть они идут через Вас. Прочтите их и передайте (письмо к Нино Табидзе)

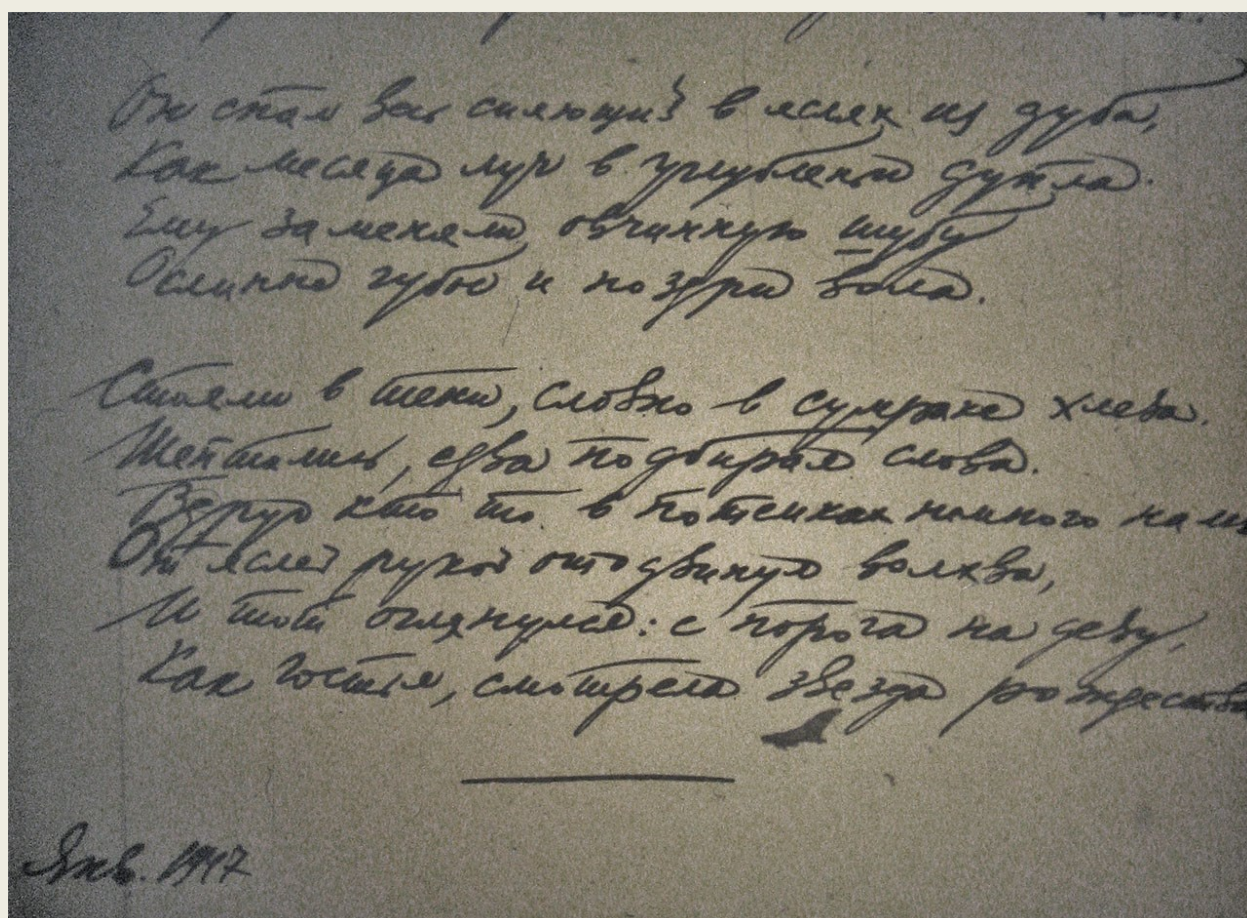
Надо сказать, что это стихотворение Пастернака высоко оценили не только его знакомые дамы. Например, писатель Алексей Сальников заставил героиню своего романа «Опосредованно» (2018) испытать нечто вроде «холодка» именно от этого стихотворения. Причём это была не о какая-то там кисейная литературная барышня, а мощная и самобытная творческая личность, одна из сильнейших подпольных поэтов региона (по сюжету, стихи, которые были способны оказывать реальное воздействие на читателей, государством были запрещены – а «холодком» в романе называются строки такой силы, от которых можно умереть на месте, буквально).



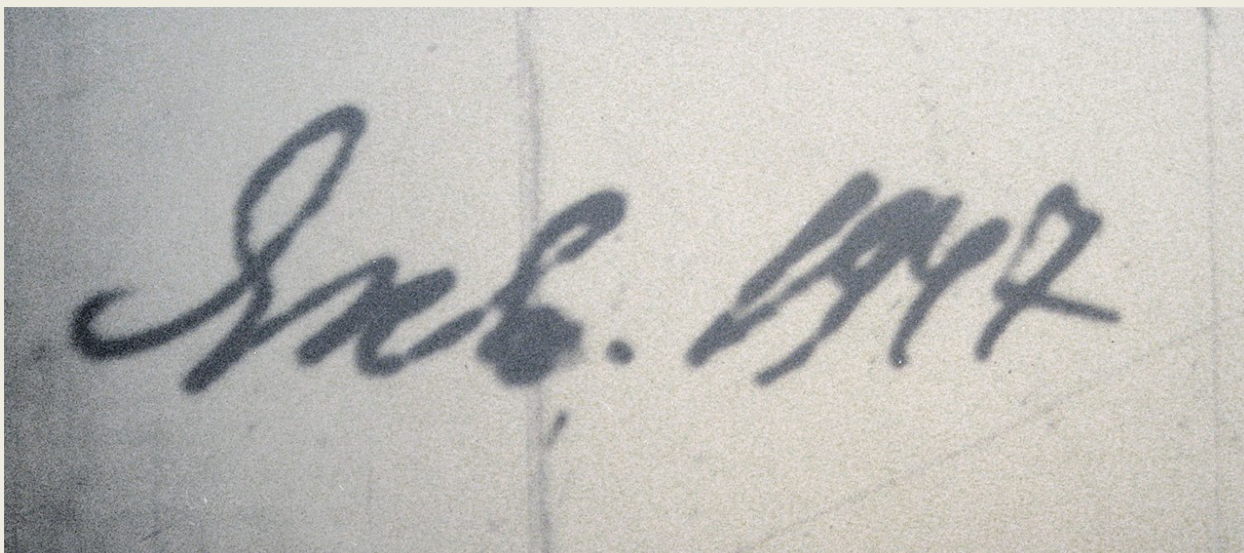
Но в любом случае не важно, как мы оцениваем это стихотворение сейчас. Важно, что сам автор в момент его написания чрезвычайно гордился им и считал его своим невероятным успехом. Вот это-то внутреннее ощущение литературного всемогущества и должно было, по-уму, явиться толчком, вызвавшим появление перевода второй сцены третьего акта «Короля Лира».

Однако эта творческая эйфория продлилась недолго.

Фактор времени в данной истории важен, поэтому уточню хронологию «Рождественской звезды». Первое чтение – 6 февраля 1947. Первый сохранившийся автограф – от 7 февраля (в составе письма Пастернака к Вере Звягинцевой). Под текстом стихотворения в этом письме стоит дата «Янв. 1947».



[Илл. 16-04-01-1. Самая ранняя сохранившаяся рукопись стихотворения Пастернака «Рождественская звезда». В составе письма Вере Звягинцевой, отправленного 7 февраля 1947. РГАЛИ, ф. 1720, оп. 1, д. 201, л. 9]



[Илл. 16-04-01-2. Там же. Фрагмент]

А 17 февраля всё кончилось. Строго говоря, «всё кончилось» ещё 12 февраля, но Пастернак узнал об этом только пять дней спустя. Так что для него «всё кончилось» начиная именно с 17-го.

17 февраля Пастернак прочувствовал всем своим существом, как его «Звезда», чуть только вспыхнув, рушится с небес на землю. Ибо он узнал («Вечерняя Москва» от 17 февраля, с. 2), что 12 февраля 1947 в небе пронёсся огромный огненный шар и врезался в поверхность планеты. Около посёлка Бейцуха Приморского края упал Сихотэ-Алиньский метеорит, самый крупный железный метеорит, известный человечеству.

Это был знак – к гадалке не ходи. Участь «Рождественской звезды» – это сверзнуться с небес на землю, рассыпаться на куски и исчезнуть в мёрзлой грязи официоза. Это было полновесное и необоримое «Заклятие упавшей звезды».

Настроения Пастернака с этого момента начинают стремительно меняться. «Моя звезда упала, всё пропало! Моя звезда упала, всё пропало!», – вот теперь лейт-мотив его самоощущения.

«Заклятие упавшей звезды» не замедлило сказаться и в практической плоскости. Как по мановению волшебной палочки (злой колдуньи), сразу активизировались «наезды» на Пастернака со стороны литературного чиновничества. Атаки такой плотности давно на него уже не было, а может и никогда. Смотрим хронику доносов и подкатов:

20 февраля 1947: «Критика должна, к примеру, разобрать поэзию Б. Пастернака и доказать, что он занимает отсталые позиции. Его муза давно стала провинциальной музой, <...> она несёт с собой некоторые черты, губительные для нашей молодежи.» (Фадеев, Доклад на сессии Института мировой литературы)

3 марта: «Если молодой поэт вздумал бы взять для себя за образец поэзию Пастернака, то он сделал бы большую ошибку. В идейном отно-



шении он пришёл бы вслед за ним к убогому индивидуализму.» (Фадеев, Доклад на Всесоюзном совещании молодых писателей)

8 марта: «В переводе главного произведения Бараташвили Пастернаку не удалось передать самого важного. Случайно ли это поражение поэта-переводчика? Нет. Чувство современности и высота идейного уровня так же обязательны для поэта, работающего над переводами, как и для любого литератора.» (Перцов, «Литературная газета», с. 3)

8 марта: «А. Сурков указал, что ему представляется неисчерпывающей характеристика, данная В. Перцовым творчеству Б. Пастернака, поэта, продолжающего упорно стоять на позициях субъективизма, крайнего идеализма.» («Итти в ногу с народом», прения по докладам на ВСМП, «Литературная газета», с. 2)

15 марта (ориентировочно): «Пастернак ушёл от большой общественной темы и замкнулся в индивидуализме.» (Перцов, «Новый мир» №3, с. 187)

21 марта: «Принципиально отрешённым от нашей советской действительности, иногда условно лояльным, а чаще прямо враждебным ей предстаёт Пастернак в большинстве своих стихов. <...> Стихи Б. Пастернака с величайшей наглядностью показывают, что скудные духовные ресурсы неспособны породить большую поэзию. <...> Советская литература не может мириться с его поэзией, и поныне остающейся далёкой от советской действительности.» (Сурков, «Культура и жизнь»)

Всё было понятно. Дело по накатанным рельсам понеслось к аресту. По крайней мере так это представлялось Пастернаку (письмо к Фрейденберг от 26 марта 1947).

Его звезда упала. Всё пропало.

## Подписанное издание

(Две записки – Персоналии – Translations – Снятие заклатья – Два «Ф» – Тонкие материи)

### Две записки

«Заклятие упавшей звезды», наложенное Сихотэ-Алиньским метеоритом, развивалось крещендо, сводя на нет всю энергетику, сообщённую Пастернаку его же собственной «Рождественской звездой».

А 16 июня 1947 метеорит снова напомнил о себе – статьёй на первой полосе «Вечерней Москвы», рассказывающей о возвращении экспедиции по его поискам из Приморья. Это, по идее, должно было стать «двойным заклатьем». Однако всё обернулось ровно наоборот.

Непосредственно следом за этой статьёй в газете располагалось послание, адресованное лично Пастернаку. Непонятное для посторонних, но совершенно для него прозрачное. Послание Пастернаку напоминало: «Подписанные издания».



[Илл. 16-05-01-1. Заголовки «В тайге, где упал метеорит» (вверху) и «Подписанные издания» (внизу). «Вечерняя Москва» от 16 июня 1947]

Эти слова прямо указывали Пастернаку на одно очень специфическое «издание», не так давно подаренное ему, и особым образом «подписанное» дарителем.

Всё, что наука знает об этом «подписанном издании», она знает из двух документов: письма Пастернака к Ренате Швейцер от 10 декабря 1959 года, и записки Пастернака к Анне Ахматовой от 20 января 1954.

Вот они:

Письмо к Ренате Швейцер:

Во время Второй мировой войны посол тогдашнего Китая, образованный человек, любитель искусства г-н Фу подарил мне роскошное английское издание («Prachtausgabe») китайской поэзии, подписанное («mit einer Widmung») так: «Б. П., которого мои соотечественники (г-н Фу не знал русского языка) сравнивают с Ли Тай По». Книгу эту я тогда же дал кому-то почитать, кажется Анне Ахматовой, и не взял обратно.

(Письмо Пастернака к Ренате Швейцер от 10 декабря 1959, написано на немецком. Опубликовано: Schweitzer Renate «Freundschaft mit Boris Pasternak», 1963, Verlag Kurt Desch, с. 106. Оригинал не сохранился. В переводе вставная фраза про Ахматову переставлена в конец абзаца для гладкости изложения.)

Записка к Анне Ахматовой:

Дорогая Анна Андреевна! Смотрите, что я для Вас тут нашёл! Привет Вам от меня и Вашего замечательного китайца. (Он-то открывает книгу на стр. 3-ей). Ваш Б.П. 20 янв. 1954. А как описано сражение (стр. 3)

(Записка Пастернака к Анне Ахматовой от 20 января 1954, на русском. РНБ, Отдел рукописей, ф. 1073, д. 942, л. 5)

И это – всё, что было известно науке об этом «подписанном издании». До тех самых пор, пока на глаза мне не попала заметка в одной китайской газете («南方都市报», «Новости Южного округа», имеется ввиду Гуанчжоу), которая дала ссылку на третий источник по этой загадочной книге – недавно перед тем изданные в Пекине «Дневники» Фу Бинчана («傅秉常日记», Beijing, 2017). Того самого – пастернаковского «г-на Фу».

### Персоналии

Фу Бинчан (Fu Bingchang) – фигура весьма примечательная. Он был последним послом Китайской Республики в Советском Союзе, проработав в этой должности с 1943 (когда дипкорпус находился ещё в Куйбышеве) до самого конца, до осени 1949, когда Китайская Республика пала на всей своей материковой части под ударами коммунистических формирований.



Фу Бинчан был в старом добром смысле этого слова «интеллигентом» и частью той «новой волны», что была порождена китайской Революцией 1911 года. Интеллектуал, европеист, романтически настроенный прогрессист, со склонностью больше к гуманитарным занятиям, чем к «чиновничьей шапке» – лично у меня сложился именно такой образ этого человека после прочтения его Дневников.

Дневников Фу Бинчана очень много, все их не читал наверно никто. Я читал опубликованную их часть (Дневники за 1943-1945), плюс некоторое количество неопубликованных (конкретно за 1946 и 1947, любезно предоставленных мне внучкой и наследницей г-на Фу, доктором Yee Wah Foo).

Одно из главных достижений Фу Бинчана как дипломата – это подписание в августе 1945 «Договора о дружбе и сотрудничестве» между Китайской Республикой и Советским Союзом». В свете этого договора, СССР должен был рассматривать вооружённые отряды Мао Цзедуна, как мятежников и террористов.

Казалось бы «мягкий интеллигент», Фу Бинчан, когда потребовалось, оказался твёрже и несгибаемей всех окружавших его «железных практиков» революционной эпохи. В то время, когда весь штат его посольства, глазом не моргнув, за один день переметнулся и принялся преспокойно служить захватившим власть в Пекине коммунистам, Фу Бинчан единственный остался верным присяге (или что там у них в дипломатии).

Несколько лет он жил в Париже. А потом, с 1956, началась вторая серия его политической карьеры, уже на родине, в Республике Китай. Здесь он возглавлял антикоррупционную деятельность Парламента. То, каким стал в итоге Тайвань (и каким мог бы стать весь Китай) – в этом есть вклад и Фу Бинчана, знатока древней поэзии и каллиграфии.

Особая страсть Фу Бинчана, о которой хочется сказать напоследок – это фотография. Не улыбайтесь – «увлекаться фотографией» в 1930-1940-е годы значило совсем не то же, что это значит сейчас, почти век спустя. Фотографы, даже любители, составляли отдельную касту. Здесь обитали только «посвящённые» и «отрешённые». Фотодело (именно так) было родом схимы и аскезы. Как вспомнишь все эти кюветы, бачки, ящики с матерчатыми рукавами для перезарядки пластин, треноги весом в пол пуда (а то и в пуд), колдования над «зерном» и «чувствительностью» эмульсии – просто мороз по коже, честное слово. А котик-пусечка, которого ты собирался снимать, за это время успел уже убежать. Стать фотографом означало тогда не просто «стать фотографом», а «Ступить-На-Путь-Фотографии».

И вот Фу Бинчан не только на этот путь «ступил», но и весьма по нему продвинулся. Архив сделанных им фотографий (в значительной части сохранившихся) заслуживает отдельного разговора, не буду сейчас даже начинать. Вот только один снимок. Это – Красная площадь вечером 9 мая 1945. Один из запечатлённых на снимке людей – мой отец.





*[Илл. 16-05-02-1. Вечер 9 мая 1945, Красная площадь. Фотография Фу Бинчана. University of Bristol Library, Fu Bingchang Collection, ID: Fu-n452]*

Возвращаясь к Пастернаку. Фу Бинчан встречался и беседовал с ним четыре раза – три в 1945 (21 января, 25 марта и 2 мая), и один раз в 1946 (12 ноября). Все встречи происходили в рамках больших общих застолий на даче у Дженни Афиногеновой – соседки Пастернака как по Переделкино (через один дом), так и по Москве (через один подъезд; №2 и №4 в Лаврушинском).

Дженни Афиногенова была женой (а к тому моменту уже вдовой) писателя Александра Афиногенова. Писателя вполне провластного, но при этом всё равно попавшего в тридцатые годы под прицел (в буквальном смысле). В ожидании ареста

он сидел на даче, мгновенно брошенный всеми своими прежними, такими же провластными как и он сам, знакомыми. Кроме одного – совершенно не-провластного Пастернака.

В тот период они очень сблизились. А потом грозу над Афиногеновым как-то пронесло (случалось и такое). Причём настолько, что его в 1941 решили даже отправить в Америку, чтобы он там жил и внедрял нужные идеи. И во время оформления документов, в центре Москвы, он был убит шальным осколком непонятно откуда взявшегося фугаса. В истории литературы Афиногенов известен не столько своими произведениями, сколько дневниками, выпукло описывающими нравы 30-х.

А Дженни была его женой. И при этом – реальной американкой, из Калифорнии. Американкой-коммунисткой, понятно. Но ещё – и танцовщицей. Приехав с мужем в Советскую Россию по какому-то культурному обмену, она бросила здесь своего благоверного и закрутила роман с Афиногеновым. Время протекания этой бурной истории хорошо коррелирует со временем написания Ильфом и Петровым пьесы, по которой год спустя Григорий Александров снимет свой знаменитый фильм «Цирк». Несвободная танцовщица-американка, приехав на выступления в Россию, рвёт здесь отношения с своим заграничным мужчиной-угнетателем и обретает счастье и свободу на новой родине, с хорошим советским парнем. Это я пересказал «Цирк». Всё так и было. Дженни Мерлинг (в девичестве Шварц) вышла замуж за Афиногенова и что называется нашла себя в семейной жизни. По переделкин-ской легенде именно она умудрилась каким-то неведомым способом отбить Афиногенова от того ареста.

В интересующий нас период (1945-1947), Дженни собирала у себя на даче своего рода «салон» культурной элиты, причём не только из писателей (с которыми всё понятно – все они жили по соседству), но и из художников, киношников, музыкантов и прочих.

Пастернак с ней, в принципе, дружил – однако мне кажется, что не слишком тесно. Но во всяком случае, когда ему потребовалось подтянуть свой английский (летом 1946, в свете грядущих переводов Шекспира), он ходил брать уроки именно к Дженни.

Фу Бинчан познакомился с Дженни Афиногеновой на одном из обедов у неё на даче, 2 января 1945. Он впервые катался тогда с горы на санках, играл в снежки и остался очень доволен. С того момента Фу Бинчан начал регулярно бывать на обедах у Афиногеновой и, в свою очередь, приглашать её на всякие дипломатические приёмы и неформальные мероприятия. Например, когда Дженни решила свозить детей в Америку и показать их там их бабушке и дедушке, Фу Бинчан устроил ей прямо в посольстве «отвальную» (28 апреля 1947), пригласив для компании также и её хороших знакомых (чету Тиссэ), после чего Дженни села в Одессе на пароход «Россия» и поплыла в Нью-Йорк.

Я знаю, о чём вы подумали. Но ей даже и подумать об этом в голову не приходило. Она точно и определённо ехала только на каникулы, а то, чтобы остаться в Калифорнии – такая возможность даже и не рассматривалась. Вы плохо знаете американских коммунистов.

### Translations

А теперь вернёмся к книге, подаренной Фу Бинчаном Пастернаку. Произошло это, согласно «Дневнику» Фу Бинчана, 25 марта 1945. Теперь у нас относительно этой книги есть уже целых три источника. Посмотрим, что каждый из них нам даёт («что», «где», «когда» и «при каких обстоятельствах»).

1. Письмо Пастернака к Швейцер от 10 декабря 1959.

Что: Пастернаку было «подарено роскошное английское издание китайской поэзии».

Когда: «во время Второй мировой войны».

Кто: «посол тогдашнего Китая, г-н Фу».

Дополнительные сведения: со слов Пастернака, книга была подписана г-ном Фу следующим образом: «Б.П. [Борису Пастернаку], которого мои соотечественники сравнивают с Ли Тай По».

Что было дальше: «тогда же [Пастернак] дал книгу кому-то читать, кажется Ахматовой, и не взял обратно».

2. Записка Пастернака к Ахматовой от 20 января 1954.

Что: Пастернак передаривает эту книгу Ахматовой.

Когда: 9 лет спустя.

Дополнительные сведения: книгу открывает («на стр. 3») «её [Ахматовой] замечательный китаец». Кроме того, на той же «стр. 3» ярко описано некое сражение.

В начале 1954 года «замечательным китайцем Ахматовой» мог быть только Цюй Юань, перевод чьей большой поэмы «Лисао» Ахматова только что закончила (по другой версии, в этом переводе она лишь принимала «некоторое участие»). Так что искомую книгу должно открывать (на стр. 3) какое-то стихотворение Цюй Юаня, описывающее «некое сражение».

3. Запись в «Дневнике» Фу Бинчана за 25 марта 1945.

Что: Сборник из пятидесяти китайских стихотворений (中国诗五十首), в переводе некоего «Ли» (将李译), был подарен (送) Пастернаку (巴斯顿诺 Pasternak, китайская транслитерация имени дана в версии автора «Дневника»).

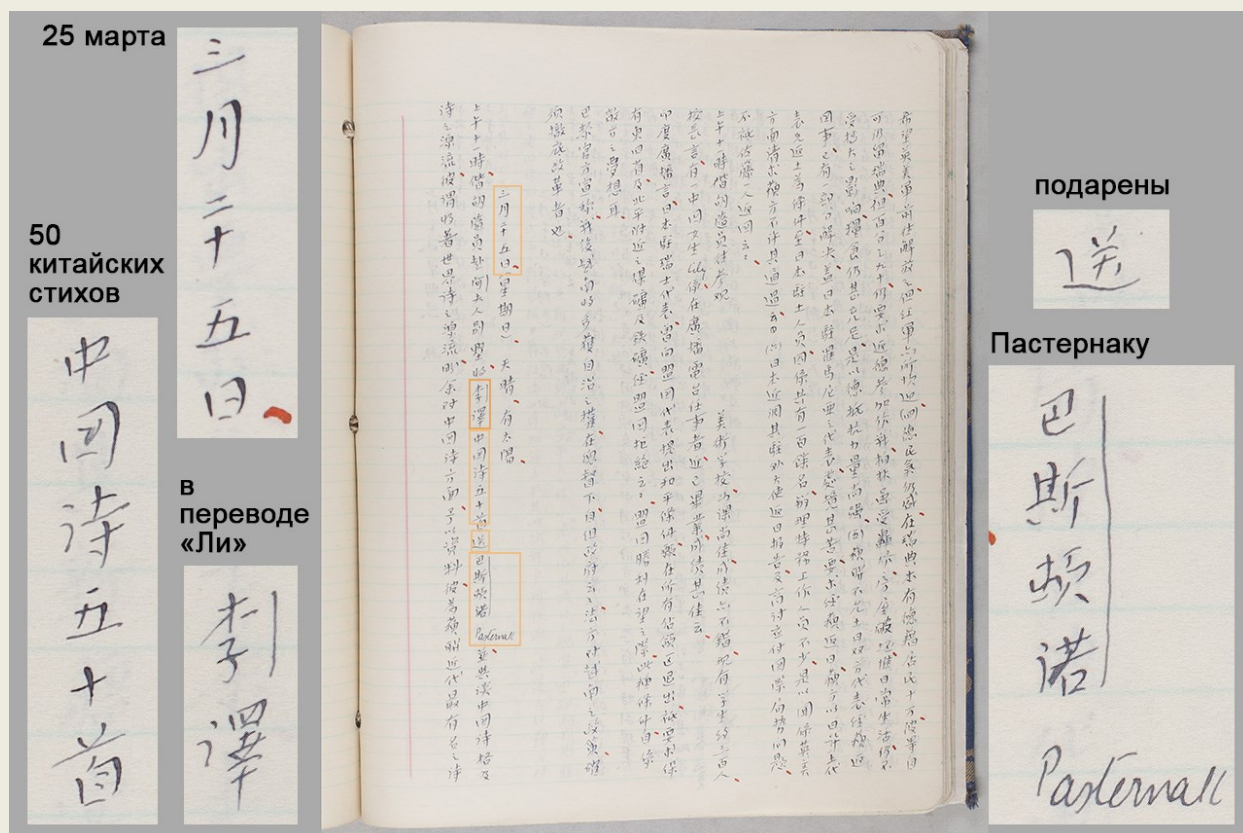
Кто: книгу подарил посол Китайской Республики Фу Бинчан, приехавший к Афиногеновой в сопровождении помощницы Ху.

Где: на даче Афиногеновой.

Когда: 25 марта 1945, в 11 часов утра.



Дополнительные сведения: после вручения книги, Фу Бинчан и Пастернак «долго говорили о китайской поэзии» («并与谈中国诗»), причём Пастернак «выказал известную осведомлённость о поэзии эпохи Тан» («对唐诗研究不少»).



[Илл. 16-05-03-1. «25 марта... 50 китайских стихотворений... в переводе Ли... подарены Пастернаку». Дневник Фу Бинчана, запись за 25 марта 1945. University of Bristol Library, Fu Bingchang Collection]

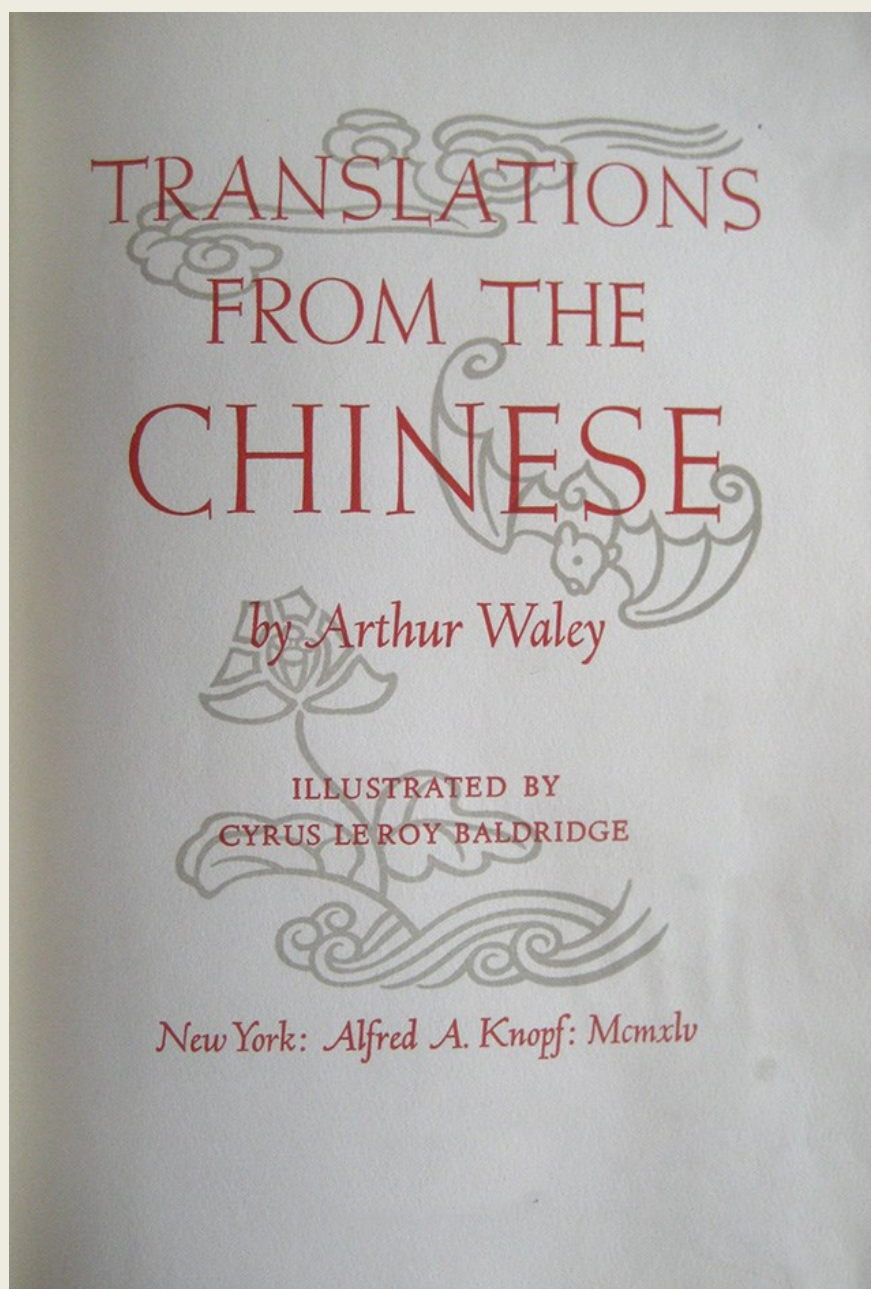
Основные вехи судьбы этой книги таковы. Получена она была Пастернаком в подарок 25 марта 1945. Передарена им Ахматовой 20 января 1954 (когда она гостила в Москве у Ардовых), то есть спустя 9 лет. В феврале 1954 Ахматова уехала назад в Ленинград и забрала книгу с собой (что само по себе удивительно, так как обычно она подобные «подарки» оставляла там, где получала). А ещё семь с половиной лет спустя, летом 1961, книга по всей видимости погибла во время прорыва трубы в подвале дома на улице Ленина, 34 (где оказалась по легкомыслию молодых поэтов Дмитрия Бобышева и Евгения Рейна). В итоге, книга пережила Пастернака на один год.

И что же это была за книга? А в том-то и дело, что никто не знает этого наверняка. Всё, что о ней известно, это 1. Письмо Пастернака, 2. Записка Пастернака, 3. Дневниковая запись Фу Бинчана. Вы их видели. И это – всё.

Впрочем, полагаю, что мне всё-таки удалось её вычислить. Для этого я использовал «метод исключения» – методологически, может быть, и не безупречный, но в данном случае, как ни странно, сработавший. Этот этап своих изысканий я опущу, перейду сразу к результату.



Итак, книга эта – барабанная дробь! – «Translations from the Chinese» by Arthur Waley, 1941, NY, издатель Alfred A. Knopf.



[Илл. 16-05-04-1. Книга переводов китайской поэзии Артура Вейли. 2-е издание, 1941]

Я совершенно уверен, что это она. Вот вам все «pro» и «contra».

PRO: Издание англоязычное (то есть «английское»). Это – сборник переводов разных китайских поэтов. Издание действительно «роскошное» (объем, бумага, иллюстрации, дизайн). Достаточно недавно к тому моменту переизданное (2-е издание 1941, подарено в 1945). Нумерованную часть книги открывает именно Цюй Юань, и именно на «стр. 3» (идушая впереди вступительная часть имеет отдельную нумерацию римскими цифрами). И открывает книгу стихотворение, представляющее собой описание именно сражения (что для Цюй Юаня совсем не типично, скорее это исключение). Более того, если в английской традиции название данно-

го стихотворения обычно переводится как что-то типа «Погибшие за родину», то переводчик и составитель данной книги Артур Вейли назвал его здесь просто и ясно: «Battle». Пастернаку даже читать само стихотворение не требовалось, чтобы сделать тут приписку.

CONTRA: Их два. 1. В «Дневнике» Фу Бинчана говорится о «пятидесяти стихотворениях», а в данном сборнике их вчетверо больше, около двухсот двадцати. 2. В качестве переводчика в «Дневнике» указан некий «Ли».

Объяснения этих двух кажущихся нестыковок я вижу следующие. 1. Если считать не «стихотворения», а «стихотворцев», то число Фу Бинчана оказывается практически точным – без учёта анонимных авторов сборник составляют стихи 47 поэтов. Эта цифра нигде прямо не заявлена, приходится считать вручную, что не просто – как из-за повторов одних и тех же авторов, данных вразбивку, так и чрезвычайной схожести некоторых имён в латинском написании; я, например, при подсчёте сбивался несколько раз. 2. По поводу «переводчика Ли» я вижу весьма прозрачную фонетико-логическую цепочку: фамилия переводчика «Waley» (читается «Вей-ли») = «Wei Li» = просто «Li». А то, что сам Артур Вейли при транскрибировании своей фамилии использовал другой иероглиф «ли» (利, а не 李) – так и фамилию Пастернака сейчас пишут совсем другими иероглифами, чем это делал Фу Бинчан. Буквально ни один не совпадает – и ничего. Сокращение же имён в личных дневниковых записях – практика вообще повсеместная. Например, тот же Фу Бинчан спокойно пишет «Ду» вместо «Ду Фу» («Дневник», запись за 8 июня 1947).

И чем же оказались Пастернаку так ценны, в результате, «Переводы с китайского» Артура Вейли, подаренные ему Фу Бинчаном два с лишним года назад и так решительно напомнившие о себе тёплым летним вечером 16 июня 1947 года?

### Снятие заклѣтия

Эта книга оказала сильное воздействие на Пастернака, а возможно и скорректировала всю его судьбу, работая одновременно по многим каналам. Начну с простого.

Самое первое и самое очевидное – она явилась мощным «антидотом» против «Заклѣтия упавшей звезды», полностью его нейтрализовав. После этой книги заклѣтие исчезло, как его и не было. Причѣм в данном случае содержание книги не играло большого значения. Достаточно было надписи, сделанной на ней Фу Бинчаном. Которая, напомню, гласила: «Борису Пастернаку, которого мои соотечественники сравнивают с Ли Тай По».

В современной русской традиции этот поэт зовѣтся Ли Бо, в таком написании он известен, надеюсь, всем и каждому. Согласен, по-началу немного странно его так называть, поскольку имя его чѣрным по белому пишется, как «Бай» (白) – но это надо просто принять. А в середине 1950-х он фигурировал (благодаря немецким переводам) вообще, как Ли Тай-По. Что, впрочем, имело свои резоны.

Ведь, строго говоря, имя поэта (псевдонимы в расчѣт не берѣм) и было Тайбо (Тай-По, 太白), что в буквальном переводе означает «Великая белизна». А ещѣ

этим словом обозначалась звезда Венера (во времена поэта все небесные тела были «звёздами»).

Так что формально имя поэта переводится, как «Венера». Мало того, на этом буквальном прочтении его имени была выстроена целая литературная мифология, согласно которой Ли Бо был ничем иным, как «звездой, упавшей с неба на землю», в самом прямом смысле.

Это представление существовало уже при жизни поэта и было закреплено как в стихах его многочисленных последователей, так и в официальных документах. Всем было известно, что «звезда Чэнгэн» (то есть Венера в «вечернем» её воплощении) накануне появления Ли Бо на свет «вошла в мечты» его матери («母夢長庚星», «Новая книга Тан», т. 202, п. 13; см. также – Предисловие к сборнику «Коллекция соломенной хижины», написанное Ли Янбином, родным дядей поэта).

Китаистам первой половины XX века это традиционное представление о буквальной «звёздности» Ли Бо было хорошо знакомо (Shigeyoshi Obata «The works of Li Po», 1922, с. 8; тот же Артур Вейли «The poet Li Po», 1919, Introduction).

В случае с Пастернаком, об отождествлении Ли Бо с «упавшей звездой» он мог узнать непосредственно от Фу Бинчана (помните: «долго говорили о китайской поэзии», причём именно «поэзии эпохи Тан» – да ещё в свете конкретного посвящения с упоминанием «Ли Тай По»).

Итак, выстраивалась простая логическая последовательность: а) Поэт Ли Бо – он сам и есть «упавшая звезда»; б) Поэт Пастернак – это «Ли Бо сегодня» (так на книге написано); в) Следовательно, Пастернак – он тоже сам и есть «упавшая звезда»; г) Так ему ли считать плохим знаком падение звезды (Сихотэ-Алиньский метеорит). «Упавшая звезда» – в его конкретном случае – это добрый знак. Знак его, Пастернака, поддержки. И отмашка ему на совершение чего-то воистину великого; д) Никакого «Заклятия упавшей звезды», получается, не было. Так что его «Рождественская звезда» опять в силе. Что и требовалось доказать.

Как сказал другой поэт по другому поводу:

В омут рухнула звезда,  
низ забрызгав.  
И хрустальный стих создав  
из огрызков.

Связь поэта Ли Бо с Сихотэ-Алиньским метеоритом этим не исчерпывалась. У этого «звёздного» поэта вообще имелся определённый «пунктик» относительно метеоритов и метеоров. Они то и дело пролетают в его стихах. Например, в цикле «В старинном духе», в стихах № 5, 7, 12, 34.

Его удаляющегося силуэта вдруг не стало видно,  
Лишь вихревой ветер принес небесный глас.  
Поднимаю голову, смотрю вдаль на него,  
Мчится, словно метеор (流星).

И я жажду отведать травы с золотистым свечением

И стать вечным, как небо.

(Ли Бо, «В старинном духе», №7, строки 7-12. Подстрочный перевод Сергея Торопцева)

«Бессмертный» здесь пролетает по небу «словно метеор» (lǐúxíng, «летающая звезда»). Пастернак легко мог увидеть в нём самого себя. А это не могло не усилить ещё больше эффект снятия с него «Заклятия упавшей звезды».

Всё это Пастернак технически знал и до 16 июня 1947. Возможно, он знал это прямо с момента получения им «китайской книги» 25 марта 1945, в крайнем случае – с последней его встречи с Фу Бинчаном 12 ноября 1946. Но тогда эти знания не были ему нужны. Теперь же они стали самым важным знанием, которое существовало для него на этом свете.

### Два «Ф»

Хочу ещё раз отметить, что все рассмотренные до этого момента механизмы воздействия «китайской книги» на Пастернака были связаны исключительно с обстоятельствами её получения (дарственной надписью), а не с собственно книгой. В той части истории данная конкретная книга легко могла быть заменена на любую аналогичную – и все механизмы воздействия её на Пастернака остались бы прежними. Теперь же пора перейти к рассмотрению влияния самой книги, то есть содержащихся в ней конкретных слов, переведённых с китайского языка на английский Артуром Вейли.

Пастернак в вышеприведённом письме к Швейцер (от 12 декабря 1959) утверждает, что книгу, подаренную ему Фу Бинчаном, он по-сути даже не открывал («Тогда же дал книгу кому-то читать <...> и не взял обратно»). Охотно в это верю (за исключением, конечно, открывания книги на странице с посвящением Фу Бинчана). Вполне допускаю, что он тогда эту книгу как положил на даче, так следующие два года к ней больше не прикасался.

Но теперь, вечером 16 июня 1947, он её определённо открыл. Теперь эта книга была уже не просто докучной подборкой чужих виршей, подсунутых непрошенным дарителем. Эта была теперь осиянная святыня, снявшая с него разом «Заклятие упавшей звезды». Так что теперь он эту книгу ещё как открыл. И вот там-то ему – и открылось. По полной программе.

Начнём прямо с авантитула. Художнику (с королевской фамилией Сирус Ле Руа Балдридж – подозрительно похожей на фамилию сына «Стервятника» Барбриджа с его золотым шаром) – так вот, художнику вышла блажь дать название книги на китайском языке. Так что слова «Translations from the Chinese» обернулись пятью иероглифами, с разным успехом изображёнными художником на авантитуле. Один из них (второй сверху) Сирус умудрился, правда, написать неправильно. Такого знака в китайском письме, по моему скромному мнению, не существует – но это сущая ерунда.





[Илл. 16-05-05-1. Книга «Translations from the Chinese» by Arthur Waley. Авантитул]

Зато всё вместе вышло убедительно и мощно. Так вот, настроенный на улавливание тонких нюансов глаз Пастернака увидел здесь важную для себя вещь – центральный знак этой надписи (выражающий при этом также понятие «центрально-сти»), чрезвычайно похожий на угловатую русскую заглавную букву «Ф» («中»).

И эта-та «Ф» сразу много на что открыла Пастернаку глаза. Он находился в тот момент на даче, в Переделкино – а двумя ближайшими его соседями здесь как раз и были эти самые пресловутые «Ф» – Фадеев и Федин. Любезные его друзья-гонители.



*[Илл. 16-05-05-2. Там же. Фрагмент]*

Конкретная же сущность этих двух «Ф» была доходчиво объяснена Пастернаку в тексте книги. На странице 10, в стихотворении Цюй Юаня «The Great Summons» («Великое призывание»).

«Великое призывание» Цуй Юаня известно человечеству из антологии «Чуские строфы». Если даже вы на дух не переносите китайские классические стихи, то надо всё-таки напрячься и запомнить два слова: «Ши цзин» и «Чу цы» – и тогда на любом собрании оксфордских профессоров, как и на любой сходке кантонских биндюжников, вас примут, как родных. Второе из двух слов – это и есть «Чуские строфы», стихи царства Чу.

Это – одна из двух древнейших (другая – понятно какая) антологий китайской поэзии. И та и другая состоят из стихов, написанных сильно до нашей эры. «Чуские строфы» немного «свежее» (лет на пятьсот) и «полудённое» (километров на пятьсот), но зато они и свежее, и жарче.

Показательно, что каждый древний кодификатор и публикатор этой антологии (как правило сам поэт) добавлял в неё и себя. Так что в результате из семнадцати разделов канонической версии «Чуских строф», собственно к периоду царства Чу относятся только десять первых. Большинство из которых так или иначе связано с Цюй Юанем. Хотя не всегда понятно как.



Скажу аккуратно. Почти каждое стихотворение из этих десяти разделов одни учёные уверенно приписывают Цюй Юаню, а другие уверенно это отвергают. Конечное решение всегда остаётся за вами.

Конкретно «Великое призывание» Цюй Юаня значится в «Чуских строфах» под номером десять, последнем гарантированно древнем. Все знают, что на русский его перевела Анна Ахматова. Что не верно. Ахматова перевела другое стихотворение из «Чуских строф», похожее и по названию и по содержанию – «Призывание души» (№ 9). Но в книге Артура Вейли перед взором Пастернака предстало именно «Великое призывание» (№ 10).

Вообще, «Призывания» – это самостоятельный даже не жанр поэзии, а вид вербальной практики, предназначенный для решения конкретной шаманской задачи. Это слова, которые, будучи составлены особым образом, способны возвратити назад в тело покинувшую его душу. Если без околичностей – оживить умершего. Или практически умершего.

Впрочем, использованное мной выражение «возвратить душу в тело» достаточно точно выражает суть процесса оживления с помощью «Призываний». Все тексты этого типа, прошу прощения, однотипны. «Душу», покинувшую «тело», уговаривают вернуться. Сначала – пугая живописанием всевозможных ужасов, которые ожидают её во всех без исключения «заграницах». Отдельно расписываются ужасы Востока, Юга, Запада и Севера. А потом, запугав душу вконец, начинают соблазнять её описаниями несказанных наслаждений, которые сулят ей единственно родные пенаты (и только они) в случае её возвращения.

И что – это работало? Возможно, что и да, поскольку авторы «Призываний» – в частности Цюй Юань – продолжали оставаться в живых после опробования их продукции заказчиками, людьми серьёзными. Во всяком случае, назадолго до нашей истории похожая схема «призывания» вполне себе сработала с Мариной Цветаевой.

Применительно к Пастернаку, у Цуй Юаня в его «Великом призывании» прямым текстом были названы следующие две грозящие ему опасности: «на Севере: хромым дракон в мёрзлых горах» и «на Юге: ядовитая змея в языках пламени».

\*\*\*

O Soul go not to the North,  
To the Lame Dragon's frozen peaks

\*\*\*

O Soul go not to the South,  
Where <...> poisonous serpents slither through the flames

(Цюй Юань, «The Great Summons». По книге Артура Вейли «Translations from the Chinese», с. 10)

Дача Фадева примыкала к пастернаковскому участку непосредственно с севера, а дача Федина – с юга. И эти два образа – «северный хромым дракон» (Фадеев) и «южная змея в языках пламени» (Федин) как нельзя лучше описывали различие психотипов этих двух литературных чиновников.

Различие в этом смысле Фадеева и Федина хорошо иллюстрирует следующий случай. Когда служанка, принеся Пастернакам известие о самоубийстве Фадеева, от волнения перепутала фамилию и назвала его Фединым – то Пастернак этому решительно не поверил («этот не мог», в смысле: у этого кишка тонка). Когда же ошибка выяснилась, то у него всё сразу встало на свои места («а вот этот – мог», в смысле: этому – есть с чего).

Так что вот они – дракон и змея, как на ладони. Слова Цюй Юаня и реальность совпадали даже в мелких деталях. В единственном, по-сути, романе Фадеева («Разгром», 1926) два главных героя названы почему-то очень зябкими именами, хотя действие происходит летом – «Морозко» и «Метелица». Так что вот она, под-сознательная «мёрзлость» дракона, сам проговорился.

Аналогично и с Фединым – «языки пламени» вокруг него также не заставили себя ждать. Всего через месяц, 15 июля, его дача вспыхнула и сгорела, как «римская свеча» (под заинтересованными взорами окрестных колхозников, собравшихся поглазеть на яркую забаву, хоть как-то украсившую их жизнь). Такое вот было не-обыкновенное лето.

Итак, Пастернак получил два чётких указания: «не ходи с покаянием к Фадееву» (а уж собирался было, тем более жена настаивала), и «не ходи изливать душу к Федину» (постоянно подмывало – надо же кому-то, а это соседи как-никак). Если отвлечься от личностей, то указание Цюй Юаня можно переформулировать так: «не ходи к начальству и не рассчитывай на его милость и снисхождение».

А что тогда делать-то? Цюй Юань (словами Артура Вейли) даёт Пастернаку такой ответ:

O Soul come back and end what we began!

(Вернись назад и закончи начатое)

(Там же, с. 15)

Куда уж ясней! Впрочем, допускаю, что Пастернак под «начатым» мог сперва ошибочно понять свой роман в прозе (к тому моменту написанный на 2/17).

Но полагаю, что само название китайской книги – «Translations...» – уверенно расставило всё по местам. Речь шла, определённо, о переводе «Короля Лира» – когда-то давно Пастернаком было начатого (ещё в 1943), но почти сразу же оставленного до лучших времён («работаю не покладая рук», «у меня договор на «Лира»» – письмо к Адвееву от 21 октября 1943). И вот Цюй Юань теперь ему говорил: «лучшие времена» – это как раз сейчас, «right now». Садись – и переводи.

И уже на следующий день, 17 июня 1947, Пастернак сообщает по телефону Лидии Чуковской (сам сказал, за язык не тянула), что он приступает к переводу «Короля Лира» («Дневник» Чуковской, запись за 17 июня 1947).



### Тонкие материи

Не могу утверждать наверняка, но совершенно не исключаю, что Пастернак мог уловить (возможно, подсознательно) и более тонкие детали указания Цюй Юаня. В том самом стихотворении, с которого мы начали этот эпизод (и с которого начал свои «Переводы...» Артур Вейли), в знаменитом теперь «Battle», есть такая строка:

They issued, but shall not enter

(Они вышли, но уже никогда не войдут)

(Там же, с. 4)

В естественных языках существуют устойчивые пары сопряжённых глаголов, обозначающих действие прямое и обратное. Например (как в случае вышеприведённой цитаты), «войти – выйти», или (другая пара) «прийти – уйти». И во всех регламентированных языковых практиках слова используются исключительно этими парами – так, что слова из близких по смыслу, но разных пар, никогда не смешиваются.

Так вот, существует область бытия, где данное правило в применении к указанным выше двум парам слов работает с точностью до наоборот. Там сколько бы люди куда бы ни «входили», они уже никогда – никогда! – не «выходят» обратно.

Область эта – драматургия, а именно – система ремарок в пьесах. Раневская, дядя Ваня, Лопухин, Фирс – они только «входят». Чтобы удалить их со сцены, автор вынужден прибегать к помощи слова из «не своей», а из «чужой», запрещённой пары – а именно «уходить» (при том, что никто из них никуда не «приходил»). Вроде бы мелочь – но она из категории тех мелочей, что вроде «нюанса» в измерении массы атома водорода – считать ли её равной точно 1, или 1,008 (глобальные следствия этой «мелочи» мы уже разбирали в главе «Пылинка»).

В английском языке пошли ещё дальше. Если персонажи выводятся там на сцену посредством «Enter», то со сцены их невозможно выгнать без задействования специально разработанного для этого слова, ни для каких других нужд больше не используемого: «Exeunt».

Таким образом, фраза Цюй Юаня в её зеркальном отражении дала Пастернаку исчерпывающее описание драматургии, как явления природы – «They entered, but shall not issue», «Они вошли, но уже никогда не выйдут».

Тем самым сообщив ближайшим планам Пастернака соответствующую конкретику: он должен приступить к переводу произведения именно драматургического жанра.

То что его жизненная миссия связана с переводом именно «Короля Лира» (а не, скажем, «Тимона Афинского», как в случае Набокова), Пастернаку имелось дополнительное указание, также по китайской линии.

Хотя оно и располагалось вне границ его «китайской книги», однако было с ней тесно связано. В рамках беседы Пастернака с Фу Бинчаном о «звёздной» сущно-

сти поэта Ли Бо и о падающих звёздах и метеорах в его стихах (см. выше) – в рамках этой беседы не мог не всплыть один яркий историко-астрономический факт, содержащийся в китайской хронике «Чунь цю».

Запомнить это название легко, по крайней мере первую его половину. Незабвенный роман «Цзинь, Пин, Мэй» называется так по сокращённым именам трёх главных героинь. Здесь «Мэй» означает «Цветок сливы». Так зовут расторопную, смазливую, амбициозную и не разборчивую в средствах служанку. Полное же её имя – Чуньмэй, «Весенний цветок сливы». Добавим к этому ещё «цю» и получим наше «Чунь цю» – знаменитые «Вёсны и Осени», авторство которых традиция приписывает Конфуцию.

У Пастернака в 1947 «вёсны» и «осени» соединились в трудно расчленимый объект, в котором эти два понятия плотно проросли одно сквозь другое. Данное состояние хорошо выражают следующие строки, в которых календарная весна является одновременно и осенью жизни:

Желаниями грудь моя полна.  
Пришёл апрель. Опять весна опознана.  
Опять она пришла – моя весна,  
Но слишком поздняя,  
Но очень, очень поздняя.

Хотя стихи эти написал не Пастернак, а Михаил Светлов (примерно в то же время), но к Пастернаку они относятся в полной мере. Забегая вперёд скажу, что весна 1947 была как раз «очень, очень поздняя».

Если присмотреться, то те же «вёсны» и «осени» проступают у Пастернака в том же «Докторе Живаго». Роман начинается откровенной осенью (первая глава первой части), а заканчивается демонстративной весной. Пять последних стихотворений (последняя часть, №№ 21-25) жёстко привязаны к Страстной неделе. При этом настроение у автора здесь отнюдь не «весеннее». А ведь как всё хорошо начиналось в «Рождественской звезде»: «Иисус – весна человечества». Теперь же история обрела у Пастернака достаточно трагическую фактуру. Как, впрочем, и у автора «Чунь цю», Конфуция.

«Вёсны и Осени» Конфуция описывают – сезон за сезоном (весна – лето – осень – зима) – события, происходившие на Великой китайской равнине на протяжении 240 лет, начиная с 722 года до нашей эры.

Описывают очень лаконично. Например, запись за осень 596 до н.э. такова: «Саранча». Даже без сказуемого. Саранча съела посевы? Саранча научилась играть на балалайке и взошла на престол? Саранча написала стихотворение «Смотрю на куст жасмина лунной ночью»? Неизвестно.

Хотя всё-таки кое-что известно. Поскольку к «Вёснам и Осеням» достаточно скоро появились комментарии, самый пространственный из которых (в десять раз превышающий по объёму исходный текст), он же и самый информативный, называется «Цзо Чжуань» («Комментарий господина Цзо»).

Стоит сказать, что в «Цзо Чжуань» составной частью вошёл полностью сам комментируемый текст, то есть «Чунь цю». Поэтому при цитировании некоторые ав-

торы не всегда чётко указывают, что именно цитируется – собственно «Вёсны и Осени», или они же, но в составе комментариев господина Цзо.

«Цзо Чжуань» на английском языке впервые был опубликован в 1872, а «Чунь цю» на русском – в 1876.

И вот какие слова, связанные с его нынешней ситуацией, мог увидеть Пастернак в «Вёснах и Осенях»:

7-й год. <...> Лето. В четвёртом месяце, в день Син-Мао, неподвижные звёзды перестали быть видны. А в полночь – звёзды падали дождём (星陨如雨).

(«Чунь цю», Хроники царства Лу, 7-й год правления Чжуан-гуна, 4-й месяц, день «Син-Мао». То есть – 28 апреля 687 до н.э. )

Это – первое известное человечеству надёжно документированное сообщение о таком явлении, как «метеорный дождь». Точный день по разным схемам вычисляется несколько по-разному, но остановимся для определённости на 28 апреля, различия небольшие.

О данной записи про «метеорный дождь» европейская наука узнала даже раньше, чем «Вёсны и Осени» появились здесь в переводе. Уже в 1848 извлечённые из данной хроники астрономические факты были отдельно опубликованы на французском языке (M. Biot «Catalogue général des étoiles filantes et des autres météores observés en Chine», Париж, 1848, с. 134), а доложены на заседании Французской академии наук и того раньше – летом 1841.

«Метеорные дожди» (в отличие от «метеоритов») – явления регулярные, годовой периодичности (хотя и разной интенсивности год от года). Они случаются, когда Земля в своём движении вокруг Солнца пересекает траектории тех или иных комет. Называют «метеорные дожди» не по названию соответствующей кометы (что было бы логично), а по созвездию, в котором находится точка на небе, из которой, как представляется глазу наблюдателя, падает «метеорный дождь». Например, каждый ноябрь случается «метеорный дождь», падающий, как кажется с Земли, из созвездия Льва. Соответственно, этот «дождь» называется «Леонидами».

Так вот, «метеорный дождь» 687 года до нашей эры, описанный в «Чунь цю», ко времени нашей истории (1947 н.э.) уже был давно и надёжно идентифицирован, как ежегодный апрельский метеорный поток, падающий на наши головы из созвездия Лиры, то есть, как «Лириды» (J. G. Galle, «Ueber den muthmasslichen...», Astronomische Nachrichten, том 69, №3, 1867, вып. 1635, с. 34-35).

Так что с лёгкой подачи «Чунь цю» все «метеоритные» ассоциации в китайской культуре начинаются (и в переносном и в прямом смысле) с «Лирид».

И этот «лирный» китайский бэкграунд всей Сихотэ-Алиньской истории – да ещё в совокупности с двумя говорящими «Ф» («северным хромым драконом» и «южной горящей змеей»), да ещё с подталкиванием Пастернака некими высшими силами к «переводу» им именно «драматического произведения», да ещё с прямым указанием «завершить некогда начатое» (а «некогда начатым» у него был именно «Король Лир») – всё это вместе не оставляло Пастернаку никакого выбора: он

должен прямо сейчас сесть за перевод «Короля Лира». Тем более, что договор с издательством на этот перевод и так уже просто горел.

И наутро после перечитывания Пастернаком «китайской книги», Лидия Чуковская услышала от него то, что слышала.

А то, что в «Вечерней Москве» за 16 июня 1947 рядом с сообщением о Сихотэ-Алинской экспедицией значились не «Подписанные издания», а «Подписные» – кому теперь до этого какое дело? Поезд ушёл.



## Китайская цепочка

*(Бейташань – Бейцуха – «Цзу». Высокий кабинет – «Цзу». Совпадение – «Цзу». Восстановление связей – «Цзью». Мандарины – Звенья одной цепи)*

Китайское влияние на описываемые нами событие на деле оказалось шире, чем только посредством книги, подаренной Пастернаку Фу Бинчаном. Я рассмотрю ниже лишь несколько примеров этого влияния.

### Бейташань

Свой вклад в активацию «китайской книги», произошедшую в сознании Пастернака вечером 16 июня 1947, внёс и общий всплеск «китайской темы» в окружавшем Пастернака информационном пространстве – короткий, но мощный. А «всплеск» этот произошёл в связи с так называемым «Бейташаньским инцидентом».

В том самом номере «Вечерней Москвы», откуда на Пастернака обрушились и экспедиция по поискам Сихотэ-Алиньского метеорита, и указание на «подписАНное издание» – именно там впервые в советской печати появилось само это слово – «Бейташань». Правда, в ошибочном написании («Байташань»).

Гласная «е» в первом слове здесь принципиальна: «Бейташань» означает «Гора Северной Пагоды», в то время как «Бай...» сделало бы эту пагоду просто «белой». Лишив её географической привязки и не снабдив ничем взамен (практически все пагоды, как и ступы, в том регионе белые).

Этот «Бейташаньский инцидент» (произошедший всего за месяц до знаменитого «Розуэлльского инцидента»), вызвал тогда у сторонних наблюдателей ощущение какой-то смутности, странности, присутствия во всём этом чего-то недопонятого, «второго дна», «третьей руки», «пятого измерения». Вопрос был не в деталях происшедшего, а в том – что это, вообще, было? Речь вот о чём.

5 июня 1947 в китайской провинции Синьцзян на границе с Монголией произошла стычка между китайским и монгольским военными отрядами. Через какое-то время всё улеглось.

Вроде, рутинный пограничный инцидент. Особенно, если принять во внимание следующие обстоятельства.

а) Монголия, как отдельное государство, существовала всего несколько лет, а до этого данная территория входила в Китайскую империю в качестве провинции. Соответственно, границы между «Китаем» и «Монголией» исторически не существовало.

б) За годы, прошедшие с момента отделения Монголии от Китая, работы по точной демаркации границы проведены не были, всё определялось в соответствии с классово-родовыми понятиями («Да? А вот наши старики помнят, что они в детстве пасли скот во-он за той горкой»).

в) В самой провинции Синьцзян уже несколько лет продолжался вооружённый мятеж (исходно инициированный, а затем поддерживаемый и дирижируемый север-

ным соседом), по временам довольно успешный. В частности, в момент «Бейташаньского инцидента» преспокойно существовала так называемая «Восточно-Туркестанская Республика», занимавшая добрую четверть всей территории Синьцзяна.

г) Кроме китайских вооружённых сил и хоть как-то упорядоченных формирований «Восточно-Туркестанской Республики», эти бескрайние просторы бороздили во всех направлениях этнические банды всех сортов и пошибов. Их главари вступали в мимолётные альянсы с кем угодно, отслеживать это в деталях нет никаких сил. И, наконец,

д) Масштаб потерь. Декларированные потери за первый месяц боевых действий составили семь человек. Конечно, каждая жизнь бесценна. Но давайте сравним две цифры. В том же году Мао Цзедун в своём отчёте о проделанной за год работе заявил об одном миллионе двухстах тысячах уничтоженных его силами солдатах китайской правительственной армии. Думаю сильно не ошибусь, если оценю уровень потерь коммунистов минимум как соразмерный. Таким образом, в ходе Гражданской войны в Китае (длившейся, к слову, к тому моменту уже 36 лет), конкретно в течение 1947 года в боевых столкновениях погибало в среднем семь тысяч человек каждый (!) день. А тут – семь за месяц. Не «тысяч», просто «семь».

Итак, по всем понятиям на Бейташане имело место рутинное пограничное столкновение. Если бы не одно обстоятельство. С монгольской стороны главной ударной силой «почему-то» оказались советские бомбардировщики, несколько дней кряду ровнявшие с землёй китайскую землю. И появились они чуть ли не раньше, чем тут вообще что-либо началось. Сам собой напрашивался вопрос о тщательно спланированной операции. Только вот операции – чего?

Через какое-то время активные бои стихли, бомбардировщики растворились в воздухе как их и не было, инцидент перешёл в вялотекущую затяжную фазу. В результате никто ничего не приобрёл, хребет Бейташань остался китайским.

Так для чего тогда всё это затевалось и кому в принципе могло быть нужно? Главарю казахской банды Оспан-батыру, чтобы отомстить монголам за нарушение ими каких-то давних межродовых клятв (реальных или мнимых)? Монголам, чтобы отыграться на китайцах за все предыдущие века «оккупации» ими пустыни Гоби? Китайцам, чтобы отделаться от строптивого казахского басмача?

Всё это, возможно, и имело место, но не имело никакого касательства к реальной движущей силе события. Тогда, может, это нужно было Кремлю, чтобы ещё чуть-чуть больше дестабилизировать общее положение в Китае, чтобы продолжать ловить там рыбку в мутной воде?

Последнее предположение в принципе уже могло иметь какие-то резоны. Но опять же. Чего там в Синьцзяне было тогда не дестабилизировано ещё настолько, что нуждалось в дополнительной до-дестабилизации? И зачем был весь этот цирк с краснозвёздными бомбардировщиками, где из зрителей – одни суррикаты? И всё это лишь затем, чтобы к полутора миллионам квадратных километров своего сателлита (Монголии) прирезать ещё полтора десятка этих самых пресловутых километров, также как и те никому не нужных? И чтобы в результате всё свернуть и откатить назад, на исходные позиции? А ещё через некоторое время погрузить всё руководство «Восточно-Туркестанской Республики», столькими радениями

выпестованное – погрузить его на советский самолёт для перелёта в Читу, а потом объявить, что этот самолёт благополучно «разбился в тайге»?

Так, всё-таки, зачем?

Сразу скажу: вопрос о целях, которые могли ставить перед собой инициаторы Бейташаньской операции, до сих пор не решён. Мне лично кажется перспективной версия об ошибочном предположении Кремля о наличии в районе Бейташаня месторождений урана. Я просто сопоставляю тут два факта:

а) Личное внимание Лаврентия Берии (да-да) к «социо-культурной деятельности» синьцзянского басмача Оспан-батыра, когда последний начал позволять себе слегка отбиваться от рук «кураторов» (Письмо Берии к Молотову, октябрь 1945. ГАРФ, ф. 9401 с, «Особая папка Молотова», оп. 2, д. 104, л. 62-65). Здесь нужно принять ко вниманию, что к тому моменту автор письма успел уже бесповоротно сесть на иглу ментального «ядерного всемогущества» – при том, что собственных разведанных месторождений «неидентифицированного тяжёлого минерала» ещё не было не то что в нужных количествах, а хоть в сколь-нибудь промышленных.

б) Ряд сообщений о вроде бы обнаруженных урановых рудах в Синьцзяне. Например:

Неназванный представитель китайского правительства сообщил, что несколько месяцев назад в Китае были открыты урановые месторождения, конкретно в северной части Синьцзяна. Это как раз те места <...>, где сейчас идут бои [вокруг Бейташаня].

(Лента новостей Associated Press, 11 июня 1947. Перевод мой).

Или:

There are said to be considerable wolfram deposits in Ashan zone (mytel 74, Mar 7) already being exploited by Russian engineers as well as some mines near Borotola [имеется ввиду, очевидно, Bortala, на севере Синьцзяна], variously claimed to be of iron or some *unidentified heavy mineral* (Clubb's dispatch 20, July 28, 1943), *conceivably uranium*, though we saw no signs of operation on our way. Should any diposits of this ore exist, they alone would of course be enough to account of Soviet interest.

(Как полагают, в зоне Ашаня имеются значительные запасы вольфрама (мой телекс №74 от 7 марта), уже разрабатывавшиеся советскими специалистами, также как и рудные жилы около Борталы, по разным источникам либо железа, либо неназываемого «тяжёлого элемента», предположительно урана, хотя мы и не видим особых признаков активности в этом направлении. Но если бы подобные месторождения существовали, этого одного было бы, конечно, достаточно, чтобы объяснить интерес Советов [к этому региону].)

(Сообщение американского посла в Китае, г-на Стюарта, направленное Государственному Секретарю, 27 мая 1947, Нанкин. Airgram: 893.6359/5-2747).

Да, разумеется, «there are said», «unidentified», «conceivably» – но мы ведь и говорим здесь не о факте, а об ожиданиях.

Спешу всех обрадовать: уран на Бейташане так до сих пор и не обнаружен (якобы). Плохая новость состоит в том, что попытка вторжения, предположительно с целью захвата этих несуществующих месторождений урана, тем не менее имела место. А именно 5 июня 1947.

Как с военно-стратегической, так и с политико-прагматической точек зрения «Бейташанский инцидент» закончился ничем.

А вот действительно реальным его следствием стал мощный информационный всплеск «китайской темы», взметнувшийся до небес в советской прессе – столь мощный, что смог докатиться даже до Пастернака (в виде статьи на 3-й полосе «Вечерней Москвы» от 16 июня 1947) – и обдать его с головой «Китаем» в нужном месте в нужное время.

Посмотрим хронику одной только газеты «Правда»:

14 июня 1947 – «Опровержение ТАСС» (опровержение пока непонятно чего), называющее «всё это» (Бейташань не упомянут) «вымыслом и провокацией».

16 июня – уже большая статья, сваливающая всё на самих китайцев; Бейташань («Байташань») упомянут аж трижды.

17 июня – советским людям разъясняется «закулисная сторона» события (если коротко: американские происки).

В последующие дни (то есть когда «Заклятие упавшей звезды» было с Пастернака уже снято) информационный напор (уже ненужный) затихает.

При ретроспективном взгляде, впрочем, можно увидеть следы предварительного, упреждающего «прогрева» китайской темы (с соответствующей негативной коннотацией) на страницах советских газет, в частности «Правды». Начавшегося примерно за две недели до инцидента. До этого момента такой плотности «Китая» в советской прессе даже близко не наблюдалось. Вот одни только заголовки:

22 мая 1947: «Кровавая расправа с участниками студенческих демонстраций в Китае»;

23 мая: «Требования мира в Китае»;

25 мая: «Китайские власти посылают самолёты для бомбардировки района восстановительных работ на реке Хуанхэ»;

26 мая: «Закрытие либеральных газет в Шанхае»;

27 мая: «Борьба китайских студентов против гражданской войны и голода»;

28 мая: «Забастовки и демонстрации студентов в Северном Китае»;



29 мая: «Заявление союза студентов китайских университетов и колледжей»;

31 мая: «К выводу американских войск из Северного Китая» (что, мол, врут);

2 июня: «Аресты китайских журналистов»;

3 июня: «Полицейский террор в Китае»;

5 июня: – «Полицейский террор в Китае» (тот же заголовок, что и накануне – видимо по недосмотру редакции);

7 июня: «Разгул реакции в Китае» (ну, хоть так);

9 июня: «Заявление Фын Юй-сяна» (осуждающего китайскую полицию);

10 июня: «Открытое письмо китайских студентов»;

13 июня: «Американский капитал в Китае».

А начиная с 14 июня, когда «Бейташаньский инцидент» выплыл наружу, пошла уже другая игра и другая риторика.

Особо показательно здесь появление в газете «Правда» совершенно «буржуазного» маршала Фэн Юйсяна – легендарного полевого командира, успешно воевавшего на стороне Гоминьдана многие годы, хотя и находившегося в тот момент в полу-эмиграции в Калифорнии. Никто его из Китая не выгонял, но и найти себя в составе тогдашнего правительства он не смог. Советскому читателю Фэн Юйсян был подан деловито, с полным пониманием и даже где-то со сдержанной симпатией. Нам интересно здесь то, что для информационного прикрытия «Бейташаньского инцидента» в ход пошли тогда даже такие неоднозначные (по советским меркам) фигуры.

Советское Министерство иностранных дел, разумеется, тоже не осталось в стороне от этой нужной и важной работы. В мае 1947 оно оседлало на первый взгляд немного странную (если не знать последовавшего) тему эмигрантских газет в Китае. 10 мая, 26 мая, 3 июня – вот сколько грозных «нот» и гневных «заявлений», направленных китайскому правительству, породила пара крошечных изданий на русском языке, вышедших микроскопическими тиражами в Шанхае и Пекине (архив АВП РФ, ф. 100, оп. 34, п. 129, д. 7, л. 29-31, 59; там же, ф. 100, оп. 40а, п. 264, д. 21, л. 173-183).

Итак, резонанс от боёв в районе горы Бейташань вышел далеко за границы Синьцзяна, и даже за границы Китая. И в чём бы ни заключались расчёты тех, кто планировал Бейташаньскую операцию, единственным по-факту реальным её следствием стала информационная волна, которая в нужный момент активировала в сознании Пастернака «китайскую тему» и тем самым стимулировала его обращение к «китайской книге», подаренной ему два года назад Фу Бинчаном.

А что сам Фу Бинчан? В этой истории (возможно сам того не желая) он оказался главным функциональным звеном, по-факту направившим всю энергию «Бейташаньского инцидента» в русло «активации китайской темы» в советской прессе. Ибо именно он, а не кто другой, передал 11 июня 1947 в советский МИД ноту протеста, вызвавшую (с трёхдневной задержкой) всю эту ответную Бейташаньскую «газетную бурю». Понятно, что посол свои действия согласовывает со своим министром и так далее. Но физически (и технически) функцию «активатора» выполнил при этом лично он, Фу Бинчан.

И напоследок о «Бейташаньском инциденте» в целом. При всей своей кажущейся необязательности (хотя и очевидной преднамеренности) он, по моему скромному мнению, стал логичным следствием изменения фундаментального вектора развития китайских событий. Именно в эти дни, в первой половине июня 1947, Кремль принял, наконец, решение сделать окончательную ставку на поддержку в Китае коммунистических повстанцев с целью привода их к власти. До этого тут имелись некоторые колебания и раздумья.

Внешним (хотя и строго секретным) признаком принятого решения стало следующее. Как раз накануне того дня, когда Пастернак раскрыл «китайскую книгу», Кремль впервые за всё время вызвал Мао Цзедуна в Москву – с соблюдением полной секретности поездки (Шифртелеграмма от 15 июня 1947. АП РФ, ф. 39, оп. 1, д. 31, л. 23). Сделано это было через приставленного к Мао советского «лечащего врача» (генерал-майор Терebin, он же Орлов – который, как и правительство «Восточно-Туркестанской Республики», скоро тоже «неудачно» слетает на самолёте). Та поездка Мао в Москву тогда не состоялась, но тут показательно само намерение.

Интересно, что ставка конкретно на Мао Цзедуна была в Кремле сделана тогда хоть и окончательно, но, как писал классик, «не полностью». Помните опального гоминьдановского маршала Фэн Юйсяна? Как выяснится чуть позже, его продолжали держать в плотном поле зрения. Что называется, прозапас.

И одна цитата напоследок. Накануне обращения Пастернака к «китайской книге» (приведшей к снятию с него «Заклятия упавшей звезды» и всему последующему), и ровно в день тайного вызова Мао в Москву, Фу Бинчан записал в своём «Дневнике»:

15 июня [1947]. Стоит чудесный день. Ирисы и розы в полном цвету. Вот-вот пойдут гвоздики. Но на душе у меня тяжело – из-за событий на границе Внешней Монголии и Синьцзяна.

(Фу Бинчан, «Дневник» за 1947, рукопись. Личный архив Yee Wah Foo)

### Бейцуха

Как мы видели, падение Сихотэ-Алиньского метеорита стало для Пастернака своеобразным знаком – истолкованным им сначала «неправильно» и негативно, а потом (с помощью «китайской книги») уже «правильно» и конструктивно. Однако, у меня есть ощущение, что далеко не все «послания», содержащиеся в том метеоритном эпизоде, дошли до Пастернака, да и до остальных участников тех со-

бытий. Сейчас мы коротко рассмотрим то, что в принципе могло бы им быть понято, но, возможно, прошло мимо.

Для начала пара слов о собственно Сихотэ-Алиньском метеорите. Это был один из крупнейших (если не крупнейший) железных метеоритов, известных человечеству (каменные мы не считаем). Суммарный вес его оценивают в сто тонн. Но первенство это несколько условное, поскольку он распался в воздухе на множество осколков и теперь подтвердить его рекордный вес затруднительно. Обратной стороной этого распада стало то, что тысячи мелких его осколков разными путями попали в свободный оборот, так что любой желающий может достаточно легко приобрести оплавленный кусочек этого настоящего «небесного железа» (ну, или поддельного).

Строго говоря, стихотворение об «упавшей в омут звезде», которое я цитировал раньше, в оригинале выглядит чуть иначе, что делает его ещё более соответствующим правде жизни:

В омут рухнула звезда,  
сталь разбрызгав.  
И хрустальный стих создав  
из огрызков.

Когда Сихотэ-Алиньский метеорит падал, он издавал такой грохот, что первым делом все подумали о ядерном ударе. Не зря новость о метеорите появилась в газетах с пятидневной задержкой – на всякий случай, до выяснения. Вот что писали газеты:

\*\*\*

Падение метеорита сопровождалось громовым шумом, вызвавшим сотрясение воздуха, от которого в окнах многих зданий разбивались стёкла, разрушались трубы... При падении метеорит оставил за собой густой дымный след коричнево-красного цвета, державшийся в воздухе длительное время. Были слышны взрывы.

(«Вечерняя Москва» от 17 февраля)

\*\*\*

Грохот от падения метеорита [слышимый в пятидесяти километрах от эпицентра] был настолько велик, что его можно было сравнить с орудийным залпом, произведённым на расстоянии до полукилометра.

(«Красное Знамя» от 16 февраля)

\*\*\*

В небе появился огромный огненный шар... Размеры и яркость не уступали солнцу... Проходя через земную атмосферу, метеорит издавал грохот, напоминающий сильную артиллерийскую канонаду... Этот грохот был слышен за сотни километров...

(«Вечерняя Москва» от 16 июня)

Примерно то же самое я позже прочитал в «Исторических записках»:

Мчащееся небесное тело издавало шум. <...> В месте, куда оно упало, издали было видно пламя, уходящее в небо. Чуть ниже образовалось гигантское кольцо диаметром в пол километра, верхняя часть которого была окрашена в жёлтый цвет. В радиусе пятиста километров все военные соединения были полностью уничтожены, включая высший командный состав.

(Сыма Цянь, «Исторические записки»: «Ши цзи», II в. до н.э. Часть 3: «Шу», Цзюань 27: «Трактат о небесных явлениях»)

Приведённый текст адаптирован мной лишь самую малость – настоящее время («падает»), заменено на прошедшее («упало»); китайские единицы измерения («цины», «ли») переведены в метрические («километры»); «генералы» стали «высшим командным составом» – да, пожалуй, и всё. Это было описание эффекта от падения на землю небесных тел класса «Тянь-гоу».

Суммарную мощность взрыва Сихотэ-Алинского метеорита сейчас оценивают как раз в те самые «20 килотонн». Как выглядит падение железного метеорита размером всего-навсего с мандарин (сорта «халлабон» с острова Чеджу), мы хорошо себе представляем по записи господина Шэнь Ко, бывшего, как и я, большим фанатом автора «Персикового источника»:

В первый год Чжи-пин [1064 год] в Чанчжоу средь бела дня в небе раздался грохот – словно гром! – и на юго-востоке появилась большая звезда, размером примерно с Луну. Спустя короткое время вновь пронесся грохот – [звезда] пронеслась на юго-запад. Ещё грохот – и она упала в уезде Исинсянь, в саду простолюдина по фамилии Сюй. Все в округе это видели: блеск огня [от той звезды] отразился в небесах, и все изгороди в саду Сюя сгорели дотла. Когда же огонь угас, то в земле обнаружилась лишь дыра, размером в большой кубок для вина, очень глубокая. В дыру заглянули – звезда всё ещё слегка светила в глубине. Лишь спустя долгое время свечение понемногу исчезло, но жар всё равно стоял такой, что близко не подберешься. Подождали ещё, а потом раскопали дыру – и на глубине трех с лишним «чи» обнаружили круглый камень, по-прежнему горячий, размером в кулак, с одной стороны заостренный, цветом как железо да и весом такой же.

(Шэнь Ко, «Записи бесед в Мэнси», конец XI в., фрагмент 340. Перевод Игоря Алимова)

А в Сихотэ-Алине грохнулись не пара килограмм, а целых сто тонн железа. В тогдашних газетных сообщениях для иллюстрации мощности взрыва и лучшей визуализации события широко использовались картины поваленного леса:

Могучие деревья вырваны с корнем, поломаны, разбиты на куски. Кедров в полтора-два обхвата оказались переброшенными за соседние деревья, что могло случиться лишь при условии, если кедров были подняты в воздух на высоту не менее 20-25 метров... и т.п.

(«Вечерняя Москва» от 16 июня)



Что ещё? Метеорит упал в Приморье, в отрогах Сихотэ-Алиня, в пятидесяти километрах от посёлка Ново-Покровское. На этом информационная часть газетных сообщений, в общем-то, заканчивалась. А мы отсюда как раз начнём.

Небольшое уточнение. Ближайшим населённым пунктом к месту падения метеорита был не районный центр Ново-Покровское, а небольшой посёлок лесорубов со смешным названием «Бейцуха» (ныне – «Метеоритный», понятно).

Если из приведённых выше газетных заметок экстрагировать все сущностные элементы, то произошедшее можно свести к следующей короткой формуле: «Огненный металл упал на землю и разбросал деревья.» А теперь вопрос для знатоков: какого элемента в этом описании явно, вопиюще, недостаёт?

Правильно, недостаёт «воды» – для того, чтобы перед нами предстал полный набор канонических «пяти элементов» («у-син») китайской натурфилософии. Это те самые «пять элементов», с помощью которых (комбинируя и противопоставляя их сущности) достигается понимание буквально всех явлений мироздания (пространства, времени, небесной механики, теории музыки, физиологии, медицины, органолептики, флоры и фауны, погоды, «небесных стволов» и «земных ветвей»). Элементы эти – «огонь», «металл», «земля», «дерево» и – да, «вода».

Но слов в песню не вкинешь, «вода» в Сихотэ-Алиньской истории, согласно всем информационным сообщениям, никак не была представлена.

Как говорят у нас в провинции Хунань, «если забыл куда повесил шляпу, спроси у Конфуция». Ну, давайте спросим.

Если по-простому, главная мысль, которую продвигал Конфуций – это необходимость общих правил поведения. Но формулировал он эту идею более изощрённо – как необходимость «исправления имён». Мы не будем здесь особо мудрить и возьмём и сделаем точно по-конфуциански: исправим имя.

Имя посёлка «Бейцуха» в изначальном своём варианте звучит как «Бей-цзу-хэ» (пишется 北 崮 河), что означает, если не вдаваться в нюансы, «Река Северной Горы». Или, поднимаясь ещё на один уровень обобщения и компактируя смыслы, просто «Северная Река».

Так вот он вам и искомый «пятый элемент» Сихотэ-Алиньского метеорита – «вода». Так что ключ, наконец, повернулся – и весь огромный механизм сюжета пришёл в движение.

Вернёмся чуть назад, к Пастернаку. Подаренная ему «китайская книга» содержала стихи около полусотни разных авторов. Однако в стимулировании работы Пастернака по переводу им «Короля Лира» оказались по факту задействованы лишь два из них – Цюй Юань и Ли Бо.

Это, впрочем, не вызывает особого удивления: если добавить к этим двум именам ещё и Ду Фу, то перед нами предстанет китайская троица самых-самых супермега-классиков. Отсутствие же здесь Ду Фу легко объяснимо: просто его стихов в этом сборнике, прихотью составителя, не оказалось.

Поскольку о Ли Бо я выше сказал уже достаточно (а в будущем, глядишь, скажу ещё больше), то сейчас присмотримся повнимательнее к Цюй Юаню – в свете новооткрывшихся обстоятельств. А именно – появившейся в нашем деле некой «Северной Реки» («Бей-...-Хэ»), на которую указал нам Сихотэ-Алиньский метеорит местом своего падения (пос. Бейцуха).

В стихах Цюй Юаня из нашей «китайской книги» эта пресловутая «Северная Река» появляется почти сразу – в стихотворении «The Great Summons» (с. 10). Там, где автор призывает свою душу «не ходить» на Север – поскольку там «хромой дракон в мёрзлых горах» и тому подобное. В том числе – исключительно опасная «Северная Река»:

O Soul go not to the North! <...>  
Where a river runs too wide to cross  
And too deep to plumb...

(О, Душа! Не ходи на Север!  
Где течёт Река – слишком широкая, чтоб её пересечь,  
и слишком глубокая, чтобы лотом достичь её дна.)

(Цюй Юань, «The Great Summons»)

И следом за этими словами идёт квинтэссенция данного послания. А именно:

О, Душа! Не пытайся заполнить собой  
обманчивую пустоту Севера!

(Там же)

Итак, «Не пытайся заполнить собой обманчивую пустоту». И как прикажете это понимать?

Поначалу я решил так. Пастернак начинал писать свой роман «Докто Живаго» в условиях, когда текущей русской литературы по-просту не существовало. Всё было выкорчевано, зачищено и закатано до состояния полного отсутствия. Об этом в своё время ещё скажет Фадеев, а уж он-то будет знать, о чём говорит. И вот, в обстановке абсолютной пустоты и вакуума, для писателя-творца открываются как будто невиданные возможности. Куда ни ткни – всюду «открытие», куда ни ткнись – всюду «направление», куда гвоздь ни вбей – всё вешалка. Поскольку нигде нет ничего. Нечто подобное я испытал в своё время сам, ни с чем не сравнимое ощущение.

И вот Цюй Юань предупреждал Пастернака: не пытайся, взомнив, заполнить эту «пустоту». Её кажущаяся назаполненность «обманчива». Если ты не видишь литературы в литературных журналах, это вовсе не значит, что писателей и вправду нет. Просто ты их сейчас не можешь видеть. Но в скором времени их увидят все, и тут обнаружится, что литературная вселенная под завязку набита литературными галактиками, как кладовые царя Гвидона набиты золотыми яблоками. А потому не стоит тебе сейчас хвататься за (скажем откровенно) не совсем своё дело, то есть за прозу. Конечно, сейчас (в 1947) достаточно написать подряд несколько просто человеческих слов, достаточно просто упомянуть Рождество (а не Новый Год) – и это будет воспринято, как сенсация. Но ведь этого, ты сам понимаешь, по боль-

шому счёту мало. Ты поэт? Вот и пиши стихи. «Не пытайся заполнить собой обманчивую пустоту.»

Так вот, сначала я подумал что-то подобное. Но потом подумал так. В-принципе, «Доктор Живаго» – роман вышел неплохой, по-своему очень неплохой. Есть прекрасные сцены, есть отличные целые главки. Кому было бы лучше, если бы он не был написан вообще? А сочинять роман или вместо этого писать стихи – так ведь таким образом вопрос у Пастернака не стоял. Стихам не прикажешь – они или идут, или нет. И в тот период они как раз не шли. А ещё один хороший роман – это всегда хорошо. Так что Цюй Юань должен был иметь ввиду что-то другое. Тут надо смотреть внимательней.

И ещё такой нюанс. Стихотворное предсказание Цюй Юаня я привёл выше сразу на русском языке. Но надо понимать, что Пастернак видел его только в английском переводе Артура Вейли. То есть таким:

O Soul seek not to fill  
The treacherous voids of the North!

(Цюй Юань, «The Great Summons». Пер. с китайского Артура Вейли)

Выше я перевёл «treacherous voids», как «обманчивая пустота». С литературной точки зрения это, думаю, оправдано. Но чисто формально «treacherous» переводится как «предательский, вероломный, коварный, ненадёжный». То есть в этом слове отчётливо присутствует привкус «опасности» и «переменчивости». И благодаря этому нюансу до меня наконец дошёл истинный смысл предсказания Цюй Юаня.

Предсказание это было дано Цюй Юанем в виде художественного образа, так что объяснить его лучше будет посредством другого художественного образа.

В 1971 братья Стругацкие написали повесть «Пикник на обочине». Действие там происходит в некой англоязычной стране, «в наше время» (то есть где-то в самом начале 1970-х). За тринадцать лет до этого, то есть в 1957, на Земле одномоментно образовались странные «зоны», наполненные непонятными (и преимущественно опасными) предметами и явлениями. Контрабандисты («сталкеры») незаконно выносят их из этих «зон» и продают на чёрном рынке. Возможно, всё это – следы кратковременного визита внеземной цивилизации; возможно (по версии Андрея Тарковского, 1978) – результат падения аномального метеорита, «небесной звезды» – типа той, что принесла на землю Ли Бо.

Самым желанным артефактом в «зоне» является «Золотой шар», исполняющий, по слухам, любое сокровенное желание прикоснувшегося к нему. Однако, если даже просто вернуться живым из «зоны» чрезвычайно сложно, то подобраться к «Золотому шару» практически невозможно. В частности, последней преградой там служит так называемая «мясорубка», абсолютно непреодолимая. И при этом совершенно невидимая. Это – «прозрачная пустота».

Вот как она описана в повести. Герой видит со стороны действие «мясорубки», в которую попадает его напарник, Артур Барбридж. Потеряв голову от увиденного вдалеке «Золотого шара» («все яблоки, все золотые шары...»), тот идёт к нему, забыв обо всём и не подозревая об опасности. А потом:

А потом он вдруг замолчал, словно огромная рука с размаху загнала ему кляп в рот. И Рэдрик увидел, как прозрачная пустота, притаившаяся в тени ковша экскаватора, схватила его, вздернула в воздух и медленно, с натугой скрутила, как хозяйки скручивают белье, выжимая воду.

(Аркадий и Борис Стругацкие, «Пикник на обочине»)

Так вот, «treacherous voids», эта предательская, смертельно опасная пустота Цюй Юаня – это и есть аналог «мясорубки». «Прозрачная пустота», которая скручивает и разрывает на части любого, кто попытается «заполнить её собой».

«Мясорубка» из «Пикника на обочине» появилась на Земле, согласно Стругацким, в 1957. И именно в 1957 Пастернак шагнул со своим романом в «обманчивую пустоту» литературно-издательского мира широкой дистрибьюции – и был тут же «вздёрнут в воздух и медленно, с натугой скручен, как хозяйки скручивают белье». Вскоре после этого его не стало.

«Не пытайся заполнить собой обманчивую пустоту».

Вот к какой мысли пыталась привлечь внимание Пастернака «северная река» Цюй Юаня («a river runs too wide to cross»). А привлечь внимание Пастернака к «северной реке» Цюй Юаня пыталась в свою очередь «северная река» Сихотэ-Алинского метеорита («Бэй-...-Хэ»), она же – «пятый элемент» системы «у-син».

То, что Цюй Юань использовал в своём послании образ «реки» – вещь глубоко не случайная. Вся жизнь его прошла на берегах одной из крупнейших рек мира (Янцзы), его поэма «Лисао» сплошь испещрена реками (Сян, Белая, Красная и др.) и, наконец, свою земную жизнь он окончил в воде, разочаровавшись в этом мире и бросившись в реку Милуо, сунув под халат камень.

С тех пор в каждую годовщину этого дня по всему Китаю проходит Фестиваль Лодок-Драконов с целью обеспечить душе поэта нужный покой и умиловить духов, от которых это зависит. Это так называемый «праздник двойной пятёрки», «пятый день пятой луны» – один из главных китайских праздников. Проводится он на воде и центральным его элементом являются гонки длинных гребных лодок, нос которых украшает голова водяного дракона. По значимости и размаху Фестиваль Лодок-Драконов сопоставим разве что только с Новым Годом, Днём Цинмин и осенним Праздником «двойной девятки», когда люди отправляются любоваться клёнами и пить вино, настоящее на лепестках хризантемы. Короче, гонки Лодок-Драконов ждут и к ним готовятся.

Но в 1947 случилось неслыханное. 10 июня, ровно за две недели до Фестиваля Лодок-Драконов, шанхайские власти объявили о запрете в этом году традиционных гребных гонок. Студенческие беспорядки не упоминались, но причина была, конечно, в них.

Если до этого Фестиваль Лодок-Драконов был чисто внутри-китайским событием, то его запрет стал событием планетарным. Газеты мира облетела новость, построенная примерно по одной схеме (на базе новостной ленты Associated Press от 10 июня): а) Сообщение о запрете Фестиваля Лодок-Драконов в Шанхае; б) Крат-



кое пояснение что это за Фестиваль и кому он посвящён (Цюй Юаню); в) Краткий рассказ кто такой Цюй Юань и чем он велик.

Рискну предположить, что многие жители нашей планеты, от Албании до Ямайки, и от Яффы до Асунсьона, впервые услышали о Цюй Юане именно тогда и именно из этих сообщений. С 10 июня 1947, благодаря запрету Лодок-Драконов, Цюй Юань на время стал мировой информационной «звездой». Через пару недель о нём снова благополучно забыли – но к моменту активации «китайской книги» в сознании Пастернака (16 июня) его имя сияло в полную силу.

Однако в этом всё одновременно содержалась и опасность. Сделать горячую новость это одно, а побеспокоить дух поэта – это совсем другое. Так что наряду с быстрой и кратковременной пользой, отмена Фестиваля Лодок-Драконов могла принести отложенный и долгосрочный вред. Сверхплановое землетрясение могло поглотить очередную столицу, прорывом плотины могло смыть очередную страну.

И китайский посол в Москве, вопреки официальному установлению, на свой страх и риск попытался замирить дух Цюй Юаня. А именно – совершил положенный ритуал в «пятый день пятой луны» (23 июня), символически отметив «Фестиваль Лодок-Драконов» в Парке Культуры и Отдыха им. А. М. Горького.

23 июня. Солнечно, жарко. Сегодня был праздник Лодок-Драконов. Я пригласил <двух сотрудников посольства>, и мы ходили ужинать в Парк Культуры.

(«Дневник» Фу Бинчана за 1947. Рукопись)

Вроде, сработало.

И ещё о воде. Цюй Юань, как мы знаем, погиб в реке. Однако смерть двух других поэтов из «великой тройки» (то есть Ли Бо и Ду Фу) – также была непосредственно связана с водой. Ли Бо, по преданию, утонул в реке, «пытаясь поймать там луну». А Ду Фу умер во время путешествия вдоль по реке, прямо в своей лодке. Так что может быть пришла пора сказать и о нём пару слов.

### «Цзу». Высокий кабинет

По секрету признаюсь: долгое время Ду Фу был моим самым любимым китайским поэтом. Я знал, что «гением» безальтернативно считается Ли Бо, а Ду Фу – просто «великим талантом». Но мои литературные «языковые присосочки» упорно голосовали за Ду Фу. Сейчас это прошло, я худо-бедно дорос до понимания изначальной порочности составления рейтингов в поэзии. Для меня теперь каждый из этих поэтов «самый лучший», пока я читаю именно его. А если даже и продолжать настаивать, типа «ну а всё-таки?», то я, может быть, теперь назвал бы Тао Юань-мина, не знаю. Как-то раз очень он зашёл.

Но, вообще-то, идея сопоставления Ду Фу с Ли Бо уж больно сама собой напрашивается. На огромном просторе Времени протяжённостью в три тысячи лет, плотно засеянном великолепными китайскими поэтами, Ду Фу и Ли Бо мало того, что были практически ровесниками (разница в возрасте в 12 лет), но ещё и были хорошо знакомы и открыто признавали талант друг друга.

Разница между ними, на мой непрофессиональный взгляд, не в «уровне таланта», а скорее в типе темперамента. И темперамент Ду Фу мне по-человечески ближе – более сдержанный, более трезвый (во всех смыслах), более глубокий (если темпераменты бывают «глубокими»). У Ли Бо способ решения всех проблем несколько отдаёт «дауншифтингом», а этот рецепт не очень работает при массовом употреблении. «Сто кувшинчиков вина» и всё снова замечательно – так примерно представлял я себе Ли Бо по хрестоматийным подборкам его переводов. Теперь я понимаю, что дело было не в Ли Бо, а в самих этих «подборках», отражающих специфический интерес переводчиков. Специфический, хотя и вполне понятный. Переводить «гуляку» и «краснобая» всегда проще и эффективнее, чем тонкого «наблюдателя» и глубокого «провидца». При том, что у Ли Бо на самом деле есть и горькие, и трагические стихи; да все они, если разобраться, в чём-то горькие и трагические.

И вот, короче, Ду Фу. В смысле, Сихотэ-Алиньский метеорит. А ещё точнее – посёлок, рядом с которым он упал – знаменитая теперь «Бейцуха». Она же, если брать в правильном написании – «Бей-Цзу-Хэ» (北嶽河). Что означает, как я некогда аккуратно выразился – «Река Северной Горы – если не вдаваться в нюансы». А теперь самое время в эти нюансы как раз «вдаться».

Эта самая «Северная Гора», присутствующая в названии посёлка, записывается двумя иероглифами – «бей» («север», 北) и «цзу» («гора», 嶽). Но «цзу» – это не просто «гора». Просто «гора», как вы сами понимаете, будет «шань» (山). А «цзу» (嶽) переводится, как «Гора с Зубчатой Вершиной».

В китайском языке иероглиф «цзу» (嶽) – иероглиф редкий. Вспомнить навскидку классические примеры его употребления – это надо ещё попотеть. И один из таких редких примеров мы видим как раз в одном знаменательном стихотворении Ду Фу.

Называется оно коротко так: «Высокий кабинет почтенного Цуя» (номер 4.16 по Полному собранию «Du shi xiangzhu», 1703). Поэт пользуется гостеприимством своего родственника, «почтенного Цуя», остановившись на несколько дней в его «высоком кабинете» в провинции Беловодье (白水). Хозяин с гостем гуляют в горах. И вот что там происходит (строки 33-38):

- 33 Откуда взялся этот грохот при ясном небе?
- 34 Встревоженные, мы ищем его причину в «венах земли» (地脈).
- 35 Испарения и туманы окутывают зубчатую горную вершину (嶽),
- 36 чьи склоны кишат демонами и бесами.
- 37 Вершины Куньлуня и Кунтуна
- 38 не (不) далеко: голову повернуть – и увидишь.

Сихотэ-Алиньский метеорит недвусмысленно отсылает нас к этим строкам – «грохот при ясном небе» (падающий днём метеорит), плюс «зубчатая горная вершина» (嶽, «цзу», Бейцуха – конкретное место его падения).

А теперь вопрос: что именно внимательный читатель, понявший эту отсылку, мог извлечь из данных строк Ду Фу такого, что было бы актуально именно весной 1947?

А вот что: грядущий «Бейташаньский инцидент». Нежданные-негаданные советские бомбардировки («грохот при ясном небе») и монгольские сухопутные отряды («демоны и бесы, кишачие на склонах горы»).

Эта параллель тем более просматривается, что тема подступающей войны подержана всем внутренним устройством стихотворения Ду Фу. Всего в нём 60 строк, и как раз данное место является точкой резкого сюжетного и стилистического перелома. Досюда – идёт сельская идиллия, пастораль. А отсюда и до конца – сплошной ветер войны. Поэт видит внутренним взором (для обычного взора слишком далеко), как в это самое время, пока они вдыхают цветы, войска мятежного генерала Ань Лушаня проходят через перевал.

В Китае было много мятежей и много мятежных генералов, но Ань Лушань – это было что-то особенное. По некоторым оценкам, в той гражданской войне (750-е) всего за несколько лет погибла шестая часть всего тогдашнего человечества. Не населения Китая, а всего населения Земли. Это на первый взгляд кажется невозможным, но соответствующие налоговые ведомости говорят об этом, вроде бы, вполне определённо.

Заканчивается стихотворение Ду Фу следующей строкой, естественной в данном контексте:

60 Как нам пройти сквозь (由) это и сделать мир спокойным, как раньше (似平昔)?

Пока что с «предсказанием Бейташаня» всё понятно: старинное стихотворение, всплывающее в памяти в нужный момент (в данном случае благодаря метеориту), открывает глаза на происходящее здесь и сейчас. Механизм искусства, отработанный веками.

А вот следующая итерация уже выходит за рамки ожидаемого: в этом стихотворении, при прочтении его именно весной 1947, оказалось возможным увидеть не только предупреждение о грядущем «Бейташаньском инциденте», но и точное указание его причины.

Выражение «вены земли» (地脈, «dìmài»), содержащееся в 34-й строке, комментаторы традиционно относят к «тёмным местам» этого стихотворения. Однако в свете «Бейташаньского инцидента» оно обретает на удивление простой и ясный смысл. Иероглиф «mài» (脈) переводится, как «вены». Но также и как «сухожилия», и как «прожилки», и как «рудные жилы» в геологическом значении термина. Так что у Ду Фу написано здесь буквально следующее:

33 Откуда взялся этот грохот при ясном небе?  
34 Ищем его причину в залегающих здесь «жилах» полезных ископаемых.

Но мало того. В это трудно поверить, но у Ду Фу есть подсказка того, «жилы» каких именно «полезных ископаемых» станут причиной раздора и «грохота».

В последней строке стихотворения (60) мы видим иероглиф «уóи» (由), означающий в данном случае «проходить сквозь». Так вот, этот самый иероглиф в сочетании с определителем «металл» (金), означает не что-нибудь, а конкретно – «уран» (鈾, «уóи»).

А ещё – иероглиф «bù» (不, строка 38, см. выше), в сочетании с тем же определителем «металл», даёт нам «оружейный плутоний» (鈾, «bù»), из которого, собственно, и делается бомба и ради получения которого добывают весь этот уран и продёлывают с ним всякие дальнейшие пассы.

Итак, стихотворение Ду Фу «Высокий кабинет почтенного Цуя», о котором в 1947 напомнил Сихотэ-Алиньский метеорит, предупреждало внимательного читателя о скорой попытке вторжения у горы Бейташань с целью захвата предполагаемых урановых месторождений. Однако нашёлся ли весной 1947 хоть один этот пресловутый «внимательный читатель»?

Похоже, как минимум один нашёлся.

При изучении обстоятельств «Бейташаньского инцидента», я ещё раньше обратил внимание на ту неожиданную решительность и твёрдость, с которой Фу Бинчан оказал тогда противодействие этому вторжению. В соответствии с его профессией, противодействие было дипломатическим – но при этом очень эффективным. Может быть даже самым эффективным из возможных в тех обстоятельствах. С некоторой долей преувеличения можно сказать, что именно уровень дипломатического отпора, ставший для Кремля полной неожиданностью, и вынудил его отозвать свои бомбардировщики с Бейташаня, а затем и потихоньку свернуть операцию.

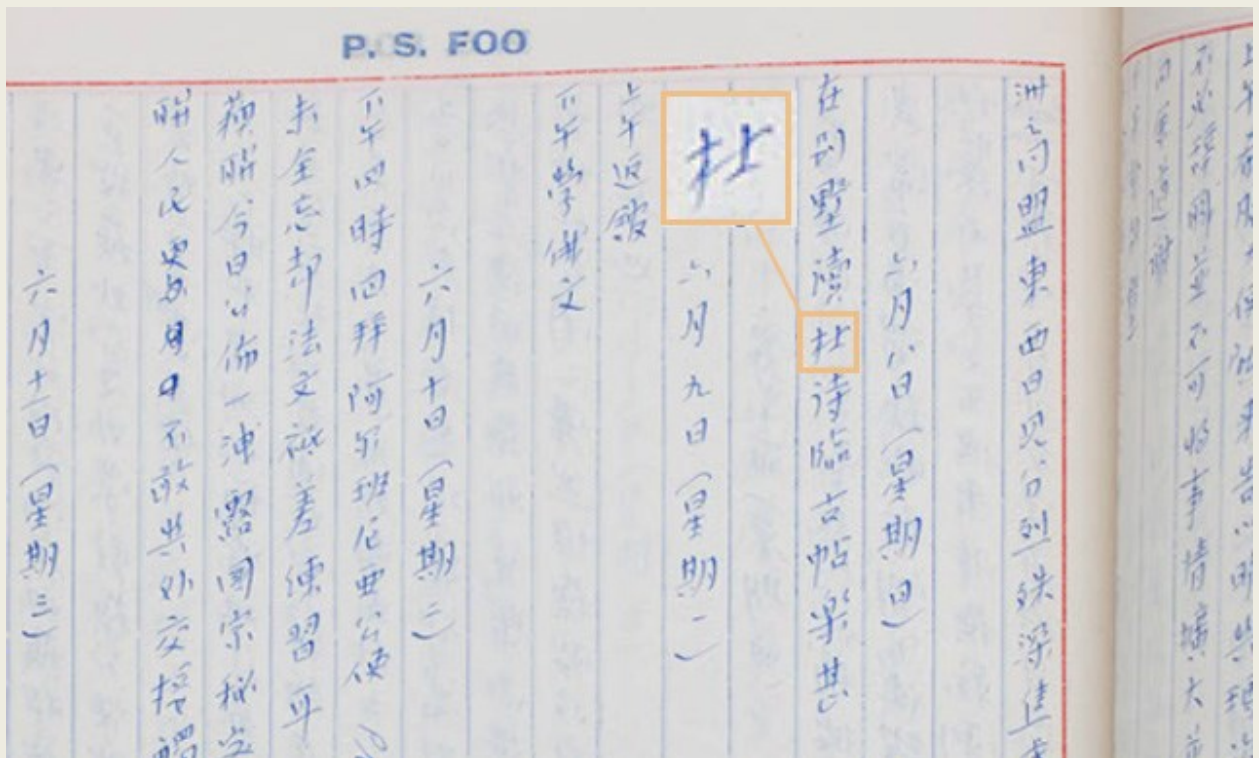
По характеру Фу Бинчан, как я его для себя понимаю, был человеком мягким, интеллигентным, отчасти даже мечтательным. А тут – такая энергия и напор. И, главное, чёткое понимание, что это не просто пограничный инцидент («Это несомненно вторжение», пишет он в своём «Дневнике» 11 июня 1947). Откуда взялась эта энергия и это понимание?

И вот что мы видим в его «Дневнике» в записи от 8 июня 1947, то есть на третий день вторжения:

«Воскресенье, 8 июня. Жарко. Читал стихи Ду Фу и упражнялся в классической каллиграфии»

(Фу Бинчан, «Дневник», 1947)





[Илл. 16-06-01-1. «Читал стихи Ду (讀杜詩, в смысле: Ду Фу) и упражнялся в старой каллиграфии (臨古帖, в смысле: по специальной тетради с шаблонами для прописей)». Дневник Фу Бинчана, запись за 8 июня 1947. Личный архив Yee Wah Foo]

Тут ещё надо принять во внимание, что упоминания о перечитывании классических стихов чрезвычайно редки в «Дневнике» Фу Бинчана. За весь 1947 я обнаружил всего одну такую запись. И это, как мы видим, были стихи Ду Фу. Не Цюй Юаня, не Ли Бо, не Ван Вэя, не Тао Юаньмина, наконец. Только и именно Ду Фу.

Выбор же для перечитывания конкретного стихотворения мог быть сделан по совокупности причин. Помимо общего «указания метеорита» (смысловой и лексический параллелизм, «гром в ясном небе» и «цзу», см. выше), были ещё соображения «временного совпадения». Стихотворение «Высокий кабинет почтенного Цуя» было написано в «пятый месяц пятнадцатого года Тяньбао», то есть в июне (в 756 году «пятый лунный месяц» начинался по нашему календарю 3 июня и заканчивался 1 июля). А значит, момент написания этого стихотворения был полностью синхронен (по сезонному циклу) событиям на Бейташане.

А то, что утром 8 июня Фу Бинчан скорее всего ещё не знал о начале Бейташанских событий, но при этом всё равно решил освежить в памяти данное стихотворение («подсвеченное» ему совсем недавно Сихотэ-Алиньским метеоритом) – отнесём это к области поэтической интуиции. Или случая.

Итак, Фу Бинчан перечитывает «Высокий кабинет почтенного Цуя», через три дня узнаёт о Бейташане – и всё мгновенно складывается. За этим следуют действия.

Ещё одно «совпадение». В тот воскресный день, 8 июня, кроме чтения стихов, Фу Бинчан ещё и упражняется в каллиграфии. И в те же самые минуты в типографии газеты «Правда» верстается заявление, сделанное в Беркли маршалом Фэн Юй-

сяном – широко известным, помимо прочего, как талантливый каллиграф. Талантливый настолько, что сейчас, по прошествии 75 лет, Фэн Юйсян присутствует в информационном пространстве в первую очередь именно как мастер каллиграфии, чьи работы активно циркулируют в венах («tài») мировой аукционной системы.

Вот два примера его работ. Иероглифы «yóu» и «bù», образующие основу слов «уран» и «плутоний». Последний был открыт всего за несколько лет до этого на ускорителе в Беркли.



*[Илл. 16-06-02-1. Образцы каллиграфии Фэн Юйсяна – иероглифы, составляющие основы слов «уран» и «плутоний»]*

### «Цзу». Совпадение

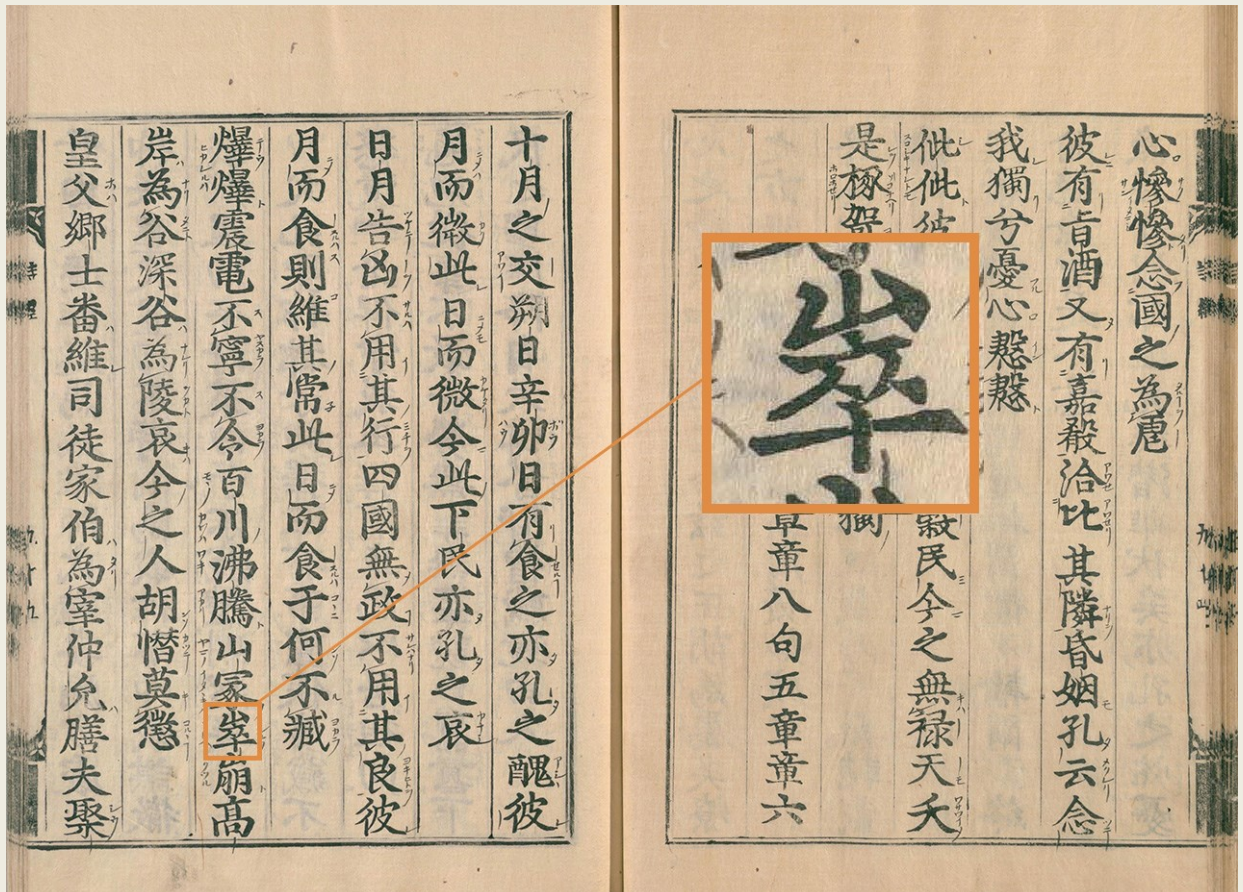
Выше был рассмотрен случай прямого влияния древней поэзии на современные события. Но, по китайским меркам, Ду Фу – это никакая не «древняя поэзия», а вполне современная. Ведь это всего-навсего 756 год нашей (!) эры. А вот стихи, вошедшие в сборник «Ши цзин» (не путать с «Ши цзи» и «Шу цзин») – вот они действительно древние.

Считается, что «Ши цзин» был составлен Конфуцием из стихов, которые уже на тот момент считались «пришедшими из глубины веков». Отступите от Ду Фу на полторы тысячи лет назад – и получите датировку самых «свежих» стихов из «Ши цзина». Всего Конфуций включил в сборник 305 стихотворений, без указания авторов.



Так вот вам ещё один случай хрестоматийного употребления иероглифа «цзу» (峯), поднятого на поверхность Сихотэ-Алиньским метеоритом – стихотворение из «Ши цзина», которое называется «Совпадение десятого месяца» («Ши Цзин», часть 2: «Малые оды», раздел 4, стихотворение № 9). События, описанные там, датируются 29 августом 775 года до (!) нашей эры.

Под «Совпадением» здесь понимается особое расположение Луны и Солнца (одновременное их затмение) и, вообще, необычное сочетание разных тревожных явлений – земных и небесных. «Небесных» в обоих смыслах – и астрономическом, и «высшем».



[Илл. 16-06-03-1. Иероглиф «цзу» в стихотворении «Совпадение десятого месяца». «Ши цзин», издание начала 1600-х годов (примерно одновременно с первым изданием «Короля Лири» в составе «Первого квартета», 1608). Национальная библиотека Парламента Японии, Токио, ID: 000007511724]

Общий смысл этого небольшого стихотворения (65 строк по 4 иероглифа каждая) таков: необычные природные явления, в сочетании с очевидно негодными методами управления – всё это укрепляет автора в его ощущении близкого краха. Встают знакомые нам с детства картины: «Достойные люди отстранены от принятия решений» (不用其良), «Я тут не причём, это всё – закон» (говорит чиновник, своими распоряжениями разваливший всё, 禮則然矣), «Один я кричу об опасности, в то время как все самоустранились и отдыхают» (говорит автор, 民莫不逸) и так далее.

61 Все, как один, благодушествуют и самоустранились,  
 62 Один я не могу сомкнуть глаз.  
 63 Указания Небес туманны,  
 64 И я не знаю, что должен делать.  
 65 Но я не могу, как другие, делать вид, что ничего не происходит.

Но нас в этом стихотворении будет интересовать природная составляющая катаклизма. Итак, случились одновременно два затмения – Луны и Солнца, что уже не есть хорошо (строки 5-6). Далее, в небе происходит вспышка, раздаётся грохот (17). Реки вскипают и выходят из берегов (19). И, наконец, рушатся горы. В том числе – обваливается «зубчатая вершина горы» – наше горячо любимое «цзу» (20).

17 Бьют молнии, грохчет гром,  
 18 Никто ничего не предпринимает, ничто не идёт как нужно,  
 19 Потоки вскипели и вышли из берегов,  
 20 Острый горный пик (峯) надломился и рухнул.  
 21 Высокий берег стал дном ущелья,  
 22 Долины вспучились и стали горной грядой.  
 23 Увы всем ныне живущим!  
 24 Почему никто не положит конец неправильному ходу вещей?

Похоже это всё на землетрясение. Собственно, по нему, в сочетании со специфическими затмениями, и была уже в наше время вычислена точная дата события.

Историчность данного катаклизма подтверждается и из независимого источника, более позднего – всего лишь четвёртого века до нашей эры. Я говорю о хронике «Го Юй» («Речи царств»), своеобразном дополнении к уже знакомой нам хронике «Цзо Чжуань» (см. «Подписанное издание»).

И вот в «Го Юй» рассказана та же самая история, что и в стихотворении, только простыми словами (глава «Речи царства Чжоу», первый раздел, фрагмент «Второй год правления Ю-вана»). Три реки, действительно, «взбудоражились», а гора «обвалилась»; по срокам всё хорошо совпадает.

Но в «Го Юй» есть и дополнительная важная информация. Указана истинная причина приближающегося катаклизма (землетрясение – это всего лишь предвестье), и названа крайняя дата, не позже которой катаклизм произойдёт.

Сначала причина. Она такова: «Когда светлое начало лежит внизу, а тёмное начало давит на него сверху, происходят катастрофы». Всё просто и понятно: «светлое внизу» + «тёмное вверху» = «катастрофа».

А что именно из-за этого случится и когда? Ответ: «Рухнет режим – и не позже, чем через десять лет» (若國亡不過十年).

Именно так оно тогда в реальности и случилось: ровно через десять лет Ю-ван был отправлен к праотцам, а его династия исчезла с лица земли. Всё это хорошо прочитывалось и в стихотворении «Совпадение десятого месяца», на которое нам указал Сихотэ-Алиньский метеорит.



А это-то кому могло быть интересно в 1947? И кто мог вообще знать тогда про какую-то там «Бейцуху», подсказавшую иероглиф «цзу»?

А вот не скажите. Для соседа Пастернака по даче, для Александра Фадеева то место, куда упал Сихотэ-Алиньский метеорит – это были фактически родные пенаты. Там он провёл детство и молодость, лучшие годы жизни. И действие его единственного стоящего романа, написанного в далёкой молодости («Разгром»), разворачивалось именно в том районе. И хотя конкретно «Бейцухи» в его книге нет, однако есть другой хороший топоним – «Ханихеза». Так у Фадеева называется вымышленная деревня (глава «Разведка Метелицы»).

А теперь смотрим. Посёлок «Бейцуха» находится в том месте, где в реку «Маревку» впадает речка «2-я Шпальная». При этом исходное название «р. Маревки» было как раз «р. Бейцуха» (отсюда и название посёлка), а реки «2-й Шпальной» – река «2-я Ханихеза».

Так что посёлок «Бейцуха» стоял одним краем на реке «Бейцуха», а другим краем – на реке «Ханихеза». А потому посёлок мог бы вполне называться как «Бейцуха», так и «Усть-Ханихеза». Вот вам и Фадеев.

А понять «послание метеорита» ему очень не помешало бы. В «Го Юй» крушение прежнего мира было назначено «через десять лет» от текущего момента. А 2700 лет спустя, именно на десятом году (отсчитывая от падения метеорита) мир Фадеева рухнет. И тогда, осознав, наконец, своё полное ничтожество и вредоносность всех дел своей жизни («светлое внизу, тёмное вверху»), он на своей даче, в нескольких десятках шагов от Пастернака, отправит сам себя к праотцам – без права переписки.

Совпадение? Да, совпадение. Совпадение десятого месяца.

Вот практически последние слова его практически последней (она же и первая) книги (1926):

За рекой, подпирая небо, <...> синели хребты, и через их острые гребни (峯) лилась в долину прозрачная пена бело-розовых облаков.

Вот, вкратце, и все те розовые (и не очень) облака, что увидели для себя в «послании метеорита» Борис Пастернак, Фу Бинчан и Александр Фадеев. Или могли увидеть.

### «Цзу». Восстановление связей

И, наконец, последняя (пока что) грань «послания метеорита». Аллюзия, которую никто из наших героев точно не мог тогда понять. Мы – можем.

Высвеченный Сихотэ-Алиньским метеоритом иероглиф «цзу» (卒) означает, как я уже говорил, «гору с зубчатой вершиной». При этом иероглиф этот образован двумя графемами, каждая из которых, взятая в отдельности, является самостоятельным словом. А именно – существительным «гора» (山, «шань») и наречием «окончательно», «финально» (卒, звучит также «цзу»).

Как результат, для нашего географического объекта мы имеем сразу две дефиниции (интегральную и дифференциальную): «Гора-с-Зубчатой-Вершиной» и «Гора-Окончания-Времён».

Выступая в связке, эти два понятия уверенно отсылают нас в гору Бучжоу – мифической полярной горе, повреждённой во время вселенской катастрофы (во время которой порвались «земные жилы», связывавшие мироздание) и олицетворяющий «вселенскую катастрофу» как таковую.

Кстати, эти «земные жилы» («dīwéi») удивительно похожи на «земные вены» («dīmài») из стихотворения Ду Фу «Высокий кабинет почтенного Цуя», говорящего нам о том, что куда бы ты ни был заброшен судьбой, сокровенное всегда близко («голову повернуть – и увидишь»).

«Полярная» составляющая аллюзии с горой Бучжоу усиливается здесь ещё и конкретной топологией падения Сихотэ-Алиньского метеорита – он прилетел именно с севера (азимут 20°, «Отчёт экспедиции Академии Наук»).

Мифическая же гора Бучжоу отсылает нас уже прямоком к горе М-Камень, возвышающейся на Северном острове Новой Земли и временно отошедшей в нашем повествовании на второй план. Не волнуйтесь: временно.

### «Цзю». Мандарины

Для русского уха китайские слова «цзу» (zú) и «цзю» (jú) звучат практически одинаково. Тем более, что гласная «у» произносится здесь в одном и том же «тоне», втором. Да даже и для китайского уха звуки «цз» и «цзю» достаточно близки, ибо второе является просто смягчённой версией первого (ну и с лёгким шипящим призвуком, конечно). Но при всём при этом, если «цзу» означает «гору с зубчатой вершиной», то «цзю» переводится, как «мандарины». Это ароматное новогоднее слово и будет вторым названием данного фрагмента.

Пришло время сказать, что Пастернак в конце 50-х напроочь отрицал своё знакомство со стихами Ли Бо. Вот соответствующие выдержки из его писем (в оригинале на немецком):

\*\*\*

Я не подозревал, что у Ли Тай По есть такие строчки [«Долго ли пахнет мандарином, который женщина держит под мышкой?», перевод с немецкого перевода Клубунда, - прим. автора]. Это блестящее совпадение.

(Письмо к Ренате Швейцер от 21 октября 1958)

\*\*\*

Конечно, я сразу вспомнил [при получении книги Ли Бо, в немецком переводе] о запахе мандарина под мышкой, мне это не надо напоминать. <...> Писал ли я, что до твоего упоминания я ничего не знал об этих китайских мандаринах. О Ли Тай По я знал примерно так же, как о всём

прочем на свете, о звуке его имени и цвете книжной обложки. И какое удивительное совпадение!

(Письмо к Ренате Швейцер от 10 декабря 1959)

Оправдывался Пастернак не зря – ему в мягкой форме по-сути вменялся плагиат, а именно – в сцене с мандаринами в «Докторе Живаго» (часть «Ёлка у Свентицких», глава 14).

Однако, все отпираания Пастернака на эту тему выглядят не слишком убедительно. Избавился он от «китайской книги» не прямо «тогда же» (то есть в 1945, как уверял в письме к Швейцер от 10 декабря 1959), а только через девять лет (20 января 1954). Знание «звука имени» (в оригинале «dem Klange der Eigennamen») Ли Бо – это не так уж и мало, как может показаться, если под «звуком» понимать «тон китайского гласного» (в данном случае – «третий», нисходяще-восходящий, «Lǐ»). Но самое здесь подозрительное – это сама активность оправдывания. При том, что речь скорее всего шла всего лишь о подмеченном читательницей милым сопадении.

Но вообще-то, желание Пастернака откреститься от Ли Бо по-человечески понятно. Тем более, что в «китайской книге», подаренной Фу Бинчаном, среди стихов Ли Бо нет стихотворения «про мандарины», а переводов Клубунда Пастернак, судя по всему, до того действительно не читал.

Однако он читал, вне всякого сомнения, «Яшмовую книгу» Жюдит Готье (скорее всего второе издание, 1902), потому что её читали все. И Бальмонт («Зовы древности», 1908), и Гумилёв («Фарфоровый павильон», 1918), и Ахматова (которая перевела своё первое стихотворение Ли Бо ещё в 1914, чисто для удовольствия).

Постель,  
 пред нею свет луны блестит.  
 Подобен инею  
 был свет луны.  
 Я поднял голову  
 взглянуть на свет луны.  
 Я головой поник  
 и вспомнил (зачёркнуто: родину) старый дом.

(Ли Бо в переводе Ахматовой. Записано карандашом на полях книги «Свирель Китая», СПб, 1914. Каталог Толстякова)

Это, наверно, самое известное стихотворение Ли Бо. Из его переводов только на русский можно составить целую книгу. У Жюдит Готье оно значится (с. 125), как «L'auberge» (на арго: «тюрьма»).

И вот в этой книге Готье стихотворение Ли Бо «про мандарины» как раз очень даже имелось. Называлось оно там «Вечное стихотворение».

Так что Пастернак видел это стихотворение Ли Бо в переводе Готье (где-то в 1900-х годах), потом забыл об этом, потом имя «Ли Бо» активировалось в его мозгу 16 июня 1947 – и вскоре после этого (ранней осенью 1947) он пишет главу «Ёлка у Свентицких» с тем самым эпизодом «про мандарины».

А уже потом, не желая быть обязанным другому поэту (пусть даже и великому, и освящённому древностью), Пастернак постарался «забыть» книгу Готье – сознательно или подсознательно, не столь важно.

Каково бы ему было узнать, что он позаимствовал тему «мандаринов» вовсе не у великого Ли Бо.

В 1980-х в Гонконгском университете было проведено специальное исследование, в котором было показано, что среди всех известных науке стихотворений Ли Бо (около полутора тысяч), нет ни одного, которое могло бы рассматриваться как хотя бы отдалённый прототип «Вечного стихотворения» из книги Готье («25 Tang poets, Index to English Translations», Приложение IV. Chinese University Press, HK, 1984).

На настоящий момент общепризнано, что около половины стихов из «Яшмовой книги» Готье являются литературными мистификациями и сочинены ей самой, «в китайском стиле» (в её понимании).

При этом «китайские» стихи Готье собственного её сочинения оказались столь убедительны, что использовались следующими переводчиками в качестве первоисточников «китайской поэзии» – для дальнейших их «переводов» на другие языки. В частности, Клубундом для его переводов на немецкий.

Кстати, и «Фарфоровый павильон» Гумилёва, взятый им из той же книги Готье – он также оказался самодельным стихом двадцатилетней французской поэтессы. Которая вскоре после этого вышла замуж и со стихами, как это обычно бывает, завязала.

Вот с каким фактом заимствования, оказывается, упорно и бескомпромиссно боролось сознание Пастернака. Стирая из памяти все (насколько возможно) следы пребывания там поэта Ли Бо. Точнее того, что оно за него принимало.

После всего сказанного, меня прямо-таки подмывает привести исходное стихотворение Жюдит Готье. Вот оно:

\*\*\*

Сочиняя это стихотворения, я вижу за окном колеблющийся бамбук;  
он навевает мысли о ручье; его листья, задевая острые ветки, издают  
шум падающей воды.

Я позволяю словам свободно падать на бумагу; глядя издали можно по-  
думать, что это цветы сливы опускаются на снег.

Восхитительный аромат мандаринов исчезает, если женщина носит их в  
своём рукаве из лёгкого газа слишком долго, как исчезает иней на солн-  
це;

Но слова, которые я роняю на бумагу, не исчезнут никогда.

(Жюдит Готье, «Les caractères éternels», под видом Ли Бо. Из: «Le livre de jade», второе издание, 1902, с. 267-268)

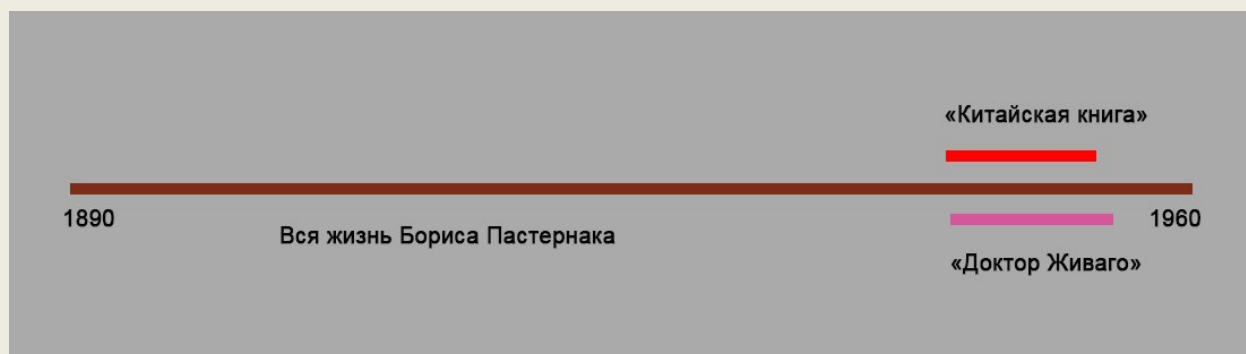


Впрочем, я полагаю, что сам Ли Бо не был бы сильно против этого стихотворения. Вопрос «вечности» и связанного с ним личного «бессмертия» его очень даже интересовал. В том числе и в практическом ключе. Эвфемизмы, которые он использует в своих стихах для обозначения эликсира бессмертия, так называемых «золотых шариков» («все яблоки, все золотые шары...») выдают в нём знатока: «пилюли бессмертия» («不死药», «Восхождение на Тайшань», 4:13), «золотая кино-варь» («金丹», «Подражание древнему», 8:9) и так далее.

Но так или иначе, но Пастернак повёлся на стихотворение конкретно Жюдит Готье. Что много лет спустя дало, всем нам на радость, прекрасную главу «Ёлка у Свентицких» с её «мандариновым эпизодом».

### Звенья одной цепи

Похоже на то, что область, которую затронула «китайская книга», подаренная Пастернаку Фу Бинчаном, была ещё шире, чем мы до сих пор полагали. Обращает на себя внимание невероятная степень совпадения двух отрезков времени: времени работы Пастернака над романом «Доктор Живаго» (10 лет, 1945–1955), и временем обладания им «китайской книгой» (9 лет, 1945–1954).



*[Илл. 16-06-04-1. Отрезки времени, в течение которых в жизни Пастернака присутствовали «китайская книга» (красная линия, вверху) и роман «Доктор Живаго» (малиновая линия, внизу), в реальном масштабе]*

Говоря чисто формально, Пастернак получил свою «китайскую книгу» – и вскоре после этого (через несколько месяцев) начал работу над «Доктором Живаго». После того, как 9 лет спустя он волевым усилием от этой книги избавился (под благовидным предлогом скинул знакомой) – как тут же его чрезвычайно затянувшийся роман стремительно, словно пикируя, пошёл к завершению.

Показательно изменение тональности его собственного восприятия своей работы над романом. Уже через два месяца после того, как он лишился «китайской книги», Пастернак пишет (имея ввиду «Доктора Живаго»):

Мне не терпится освободиться поскорее от этого прозаического ярма.

(Письмо к Фрейденберг от 20 марта 1954)

А ещё и Судьба тут же начинает подыгрывать этому процессу, позволяя публикацию (по всем тогдашним понятиям просто немыслимую) стихотворных фрагментов из романа Пастернака – да ещё с печатным упоминанием его названия (Новый Мир, 1954, март), что символически подводило итог работе.

Окончательно свернуть проект получилось, конечно, не так быстро, как когда-то начать. На всякие дочистки ушёл ещё год, но в масштабе десятилетней беспроектной работы это сущее мгновение.

Какова была природа воздействия «китайской книги» на «Доктора Живаго» я не берусь даже предполагать. Но со стороны это выглядит так, как если бы работала простая схема: «есть китайская книга – Живаго входит», «нет китайской книги – Живаго уходит». Eхеunt. Занавес.

Физически, «китайская книга» пережила Пастернака на год с небольшим. Сначала проплавав лето 1961 в затопленном (в результате прорыва трубы) подвале ленинградского дома на улице Ленина, 34. А потом, при разборке и сортировке размокшей кучи, оказавшись признанной недостойной просушки и сохранения (в коллекции Фонтанного дома её нет). И, соответственно, будучи вынесенной затем на помойку.

Но что-то мне подсказывает, что вышло всё-таки по-другому. Что испорченную книгу сдали пионерам во время их сентябрьского рейда по сбору макулатуры. И что в результате ряда превращений материя этой книги, буквально – целлюлоза её страниц и частицы краски её букв – после переработки утильсырья – возродилась в некоем экземпляре некоей новой книги. Перенявшей всю сакральную мощь «Переводов с китайского» Артура Вейли, и до сих пор где-то ходящей среди нас. Интересно было бы посмотреть, что было издано такого особенного в первой трети 60-х?

Завершить весь этот экскурс в китайскую тему лучше всего будет, я думаю, одним отрывком из «Доктора Живаго» (часть 3, глава 11). Данный эпизод был в числе первых, написанных Пастернаком с момента возобновления им работы над романом после «китайского озарения», произошедшего с ним вечером 16 июня 1947.

Внутри круга бешено вертелись танцующие. Их кружил, соединял в пары и вытягивал цепью сын товарища прокурора лицеист Кока Корнаков. Он дирижировал танцами и во всё горло орал с одного конца зала на другой: «Grand rond! Chaîne chinoise!»

«Chaîne chinoise». Китайская цепочка.

И самое последнее касательно «китайской книги». Помните, мы говорили о «весенней» сущности младенца Иисуса в пастернаковском стихотворении «Рождественская звезда», сыгравшем столь значительную роль во всей этой истории с «Королём Лиром»? Так вот, в «китайской книге», подаренной Пастернаку Фу Бинчаном, в стихотворениях Цюй Юаня и Ли Бо «весна» буквально хлещет через край.

\*\*\*

Зелёная весна  
получает в своё распоряжение голую землю

(Цюй Юань, «The Great Summons», с. 9)

\*\*\*

Весенний ветер заставляет травы и цветы  
Выбрасывать побеги и раскрывать почки

(Там же)

\*\*\*

Я должен успеть получить удовольствие, пока весна не прошла

(Ли Бо, «Drinking alone by moonlight - 1», с. 118)

\*\*\*

Кто весной способен грустить в одиночку?

(Ли Бо, «Drinking alone by moonlight - 2», с. 119)

\*\*\*

Весеннему ветру вторит золотая иволга

(Ли Бо, «Возвращаясь весенним днём с попойки», с. 122)

\*\*\*

Зелёной весной он лежит в прозрачном лесу

(Ли Бо, «К Тань Чу», с. 123)

\*\*\*

Весенние цвета раскрасили всё вокруг

(Ли Бо, «Прояснение на рассвете», с. 124)

Тут всё как на ладони: «китайская книга» вела Пастернака напрямиком к «весне».

## Весна

*(Переносится на июнь – Фильм – Съёмки – Облом – Чудо – Весна в душе человека – Бархат заката)*

### Переносится на июнь

Весна в том году пришла поздно. 4 июня 1947 в Москве выпал снег. Газеты объявили прямым текстом: «Весна переносится на июнь».

4 июня. Снегопад шёл густо. Снежинки сыпались на москвичей, в руках у которых благоухали ландыши и сирень. Мелкий снег порошил на... сады и бульвары, в разгар цветения нежнорозового барбариса, белого боярышника, жёлтых акаций. Снежной нависью под снегопадом белели... цветущие яблони и вишневые сады. Весна переносится на июнь.

(«Вечерняя Москва», 6 июня 1947, л. 2. Уголок фенолога. Дмитрий Зуев «Снег в июне».)

Её ждали с нетерпением. И вот 28 июня – дождалось: в Центральном Парке Культуры и Отдыха им. Горького она, наконец, вступила в свои права – «Весна». Новая лирическая комедия Григория Александрова.

А с Пастернаком в то время происходило вот что. Только-только «китайская книга» Фу Бинчана сняла с него «проклятие метеорита» и показала ему направление дальнейшего движения («не ходи по начальству», «вернись назад и закончи начатое», «займись переводом драматургии», «конкретно – Короля Лира»). Так что у Пастернака всё, вроде, было готово для перевода той самой сцены – «Бури в степи».

Но не совсем всё. Необычайный творческий драйв, полученный им в феврале от написания стихотворения «Рождественская звезда», вернулся не полностью. Причиной тому был не прекращающийся прессинг литературного начальства, резко усилившийся после падения метеорита. Творческому подъёму не способствовали и утечки о том, что прямо сейчас Фадеев готовит очередной по нему удар (как оно и произойдёт в конце июня, и не по нему одному).

Так что благоприятные «знаки», которые послала ему 16 июня «китайская книга», это было хорошо, но желательно было бы увидеть и «признаки» – признаки того, что ситуация хоть как-то меняется к лучшему. И тут на экраны вышла «Весна».

### Фильм

Пересказывать содержание этого знаменитого фильма, думаю, нет надобности. Это «комедия положений» в её разновидности «путаница с двойниками». По сюжету, для готовящегося фильма о реальной женщине-учёной режиссёр и его помощник (Николай Черкасов и Николай Коновалов) находят на главную роль опереточную актрису, имеющую разительное внешнее сходство с прототипом – и при этом внутренне являющуюся её прямой противоположностью (обеих играет Любовь Орлова). Их постоянно путают, отсюда и комедийные ситуации. Учёную при-



нимают за актрису, актрису принимают за учёную, за обеими ухаживают молодые (и не очень) люди. Учёная хочет закончить важный эксперимент государственного значения, актриса хочет в своём театре из массовки продвинуться в примы, ухажёры хотят известно чего. В результате у всех всё получается, все поют, кто может танцует, зрители удовлетворённо улыбаются. Прекрасная комедия.

Вы правильно сейчас подумали: «улыбаться не значит хохотать». Для хохота в фильме была выделена специальная гротескная пара: завхоз в институте, где работает «учёная», и её личная экономка-конфидентка. Вот тут каждая реплика была призвана прямой наводкой пробивать на хохот. Завхоз – недалёкий, самовлюблённый хам-карьерист. Экономка – просто влюблённая старая дура. Смотреть на них (Ростислав Плятт и Фаина Раневская) – сплошное удовольствие.

Фоном, в соответствии с профессиями трёх главных персонажей, служат три разных фактуры: киностудия, музыкальный театр и серьёзное научное учреждение. Вроде бы, всё.

Ради справедливости, следует сказать, что есть у фильма и слабые стороны. Ритм действия часто сбивается, история то буксует, то перескакивает. А, главное, фильм неоправданно (на мой вкус) перегружен вставными концертными номерами, имеющими весьма отдалённое отношение к сюжету, и при этом зачастую – чего уж тут – достаточно тягомотными. Даже сцена с исполнением Орловой заглавной песни фильма («Весна идёт, весне дорогу») выглядит притянутой за уши. Да и само исполнение нельзя отнести к числу актёрских вершин этой самой известной актрисы советского кинематографа.

И несмотря на всё это, фильм в целом замечательный. Он обладает может быть самым главным качеством, на которое может претендовать произведение искусства – он оставляет длительное и очень хорошее послевкусие. Уже не помнишь деталей сюжета, уже полностью стёрлись песни и пляски – а при упоминании фильма внутри разливается некая благодать, если не сказать блаженство.

Обычно на этом анализ заканчивается, и тему закрывают фразой о «волшебной силе искусства». Но в данном случае, думаю, я смогу назвать секретный рецепт этого «волшебного зелья».

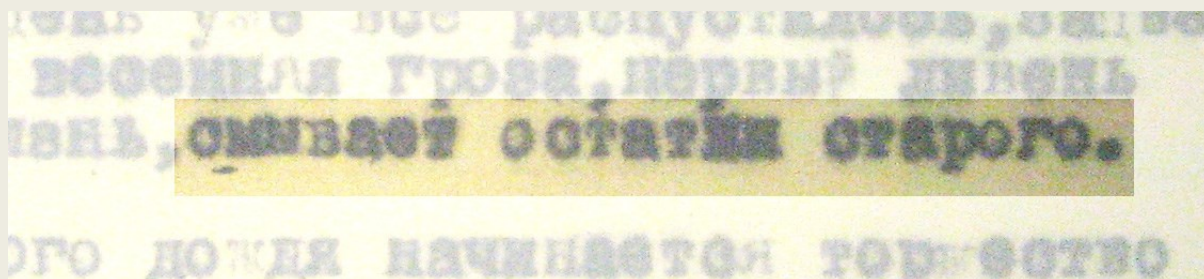
Фильм, возможно вопреки намерениям создателей, по всем понятиям получился «пред-оттепельным». Напомню, что речь идёт о 1947. А при этом «пред-оттепельность» проступает буквально во всех частях фильма. Но особенно – в сценах «четвёртой фактуры», ранее мной специально не указанной. Эта фактура – улицы Москвы. Крупные планы, средние планы, панорамы – и всё без какой-либо идейной нагрузки. Решительно ничего не происходит – просто люди, просто гуляют, просто сидят на лавочках, читают книгу, поют под гитару, просто улыбаются. Вот вам и весь рецепт волшебства: «капелька человеческого». Всё это занимает три минуты экранного времени (01:13:33 – 01:16:33), и то с перебивками. Маленькая капелька простой человеческой жизни.

Формально, в фильме ничего особо «смелого» нет. Но всё-таки сценарист с режиссёром в одном месте проговорились. В конце репетиции Черкасов говорит Орловой, подчёркивая некий скрытый смысл своей знаменитой интонацией: «Наше время кончилось. Здесь начинается другая съёмка» (01:05:24).

А в режиссёрской версии сценария от 1945, в «Преамбуле», мы читаем даже и такие слова:

Первая весенняя гроза, первый ливень омывает новую жизнь, смывает остатки старого.

(Сценарий от 1945. РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, д. 51, л. V, Преамбула)



[Илл. 16-07-01-1. «Смывает остатки старого». Преамбула кинофильма «Весна» согласно первой версии сценария]

«Смывает остатки старого». Только дурак не поймёт.

Структурно, фильм представляет собой не просто «фильм в фильме», а – «фильм в фильме в фильме». В самых первых кадрах мы видим декорации, съёмочное оборудование, оператор готовит камеру, осветители освещают, звуковики пишат звук, режиссёр командует: «Внимание... начали!», «хлопушка» хлопает – и начинается собственно действие фильма «Весна». В котором, по сюжету, «режиссёр» снимает фильм об «учёной». Соответственно, мы видим сцены, где в кадре вместо Орловой, играющей «учёную», мы видим Орлову, «играющую актрису, играющую учёную». В конце же всё сворачивается в обратном порядке: «режиссёр» с «учёной», взявшись за руки, поют, камера отплывает – и оказывается, что всё это – декорации. В кадр попадет осветительное оборудование и «настоящие» камеры, снимающие собственно фильм «Весна». «Настоящий» режиссёр командует: «Кончили!». Хлопает финальная «хлопушка».

Такая вот двойная матрёшка условности.

### Съёмки

При всей лёгкости жанра, фильм снимался тяжело и мучительно. В любом случае – долго, дорого и бестолково. И дело не только в том, что сами съёмки затянулись больше, чем на двадцать месяцев (с августа 1945 по май 1947), что по установленным нормам было очень много. Удивляет какая-то невнятность процесса. Отснятого в результате материала хватило бы в сумме на несколько разных фильмов, да собственно несколько разных фильмов и были отсняты. В процессе съёмок сценарий полностью (!) переделывался восемь (!) раз, со сменой концепции на каждом новом витке (Худсовет от 13 февраля 1947. РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1591, л. 50). Для жанра, в котором всё держится на умении элегантно поскользнуться на банановой коже, это называется не «творческий поиск», а «бардак».

Но винить в этом режиссёра я бы не спешил. Фильмом рулили «худсоветы» всевозможных уровней, которым (в соответствии с меняющимися партийными установками) не нравилось то одно, то другое, то всё вместе.

Причём было бы к чему привязываться. Я бы ещё как-то понял, если бы они почуяли (и искоренили) скрытую фронду в сцене «Осмотр киностудии», где мы видим циклопических размеров пожарный щит «Не курить», с буквами в человеческий рост, на фоне которых наш «режиссёр» (Черкасов, образ сугубо положительный), глазом не ведя, дымит, как паровоз. Но – нет, это никого не насторожило. Зато совершенно безобидное, и, на мой взгляд, отлично придуманное начало велели полностью переделать. Снято было так:

Первый кадр. Девушки загорают на пляже. Потом пляж отъезжает и оказывается грузовиком, на котором метростроевки везут песок. Центр Москвы...и так далее.

(Худсовет от 3 октября 1946. РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1252, л. 3)

Так что фильм закончился совершенно не таким, каким начинался. Исходно роль «режиссёра» должен был играть Бабочкин – а стал Черкасов. Сначала предполагалось высмеять «учёную», потом всё поменяли и мишенью сатиры стал «режиссёр», а в окончательном варианте стало уже и непонятно кто. До октября 1946 в качестве заглавной фигурировала песня «Микроб любви», а в результате сцена была переснята со специально написанной «Весна идёт, весне дорогу». Но в последнем случае это может быть было и к лучшему.

Ещё такой интересный момент. Очень символический. Думаю, он получился непреднамеренно и создатели сами не поняли, что сделали. Самые первые съёмки фильма были произведены на физкультурном параде, проходившем в Москве 12 августа 1945. Мой отец в этом параде участвовал и описал свои от него впечатления (Валерий Митюшёв «Записки обыкновенного человека», глава 40).

Так вот, в начале фильма есть сцена, где девушки-физкультурницы, в сопровождении конного милицейского оркестра, строем проходят вдоль Охотного ряда и по улице Горького. При этом они поют марш со словами о том, что «народ, с которым всюду» их великий вождь, «никогда и никем не победим» и т.п. Рты дружно раскрываются, есть крупные планы.

Однако не только на момент съёмок, но даже и год спустя, на момент показа смонтированного эпизода худсовету, текст марша написан всё ещё не был – чиновный поэт-текстовик был занят более важными делами (Худсовет от 3 октября 1946, л. 3). Таким образом, мы видим сцену, в которой люди истово открывают рты для выражения своего «народного гласа», но конкретные слова этого «гласа» – те или иные – будут вложены в эти рты позже, когда потребуется – и какие потребуется.

Не знаю уж за какие заслуги, но Александров получил под этот фильм невероятный бонус – возможность снять часть сцен за границей. А именно – в Праге, на киностудии «Баррандов», где ещё не были разобраны павильоны после съёмок здесь фильма «Девушка моей мечты» с Марикой Рёкк.

Данную «загранку» все участники съёмок восприняли с несказанным воодушевлением. Для Раневской это стало первым выездом за рубеж и единственным шансом встретиться с живущей там сестрой. Стоит ли говорить, что дело как-то само собой повернулось так, что вместо заложенных бюджетом двух месяцев, съёмки в Праге растянулись на все четыре (с 17 мая по 14 сентября 1946) – да ещё и с огромным перерасходом средств, по факту чего потом была назначена специальная ревизия (заодно потрясли и Бакинскую киностудию, которой, до работы над «Весной», руководил Александров).

Не обошлось, впрочем, без сюрпризов, не всегда приятных. Например, выяснилось, что «массовке», набранной из местных жителей, нужно платить – в том числе и за часы вынужденного простоя.

Но это бы ещё ладно. Сам человеческий материал оказался не того сорта.

Мы допустили ошибку и в костюмах, показав слишком буржуазную, шикарную обстановку квартиры, европейского образца. Мы снимали это в Праге, и, сколько мы ни боролись с этим, [чешские участники съёмок] буквально лезли со своими вещами, и чехи не могли походить на наших людей, они оказались европейцами другого склада, иначе двигающимися, иначе причёсанными, иначе носящими костюм и галстук. И если оставить этот объект, то это может быть воспринято как пасквиль на быт наших людей.

(Александров. Из выступления на худсовете от 3 октября 1946, с. 8)

Впрочем, Александров, как опытный режиссёр, прошедший в 30-х годах школу Голливуда, эту засаду предвидел. Незадолго до выезда в Прагу он докладывал на очередном худсовете:

Мне в Праге придётся преодолевать и иные трудности. Как только чехи будут попадать на экран, они будут европеизировать картину.

(Худсовет от 22 апреля 1946. РГАЛИ, ф. 24453, оп. 2, д. 14, л. 24)

Но «чехи» всё равно по-факту «европеизировали» эту картину, даже и не «попадая на экран». Сама атмосфера «заграницы» способствовала тому, чтобы у съёмочной группы открывались глаза на очевидное. А это уже первый шаг к преодолению. Трудно переоценить пользу, которую это принесло в результате фильму.

Будучи за границей, мы слышали много обвинений советского общества в дикости, в некультурности, в ограниченности, в том, что мы не признаём общечеловеческой культуры и цивилизации, в том, что мы замыкаемся, в том, что мы хотим создать свою специальную, оторванную от всей истории, культуру и искусство.

(Александров, Худсовет от 3 октября 1946, с. 10)

В начале съёмок в Праге возникли проблемы и иной природы, не связанные с конкретным местом. Во время совершённой на радостях воскресной автомобильной прогулки (судя по характеру оправдываний, запрещённой советской «инструкцией по пребыванию»), два ключевых артиста (Орлова, Черкасов) и режиссёр (Алек-



сандров) попали в достаточно серьёзную аварию, получив повреждения, несовместимые с дальнейшим участием в съёмках. Имела место госпитализация.

Доктор Хаузер при первичном осмотре записал (Прага, Хавличков, 23. 16 июня 1946, час ночи):

Черкасов: Ходит сам, взволнован, чрезвычайно бледен, всё время курит, изо рта идёт кровь. На правом виске небольшая рваная рана. В полости рта дефект в результате выбитых зубов в верхней левой челюсти, 1, 2, 3. На левой щеке кровоточащая рваная рана длиной около 10 см. Люксация моста 5/лев. верхней челюсти и 1 вправо вниз. <...> Рана во рту зашита. <...> Рана на правом виске стянута защепкой.

Орлова: Лёгкий ушиб лица, носа, рваная рана слизистой оболочки в полости рта под нижними зубами лингвально, длиной около 12 сантиметров, обнажена нижняя челюсть. Рана во рту зашита.

Александров: Ограничения и болезненное движение левого плечевого сустава. <...> Найдена щель в левой лопатке [после проведения рентгена]. Сделана перевязка Дезельта на левое плечо.

(Выписки из историй болезни, заверенный перевод с чешского. РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1438, л. 167, 170, 173)

Слава богу, в конце-концов всё обошлось. Но Черкасов, потеряв три передних зуба, с тех пор навсегда лишился своей знаменитой дикции. А съёмки отложились ещё на две недели (при том, что врачи предписывали на десять). В фильме в течение одной секунды (около 30 кадров) полученная Черкасовым травма хорошо видна (01:37:01).

Как-то всё шло не так, как ожидалось. Но пражские «шероховатости» – это были ещё цветочки. Настоящий сюрприз поджидал Александрова дома.

### Облом

13 сентября 1946 в Праге была проведена последняя досъёмка крупных планов с Орловой для эпизода «Эксперимент с Солнечной машиной», и уже на следующий день группа благополучно выехала в Москву (Акты документальной ревизии по кинокартине «Весна». РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1438, л. 106). Ничто не предвещало беды.

Хотя – что я говорю. Беду предвещало буквально всё. Чтобы не ходить далеко за примером. В тот же самый день, 14 сентября, «Литературная газета» опубликовала Постановление оргбюро ЦК о кинофильме «Большая жизнь», не оставив от него камня на камне и запретив его прокат. Попутно, чтобы не растрачивать запал зря, шарахнули и по второй серии «Ивана Грозного» Эйзенштейна (с Черкасовым в главной роли), также запретив.

Кому надо, все всё поняли. И месяц спустя это же Постановление, без каких-либо доделок, кино-начальство применило уже по Александрову. Прецедентная схема работала прекрасно. Например, когда в те же дни был опубликован доклад Жда-

нова о журналах «Звезда» и «Ленинград» (газета «Правда» от 21 сентября 1946), речь там шла вроде бы исключительно о ленинградских делах. Но уже в том же номере газеты, и даже на той же самой полосе, мы видим отчёт об уже успевшем состояться Собрании московских писателей, клеймящих (устаами «генерального секретаря Союза советских писателей А. А. Фадеева») совершенно себе московского Пастернака («аполитичная, оторванная от народной жизни поэзия»).

И вот добрались до «Весны». Сначала, через две недели по возвращении (3 октября 1946), был маленький звоночек – Художественный совет Министерства кинематографии. Смотрели, обсуждали, критиковали. Всё более-менее в рамках. Велели всё переделать, но с должности не сняли.

Уровень обвинений был умеренный, и примерно такой. Речь ниже идёт о кадрах, открывающих фильм – панорамах центра Москвы, снятых с крыши Большого театра, в лёгкой дымке и с бронзовыми конями, формирующими передний план. Выступает Пырьев:

Дело в точке зрения художника <...> И сразу мы натываемся на «лошадей», которые стоят над Большим театром. Как-то всё это берётся режиссёром с каких-то странных позиций, которые несвойственны нам, советским людям. Эти позиции надо продумать и раскритиковать.

(Худсовет 3 октября 1946, л. 29-30)

Ну, с «продумыванием позиций» Пырьев несколько опоздал. Данные ракурсы к тому времени уже давно были советской киноклассикой – по фильмам Абрама Ромма «Третья мещанская», 1927 (00:11:42) и Дзиги Вертова (кумира Годара) «Человек с киноаппаратом», 1929 (00:25:15). А вот для «раскритиковывания» было, действительно, самое время – тут не поспоришь.

Но это всё была лишь прелюдия.

И вот, ещё две недели спустя, 18 октября, в газете «Советское искусство» вышла программная статья. Без подписи, что означало подключение самой тяжёлой артиллерии. Которая не только сравнивала фильм Александрова с землёй, но также лупанула и по министерскому Худсовету за очевидное покровительство предателя. Давайте почитаем избранные места:

Худсовет [«Мосфильма»] решил, что работа над картиной по сценарию, ошибочному в самой своей основе, приведёт режиссёра Г. Александрова <...> к серьёзной политической и творческой ошибке.

Художественный совет при Министерстве кинематографии [это уже другой Совет] признал материал картины «Весна» порочным как с идейной, так и с художественной точки зрения.

Сценарий картины <...> может послужить ярким примером безидейности и аполитичности. <...> Крупнейшими пороками материала являются низкопоклонство перед Западом, рабское подражание американским буржуазным кинообразцам, <...> фальшивое изображение советского общества.

Художественный совет <...> признал всё направление <...> идейно и художественно порочным [последние слова выделены жирным], а снятый материал в большей своей части – браком.

Но Худсовет предложил Г. Александрову <...> разработать «проект» исправления фильма. Это говорит о том, что в Художественном совете ещё не сделали необходимых выводов из постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», не покончили ещё с либерализмом и отсутствием принципиальности в работе.

Можно с уверенностью сказать, что никакие переделки и исправления никогда и никак не помогали безидейному производству.

(«Советское искусство» от 18 октября 1946. Без подписи)

Это было – всё. С «Весной» (а, возможно, и с Александровым) можно было проститься.

### Чудо

Но случилось чудо. Восемь месяцев спустя, 28 июня 1947, в Зелёном театре ЦПКиО им. Горького состоялась премьера фильма «Весна», а уже 2 июля фильм вышел в широкий прокат. Излишне говорить, что совершенно другим, чем был в октябре, но – вышел.

Эти восемь месяцев распределились так. Три месяца ушло на написание и согласование нового сценария. Окончательная (так ли?) режиссёрская разработка съёмки была утверждена 31 января 1947, разумеется с поправками (РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, д. 61, л. 1).

Последний известный мне Худсовет по «Весне» состоялся 13 февраля 1947 (РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1591, л. 1). Думаю, что общее мнение выразил тогда Пырьев, подытожив:

Сценарий нужно полностью переработать. <...> Но поскольку фильм уже фактически [наполовину] снят, это обсуждение – чистая формальность.

(Там же, л. 35)

Возможно, Пырьев несколько преувеличивал: за исключением дорогих концертных номеров и части павильонных съёмок в Праге, «Весну» предстояло в очередной раз заново переснять за три ближайших месяца – с февраля по май.

А 28 июня 1947 уже состоялась премьера.

### Весна в душе человека

Оно конечно, в мае-июне 1947 в душе Пастернака вовсю гуляла «весна» известного рода. Но речь в данном случае не об этом.

А так-то, атмосфера вокруг Пастернака была не просто угнетающей, а совершенно беспросветной. Ощущение безнадёжности любых усилий и попыток парализовывало весь его творческий потенциал. Не зря он зарыл голову, как в песок, в переводы «венгерского революционного поэта девятнадцатого века» Шандора Пётёфи. «Что бы ты ни создал – ничто не будет иметь никаких шансов» – примерно к такой формуле можно свести его восприятие тогдашней собственной ситуации. В целом, восприятие верное.

И если бы только он один. Всё, всё вокруг, что содержало хоть крохотную каплю хоть чего-то не то что крамольного, а просто живого – методично, на потоке, выявлялось, изолировалось и уничтожалось. Что там Зощенко – даже Эйзенштейн уже пошёл под нож. Вот такие дули ветры.

И тут 28 июня 1947 на экраны выходит «Весна» Григория Александрова. Не просто «новый хороший фильм» – а фильм, который восемь месяцев назад был публично, в назидание остальным, расчленён и похоронен. Помните «Советскую культуру» от 18 октября 1946? А уж Пастернак – он-то как должен был её помнить, ибо его самого в те же дни хоронили по такому же точно протоколу.

О больших проблемах фильма Александрова, возникших в октябре 1946, Пастернак имел возможность узнать не только из газет, но и из прямого источника. 12 ноября 1946 он обедал у Дженни Афиногеновой. Были и другие гости, в частности Фу Бинчан (см. «Подписанное издание») и Эдуард Тиссэ – хороший знакомый Дженни («Дневник» Фу Бинчана за 1946, рукопись). Кстати, ранее тот же Тиссэ присутствовал и при самой первой встрече Фу Бинчана с Пастернаком (21 января 1945), тоже за столом у Дженни. И он же, полгода спустя после описываемых событий, окажется единственным приглашённым в китайское посольство на прощальный ужин (28 апреля 1947) в честь отъезда Дженни Афиногеновой на несколько месяцев к родителям в Америку.

Но Эдуард Тиссэ известен не только тем, что был «знакомым Дженни». Он был известным кинооператором. Например, именно он снимал (целиком или частично) многие фильмы Эйзенштейна, в том числе и «Броненосец «Потёмкин»», и «Ивана Грозного». Того самого «Ивана Грозного», вторая часть которого буквально только что была также разгромлена и запрещена. Так что ему ли (Тиссэ) не знать об аналогичной ситуации, складывающейся с ещё неоконченной «Весной».

На самом деле связь Тиссэ с «Весной» была ещё более тесной. В роли «царя Ивана» Тиссэ снимал Николая Черкасова. Которого он, по окончании съёмок, буквально с рук на руки передал Александрову (декабрь 1945). Съёмки «Весны» шли к тому моменту уже пятый месяц.

И, наконец, самое важное. Тиссэ и Александров были не просто «хорошими знакомыми». Они были «друзьями по оружию». Они укрывались одной шинелью в Париже. Хлебали из одного котелка в Лос-Анджелесе. Вытаскивали друг друга на спинах из альмасенов в Акапулько. Речь вот о чём.



В августе 1929 три молодых киношника из Советской России смогли уехать сначала в Берлин, а оттуда в Париж. Статус их «уезда» был не слишком внятным – вроде как в «командировку», но, если получится, навсегда.

В Париже их новаторские идеи по развитию независимого киноязыка нашли полное понимание и поддержку: один парижский негоциант согласился оплачивать съёмки их фильма при условии, что главную роль в нём будет играть его любовница. История эта поразительно напоминает фильм Вуди Аллена «Пули над Бродвеем».

Парижский «русский» фильм, как ни странно, был-таки снят («Сентиментальный романс», короткометражный), хотя на каком-то этапе магнат начал подозревать (не без оснований), что его новоявленная «звезда» вовсю крутит роман с одним из этих русских (а может и со всеми сразу), так что проект свернул на середине. Хорошо ещё, что не велел закатать нашу троицу в бетон.

Но наши герои тоже не сидели сложа руки. С первого же дня в Париже они активно предлагали себя голливудским кино-воротилам. И вот, в самый разгар съёмок «Сентиментального романа», 18 апреля 1930, они получили телеграмму с интересным предложением от Дугласа Фербенкса – не только заоблачного актёра (в честь которого один из нашей троицы пять лет назад даже назвал сына), но и владельца кинокомпании, связанной с «Парамаунтом». И – ту-ту! – всего через три дня после его телеграммы у них уже состоялась личная встреча с самим президентом «Парамаунта», находившимся как раз в Париже. Ещё через месяц-полтора они были уже в Голливуде.

Теперь пора открыть имена нашей троицы. Это – Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров – и Эдуард Тиссэ, тот самый. Существует фотография, сделанная в апреле 1930 в Париже, где они позируют в муляже самолёта. Эйзенштейн изображает пилота, а сзади (как бы пассажиры) Александров и нежно обнимающий его Тиссэ. Взоры всех устремлены вперёд – с надеждой и радостным ожиданием будущего.

Эта фотография шуточная, но по таким мелочам как-то особенно хорошо понимаешь уровень той связи, что существовала между Тиссэ и Александровым. Так что, разумеется, они были полностью в курсе дел друг друга.

Вот какой информационный источник имелся у Пастернака о состоянии дел «Весны» на осень 1946. И вот 24 июня 1947 он узнаёт из той же «Вечерней Москвы», что фильм, вопреки всему, вот-вот выйдет на экраны. Это воистину была «Весна, пережившая зиму». А ведь, чем чёрт не шутит, так могло бы прокатить и у него, Пастернака. Почему нет?

Так премьера «Весны» оказала Пастернаку мощную психологическую поддержку. «Получилось у них – получится и у меня». И, главное, поддержку, оказанную в хирургически точно выбранный момент. Это был очень своевременный прецедент. Ведь как раз в эти дни Пастернак приступал к переводу «Короля Лира». А для «натуральных молдов» требовался особый взлёт.

Ну, и «символы», присутствующие в «Весне», тоже не стоит сбрасывать со счетов. Куда же без них.

Путеводной звездой на творческом пути Пастернака на этом отрезке являлась, как мы помним, его же собственная «Рождественская звезда». Написанная в конце января 1947, но потом сильно подпритухшая в результате описанных событий. А фильм «Весна» разжигал «звезду» Пастернака с новой силой, демонстрируя ему на экране её яркий образ.

Александров звёзды вообще любил. В том же «Сентиментальном романсе», его первой самостоятельной режиссёрской работе, квинтэссенцией всего происходящего становится яркая звезда, среди бела дня загорающаяся в ясном небе (13:31).



*[Илл. 16-07-02-1. Это не солнце, а звезда, вспыхивающая в ясном небе в фильме Григория Александрова «Сентиментальный романс», 1930. 13:31]*

Задействована звезда и в «Весне». Даже у тех людей, кто ещё не успел посмотреть сам фильм, он визуально связывался с образом «звезды» – благодаря афишам и газетной рекламе. Хотя по сюжету научный эксперимент, проводимый героиней, связан не столько со звёздами, сколько с солнечной энергией, ключевая сцена фильма решена так, что светящуюся «солнечную жидкость» собирают в ёмкость, имеющую (велением и хотением режиссёра) утрированную форму звезды. А в самый-самый пиковый момент этой сцены (и всего фильма), сверхсекретная жидкость в этой кварцевой «звезде» даёт ослепительную вспышку света, пронизывая всё вокруг нестерпимым потоком фотонов – чисто вспышка «сверхновой звезды». Так вот, эта сцена и стала по факту лейблом фильма.

С 3 ИЮЛЯ НА ЭКРАНАХ КИНОТЕАТРОВ УДАРНИК, МЕТРОПОЛЬ, МОСКВА, КОЛИЗЕЙ, ТЕАТР КИНОАКТЕРА, ЦЕНТРАЛЬНЫЙ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, РОДИНА, ФОРУМ, ТАГАНСКИЙ

СМОТРИТЕ НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ — КИНОКОМЕДИЮ

# Весна

Сценарий — Г. АЛЕКСАНДРОВА, Л. РАСКИНА, М. СЛОБОДСКОГО.  
Постановка — лауреата Сталинской премии, заслуженного деятеля искусств РСФСР Григория АЛЕКСАНДРОВА.  
Оператор — лауреат Сталинской премии Юрий ЕКЕЛЬЧИК.  
Композитор — лауреат Сталинской премии, заслуженный деятель искусств РСФСР И. ДУНАЕВСКИЙ.  
Текст песен — лауреата Сталинской премии В. ЛЕБЕДЕВА-КУМАЧА и М. ВОЛЬПИНА.  
Текст марша — лауреата Сталинской премии Сергея МИХАЛКОВА.  
Режиссер — А. ДАВИДСОН.  
Художники — К. ЕФИМОВ и лауреат Сталинской премии В. КАПЛУНОВСКИЙ.  
Комбинированные съемки — Г. АЙЗЕНБЕРГА.  
Балетмейстеры — К. ГОЛЕЗОВСКИЙ, Г. ШАХОВСКАЯ.  
Звукооператор — В. ЛЕШЕВ.  
Балет — Государственного ордена Ленина академического Большого театра Союза ССР.  
Хор — ансамбль ЦДКЖ.  
Оркестр — Министерства кинематографии СССР.  
Производство ордена Ленина киностудии «Мосфильм» (1947 г.).

В картине снимались: лауреаты Сталинской премии — нар. арт. СССР Н. ЧЕРКАСОВ, засл. артистка РСФСР Л. ОРЛОВА и артист В. ЗАЙЧИКОВ; засл. артисты РСФСР — Н. Коновалов, М. Сидоркин, Р. Плятт, Ф. Раневская, Р. Зеленая, Б. Петкер, Т. Гуренская, В. Голубин, В. Красовицкая, С. Балайлов, Н. Казакева, артисты — Л. Легостаева, Н. Михайлова, Г. Жуковская, В. Журавлев, А. Консовский, Л. Слобода, В. Телегина, М. Трояновский, А. Пипман.



[Илл. 16-07-03-1. «Звезда в руках Любови Орловой». Первый газетный анонс кинофильма «Весна». «Вечерняя Москва» от 2 июля 1947]

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ  
КИНОКОМЕДИЯ

# ВЕСНА

Постановка лауреата Сталинской премии, заслуженного деятеля искусств РСФСР Григория Александрова

В главных ролях:  
Лауреат Сталинской премии, заслуженная артистка РСФСР Любовь Орлова  
Лауреат Сталинской премии, народный артист СССР Николай Черкасов



[Илл. 16-07-04-1. Первая афиша кинофильма «Весна», лето 1947]





*[Илл. 16-07-05-1. «Звезда» в кинофильме «Весна», 00:06:00]*



*[Илл. 16-07-06-1. Там же, то же. 00:06:10]*





*[Илл. 16-07-07-1. Ёмкость с «солнечной жидкостью», вспыхивающая «звездой» в ходе научного эксперимента. Кинофильм «Весна», 01:34:06]*

Но если заглянуть ещё и в сам фильм, то там зачарованному взору откроется такая звезда, которая всем звёздам звезда. Вставная сцена с балетом (или оперой?), где некий витязь в картонном шлеме грозно размахивает картонным же мечом, а над ним проплывает огромная игольчатая звезда, усыпанная алмазами. Не знаю точно обстоятельств съёмки, но выглядит всё так, как если бы Александров случайно наткнулся в кладовой киностудии на этот ошеломительный реквизит – и специально под него потом подтянул всю эту нелепую оперу (или балет?). Впрочем, эта звезда стоила того. Я бы тоже не устоял.



*[Илл. 16-07-08-1. «Звезда», проплывающая в балетной постановке над «витязем». Кадр из кинофильма «Весна», 00:41:22]*

Наконец, не стоит забывать, что фильм хоть и назывался «Весна», но снят-то он был по пьесе, называвшейся «Звезда экрана». Её авторы, Морис Слободской и Александр Раскин, писали сценарий для «Весны» именно по ней. Так что опять «звезда».

Мог ли знать об этом Пастернак? Ещё как мог. То самое «Советское искусство» в своей искореняющей статье не обошло стороной и это преступление Александрова.

За основу сценария «Весна» он [Александров] взял безидейную, примитивную пьеску «Звезда экрана».

(«Советское искусство» от 18 октября 1946. Без подписи)

Но пусть бы даже и «Весна». Общий «весенний» вектор фильма был крайне созвучен Пастернаку в те дни. В его «Рождественской звезде» красной нитью проходил послыл: «Иисус – весна человечества». А в фильме «Весна» главная героиня, подводя итог всей киноленте, в последних кадрах так обозначает стержневую её тему: «Ну, пусть это будет – проблема весны в душе человека».

Замените здесь «Весну» на «Иисуса» – и всё сразу сложится. А может и возведётся в степень.

### Бархат заката

Одним из авторов «безидейной и примитивной» пьески «Звезда экрана» являлся, как я уже говорил, Морис Слободской. Он, естественно, стал и одним из сценаристов «Весны», которая быстро обрела статус культовой комедии своего времени. А вот что уже не столь естественно, так это то, что ему удалось написать также сценарий и другой культовой комедии совершенно другого времени. Все уже, конечно, догадались, что речь идёт о «Бриллиантовой руке» Леонида Гайдая.

При полном внешнем несхождении, и даже в чём-то противоположности фильмов «Весна» (1947) и «Бриллиантовая рука» (1969), их связывают какие-то могучие подземные жилы, «мировые шнуры» («dìwéi»), выпирающие на поверхность в самых неожиданных местах и неожиданных формах.

Например, «Весна» большей частью снималась в Праге. А съёмки «Бриллиантовой руки» (лето 1968) протекали во время «Пражской Весны», причём самой драматичной её фазы.

Также удивительно совпадает и то место, которое заняли эти два фильма в биографиях своих режиссёров.

«Весна» стала абсолютной вершиной творчества Александрова, после которой начался быстрый его закат. Также и «Бриллиантовая рука» явилась для Гайдая той высшей точкой, которая одновременно стала и отправной точкой его заката. Ничего, хоть сколь-нибудь соизмеримого по значению с «Весной» и «Бриллиантовой рукой», они уже не сняли.

Разумеется, когда ты на взлёте, то и знать не думаешь ни о каких «закатах», поскольку «закат» это то, что бывает только с другими. Не должен был бы думать об этом и Гайдай. А потому нам особенно интересно присутствие отчётливых «закатных меток» в его «Бриллиантовой руке».

«Бриллиантовая рука» – это фильм о том, как лопуховатый, но честный советский труженик, побывав в заграничной турпоездке, обезвредил по возвращении шайку контрабандистов-растяп. Рабочее название фильма собственно и было «Контрабандисты». Но ценность фильма не в фабуле. А в том, что он сверх любых мыслимых пределов набит комедийными «гэгами», полвека спустя продолжающими оставаться не то что «мемами», а просто частью русского языка.

Но даже если бы всего этого и не было (что невозможно себе представить), фильм всё равно остался бы на вершине кино-Олимпа. Поскольку он содержит кадр, который стал самым могущественным и знаковым кадром всего советского кино.

На этом кадре запечатлён момент, когда Светлана Светличная в комнате № 327 «отеля АтлантИк», в зелёном купальнике, не предназначенном для купания, кидает только что снятый синтетический халатик с меховой опушкой прямо нам в лицо. Тайминг – 01:21:21. Момент длится заведомо меньше одной секунды.



Первый раз я увидел его под звёздным южным небом, в окружении цветущих акаций и роз, в открытом кинотеатре пионерского лагеря «Чайка» в Евпатории. Нужно ли что-то добавлять?

Здесь лучше один раз увидеть. А лучше и не один:



[Илл. 16-07-09-1. Отель «Атлантик», номер 327. «Бриллиантовая рука», 01:21:21]

Ровно шесть секунд спустя (01:21:27) возникает второй необоримый кадр, ставший нетленной классикой. Чтобы к этому больше не возвращаться, посмотрим и его:



[Илл. 16-07-10-1. Там же, то же. 01:21:27]



Аллё, вы слушаете? Ну, вот. Нам-то, исследователям, интересно здесь вот что. Вся сцена с халатиком, и до и после рассматриваемых кадров, идёт в сопровождении песни «Помоги мне» в исполнении Аиды Ведищевой. И одновременно с возникновением на экране «кадра №1», с точностью до секунды, звучит слово «закат». Весь куплет такой:

Ямайским ромом пахнут сумерки, синие, длинные,  
А город каменный по-прежнему пьёт и ждёт новостей.  
**Закат** опять окрасил улицу **красками дивными**,  
Но грозовые тучи кружатся над вулканом страстей.

И на слове «закат» мы видим «кадр №1». А на «красках дивных» – «кадр №2».

В этом эпизоде «закат» присутствует в чисто вербальной форме. А с визуальным его воплощение дело в фильме обстоит ещё интересней (если это возможно).

Вообще, фильм этот контрастный. То есть действие происходит либо ярким днём, либо глухой ночью. Исключений здесь нет, это принцип. Но один раз принцип этот был нарушен – ради «заката». Причём нарушен самым откровенным, я бы сказал демонстративным образом.

Закат появляется в фильме вопреки всякой логике и малейшему правдоподобию – просто чтобы был. Это происходит в конце сцены прибытия из заграничного круиза теплохода «Михаил Светлов». Уже к моменту бросания якоря, а тем более во время прохождения пассажирами таможни – стоит глухая ночь. Контрабандисты снаружи в машине дожидаются, когда клиент выйдет из здания морского вокзала. Он выходит – и тут неожиданно, всем на удивление, бархатный закат, обернув время вспять, заливаает всю сцену «красками дивными» (00:23:26).



*[Илл. 16-07-11-1. Сцена «заката» в «Бриллиантовой руке», следующая непосредственно за сценой глубокой ночи. Солнце садится в море. 00:23:26]*

Как я уже упоминал, круиз по сценарию проходил на теплоходе «Михаил Светлов». Вообще-то, зрителю не должно быть особой разницы, как именно он назы-

вается. Но поскольку фильм гениальный, то даже такая скучная подробность обрела в нём культовое звучание.

Это происходит благодаря сцене, в которой сам теплоход отсутствует («Аптека в Стамбуле»), но он много раз упоминается в специфическом контексте. Такое ощущение, что от этого слова зависит судьба мира.

Начинается так. Контрабандисты никак не дождутся курьера, теплоход скоро уходит, операция на грани срыва, они напряжены. И, хватаясь за соломинку, один задаёт другому риторический вопрос: «А он точно с теплохода «Михаил Светлов»?» (00:14:01).

Затем. Предполагаемый курьер появился, контрабандисты спешно наложили Никулину гипс с запрятанными в нём бриллиантами, и теперь ему надо торопиться, чтобы успеть вернуться в порт до отплытия. Контрабандист (Леонид Каневский) выразительно показывает на часы и произносит, изображая пароходный гудок: ««Михаил Светлов» – у-у-у!» (00:18:28). Эта фраза (обязательно с «у-у-у!») вошла сейчас в корпус русского языка в качестве эвфемизма для выражения «вам следует торопиться».

Но функция «Михаила Светлова» этим не исчерпывается. Благодаря специально подстроенным корреляциям в тексте, теплоход в сознании зрителей как бы отождествляется с собственно Россией. Никулин поскользывается на банановой кожуре и падает, контрабандисты его поднимают (00:16:31):

Контрабандист (с ударением на «у»): Русо?

Никулин (еле слышно): Да...

Контрабандист: «Михаил Светлов»?

Никулин: Да... да...

То же самое место, но три минуты спустя и с другим персонажем (00:19:27):

Контрабандист: Русо?

Миронов: Русо, русо!

Контрабандист: «Михаил Светлов»?

Миронов (с жаром, подтверждая): «Михаил Светлов»! Это – я, я, я!

Контрабандист (обращаясь к другому): Куда ты смотрел, старый осёл!

(Далее происходит длинный обмен репликами на иностранном языке; в закадровом переводе сообщается, что это «непереводимая игра слов».)

Тут следует сказать, что теплохода «Михаил Светлов» на момент съёмок не существовало в природе, название вымышленное (после выхода фильма такое судно появилось). А потому в роли «Михаила Светлова» снимались попеременно два теплохода – «Россия» и «Победа». «Россия» снималась в сцене «Проводы в кру-

из», а «Победа» – в сценах «Остров невезения» и «Береги руку, Сеня». Кроме того, «Победа» присутствует в фильме и в своём собственном качестве, именно как «Победа» (первые секунды фильма, сцена на пирсе).

Итак, «Россия» и «Победа». Та самая «Россия» (вписанная в историю Олегом Соханевичем), на которой за 21 год до этого Дженни Афиногенова с детьми уплывала на каникулы в Америку. И та самая «Победа», на которой год спустя, в августе 1948, она возвращалась обратно.

Но вот лето кончилось, а плавание Дженни всё ещё нет. И первого сентября 1948, уже недалеко от Севастополя на «Победе» в открытом море вспыхнул пожар. И она выгорела дотла. Судовой колокол зазвонил слишком поздно. И Дженни Афиногенова погибла в огнедышащей лаве плавящихся переборок. Дети её уцелели. Дорога в царство колокольчиков лежит через каменное поле и теряется в игре снов, как цельнометаллическая жемчужина в мозге Кеннеди.

Остаётся открытым вопрос – долго ли бы она ещё оставалась в живых, не случись этого пожара? Писатель Фадеев как-то хвастался, что у него на столе уже лежал ордер на арест Дженни, сразу по возвращении (О. Н. Афиногенова «Путь слова», «Stephanos», 2014, №1). Однако, в свете пожара, это уже не столь важно.

Пастернак, который получил свою «китайскую книгу» именно на даче у Дженни, отреагировал на её смерть стоически:

Сегодня прибывает тело бедной Дженни. Это тут объявили, и многие отправились в Москву <...>, но я лучше поработаю.

(Письмо Пастернака к жене от 22 сентября 1948, из Переделкино в Москву)

Всего в пожаре на «Победе» погибло более сорока человек. Самым именитым из которых являлся недавний соратник Чан Кайши и легендарный маршал – Фэн Юйсян, чьи заявления, сделанные в Беркли, перепечатывала даже газета «Правда». Мастер каллиграфии.

Гибель Фэн Юйсяна в огне «Победы» имела много последствий. Не всегда очевидных для обывателя. Например, практически мгновенно (уже 14 сентября) Кремль полностью запретил, ранее инициированную им же, репатриацию армян в Армению. Затем в Баку (почему-то именно в Баку, чью киностудию только что шерстила ревизия в связи с работой там Григория Александрова) был выслан срочный десант карательных органов и открыта сезонная охота на «англо-американских диверсантов». И то и другое – в жёсткой привязке к «Победе» (Постановление Политбюро ЦК «О причинах пожара на теплоходе «Победа», РГАСПИ, ф. 17, оп. 162, д. 39, л. 104). Выжившие в пожаре члены экипажа получили чудовищные сроки.

Но главным следствием стало не принятие упомянутых мер, а не-принятие некоторых других. В результате всё пошло так, как мы это теперь знаем из курса истории. А ведь всё могло быть по-другому.

Похоже на то, что Фэн Юйсян рассматривался Кремлём, как возможная альтернатива слишком уж активному Мао Цзедуну. Или, как минимум, как противовес ему.



В любом случае, если уж кто-то и мог по своим качествам и по своей биографии подходить на эту роль, так это был маршал Фэн Юйсян. И вот в августе 1948 он направился из Калифорнии в Китай. Но почему-то – через Москву.

Останься тогда Фэн Юйсян жив, и Китай, возможно, получил бы шанс пойти по другому пути. При котором послу Китайской Республики, господину Фу Бинчану, не пришлось бы бежать из Москвы уже год спустя после пожара на «Победе».

Подведём предварительный итог. К 1948 году «Россия» осталась, но «Победа» сгорела.

А потом её немного подлатали – и пустили снова в дело, для внутреннего употребления. В смысле – на внутренних линиях международных вод открытого Чёрного моря. Ещё двадцать шесть лет спустя моя сестра с подругойплыли как-то на «Победе» четверо суток из Сухуми в Одессу, пристроившись со своими спальными мешками и палатками на палубе. Им тогда всё очень понравилось: на заре их будили весёлые матросы, мывшие дощатую некрашенную палубу из брандсбойдов, а в буфете всегда была «Пепси-кола», в остальной части света неведомая и запомнившаяся на всю жизнь.



*[Илл. 16-07-12-1. Теплоход «Победа» («Михаил Светлов») летом 1974, рейс Сухуми-Одесса. Моя сестра (справа) с подругой и случайными попутчиками.]*

Так что всё сбылось по-писанному: пароход пришёл из-за границы, чтобы мудростью его напиться. Примерно такой, я думаю:

Когда света конец ожидается  
о мирском неразумно тревожиться.



За столом подожду неизбежное,  
выпью рюмку, другую налью.

.....

Пронесло! Наша жизнь продолжается.  
Значит, снова заботы появятся...

(Олег Соханевич, «Конец света», фрагменты. Строфика не-авторская)

А в 1968 «Победа» снялась в «Бриллиантовой руке» в роли «Михаила Светлова».

Сопоставление некоторых деталей высвечивает общую картину. «Бриллиантовая рука» – это фильм о контрабандистах, которые любят щеголять (согласно представлениям о «шике» того времени) в бархатных халатах (что «Шеф», что «Геша»). А одной из причин, по которой пожар на «Победе» привёл к столь трагическим последствиям, было то, что корабельная команда заполнила штатные огнетушители рутинной контрабандой. Конкретно – рулонами импортного бархата.

«Бархатные огнетушители» – трудно подобрать метафору точнее для «заката империи» – особенно с учётом прогнозов никогда не стареющего «Совпадения десятого месяца» из «Ши цзина».

А непосредственной, технической причиной пожара стала вспыхнувшая (то ли от трения при перемотке, то ли от сигареты) киноплёнка прокатной копии фильма «Весна» – и всех прочих фильмов из корабельной кинотеки.

Таким вот образом Дженни Афиногенова (покинувшая Москву накануне премьеры «Весны») и маршал Фэн Юйсян (опубликованный в «Правде» тогда же) ушли от нас в дальнюю область, в заоблачный плёс.

Вот как выглядит иероглиф «огонь», написанный на рисовом веере маршалом Фэн Юйсяном:



[Илл. 16-07-13-1. Иероглиф «огонь» в каллиграфии Фэн Юйсяна]

## Спираль

*(Время действия – Совпадение пятого месяца – Шестая точка – Многолиственность весны)*

### Время действия

С «Весной» мы ещё не закончили. Для Пастернака и «Короля Лира» она важна ещё одним своим проявлением.

Начиная смотреть любой фильм, зритель первым делом пытается уяснить для себя, какое время изображено в кадре. Без этого невозможно правильно интерпретировать события. Вот лейтенант отказывается исполнить преступный приказ генерала. Если действие происходит при царизме – он герой, если сейчас – преступник и английский шпион. Время действия важно.

Часто режиссёры считают нужным более точно указать момент. Чтобы долго не объяснять что к чему, до зрителей тем или иным способом доводится, что «сегодня», скажем, 31 декабря. «Ага, – сразу догадываемся мы, – сейчас будут открывать шампанское».

В фильме «Весна» в целом изображено «наше время». Это решение пришло не сразу, поначалу сценарий предполагал некое неопределённое «будущее». Но в конце концов остановились на «настоящем». А нельзя ли точнее? Фильм снимался в 1945, 1946 и 1947 годах. А вот в самом фильме год – какой?

Вопрос «экранного времени» в принципе может решаться по-разному. Режиссёр может либо сказать зрителю «не ваше дело» («в день какой неизвестно, в каком году»), либо уйти от этого вопроса («эта тема – вечная»). А может дать и точную ориентировку, явно обозначив год, месяц, день и час. Кстати, «час» в фильмах указывается проще-простого (путём показа циферблата со стрелками) и делается это достаточно часто. В той же «Весне», научный эксперимент, как мы помним, начинается «ровно в 12:00» (минутная стрелка на наших глазах принимает соответствующее положение, совмещаясь с часовой).

С обозначением «дня» и «месяца» дело обстоит не так просто, но тоже есть способы. Было бы у режиссёра такое желание. И вот мы видим, что у Александрова такое желание было. А теперь перейдём к выявлению конкретных реперных точек фильма «Весна».

Первая точка. Начало фильма. В центре Москвы, в районе Большого театра и Манежной площади, помощник режиссёра («дядя Лёня», артист Николай Коновалов) проводит уличный кастинг. В резко затормозившей машине он видит женщину подходящего типажа. Она очень серьёзная и читает газету.

Александров определяет время этой сцены, как «9 октября 1946 года». Всё просто: Орлова читает свежую газету «Правда» именно за это число.

Один раз скажу, чтобы больше не возвращаться. Газеты в кино не всегда удаётся идентифицировать по дате на их первой полосе. Часто эта дата не видна, как например в данном эпизоде. Так что идентификацию я проводил путём сопостав-

ления текстовых шаблонов в кадре с шаблонами всех номеров газеты за предполагаемый период (в данном случае за 1945-1947 годы). Сравнение шло по многим кадрам и многим признакам.



[Илл. 16-08-01-1. «Весна», сцена с «газетой-1», 00:03:45. Дата: 9 октября 1946]



[Илл. 16-08-01-2. Газета «Правда» за 9 октября 1946, с. 1. Угол тёмного прямоугольника внизу кадра (под «дворником») – это не фотография на полосе, а тень от перегиба газеты – на соседних кадрах, при чуть ином освещении, она исчезает]

С первой реперной точкой разобрались. Едем дальше.

Вторая точка. Я сказал «едем», потому что мы действительно едем. Женщина с газетой уезжает – и «дядя Лёня» с «режиссёром» на другой машине пускаются за ней в погоню. Опять показывают женщину в салоне машины, она опять разворачивает газету, демонстративно «на камеру». С момента первой сцены по смыслу прошло около минуты (машина успела проехать сотню метров, с одного угла Охотного ряда до другого), что составило, согласно таймингу, 32 секунды экранного времени. Но режиссёр, языком газеты, говорит нам другое: «Прошло полгода. Сейчас 23 апреля 1947 года».





[Илл. 16-08-02-1. «Весна», сцена с «газетой-2», 00:04:33. Дата: 23 апреля 1947]



[Илл. 16-08-02-2. Газета «Правда» за 23 апреля 1947, с. 1]

Почему для Александрова важно было это обозначить? Может быть, потому, что за эти 32 экранные секунды, прошедшие между сценами начала погони и её продолжения, случилось много чего. В частности, присутствующий в обеих сценах «дядя Лёня» умер.

«Дядя Лёня» (Николай Коновалов) является в «Весне» третьим по значимости персонажем. Это классический трикстер. По сценарию он помощник «режиссёра» и одновременно родной дядя опереточной «актрисы», а также что-то вроде её агента. Персонаж сугубо комический. И совершенно необходимый, поскольку он закрывает собой нишу между лирическими Орловой и Черкасовым, и гротескными Раневской и Пляттом. После Орловой и Черкасова, он – самый присутствующий в кадре персонаж.

И вот 16 апреля 1947 замечательный артист Николай Коновалов умер. Для фильма это означало вот что. Отснятые с «дядей Лёней» сцены переснять было уже никак нельзя. Не снятые ещё сцены выкинуть из сценария было также невозможно. Выход был вынужденный, но стандартный – двойник. Присмотритесь к сценам «Квартира академика» и «Эксперимент с Солнечной машиной». «Дядя Лёня» стоит там либо спиной, либо в тени. И даже там, где тени, вроде бы, взяться неоткуда, всё равно на лицо «дяди Лёни» падает, как специально, узкая плотная тень (01:32:29). Так что в фильм «о двойниках», коим по жанру является «Весна», жизнь ввела реальных «двойников».

Раз уж речь зашла о сцене «Погони». В ней, как и во всех прочих сценах с автомобилями, в «Весне» использовалась техника комбинированных съёмок, называемая «РИР». Не надо запоминать расшифровку, просто РИР. Техника эта широчайшим образом использовалась тогда во всём мире (и используется до сих пор) для съёмки сцен, где крупным планом показываются люди, едущие в автомобиле (пароходе, паровозе, самолёте и проч.). Это очень частый приём, присмотритесь.

Как снять так, чтобы лица героев были хорошо прорисованы светом, чтобы звёздные актёры дубль за дублем играли с нужным настроением, чтобы режиссёр давал им свои бесценные советы, прихлёбывая при этом свой капучино из своей любимой чашки, чтобы оператор выполнял нужные «проводки» камеры, чтобы в нужных по сюжету местах машину нужным образом подбрасывало – и всё это в автомобиле, движущемся по реальной улице, забитой реальным дорожным потоком?

А очень просто. Вы посылаете стажёра отснять из багажника движущегося автомобиля улицу с реальной дорожной обстановкой, а потом с помощью мощного проектора крутите эту плёнку в павильоне на экране, который является задником для автомобиля, поставленного на трясущуюся платформу. Теперь снимай-не хочу.

Конечно, есть и нюансы. Для всего этого требуется очень специальный и очень дорогой проектор. Но студия покупает его один раз – а потом использует в сотнях и сотнях фильмов, на него в очередь пишутся. Это настолько удобно, что не только сцены с транспортом, но и многие сцены просто с красивыми панорамами на заднем плане снимаются именно так. Понимание этого даёт какое-то новое измерение при просмотре.

Ладно, двигаемся дальше.

Третья точка. Если в предыдущих случаях даты приходилось вычислять, то здесь она заявлена прямо, прямее некуда. Может быть даже несколько избыточно прямолинейно. Утром героиня переворачивает страницу настольного календаря и показывает нам, зрителям, дату дня прошедшего и дату дня наступившего. А именно: утро «25 мая 1947, воскресенье».



*[Илл. 16-08-03-1. «Весна», сцена «с календарём», 00:28:13. Дата: 25 мая 1947]*

Четвёртая точка. Здесь опять газета. Но на этот раз уже без каких бы то ни было наводок. «Режиссёр», познакомившись с «учёной», принимает для себя решение, что на эту роль нужно искать актрису, имеющую портретное сходство с прототипом. И велит «помощнику» (всё тому же «дяде Лёне») поместить в газете объявление о кастинге, дав соответствующий портрет в качестве образца. И вот нам показывают опубликованное в газете объявление.

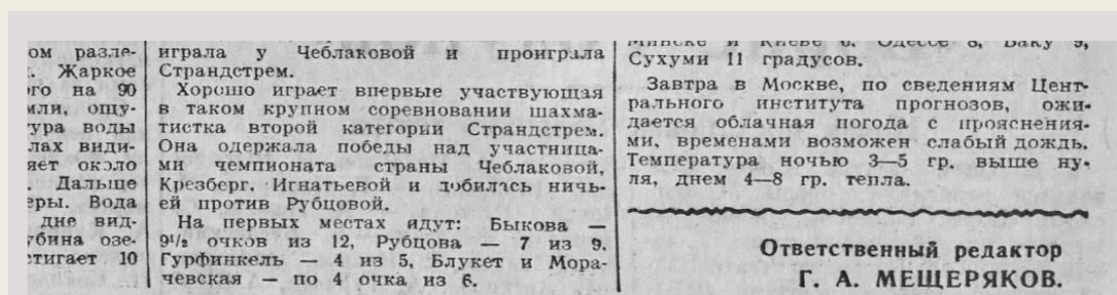
Понятно, что само объявление вымышленное, никто его ни в какой газете на самом деле не размещал. Был свёрстан макет объявления и аккуратно вклеен в некую настоящую газету. В кадре это вымышленное объявление занимает три четверти всей видимой площади. Но остаётся ещё одна четверть, и она, как я предположил, должна относиться к какой-то реальной газете.



Результат расследования такой. На этот раз это оказалась четвёртая полоса только что (по сюжету) вышедшей газеты «Вечерняя Москва» от 18 апреля 1946 года.



[Илл. 16-08-04-1. «Весна», сцена «газета-3». Дата: 18 апреля 1944, с. 4]



[Илл. 16-08-04-2. Газета «Вечерняя Москва» от 18 апреля 1946. Отчётливо видно, как сквозь наклеенное «объявление киностудии» просвечивает разметка рекламных модулей настоящей газетной полосы]



Снимаемый в фильме «Весна» фильм, как мы видим из объявления, называется «Учёная». При том, что в самом-самом последнем варианте сценария, утверждённого 31 января 1947, название этого «фильма в фильме» всё ещё «Весна-красна» (РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1252, с. 9).

Итак, в фильме «Весна» мы получили четыре реперных точки, обозначающие точные даты соответствующих сцен. Вот они, в ретроспективном порядке:

25 мая 1947 («утро нового дня»);

23 апреля 1947 («погоня»);

9 октября 1946 («сцена в машине»);

18 апреля 1946 («объявление о кастинге»).

И что эти даты могли бы означать?

А чего тут думать. Символика дат более чем прозрачна. Для творческого человека нет ничего священной его собственных творений. Здесь и ищем.

Соответственно, здесь и находим. Если коротко, это даты выхода на экран трёх предыдущих фильмов Александрова, плюс одна очень важная для него дата, ставшая поворотной точкой всей его творческой биографии. Тут всё как на ладони.

25 мая – на экраны вышел фильм «Цирк» (1936)

23 апреля – вышел фильм «Волга-Волга» (1938)

8 октября – вышел фильм «Светлый путь» (1940).

18 апреля – звёздный день фильма «Сентиментальный романс» (1930)

Сдвиг на один день в случае «Светлого пути» хорошо объясним. 8 октября в 1946 пришлось на вторник. А по вторникам, как знает даже ребёнок, газета «Правда» не выходит. Так что Александрову хочешь-не хочешь пришлось брать газету за следующий день.

А с «Сентиментальным романсом» ещё проще. Дата его премьеры в анналы не вошла, поскольку, думаю, и премьеры-то никакой не было. Дата означает другое.

Этот фильм, напомним, стал первым самостоятельным фильмом Александрова. До этого он (Александров) рассматривался киноначальством исключительно как помощник режиссёра, этакий «дядя Лёня». И роль эта была определена ему Эйзенштейном на веки вечные.

И вот Александров каким-то чудом смог разорвать это заклятие недооценённости – и впервые снять что-то своё, не важно что. И как раз во время этих съёмок, в апреле 1930, приходит телеграмма из Голливуда с предложением настоящего проекта и мировой славы. От самого Дугласа Фербенкса. А ведь именно Алексан-

дров назвал некогда своего сына «Дугласом» в честь этого великого актёра – как называют детей «Интернационалами» или «Альфа-Центаврами». А пришла телеграмма от мистера Фербенкса именно 18 апреля. Такое не забывается.

Данную дату, много лет спустя, Александров подчеркнул ещё дополнительно. 18 апреля 1947 он опубликовал в газете «Советское искусство» статью под названием «20 лет советского звукового кино». Статья совершенно фантазмагорическая. Это звучит неправдоподобно, но в пространным тексте с таким названием Александрову удалось не только не обмолвиться ни словом о том, двадцатилетие какого именно события он, собственно, сегодня чествует – он умудрился даже не назвать ни одного фильма, хоть как-то претендующего на роль «первого советского звукового».

И это, думаю, неспроста. Первым советским звуковым фильмом принято считать «Путёвку в жизнь» (1931). При этом все как-то забывают, что «Сентиментальный романс», снятый Александровым весной 1930, был уже звуковым. Конечно, это не полнометражный фильм и лишь условно игровой, да ещё снятый на деньги неизвестно кого, да ещё и в Париже, и т.д. Но у Александрова, уверен, по вопросу приоритета имелось своё мнение. Собственный фильм в качестве «первого звукового» он по понятным причинам назвать в статье не мог, а называть чужой считал несправедливым. В результате пальма первенства так и осталась где-то в песках пустыни Мохаве. Но дата выхода статьи чётко указывает на неназванного победителя – 18 апреля.

Итак, мы обнаружили четыре реперные точки фильма «Весна». Теперь смотрим дальше.

### Совпадение пятого месяца

Такой лирический эпизод. В сценарии он называется «Лунное томление». Две пары героев, независимо друг от друга, гуляют майской короткой ночью по предрасветной Москве, потом на мгновение случайно пересекаются – и снова расходятся. Возможно, лучшая сцена фильма. Да чего я осторожничаю – точно лучшая.

Сначала солнце долго-долго не может там сесть, потом как-то незаметно оказывается, что оно давным-давно уже село, и это ярко светит малоотличимая от него полная луна. Так что солнце и луна, обычно выступающие в роли классической оппозиции, в данном эпизоде оказываются функционально в чём-то эквивалентными друг другу, как и в соответствующем китайском стихотворении.

В какой точно день это в фильме происходит? Тут должно быть выполнено сразу несколько условий. Во-первых, на этот день должно строго приходиться полнолуние. Во-вторых, это должна быть ночь с воскресенья на понедельник. Это принципиально, поскольку накануне героиня должна по сюжету быть свободна, а утром она обязательно должна выйти на работу. В-третьих, это должен быть конец мая – исходя из вегетативного цикла растений, а также длительности светового дня (точнее – азимута точки касания солнцем горизонта на закате, 01:13:33).

Вот три прямые линии, пересечение которых (если таковое существует) и даст нам точную искомую дату.

Это задача простая. И имеет она единственное решение: «27 мая 1945, полнолуние, воскресенье».

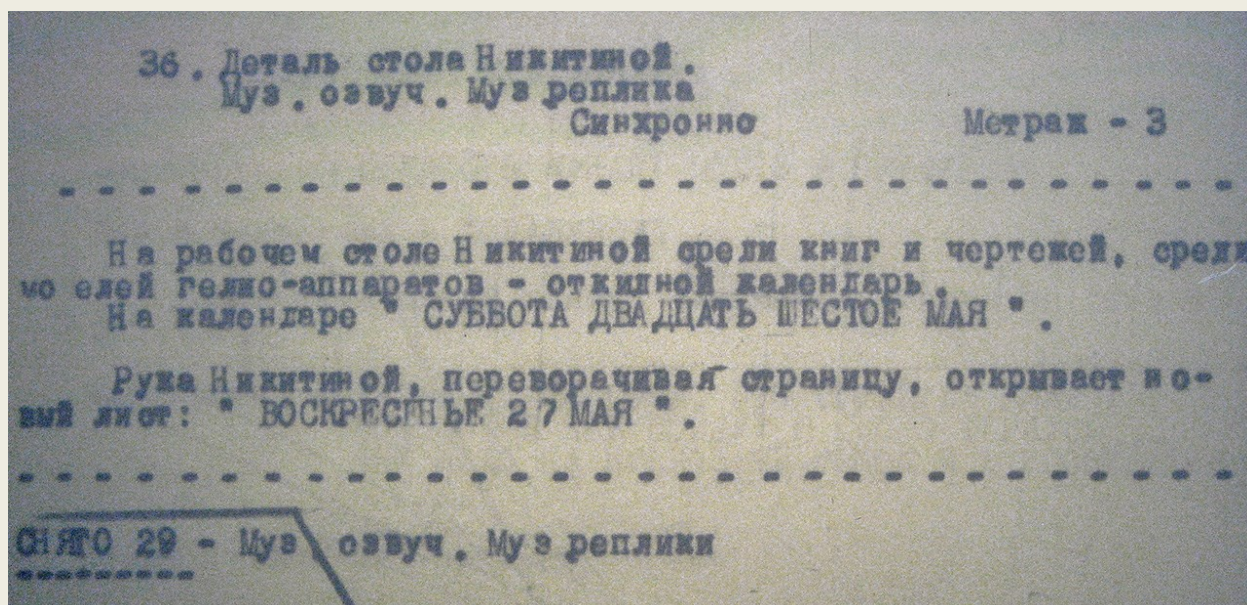
Несколько неожиданно. Но в математике, как и в искусстве, принцип «ожиданности» не работает. Хотя бы уже потому, что это понятие слишком ситуативное. Вот я сейчас ничего такого не ожидаю, а секунду спустя – уже очень даже.

А всего-то и произошло, что я заглянул в «Режиссёрскую разработку» Александра от декабря 1946 (то есть самый последний вариант сценария). И там, в сцене утра искомого дня, прочитал:

На рабочем столе Никитиной среди книг и чертежей, среди моделей гелио-аппаратов – откидной календарь. На календаре «СУББОТА ДВАДЦАТЬ ШЕСТОЕ МАЯ».

Рука Никитиной, переворачивая страницу, открывает новый лист : «ВОСКРЕСЕНЬЕ 27 МАЯ».

(Режиссёрская разработка от декабря 1946, утверждена 31 января 1947. РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, д. 61, л. 40)



[Илл. 16-08-05-1. «ВОСКРЕСЕНЬЕ 27 МАЯ». Режиссёрская разработка кинофильма «Весна» от декабря 1946]

Так что вот оно, «ВОСКРЕСЕНЬЕ, 27 МАЯ», исходно прописанное в сценарии. Когда дело дошло до съёмок данного эпизода (то есть только весной 1947), оно превратилось в несколько другой день по банальной причине – не удалось найти календарь двухлетней давности, пришлось взять текущий.

К какому событию из биографии Александра отсылает обнаруженная дата? Пока не знаю. В любом случае, подготовительная работа над «Весной» шла в мае 1945 уже полным ходом. А через два с половиной месяца начались уже натурные съёмки.

Итак, мы обнаружили пятую реперную точку «Весны», точно привязанную к конкретной дате: «27 мая 1945».

### Шестая точка

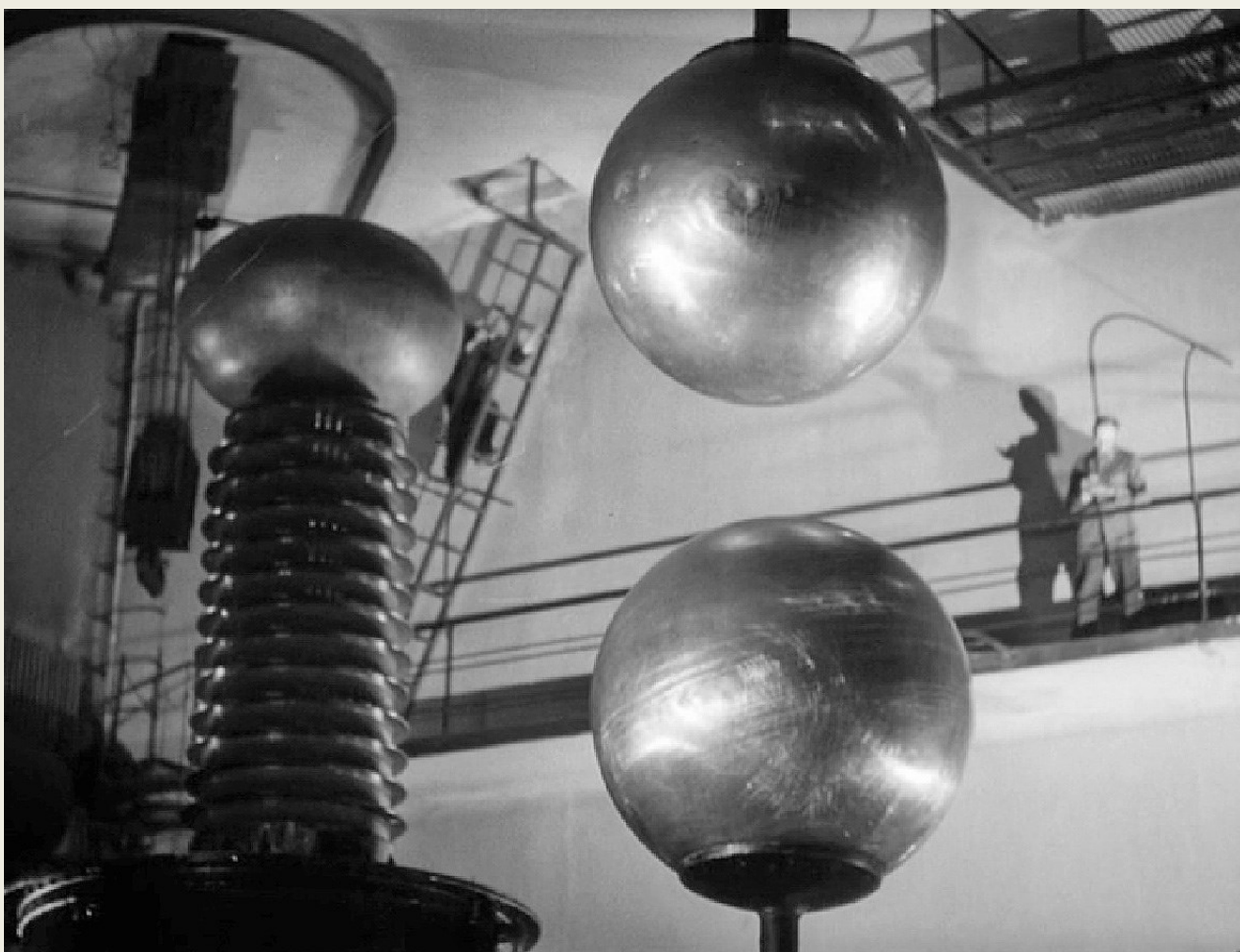
Эпизод «Лунное томление» – лучший в фильме. Но не главный. Функционально, структурно, я бы даже сказал – политически – главным в «Весне» является эпизод «Эксперимент». Ради него крутятся все эти шуры-муры, ради него нас услащают всеми этими танцами-шманцами. Под него отвален сказочный бюджет, исключительно под него Александрову обломилась невероятная Прага.

Центральный персонаж фильма – не просто учёная. Она руководит неким научным проектом, имеющим исключительное государственное значение. Проект ресурсозатратный, для него требуется сложнейшее оборудование. Одна только экспериментальная установка занимает здание размером с Цирк. Закрытая территория, вооружённая охрана. Всё очень серьёзно.

И вот наступает «день Ч», собирается представительнейшая комиссия. Эксперимент на этой циклопической установке, похожей одновременно на орбитальную космическую станцию и гиперболоид инженера Гарина, должен подтвердить правильность научных расчётов – или опровергнуть их.

Задействованы высокие энергии, угрожающе потрескивают трансформаторы. Между шарами огромных разрядников, сверкающих золотом, как купола, гуляют молнии («все яблоки, все золотые шары...»), показатели на пределе. Никто не знает куда может пойти процесс, все очень волнуются.





*[Илл. 16-08-06-1. «Золотые шары» разрядников. Сцена «Эксперимента» из кинофильма «Весна»]*

Но вот – в специальную кварцевую «звезду» по трубке потекла светящаяся жидкость. Силы природы обузданы. Всё получилось.

Орлова отключает рубильник, устало и счастливо улыбается, стирает со лба холодный пот асбестовой защитной перчаткой. И выдыхает: «Есть. Кончили!». Комиссия рукоплещет.

Снимался данный эпизод в Праге в августе 1946. Именно он вызвал тот перерасход средств, который спровоцировал финансовую ревизию (а она заодно подняла и «бакинские» дела Александра), внесшую свою лепту в общее обвинение.

Но даже и в Праге изготовление «сверхсекретной установки» вызывало сложности. Никак не могли правильно смастерить какой-то там «неон». Последние кадры с Орловой доснимались буквально при собранных уже чемоданах, 13 сентября. Но вот – всё, кончили.

Зато эпизод – удался. У меня он оставляет (как, очевидно, и задумывалось) общее ощущение грандиозности. «Общее» в том смысле, что несколько не конкретное. Грандиозность собственно процесса находится здесь в каком-то противоречии с размытостью смысла решаемой научной задачи. Я бы даже сказал с определённой её вымученностью.

Какая-то вымышленная жидкость (по сценарию «арохлор»), которую нужно зачем-то многократно прокачивать через солнечные лучи, в результате чего она должна накапливать в себе энергию, а потом держать её в себе несколько секунд. При том, что любая жидкость на солнце нагревается, а потом остывает, являя собой готовый накопитель энергии.

«Арохлор», оно может вещь и нужная, но – такими ли астрономическими затратами? А ещё посмотрите на состав комиссии – каждый второй там генерал, либо адмирал. Звёзды на погонах просто слепят. Что это они все вдруг так заинтересовались теплотехникой?



*[Илл. 16-08-07-1. Комиссия по приёвке «Эксперимента» в фильме «Весна»]*

Ну, разумеется. Над всей сценой «Эксперимента» в «Весне» плотно витает тень «атомного проекта». Не чувствовать этого невозможно.

Однако, не надо думать, что мы одни тут такие умные. Александров прекрасно это понимал и без нас. На многочисленных художественных советах об этом он говорил открытым текстом:

\*\*\*

Мы [в нашем фильме] не должны превращать солнечную энергию в атомную энергию.

(Александров, заключительное слово на худсовете от 22 апреля 1946.  
РГАЛИ, ф. 2453, оп. 2, д. 14, л. 24 )

\*\*\*

Мы не могли взяться за показ ни атомной энергии, ни солнечной энергии, так как они существуют в действительности.

(Александров. Худсовет 3 октября 1946, вступительное слово. РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 1252, л. 9)

Так что ситуация сложилась патовая. Показать на экране эксперимент, являющийся частью сверхсекретного «атомного проекта», было категорически невозможно. А выдавать что-либо другое за проект национального масштаба в 1946 было бы просто смехотворно. Ещё бы они морковь с такой помпой селекционировали.

В результате сделали, как сделали. Получилось ярко и смешно. При этом отзвуки закрытых работ по созданию атомной бомбы, которые лихорадочно велись в стране, в фильм так или иначе всё равно просочились.

В начале фильма Плятт, показывая оборудование научной лаборатории «дяде Лёне», важно через губу бросает: «Сверхсекретная штучка» (00:08:36).

Раневская, с чувством торжества от справедливого возмездия, настигшего Плятта в конце фильма, изрекает: «Так будет со всяким, кто некультурно обращается с атомной энергией!» («Не с атомной, а с солнечной», – жалобно поправляет её Плятт) (01:38:18).

Согласно сценарию, во время эксперимента «академик» поясняет «режиссёру»:

Солнечная энергия, полученная в конденсированном виде, позволяет мечтать о переделке климата целой страны. [Она] позволит *в мирное время* увеличить изобилие, <...> *а во время войны – уничтожить врага*».

(Режиссёрская разработка, декабрь 1946. РГАЛИ, ф. 2734, оп. 1, д. 61, л. 109)

Выделенные мной слова в рукописи зачёркнуты карандашом и в фильм не попали – из-за слишком прозрачной аллюзии.

Итак, с этим разобрались. Сцена «Эксперимент» в фильме «Весна» – это ничто иное, как облачённый в художественные образы (хорошо, в «очень художественные») реальный этап работы по созданию атомной бомбы. Только вот какой конкретно этап?

К весне 1947 состояние советского «атомного проекта» было таким. Чисто в теории всё казалось, вроде, понятно. Часть этого понимания вывезли из Германии, до чего-то дошли сами.

И теория эта говорила, что если взять шар размером с мандарин (сорта «халлабон»), состоящий из некоего специального металла, то в ту же самую секунду этот шар разлетится у вас прямо в руках, произведя ядерный взрыв мощностью в 20 килотонн. Поэтому для бомбы всего-то и нужно, что сначала как-то рассредото-

чить нужное количества данного металла, а в момент подрыва куски просто соединить. Всё.

Когда речь заходит об атомной бомбе, первым делом на ум приходит уран. Но для бомбы нужен не он, для бомбы нужен «плутоний-239». Но вся проблема в том, что на Земле его в природе не существует. Однако если взять этот пресловутый уран, запустить в нём контролируемую цепную реакцию, и дать ей покрутиться там несколько месяцев – то тогда в этом «отработанном» уране появится крохотное количество плутония, совершенно микроскопическое. И оттуда его теоретически можно пытаться как-то извлекать. Для этого уран и нужен.

По состоянию на весну 1947 никто здесь этого «плутония» ещё в глаза не видел, не нюхал, и даже не мог с уверенностью утверждать, что он вообще существует. И даже – что всё обстоит именно так, как я описал выше. Так всего лишь говорила теория.

И на данном этапе «атомного проекта» самым горячим его остриём являлась практическая проверка этой теории. К тому моменту на территории Москвы из графитовых блоков уже был сложен первый примитивный «ядерный реактор» («Ф-1», в «Курчатнике»), его уже загрузили первой порцией нужного урана, уже сдвинули блоки, запустив этим цепную реакцию, уже погоняли её некоторое время и уже вынули оттуда отработанные урановые стержни. Дальше что?

Дальше нужно было установить – действительно ли в этом «отработанном» уране содержится мифический плутоний – и если да, то попытаться его выделить.

Это была задача не физики, а химии. Уран растворяли, выгоняли в осадок, фильтровали, выпаривали, прокачивали – и опять растворяли в какой-нибудь новой адской кислоте. И так до бесконечности.

Соответствующий этому процессу визуальный ряд – центрифуги, кварцевые ёмкости, реторты, пробирки с агрессивными светящимися жидкостями. Короче – установка «У-5», которая была для этого создана в московском «НИИ-9». Проект вела лаборатория Зинаиды Ершовой.

Всех людей, хоть сколько-то знакомых с историей советского «атомного проекта», можно разделить на две части. Одни уверены, что между Ершовой и образом «учёной» из фильма «Весна» существует прямая связь. Другие категорически отрицают возможность того, что Ершова явилась прототипом героини фильма.

Спешу всех обрадовать – правы и те и другие.

Разумеется, о существовании глубоко засекреченной Ершовой создатели фильма не могли даже догадываться. Кроме того, на момент съёмок (центр тяжести которых пришёлся на лето 1946, когда НИИ-9 ещё назывался «Инспекмет НКВД») Ершова ещё не была такой уж звездой даже в своём засекреченном мире. Она прославится выделением чистого плутония из облучённого урана, но к моменту выхода на экраны «Весны» особых прорывов в этом направлении ещё не было. Шла достаточно рутинная лабораторная работа.

А вот вскоре после выхода «Весны» дело резко продвинулось. Уже через три месяца, в октябре 1947, когда Альберто Джакометти срочно готовил новое металли-



ческое изделие для Манхэттенского мероприятия, состоялась успешная демонстрация Ершовой своего эксперимента группе высокопоставленных «учёных в погонах». И именно эта демонстрация по факту является ближайшей реальной параллелью сцены «Эксперимент» в «Весне».

Так что истина состоит в том, что не Ершова была прототипом героини Орловой, а наоборот – по лекалу художественного образа, созданного Орловой, учёная Зинаида Ершова создавала впоследствии свой публичный имидж. И генералы, присутствовавшие на её эксперименте в октябре 1947, возможно тоже. У Александрова всё было выверено до мельчайших деталей – как войти, как показать свой профиль, как потеревить бородку, как со значением произнести «может быть, может быть...». Я так и вижу, как Ершова (ровесница Орловой), в конце своего эксперимента по обогащению концентрата плутония восклицает: «Есть. Кончили!». Единственно, многоопытная Зинаида Васильевна вряд ли стала тогда касаться асбестом (если он был) своего лица.

Но даже при том, что это событие стало самым близким аналогом сцены «Эксперимента» – всё равно в тот раз (октябрь 1947) металлический плутоний получен всё ещё не был. Исторический момент имел место два месяца спустя, 18 декабря 1947, полностью закрыв собой все фактологические лакуны сцены из «Весны», хотя всё это и выглядело не столь кинематографично.

Ершова в этой сцене вообще не участвовала, в кадре присутствовали её молодые сотрудницы. Четыре красавицы, четыре спортсменки, четыре подружки-хохотушки, четыре грозные валькирии науки, четыре музы натурфилософского крыла аонид (Клепсидра, Таллия, Урания и Плутония) – девушки Мира, Рая, Клава и Аля (Пожарская, Картушева, Луничкина и Елькина). Глубокой ночью они получили-таки в крохотной пробирке светящуюся голубую горошинку («Есть. Кончили!») – первый металлический плутоний в стране диалектического материализма. Кусочек совершенно крохотный. Я бы сказал «с булавочную головку», если бы это не стало чудовищным преувеличением. Он был такой, как если бы с булавочной головки сметали пыль и одна из пылинок медленно спланировала в нашу пробирку. Ещё в этой пробирке обнаружилась загадочная «красная нить», показавшая магистральную Линию Судьбы в плотном жгуте прочих гипотетических траекторий будущего – ворсинка с шерстяной кофточки Раи. Ругать её тогда не стали, но впредь в этой кофточке ходить на работу запретили.

Возвращаясь к «Весне». «Солнечная жидкость», которую получила Орлова в «Эксперименте», по сценарию взрывоопасна. Нехороший Плятт под шумок прикарманивает одну пробирку с этой жидкостью («Пригодится для зажигалок»), и она, естественно, у него прямо в кармане взрывается, оставляя его практически без штанов. Именно этот эпизод вызвал ту хрестоматийную реплику Раневской о необходимости «культурного» обращения с «атомной энергией».

Реальный плутоний, полученный группой Ершовой на установке «У-5», также оказался взрывоопасным. Не в «ядерном» смысле, а в обычном. Малые, докритические количества плутония обнаружили способность к взрывному самовоспламенению в обычной воздушной среде. И это не теория, а практика. Несколько лет спустя маленький комочек плутоний взорвался в руках у нашей Али, вызвав серьёзные ожоги.

Это был уже не первый подобный случай, поэтому сотрудники действовали строго по инструкции. Потому что после первого такого взрыва они кинулись тогда промывать рану пострадавшего под струёй воды из крана, стараясь удалить как можно больше попавшего в кровь ядовитого и радиоактивного вещества. А, оказывается, они должны были собирать кровь в ведро – чтобы ценные соединения плутония не пропали всуе, и их можно было бы потом извлечь оттуда и сдать Родине.

Подытожим. Время действия в сцене «Эксперимент» в фильме «Весна» правильно будет определить, как «октябрь-декабрь 1947», что соответствует периоду прохождения «реального» эксперимента по выделению плутония. Хотя прототипом «Эксперимента» в действительности и являются два события, но для определённости датировки возьмём только второе из них – менее эффектное, но более значимое: «18 декабря 1947». Это и есть шестая реперная точка.

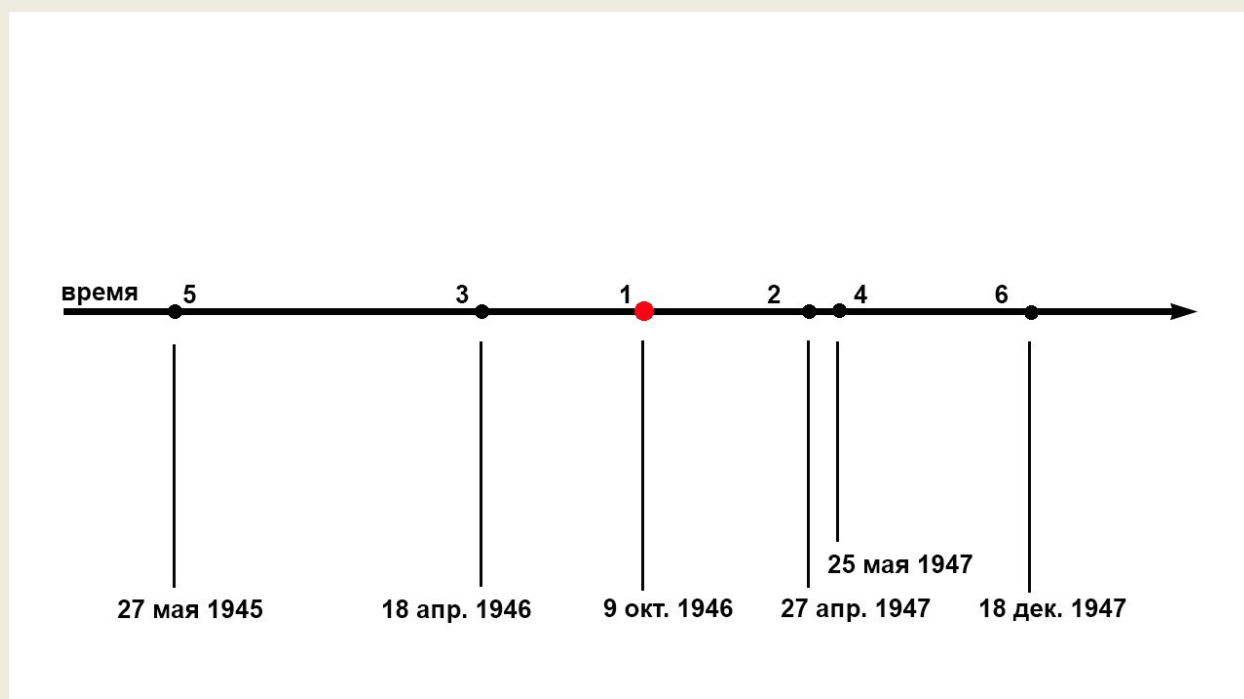
### Многолиственность весны

Итак, мы получили шесть реперных точек фильма «Весна». Говоря о них, мы должны держать в уме два момента. Первый: Александров имел все возможности никак не обозначать конкретное время соответствующих эпизодов, но сделал это. Второй: для данных моментов он мог свободно выбрать любые другие даты. А выбрал – именно эти.

Вот эти реперные точки (в порядке появления их в «Весне»):

- 9 октября 1946 – (00:03:46);
- 23 апреля 1947 – (00:04:34);
- 18 апреля 1946 – (00:10:47);
- 25 мая 1947 – (00:28:12);
- 27 мая 1945 – (01:13:33);
- 18 декабря 1947 – (01:34:20).

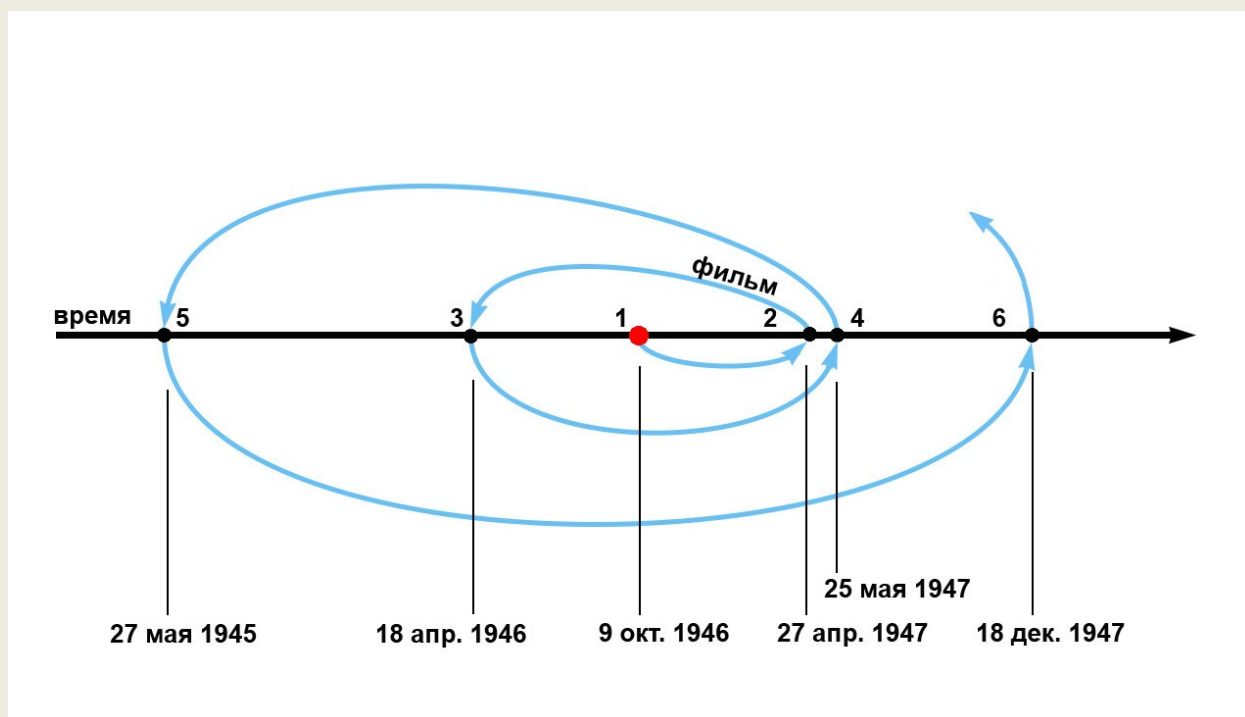
Отметим эти точки на шкале времени и посмотрим, что получается:



*[Илл. 16-08-08-1. Шкала времени фильма «Весна» с реперными точками. Красная точка (1) соответствует началу фильма.]*

Вообще, с «временем» в своих фильмах режиссёры обращаются весьма свободно. Действие в соседних эпизодах легко может перескакивать и вперёд, и назад, и вообще выходить за условные границы фильма. Но в данном случае мы имеем совершенно другое.

Скачков «сюжетного времени» в фильме нет. Действие как начинается, так – сцена за сценой – плавно, без разрывов, движется вперёд. Каждое событие логически вытекает из предыдущего и является само причиной последующего. Но при этом, в данном непрерывном движении мы то уплываем в будущее, то опускаемся в прошлое. Давайте посмотрим, как выглядит «линия жизни» фильма, если провести её через вычисленные нами реперные точки в соответствии с ходом непрерывно текущего действия.



[Илл. 16-08-09-1. Спиральная траектория времени фильма «Весна»]

Этого не может быть, но это есть. Время в «Весне» представляет собой чёткую спираль, раскручивающуюся виток за витком.

Что это ещё, как не то самое «многолистное время», ведённое Александром Фридманом (1924) и раскрученное Андреем Сахаровым (1970) для гармонизации и гуманизации беспощадных уравнений Общей теории относительности?

Что-то похожее я уже где-то раньше видел. По крайней мере верхнюю половину этой спирали. Ну, да – в 1990, на Бесовом Носе.





*[Илл. 16-08-10-1. Бесов Нос, лето 1990. Фото автора]*

## Складываем всё вместе

*(Подготовка почвы – Посадочный материал – Урожай)*

### Подготовка почвы

Столько всего произошло с начала этой главы, что впору запутаться – что там было к чему и зачем? Напомню основные линии.

Пастернаку, в ходе его работы над переводом «Короля Лира» (июль-август 1947), удалось перевести одно сложное и важное место на удивление точно.

Расследование показало, что этот его успех обеспечили, кроме собственных талантов переводчика, следующие внешние обстоятельства: его собственное же стихотворение «Рождественская звезда» (январь 1947), Сихотэ-Алиньский метеорит (12 февраля), книга китайской поэзии (16 июня) и кинофильм «Весна» (28 июня).

Эти четыре фактора действовали и по-отдельности, и в связке. Последовательность их подключения к процессу была такова.

Первая фаза. Стихотворение «Рождественская звезда», написанное Пастернаком в январе 1947, было воспринято им самим как столь удачное, что это резко подняло его общий тонус. Фактически, Пастернак подготовил им сам себя к важному творческому свершению в ближайшем будущем. Смысловыми метками этого стихотворения стали понятия «звезда» (сверкающая там через строку) и «весна» (разливающаяся между строк).

Вторая фаза. Упавший вскоре после написания стихотворения Сихотэ-Алиньский метеорит был воспринят Пастернаком, как дурной знак и свёл на нет всю его окрылённость – и даже придал её энергии отрицательный знак, закрепившись в синдроме «Заклятия упавшей звезды» («Моя звезда упала, всё пропало!»).

Третья фаза. Некоторое время спустя в руках у Пастернака «случайным образом» оказалась «китайская книга» («Transtations from the Chinese», переводчик Артур Вейли), что имело сразу несколько важных следствий. Во-первых, «китайская книга» не только полностью сняла «Заклятие упавшей звезды», но и поменяла его знак, сделав его «добрым предзнаменованием». Во-вторых, «китайская книга» сама по себе усилила творческий драйв Пастернака. В-третьих, она подготовила активацию ещё одного позитивного фактора, последовавшего вскоре (см. «Весну»).

Четвёртая фаза. Последней каплей, подтолкнувшей Пастернака к его свершению в области перевода, стал выход на экраны кинофильма «Весна». Который был воспринят Пастернаком, как обнадеживающий признак начала перемен и улучшения «общей ситуации». Кроме того, «Весна» оказала и опосредованное действие, явив Пастернаку «благоприятные» для него знаки – всё ту же «звезду», и ту же «весну» (активированную перед этим «китайской книгой»).

Отдельного рассмотрения в этой схеме требовал вопрос – почему «китайская книга», подаренная Пастернаку за два года до того (25 марта 1945), оказалась прочитанной им только сейчас – и именно сейчас? Так вот, данную «активацию» книги

обеспечили следующие факторы: Сихотэ-Алиньский метеорит (статьёй об организации экспедиции к месту его падения), случайное «пророческое» сочетание слов в газете (рядом со статьёй об экспедиции) и разогрев «китайской темы» в общественном сознании (в связи с «Бейташаньским инцидентом»). На последний пункт (разогрев «китайской темы») опосредованно повлиял опять-же метеорит, подсказав (стихами Ду Фу) участникам событий (Фу Бинчану) истинный смысл «инцидента».

Когда добывают уран, часто попутно попадаетея золото и молибден. В ходе расследования открылись некоторые факты, не связанные с переводом «Короля Лира», но любопытные сами по себе. Например, что Сихотэ-Алиньский метеорит точно предсказал судьбу одного советского функционера (и не одного). Или, что активированная «китайская книга», в сочетании с метеоритом, предостерегала Пастернака от чрезмерного увлечения несвойственным ему делом – но когда он продолжил в своём заблуждении упорствовать, оказала ему посильную помощь. Или, что «экранное время» в «Весне» представляет собой раскручивающуюся спираль.

Итак, четыре фактора (стихотворение, метеорит, китайская книга и фильм) подготовили Пастернака к творческому прорыву. А к какому конкретно – подсказала всё та же «китайская книга». Пастернак, согласно ей, прямо сейчас должен был: «заняться переводом», «заняться переводом драматургии», «заняться переводом конкретно Короля Лира».

Так что почва была идеально подготовлена. Оставалось только сесть и перевести. Пастернак сел и стал переводить.

### Посадочный материал

Возможно, в предыдущем фрагменте я начал не с той точки. В своей радостной демонстрации ретроспектив мне, возможно, следовало бы отступить ещё на шаг назад. А то люди вправе спросить: а чем нам вообще этот «Король Лир» сдался?

Отступаю на шаг. Этот «Король Лир» нам сдался второй сценой своего третьего акта. Конкретно, восьмой её строкой. Вот этой: «И в прах развеи прообразы вещей», – помните такую?

Ну, вот. Эти самые «прообразы вещей», оказавшись в нужном месте в нужное время (см. «Годар»), привели к важным результатам (см. «Натуральные молды»). Если коротко, они удачно срифмовались с основами «Теории понятийного поля». А теория эта – мать всему, косо посмотришь – и всё.

В науке слово «теория» имеет несколько иное значение, нежели в быту. Здесь этим словом обозначается не «некое праздное рассуждение» (которым лентяи пытаются подменить реальные действия) а конкретный работающий механизм, позволяющий подчинять себе процессы и управлять ими. Есть теория «цикла Карно» – и создание любых мыслимых паровозов становится лишь делом техники. Есть теория «стандартной модели» в физике элементарных частиц – и вот вам бомба. И хорошо ещё если только «водородная», а не какая-нибудь «бозонная». Так что так.



Так вот, правильный общий настрой Пастернака на «свершение», сформированный у него накануне перевода «Короля Лира» четырьмя внешними факторами, был совершенно необходимым условием для появления в его переводе удивительно точного выражения. Но не достаточным. Для распознавания «понятийной темы» в шекспировских «натуральных молдах», Пастернаку требовались какие-нибудь указания на конкретные элементы «Теории понятийного поля».

И такие указания обнаружились. Всё в тех же внешних источниках – в стихотворении, в «китайской книге» и в фильме. Рассмотрим по-порядку.

### *Стихотворение*

В качестве разогрева. Когда Пастернак только ещё приступал к работе над переводом «Короля Лира», его собственная «Рождественская звезда» и так уже светила ему (снова) весьма ярко. Но когда он подошёл ко второй сцене третьего акта («Буря в степи»), она прямо-таки ослепительно вспыхнула – благодаря совпадениям внешнего фона стихотворения и пьесы, где в обоих случаях царят «степь» и «ветер». Тут доходит до пересечений фразеологий: «всё злей и свирепей дул ветер из степи» («Рождественская звезда»); «степь», «буря», «ветер» («Король Лир»). Так что в свете «Рождественской звезды» данное место в «Короле Лире» становилось «особым местом», жирно обведённым красным карандашом: «именно здесь находится самое главное».

А теперь по-существу. Вифлеемская звезда подана в стихотворении Пастернака, как некий «запал» (а может и «детонатор»), призванный «поджечь» (а может и «взорвать») мироздание. Эта мысль проводится настойчиво, повторяясь на разные лады. Звезда у Пастернака «пламенела, как стог», «как отблеск поджога», «как... пожар», «возвышалась горящей скирдой», освещала мироздание «растущим над ней заревом». Масштаб этого поджога таков, что им «целая вселенная встревожена». Однако, из текста следует, что речь идёт о радикальном изменении не материальной стороны мира, а понятийной – то есть об обвальном трансформации всех существующих до того представлений. Соответственно, в рисуемой Пастернаком картине будущего фигурируют не физические объекты, а ментальные – «все мысли», «все мечты», «все сны», а также все виды художественных образов (содержимое «всех галерей и музеев»).

А теперь скажем то же самое, но в терминах «Теории понятийного поля». В «Рождественской звезде» можно усмотреть намёки на процесс «скачкообразного изменения конфигурации понятийного поля». Неплохая разгонная ступень для выхода на «развеивание прообразов вещей».

### *Китайская книга*

Здесь можно говорить долго, но я ограничусь стихами Ли Бо, поскольку уж их-то Пастернак стопроцентно проштудировал вдоль и поперёк. Даю их в переводе Артура Вейли, какими они и предстали пред очами Пастернака. Вот навскидку три места. Каждую цитату я сопровождал точным подстрочным переводом с языка поэзии на язык «Теории понятийного поля»:



\*\*\*

«When my song was over, all my senses had gone.»

«Когда исчезают слова – то исчезает и восприятие «реальности», поскольку оно осуществляется с помощью понятий, закреплённых в словах».

(«Walking from drunkenness on a spring day», с. 122)

\*\*\*

«But the things I feel when wine possesses my soul  
I will never tell to those who are not drunk.»

«Коммуникация между людьми с различной конфигурацией понятийного поля невозможна».

(«Drinking alone by moonlight – 3», с. 120)

\*\*\*

«At last I forget that I exist at all,  
And at that moment my joy is great indeed.»

«Перестать ощущать собственное существование – значит выполнить предписание «Сутры сердца» и освободиться из-под гнёта «индуцированного понятийного поля». Но не пытайтесь повторить это самостоятельно.»

(«Drinking alone by moonlight – 2», с. 119)

Ну, и как всегда, бонус от Ли Бо (и Артура Вейли), в обход всяких там «полей». Стихотворение проще некуда.

Чуть пошевеливая белым пуховым веером,  
я сижу, расстегнувшись, в зелёной лесной тени.  
Я снял шапку и повесил её на выступ камня.  
Хвойный ветерок овеивает мою непокрытую голову.

(«In the mountains on a summer day», с. 121)

Проще некуда. Если не знать, что выражение «повесить свою шапку» означает «умереть».

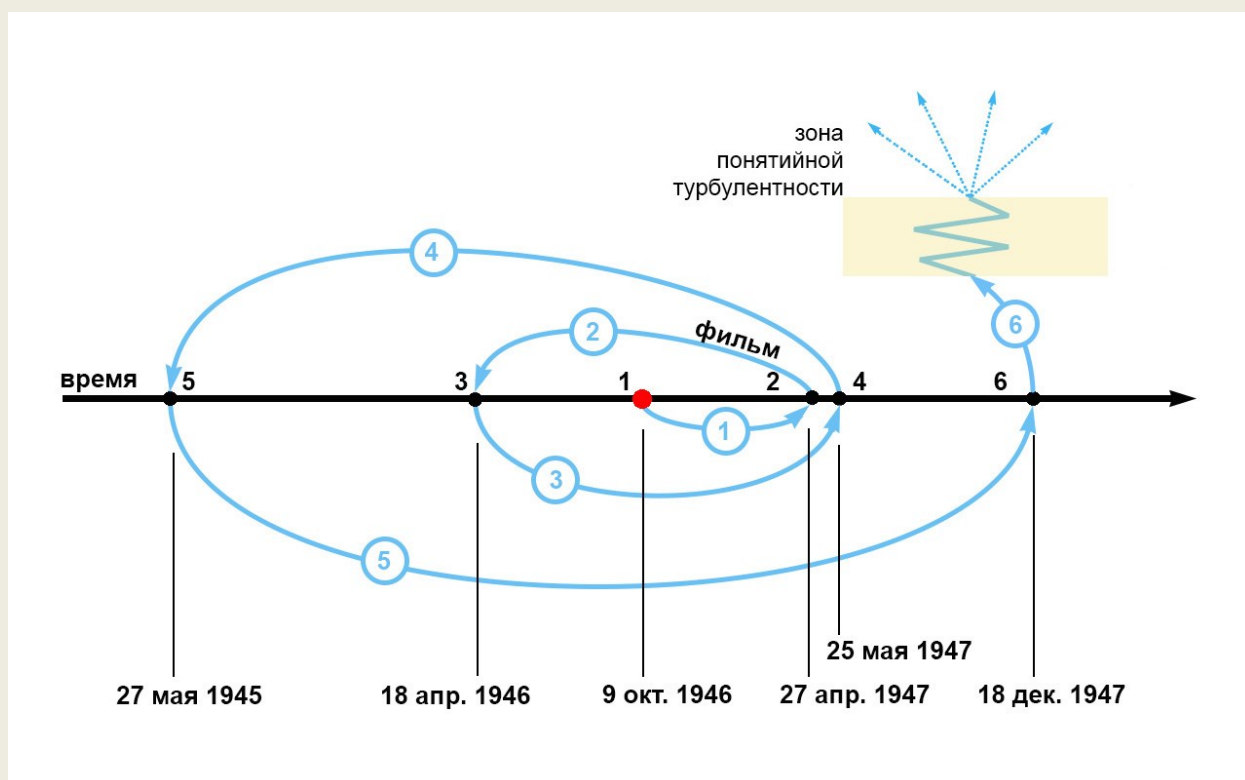
И даже если это не так, «шапка» уже навсегда останется висеть на «выступе камня».

## Фильм

Кинофильм «Весна» стал последним по времени фактором, толкнувшим Пастернака в объятия «прообразов вещей».

Главной сюжетной пружиной фильма является «путаница двойников», где двух героинь постоянно принимают не за тех. В терминах «Теории понятийного поля» это означает циклическую инверсию понятий.

Как мы уже говорили, действие в фильме движется хотя и строго поступательно, но – не линейно, а вдоль «спирали времени», имеющей вполне определённые параметры. В частности, мы знаем точки, в которых время в фильме изменяет направление своего движения (то есть очередной виток «спирали времени» как бы «загибается назад»). Эти «реперные точки» делят фильм на шесть сегментов (на иллюстрации обозначены голубыми стрелками с цифрами в кружочках).



[Илл. 16-09-01-1. «Спираль времени» и зона «понятийной турбулентности» фильма «Весна». Состоит из шести сегментов. Сегмент 1 – действие, происходящее между точками 1 и 2, от кадра «Женщина в машине» до кадра «У ворот Института». Сегмент 2 – точки 2-3, от «У ворот Института» до «Объявления в газете». Сегмент 3 – точки 3-4, от «Объявления в газете» до «Утра в квартире учёной». Сегмент 4 – точки 4-5, от «Утра в квартире Учёной» до «Лунного томления». Сегмент 5 – точки 5-6, от «Лунного томления» до «Конца Эксперимента». Сегмент 6 – от «Конца Эксперимента» и до конца фильма.]

А теперь посмотрим, что происходит при переходе от одного сегмента к другому с нашими героинями («учёной» и «актрисой») с точки зрения их «понятийных сущностей».

Сегмент 1: «Учёную» принимают за «девушку из толпы».

Сегмент 2: «Учёную» принимают за «учёную».

Сегмент 3: «Актрису» принимают за «учёную».

Сегмент 4: «Учёную» принимают за «актрису».

Сегмент 5: «Учёную» снова принимают за «учёную».

Сегмент 6: Понятийная турбулентность, образы быстро перетекают один в другой. В конце концов «учёная» и «актриса» сливаются в одно (один персонаж) – и фильм тут же схлопывается.

Всё это означает, что модель «многолистного времени», реализованная в «Весне», жёстко синхронизирована с «понятийным полем» фильма. А именно – при каждом очередном «витке времени» происходит переформатирование «понятийного поля» (смена «понятий»).

А слияние в конце фильма образов «учёной» и «актрисы», выводящее фильм за границы художественной условности (что приводит к мгновенному его завершению) – это ничто иное, как коллапс, возникающий при схлопывании «понятийного поля» (лавинοобразном «склеивании» понятий).

А всё это вместе – ещё одна подсказка для пастернаковских «прообразов вещей».

### Урожай

Итак, к началу июля 1947 почва для перевода «Короля Лира» была подготовлена и семена для второй сцены третьего акта были посеяны. Урожай не заставил себя ждать. И вскоре на русском переводческом небосклоне возшла звезда «прообразов вещей». Как эти «прообразы вещей» сыграли впоследствии, мы уже знаем.

А что сам герой нашей истории? Написав в июле 1947 главные слова своей жизни, и выполнив таким образом свою миссию, Пастернак (57) тут же занялся поиском преемника. В терминах тибетской школы «гелугпа» – тела для реинкарнации.

И уже в декабре того же года такое «тело» нашлось. Им стал школьник Андрюша, нарисовавшийся как-то сам собой. Со временем «Андрюша» (теперь уже Андрей Андреевич) станет сам выдающимся поэтом и въедет по ордеру Союза Писателей в бывшую дачу Федина (уже с лифтом), где напишет стихотворение про сильно разросшиеся за эти годы канадские клёны, саженцы которых в своё время привезла «из-за бугра» и собственноручно посадила здесь Дженни Афиногенова.

Вымахали офигенские  
клёны Афиногеновские.

Практически в том же возрасте, что и Пастернак, Андрей Андреевич сам в свою очередь озадачится поиском тела для реинкарнации, чтобы передать ему (или «ей», как положено стало говорить в соответствии с новыми веяниями) – короче,

чтобы передать «ему или ей» свой потенциал и импульс. Этот процесс я уже имел возможность отчасти наблюдать сам. Впрочем, к нашей теме это отношения не имеет.

Весьма показательно, что даже постфактум Пастернак так до конца и не понял значения той переведённой им фразы. Об этом говорит его собственная оценка результатов перевода им «Короля Лира», данная сразу по завершении работы в сентябре 1947. Автор, конечно, здесь немного рисуется, но определённая правда за этими словами, безусловно, стоит.

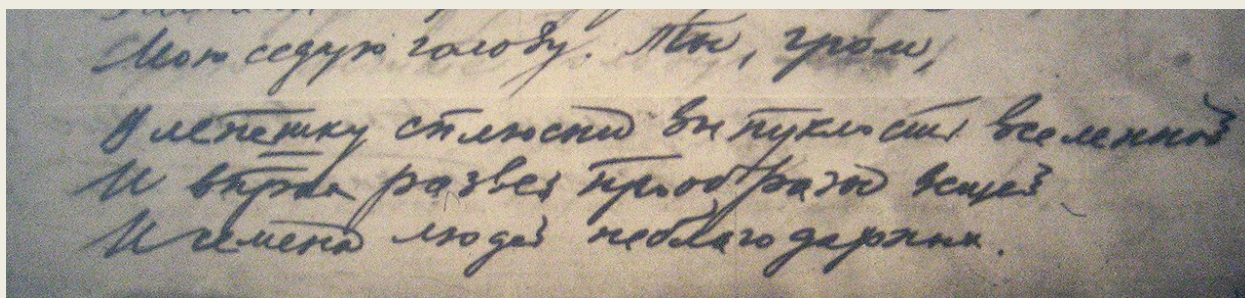
Я Бог знает что выделявал, нечто варварское, непозволительное. <...> Когда-то я переводил очень хорошо и ничего не добился. Единственный способ отомстить это делать теперь то же самое плохо и до недобросовестности быстро. <...> Какое мне дело до «Лира» и до того, плохо или хорошо я переведу его, т. е. насколько плохо. Ах, это теперь решительно все равно.

(Письмо к Фрейденберг от 8 сентября 1947)

Есть и независимое свидетельство. Когда дело дошло до подготовки текста к изданию (через год, летом 1948) и в дело вступила редакторская братия (точнее сказать «сестринство»), выяснилось, что Пастернак совершенно не держится за свои формулировки и соглашается практически со всеми предлагаемыми изменениями – лишь бы побыстрее напечатали. Я видел эту редакторскую правку (хранится в семейном архиве Эдварды Кузьминой, дочери одного из редакторов пастернаковского перевода, Элеоноры Гальпериной) – там пометки на каждой странице, а то и несколько.

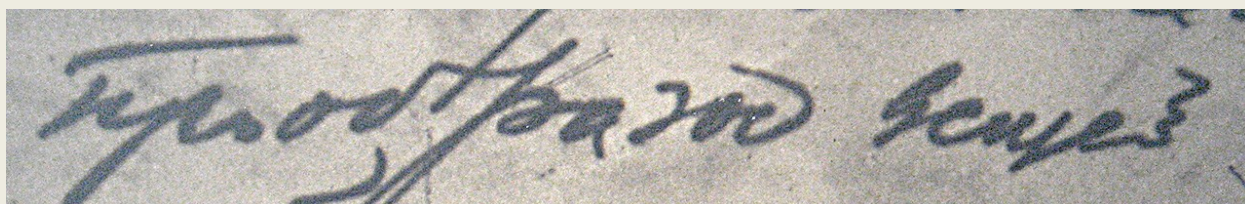
Например, в той же второй сцене третьего акта. У Пастернака было: «...Преступник, трепещи, // Таящий нераскрытое злодейство // Ушедшее от кары!». А стало: «...Преступник, на душе // Твоей лежит сокрытое злодейство! // Опомнись и покайся!». Смысл близкий, но если мы говорим о точных формулировках, то тут есть что сравнить.

У меня, было, возникла даже фобия, что и сами «прообразы вещей» также могут оказаться принадлежащими перу не Пастернака, а какого-нибудь редактора. Но тут пронесло. В исходной рукописи Пастернака (от 9 сентября 1947) данные слова присутствовали, слава богу, сразу в окончательном их виде.



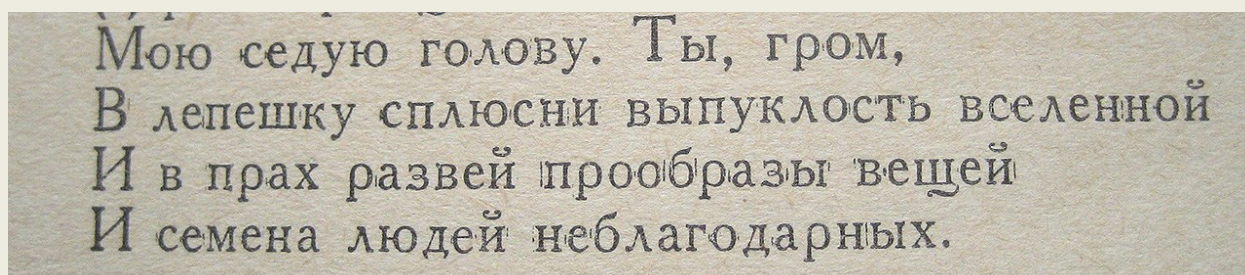
[Илл. 16-09-02-1. «Прообразы вещей». Рукопись Пастернака от 9 сентября 1947 его перевода «Короля Лира». РГАЛИ, ф. 379, оп. 1, док. 20, л. 98]





[Илл. 16-09-02-2. Там же. Фрагмент]

Перевод Пастернака благополучно был опубликован в 1949, даже трижды («ОГИЗ», «Искусство», «Детгиз»). Первым изданием следует считать, по-видимому, книгу в версии «ОГИЗ», подписанную в печать 12 ноября 1948. Вот как в ней выглядело наше место:



[Илл. 16-09-03-1. «Король Лир» в издании ОГИЗ, 1949, с. 76. Это вам не какой-нибудь там офсет – высокая печать, высочайшая]

«Король Лир» экранизировался множество раз. На русском языке самой известной на настоящей момент версией продолжает оставаться фильм Григория Козинцева от 1971. Это добросовестная и буквальная экранизация, старательно воспроизводящая пьесу Шекспира. Разумеется, в переводе Пастернака.

Сцена «Бури в степи», в полном согласии с многовековой традицией постановок, подана в фильме, как центральная. Это закреплено даже в формальной структуре фильма. Он сделан двухсерийным, и «Буря в степи» расположена ровно посередине, на стыке серий – открывая, буквально с первой же секунды, вторую половину фильма.

И тут мы сталкиваемся с совершенно ошеломительной вещью. Режиссёр в монологе Лира «выпуклость вселенной» оставил, а «прообразы вещей» – выкинул. Мне лично это демонстративно зияющее отсутствие «прообразов вещей» говорит больше, чем любые панегирики, сатиры и проклятия («los panegíricos, las sátiras y anatemas»).

Акира Куросава, самый знаменитый экранизатор «Короля Лира» («Ран», 1985, фильм невероятной операторской красоты), вскоре после показа фильма Козинцева на фестивале в Салониках (1971) совершил попытку самоубийства.

### На любой, самый изысканный, вкус

При всех его заслугах, Пастернак не был первым, кто перевёл «Короля Лира» на русский язык. Скорее двадцать первым.

Разные переводчики обходились с «натуральными молдами» и «выпуклостью вселенной» по-разному. Вот неполный свод их свершений на этой ниве – из числа только полных переводов драмы.

\*\*\*

Громы, всесокрушаючіе громы, разруште зданіе міра, изтребите природу.

(Николай Гнедич, 1808)

\*\*\*

А ты, громъ, все колеблющій подѣ солнцемъ,  
Грянь прямо въ толстый шаръ вселенной!  
Разбей основы бытія!

(Василий Якимов, 1833)

\*\*\*

Громъ небесный,  
Все потрясающій, разбей природу всю,  
Расплюсни разомъ толстый шаръ земли...

(Александр Дружинин, 1856)

\*\*\*

О громъ всесокрушитель, грянь, –  
И пластомъ положи толстуху землю!  
Бей на-смерть жизнь! Въ-прахъ сокруши всѣ зерна...

(Василий Лазаревский, 1864)

\*\*\*

А ты, громъ все-сокрушающій, сплюсни толстую округлость міра, разбей формы природы...

(Николай Кетчер, 1877)

\*\*\*

Ты, громъ, все потрясающій, расплющи  
Всю эту круглую земли чреватость,  
Чтобъ лопнули всѣ формы жизни...

(Сергей Юрьев, 1882)

\*\*\*

А ты, всесокрушающій громъ, сплусни толстую округлость этого міра,  
разбей всѣ формы, въ которыя природа отливаетъ свои произведенія...

(Павел Каншин, 1893)

\*\*\*

Ты, разрушитель-громъ,  
Разбей весь міръ, весь шаръ земной! Срази  
Въ основахъ жизнь...

(Александр Соколовский, 1894)

\*\*\*

Громъ,  
Ты все разящій, шаръ земной расплусни,  
Основы естества разбей...

(Александр Слепцов, 1899)

\*\*\*

Ты, громъ всесокрушающій, расплусни  
Лепешкою весь толстый шаръ вселенной,  
Разбей всѣ формы у природы разомъ...

(Николай Голованов, 1900)

\*\*\*

Валящий гром,  
Брюхатый сплусни шар земной, разбей  
Природы форму...

(Михаил Кузмин, 1936)

\*\*\*

Разящий гром, расплющи шар земной!  
Разбей природы форму...

(Татьяна Щепкина-Куперник, 1937)

\*\*\*

Ты, гром,  
В лепешку сплюсни выпуклость вселенной  
И в прах развеи прообразы вещей...(ну, это вы знаете)

(Борис Пастернак, 1947)

\*\*\*

Ты, всекрушающий гром, разбей в лепешку  
Брюхатый шар земли, размолоти  
Природы кладовую...

(Осия Сорока, 1990)

\*\*\*

Ты, всекрушающий гром, не пощади,  
Расплющь беременную твердь земную,  
Разбей праформы, образы вещей...

(Александр Флоря, 2007)

\*\*\*

Ты, гром,  
Расплющи чрево круглое земли,  
Испепели зародыши Природы...

(Григорий Кружков, 2013)

\*\*\*

Ты, гром, всесокрушающим ударом  
Расплющи толстобрюхий этот мир,  
Нутро природы вскрой...

(Юрий Лифшиц, 2014)

По-хорошему, для каждого из этих переводов следовало бы провести такое же исследование, как и для Пастернака, и выяснить конкретные источники вдохновения. Но это как-нибудь потом.

А пока, навскидку, мы видим вот что. Все переводчики молодцы. Все старались. При этом я хотел бы особо отметить Павла Каншина – за чёткость позиции («Разбить формы, в которые природа отливает свои произведения»), и Александра Флорю – за... А тут одним словом сказать не могу, нужны пояснения.

Про данный конкретный случай ничего не знаю, но вообще среди переводчиков высокую популярность обрёл метод, при котором переводят не Шекспира, а ком-



ментаторов Шекспира. Работает вполне надёжно. Специальные специалисты там всё выяснили и во всём разобрались – и остаётся только всё это зарифмовать. А с «Королём Лиром» даже и рифмовать не требуется.

Так вот, существует готовое мнение «специалистов» и по нашему вопросу (G. Williams, «Shakespeare Quarterly» II-1, p. 57; T. Baldwin, SQ III-3, p. 237, и др.). Оно такое. Шекспировские «натуральные молды» – это ничто иное, как «универсалии» Фомы Аквинского (причём «ante res»). Они же – «идеальные формы» Платона, они же «идеи» (хорошо, «эйдосы») Плотина.

У всех материальных вещей есть, типа, свои «небесные чертежи», по которым они изготовлены. И «натуральные молды» – это они и есть. Дёшево и сердито.

Не могу не сказать, что даже Пастернак не смог полностью избежать этого морока. Его «про-образы вещей» самую малость, но отдают этими «идеальными формами». А что вы хотите? Семестр изучения философии в Марбурге не мог пройти без последствий. Конечно, лучше всего было бы просто сказать «образы вещей», но что сказано, то сказано.

Кстати, об «эйдосах». Плотина плотина, подпирающая своими железобетонными апориями искусственное море онтологии, первые сто лет русского бытования обходилась без них.

Мы читаем слова, пытаюсь до зелёных кругов в глазах всмотреться в глубины их значений – а при этом понятия не имеем, что это за слова, кому принадлежат и откуда вообще взялись. Например.

Главное сочинение Плотина – «Эннеады» («Девятиглавые книги»). А слова там чьи? До сих пор основной рабочей русской версией является перевод, выполненный профессором Г. Ф. Малеванским для харьковского журнала «Вера и Разум» в 1898. Но если присмотреться, то это перевод «под редакцией (!) Малеванского», а кто собственно складывал слова – мы так и не знаем.

Далее. Читать старую орфографию тяжело, поэтому мы пользуемся «переводом (!) Малеванского в современной редакции (!) С. И. Еремеева». То есть что-то ещё изменено. Но из предисловия к Еремееву мы узнаём, что важные термины (конкретно «идеи» и «эйдосы») там расставлял по местам (!) А. Ф. Лосев, академик. А всё вместе это – Плотин?

Ну, если Плотин, тогда читаем.

Пока сияет светом жизни и красоты мир эйдосов, до тех пор не может погибнуть и происходящий из него чувственный мир; последний может и должен существовать столько же, сколько и первый; но первый как всегда был, так всегда и будет – если только этими словами может быть выражена истинная сущность дела.

(Плотин «Эннеады», книга 5, гл. 8 «О сверхчувственной красоте». Перевод неизвестных переводчиков под редакцией Г. Ф. Малеванского, отредактированного С. И. Еремеевым, с уточнениями А. Ф. Лосева)

Но мастерство не заплестилинишь. Последняя фраза (после тире) столь блестяща, что пробивается сквозь туман переводов всех времён и всех народов – и сияет светом жизни и красоты.

А с «натуральными молдами» так. Если они даже и «универсалии», то только «post res», и никак иначе. А если «эйдосы», то в значении – «образы», «образы вещей». Кой суть – «понятия».

И тут я могу, наконец, пояснить своё особо тёплое отношение к переводу Александра Флори – «...разбей праформы, образы вещей». Здесь в одной фразе, через запятую, соединены две несовместимые друг с другом вещи – «идеальные формы» (неверно), и «образы вещей» (почти идеально) – и никого не смущает это невозможное соседство. Вот она, сила искусства.

Хочу предложить собственный вариант перевода этих шекспировских строк. Описывающих, по моему скромному мнению, встречные процессы «схлопывания» и «распыления» понятийного поля, а также определяющих роль «слов», как «идентификаторов понятий», отвечающих, кроме того, за репликацию смысловых шаблонов в популяции:

Ты, гром,  
Развей иль сплусни понятийно поле,  
Сотри слова, как семена его!

Как-то так.

## Локальное возмущение

*(Гроза в Нью-Мексико – Посылка из Буэнос-Айреса – Тень на Земле Мэри Бэрд – Точка Фейнмана – Сианьская кухня – Сдача на углу Чили и Такуари – Снежки на Западном берегу)*

Как мы могли видеть, недостатка в русских переводах «Короля Лира» не наблюдается. Так что привередливому читателю есть из чего выбрать. Но даже при такой острой конкуренции, наиболее адекватный вариант для начала второй сцены третьего акта («nature's moulds») предложил, как ни крути, именно Пастернак. Выше мы рассмотрели некоторые внешние удачные обстоятельства, которые помогли ему это сделать.

Но, возможно, дело было не только в везении. Похоже, что в первой половине 1947 имело место какое-то кратковременное, но сильное возмущение общего «понятийного поля».

А если так, то должны были иметь место другие специфические явления сходной природы. И действительно, даже при поверхностном рассмотрении, таковых обнаруживается в достатке. Вот только несколько примеров.

### Гроза в Нью-Мексико

На следующий день после выхода на экраны кинофильма «Весна», 3 июля 1947 в степном засушливом штате Нью-Мексико разразилась сильная гроза. С ливнем и молниями, под стать «Буре в степи» из «Короля Лира».

А утром местный фермер, чьё имя история сохранила, обнаружил в своих владениях странное. Это было явно место какой-то свежей воздушной аварии. Вокруг были разбросаны обломки непонятных конструкций, изготовленных из неизвестных фермеру материалов – неправдоподобно лёгкого, но не поддающегося никакому воздействию «металла», очень прочной, но эластичной «фольги», и тому подобного.

Когда фермер в своём плотном рабочем графике выкроил время выбраться в ближайший посёлок, он сообщил о находке по телефону «куда следует». Приехали военные, всё оцепили, всё забрали, фермеры посоветовали помалкивать.

Но шила в мешке не утаишь. Новость выплеснулась на улицы, в бары, в магазины и парикмахерские районного центра – города Розуэлл. Скоро о событии знали все до единого местные жители, а когда вышли утренние газеты – и все остальные жители Соединённых Штатов. Обнаружилось множество людей, которые также видели в эти дни в районе Розуэлла что-то подобное – например, остатки разбившегося воздушного судна неизвестной конструкции и лежащие около него антропоморфные, но негуманоидные тела.

Поскольку дело получило огласку, командование 509-го авиаполка стратегической авиации (на чью базу, волею судеб, были доставлены таинственные обломки) дало публичные пояснения. Да, это был «летающий диск» неизвестного происхождения. Да, его обломки сейчас находятся на базе (фотографии прилагаются). Нет, ничего больше они сообщить не могут.

Все уже, наверно, поняли, что речь идёт о знаменитейшем из знаменитейших «Розуэлльском инциденте» – системообразующем прецеденте, да просто фундаменте всей современной «уфологии». Без этого события, я думаю, в нашем языке не было бы сейчас слов «летающая тарелка» и «блюдец», а в нашем внутреннем мире не был бы отлит в цветах и красках образ классического «пришельца» (невысокий рост, огромная голова, тонкие ручки, миндалевидные выпуклые глаза без ресниц, зелёная, как у Фантомаса, кожа).

С собственно «инцидентом» всё, надеюсь, понятно. А удивительно в этой истории вот что. Совершенно неправдоподобная, гипертрофированная, феерическая готовность людей самых разных бэкграундов и слоёв принять что угодно за что угодно. Ведьмы так ведьмы, пришельцы так пришельцы.

О «Розуэлльском инциденте» написано множество книг, разобраны по косточкам все сообщения, все документы, воспоминания всех участников, всех свидетелей и всех родственников участников и свидетелей. Сфабриковано множество новых документов, включая сверхсекретные распоряжения Президента и кинохронику.

Но всё это совершенно излишне. Представление о «посещении» инопланетянами Розуэлла обрело полную самостоятельность, оно больше не зависит от нашего с вами к нему отношения, равно как и от фактов. Это теперь – отдельное самостоятельное «понятие», правдами и неправдами встроившееся в общее «понятийное поле» – и делайте теперь с ним что хотите.

А случилось это не когда-нибудь, а когда смогло случиться. Конкретно – в июле 1947. Когда плотный континуум «понятийного поля» временно нарушился – и дал небольшую в какой-то своей точке слабину.

И вот сразу результат.

### Посылка из Буэнос-Айреса

Следующая история в каком-то смысле ещё круче предыдущей. В смысле её невозможности и неизбежности. Напомню, что «посылками» в логике называются исходные установки, на основании которых делаются результирующие умозаключения.

В марте 1947 житель Буэнос-Айреса по имени Ладислас Сабо (Ladislás Szabó) опубликовал свою книгу с неудобосказуемым названием. Практически одновременно эта книга вышла во французском переводе в Париже, где называлась чуть приличней – «Je sais que Hitler est vivant».

Нет, автор не был скрытым неонацистом, отнюдь. Наоборот, он предупреждал человечество о грозящей ему новой опасности. Ибо, утверждал Сабо, германский фюрер остался жив и сейчас вместе с приспешниками находится на тайной базе, превращённой в неприступную крепость, куда вывез секретные научные разработки Третьего рейха, с помощью которых готовится к реваншу. И находится эта база не где-нибудь, а в Антарктиде.



Идея, совершенно идиотская на первый взгляд, под пером Сабо обрела вид на удивление логичный и самосогласованный. Он не то чтобы утверждал, а скорее выдвигал гипотезу, но очень и очень вероятную. К которой, в силу уровня связанной с ней опасности, следовало относиться, как к факту.

Как говорится, один раз – случайность, два раза – подозрение, три раза – доказательство. Или лучше так: один – случайность, два – гипотеза, три – теория. У Сабо была железная теория, поскольку зиждилась на целых трёх столпах, подробно рассмотренных в книге.

Столп первый. «Перед самой войной имела место секретная германская экспедиция в Антарктиду». Действительно, такая экспедиция имела место, закончившись в феврале 1939, за пол года до начала войны. И была она, действительно, секретной – как и всё, что делала та власть и что не входило в сферу интересов официальной пропаганды. Экспедиция провела аэросъёмку некоторого участка побережья Шестого континента, разбросала по ледникам свои вымпелы («пометив» таким образом территорию), и объявила (тоже тайно) об учреждении новой германской заморской территории – «Новой Швабии». Это всё – факты. Но этим, собственно, факты исчерпываются.

Столп второй. «В Антарктиду фюрера доставили немецкие подводные лодки в июне 1945». Это имело у Сабо статус гипотезы, для которой есть веские основания. Основания были такие.

Летом 1945 в Буэнос-Айрес, действительно, пришли две странные немецкие подводные лодки (с интервалом в месяц) и сдались властям. Зачем они сюда пришли – было непонятно. Почему шли сюда так долго (с момента объявления капитуляции) – было понятно ещё меньше. Вдобавок, обнаружились дополнительные подозрительные обстоятельства. Экипаж был слишком уж недоукомплектован. Количество отходов жизнедеятельности (окурки, грязная посуда и проч.) явно превышало ожидаемое (если исходить из фактической численности экипажа). Никаких документов (по крайней мере на первой лодке) не обнаружилось.

Всё было понятно. Подводные лодки отвозили кого-то куда-то, а затем вернулись в ближайший крупный порт. Куда отвозили? Правильно, в заранее обустроенный оазис (наземный или подземный) в «Новой Швабии».

Всё это, кстати, не было новостью и до рассматриваемой книги. Всего неделю спустя после прихода в Буэнос-Айрес первой немецкой подлодки, вашингтонская газета «Evening Star» (не исключено, что с подачи того же Сабо) писала открытым текстом:

Он [фюрер] находится сейчас в Антарктиде. <...> Он организовал себе убежище на острове Королевы Мод («refuge on Queen Maude Island»), на бывшей германской антарктической базе.

(«The Evening Star», Washington, 18 июля 1945, с. 5)

Так что и со «вторым столпом» всё было чисто.

И, наконец, Столп третий. Самый мощный. «Правительство Соединённых Штатов было прекрасно осведомлено о бегстве фюрера летом 1945, поэтому организова-

ло военную операцию для обнаружения его базы в Антарктиде и её уничтожения. На момент сдачи книги Сабо в печать, эта операция всё ещё продолжалась.»

Речь здесь идёт об американской антарктической экспедиции под кодовым названием «Операция Highjump», начавшейся в декабре 1946 и закончившейся в марте 1947, уже после выхода книги Сабо.

Экспедиция была грандиозной. Насколько мне известно, ничего подобного ни до ни после неё Антарктида не видела. Пять тысяч человек, целая военная эскадра из более чем десятка крупных кораблей, а самолётов – как гнуса в тундре.

Командовал всей этой армадой легендарный полярник, адмирал Ричард Бэрд – человек, когда-то первым пролетевший прямо над Южным полюсом на самолёте. У него это была уже четвёртая экспедиция в Антарктиду. Научным руководителем проекта был постоянный спутник Бэрда, не менее легендарный «доктор» Пол Сайпл.

При такой невероятной мощи, экспедиция могла позволить себе разделиться на три самостоятельные группы. «Центральная группа» учредила материковую базу «Литтл Америка IV» и исследовала территорию вокруг неё (в радиусе полутора тысяч километров). «Восточная группа» должна была плыть вдоль побережья Антарктиды по часовой стрелке, картографируя берега и внутренние территории. «Западной группе» предписано было делать то же самое, но в противоположном направлении. Обогнув каждая по половине материка, Восточная и Западная группы должны были полностью замкнуть круг.

С организацией экспедиции всё было замечательно. А вот с целями дело обстояло несколько хуже.

Начать с того, что экспедиция (а формально – «операция») была изначально заявлена, как «военная». При этом её официально декларируемые цели оставляли ощущение какой-то недоговоренности. «Потренировать личный состав», «поднабраться полярного опыта», а заодно «что-нибудь поисследовать» – примерно вот что увидело тогдашнее общество в опубликованном пресс-релизе. Да и я, читая эти документы три четверти века спустя, вижу, признаться, то же самое.

Для подобной скрытности, похоже, имелись основания. Странные вещи творились в экспедиции. Не хотите читать аргентинского писателя-конспиролога – почитайте вашингтонские газеты. Приведу лишь пару сообщений, присланных из Антарктиды собственным корреспондентом газеты «Evening Star», аккредитованном при экспедиции (Томас Р. Генри, «star-staff correspondent»). Одни заголовки чего стоят.

\*\*\*

#### Земля Людей-Невидимок («Land of Vanishing Men»)

Это земля исчезающих людей. Твой спутник, идущий в ясный день в нескольких шагах от тебя, вдруг становится невидимым, как испарившийся призрак, хотя ты продолжаешь слышать его голос. <...> Мгновение спустя исчезнувший человек может снова появиться, проплыв в воздухе перед твоими глазами несколько метров. Это удивительнейшее явление, наблюдаемое только в Антарктиде, до сих пор не имеет объяснения. <...> Др. Пол Сайпл полагает, что...и т.д.

(«The Evening Star», 24 января 1947, с. 5)

\*\*\*

Чёрные Пятна в Чистом Небе («Ink Blach Patches in Blue Sky Are New Antarctic Phenomena»)

Чёрные призраки наполняют белые ночи. <...> Вчера в Китовой бухте имело место невиданное ранее оптическое явление – мгновенное появление в ясном небе огромных чёрных пятен («sudden appearance of enormous ink black patches»). <...> На корабле «Mount Olympus» работал радар [но он ничего не видел]. Тогда была увеличена мощность сканирования, но монстр, висевший в воздухе, продолжал оставаться невидимым («monster remained invisible»). Он не был похож на облако. Несколько минутами позже появилось ещё пять чёрных пятен меньшего размера, выстроенных по одной линии. Все объекты медленно меняли свою форму в течение следующих четырёх часов, после чего они испарились («faded away») так же внезапно, как и появились («as suddenly as they had appeared»).

(«The Evening Star», 28 января 1947, с. 5)

Не знаю что тут и сказать. А вот для Сабо недоговорки руководства экспедиции, наоборот, всё расставляли по своим местам. Не буду ничего измысливать, лучше процитирую (по французскому изданию):

Американская армия пришла в Антарктиду, отдавая себе полный отчёт об активности нацистов в этом регионе. Она отправилась на поиски тайного убежища («gefuge»), существующего там («qui existe là-bas»), и она взяла с собой такую военную силу, которая была бы достаточной, чтобы сломить любое вооружённое сопротивление.

(Сабо, с. 200)

Это к вопросу – зачем столько боевых кораблей и военных моряков.

Адмирал Бэрд не исключал того, что фюрер и его приспешники могут оказать вооружённое сопротивление, когда они будут обнаружены в этом их «Новом Берхтесгадене», замаскированном и укрепленном. <...> Хотя он [Бэрд] и не мог об этом прямо заявить [на пресс-конференции], его истинная цель состояла в пленении фюрера и его сподвижников.

(Сабо, с. 201)

Технически, поиск «Нового Берхтесгадена» осуществлялся, по Сабо, путём методичного прочёсывания территории, с уделением особого внимания «оазисам» (а такие, действительно, были обнаружены – «Report of operation Highjump, US Navy», Annex III.V.H, с. 8) и потухшим вулканам (ибо в их кратерах, как всем известно, очень удобно устраивать тайные подземные базы).

Реальная цель экспедиции Бэрда – не поиски урана, а детальное аэро-обследование территории с использованием специальных термомога-

нитных детекторов. Эти детекторы очень чувствительны и способны обнаруживать присутствие на земле даже одного отдельного человека на расстоянии нескольких километров – даже если он и прячется в укрытии («dans un édifice»).

(Сабо, с. 208)

Ну и что, нашли? А мы не знаем, говорит Сабо, потому что ничего ещё не закончилась. Последнее в его книге упоминание событий, связанных с экспедицией, относится к 7 марта 1947 (с. 207), когда экспедиция, действительно, формально ещё продолжалась. А вот будут ли её результаты обнародованы когда-нибудь – это зависит теперь он всех нас, людей доброй воли, – заключает Сабо своё эпическое повествование.

Итак, по всем признакам перед нами исходное «зерно» будущего устойчивого «представления» – классическая «посылка», что с неизбежностью приведёт со временем ко множеству сильных и самоочевидных «умозаключений», которым суждена будет длинная и извилистая судьба.

Со временем мы узнаем, что в ходе «операции Highjump» на самом деле происходили ожесточённые бои между американскими военными кораблями и немецкими летающими тарелками, построенными на подземных заводах «Нового Берхтесгадена» с помощью инопланетных технологий и «Священного Грааля» – и что «тарелки» тогда победили.

Мы узнаем, что на самом деле под Антарктидой располагаются огромные подземные полости, идеальные для проживания и скрывающие в себе неведомую высокоразвитую цивилизацию – то ли будущую, то ли прошлую.

Мы узнаем ещё много чего нового и полезного. И всё это мы узнаем благодаря тому, что в первой половине 1947 имело место особое состояние «понятийного поля», сделавшее возможным появление в нашем сознании всех этих ярких и необходимых в повседневной жизни «понятий».

### Тень на Земле Мэри Бэрд

С «операций Highjump» мы ещё не прощаемся. Жалко так расставаться, слишком уж яркое событие.

Но ведь, действительно, с ней было что-то не так. Использованные средства выглядели вопиюще несоразмерными заявленным целям.

Научные исследования? В принципе – да, но... Например, в 1921 в экспедиции Хольтедаля к Митюшёву Камню участвовало четырнадцать человек (включая корабельную команду). И тогда за несколько дней было набрано столько материалов, что сто лет спустя их всё ещё продолжают обрабатывать и продолжают делать открытия. А тут – пять тысяч человек, съеден полный танкер солянки, небо бороздила целая воздушная флотилия, радары, «термомагнитные» детекторы – а с открытиями скромненько как-то.



Уран? Это было первым (тут надо отдать должное свободной прессе) что пришло в голову ушлым репортёрам. Адмирал Бэрд был допрошен на ряде пресс-конференций с пристрастием. Но он держался молодцом. Нет, уран мы не ищем. Конечно, если уж прямо будет идти в руки, то выбрасывать не станем – но его поиски определённо не являются целью экспедиции (лондонская «Times» от 13 ноября 1946). Да и геологов в составе экспедиции было раз-два и обчёлся.

Секретные базы Четвёртого рейха? Это само-собой. Но чем экспедиция занималась в свободное от сражений с «летающими тарелками» время?

По мере изучения материалов «операции Highjump», у меня всё больше крепнет ощущение, что ответа на интересующий вопрос не удаётся найти по причине неправильной его постановки. Здесь следует спрашивать не «зачем», а «почему».

Внятной исходной цели у государственных мероприятий такого масштаба зачастую не бывает вовсе, а состоятся они исключительно потому, что так сошлись бюрократические звёзды. Высветив точку, в которой временно пересеклось множество разных интересов. Похоже на то, что именно так обстояло дело с «операцией Highjump».

Но то, что у экспедиции не было изначальной цели – это вовсе не означает, что у неё не могло быть действительно важных свершений.

На одном таком свершении я хочу чуть-чуть остановиться. Из ряда других оно выделяется тем, что над ним самим витает некоторое облачко таинственности. А мы ведь любим таинственность.

К концу декабря 1946 все три группы «операции Highjump» вышли на исходные позиции. Но если у Центральной и Западной групп дальше всё пошло более-менее по плану, то в Восточной группе сразу всё не заладилось.

Самолёт, отправившийся с корабля «Pine Island» на разведку, не вернулся. На его поиски и спасение выживших членов экипажа ушло целых две недели. А поскольку лето в Антарктиде короткое и каждая неделя здесь на счету, то установленный график действий (фактически ещё не начавшихся) оказался под угрозой полного срыва. Казалось бы, в данной ситуации надо как можно быстрее двигаться в предписанном направлении (на восток) и навёрстывать, что возможно.

И тут произошла первая странная вещь. Несмотря на образовавшийся жёсткий цейтнот, командующий экспедицией адмирал Бэрд «высказал пожелание» (официальная формулировка, «had expressed the desire»), чтобы Восточная группа задержалась на месте ещё на некоторое время – и даже вернулась бы немного назад. А всё ради того, чтобы обследовать не предусмотренный планом участок берега в районе некой «горы Рут Сайпл» («Report of operation Highjump. U.S. Navy Antarctic Development Project 1947», Annex I c, Narrative CTG 68.3, с. 19. Confidential).

Флагманский корабль Восточной группы вышел на нужную точку, лёг в дрейф, и стал ждать погоды. А погоды всё не было. Ни завтра, ни послезавтра, ни даже десять дней спустя. А корабль всё стоял и ждал. Это было второй странной вещью. Выходило, что Бэрду данная внеплановая гора была зачем-то очень и очень нужна.

Наконец, на двенадцатый день ожидания погода смилоствовала – установился «мороз и солнце, день чудесный». И 23 января 1947, ровно в 19:19, с палубы корабля «Pine Island» в воздух поднялся самолёт с персональным именем «Mariner George Three» – и направился прямо в неизвестное.

Миссия: лететь строго на юг пока не будет достигнута земля, там повернуть на запад и лететь вдоль берега до самой «горы Рут Сайпл», от которой кратчайшим путём сразу вернуться на корабль (там же, с. 20).

Час спустя вслед ему вылетел «Mariner George Two». Миссия та же, но по достижении земли предписывалось повернуть на восток.

Восемь с половиной часов спустя, в 03:42 уже 24 января (стоит полярный день), «Mariner George Three» благополучно сел на палубу «Pine Island». Вскоре вернулся и «Mariner George Two». Как сказано в отчёте, обе миссии, в чём бы они ни состояли, были блестяще выполнены («Both flights were extremely successful», там же).

И вот перед нами третья странная вещь. Имеется несколько разных документов по этому полёту (первичный отчёт, маршрут движения, исправленная карта, рапорт о выполнении миссии, собственно негативы аэросъёмки) – и ничто там не сходится ни с чем.

Пилоты видели некую огромную гору. По смыслу, это и была «гора Рут Сайпл». Но находилась она не там, выглядела не так, окружена была не тем, и вообще – пролетать они должны были с другой от неё стороны. И вместе с тем, это была именно «гора Рут Сайпл».

Странности продолжались. Несмотря на то, что по результатам полёта ничего сенсационного официально заявлено не было, во внутренних документах данный полёт был расценен, как «возможно, самый результативный полёт всей операции Highjump» («perhaps the most productive flight of the entire operation», там же).

Степень зачарованности причастных лиц неким достигнутым результатом оказалась столь высока, что информация о событии просочилась-таки в прессу, обрас-тя по дороге взаимоисключающими подробностями. Всё тот же неугомонный корреспондент Томас Р. Генри из «Evening Star», например, поведал миру следующее:

Полярный Самолёт Обнаружил в Неисследованной Зоне Пики Высотой в 15,000 Футов

25 января. Одна из высочайших горных цепей мира была обнаружена сегодня в 150 милях к югу от моря Франклина Рузвельта в неисследованной и ещё не имеющей названия области. Об этом открытии, ставшем одним из самых значительных за всё время экспедиции («one of the most important yet made by expedition»), сообщил экипаж исследовательского самолёта под командованием капитана Джорджа Дюфека из Рокфорда, штат Иллинойс.

(«The Evening Star», 26 января 1947, с. 1)

Мои небольшие комментарии.

Высота в «15,000 футов» в то время уверенно приписывалась как раз «горе Рут Сайпл» (реальная её высота будет определена много позже). Эпитет «высочайшая в мире» здесь явно притянута за уши, поскольку высота в 4,500 метров по мировым меркам не является такой уж выдающейся. Репортёр чутко уловил эйфорические настроения исследователей, но за недостатком фактов облёк их во что сумел.

Слова «была обнаружена сегодня» («was discovered today»), помещённые в газете от 26 января, способны сбить с толку, поскольку 26 января имел место ещё один вылет, и он тоже дал какие-то результаты. Но само сообщение датировано 25 января. При этом ни 25, ни 24 вылетов вообще не было по причине погоды. Так что речь в заметке идёт определённо о вылетах 23 января, что принципиально.

С «морем Рузвельта» всё просто. Так тогда называлось нынешнее «море Амундсена», омывающее с севера «Землю Мэри Бэрд». К цифре «150 миль от берега» следует относиться осторожно по двум причинам. Во-первых береговая линия Антарктиды из-за шельфовых ледников визуалью не всегда хорошо определима. Во-вторых, с момента вылета с «Pine Island» и до того, как добраться до берега, самолёты летели над паковыми льдами не то, что 150, а «более 360 миль» (там же).

Далее. Заметку можно понять так, что командиром экипажа открывателей был «капитан Дюфек, Иллинойс». На самом же деле он являлся командующим всей Восточной группой экспедиции и непосредственно в вылете не участвовал. Так что мы имеем сообщение не из «первых рук», а как минимум из «вторых».

Все эти подробности нам важны потому, что данная газетная заметка, будучи творчески переработанной, всплыла затем в книге Ладисласа Сабо и стала одним из важных «камней» в фундаменте его теории (Szabo, с. 203).

Так что – вот он, один из истоков «теории Сабо» о существовании в Антарктиде «Нового Берхтесгадена», который и есть «Шангри-Ла сегодня» (Szabo, с. 162). И исток этот – двойной полёт, состоявшийся 23 января 1947, в ходе которого самолёт «Mariner George Three» впервые в истории человечества приблизился к «горе Рут Сайпл». Оказавшейся, к торжеству теории Сабо, именно вулканом.

До этого момента данную гору люди видели только один раз и только четыре человека. Одного из них звали – попробуйте догадаться – звали его, да, Пол Сайпл. Тот самый «доктор» Пол Сайпл.

История открытия горы такова. В предыдущей американской антарктической экспедиции (1939-1941), Сайпл также принимал участие. Экспедиция располагалась на базе «Литтл Америка III», недалеко от нынешней (1947) «Литтл Америки IV». Исследования велись, в частности, с помощью методичного облёта местности (Paul Siple, «Geographical Exploration from Little America III», PAPhS, v. 89, №1)

И вот 18 декабря 1940 состоялся последний в сезоне вылет «на восток». Дальность полёта определялась исключительно количеством горючего. И ровно в тот момент, когда по показаниям приборов надо было уже поворачивать назад, Сайпл

увидел на горизонте неизвестную огромную гору, расположенную, как казалось, прямо на берегу («a huge mountain apparently situated on the coast», там же, с. 44). Сайпл был так зачарован видением, что распорядился продолжать двигаться в направлении горы, несмотря на тревожные сигналы индикатора топлива. Так они приближались к горе ещё двадцать минут. Когда до неё оставалось всего 150 миль (те же неизбывные «150 миль», что и у Томаса Р. Генри), пришлось всё-таки повернуть назад, по причине совершенно критического недостатка топлива («absolutely essential to turn back because of lack of fuel», там же).

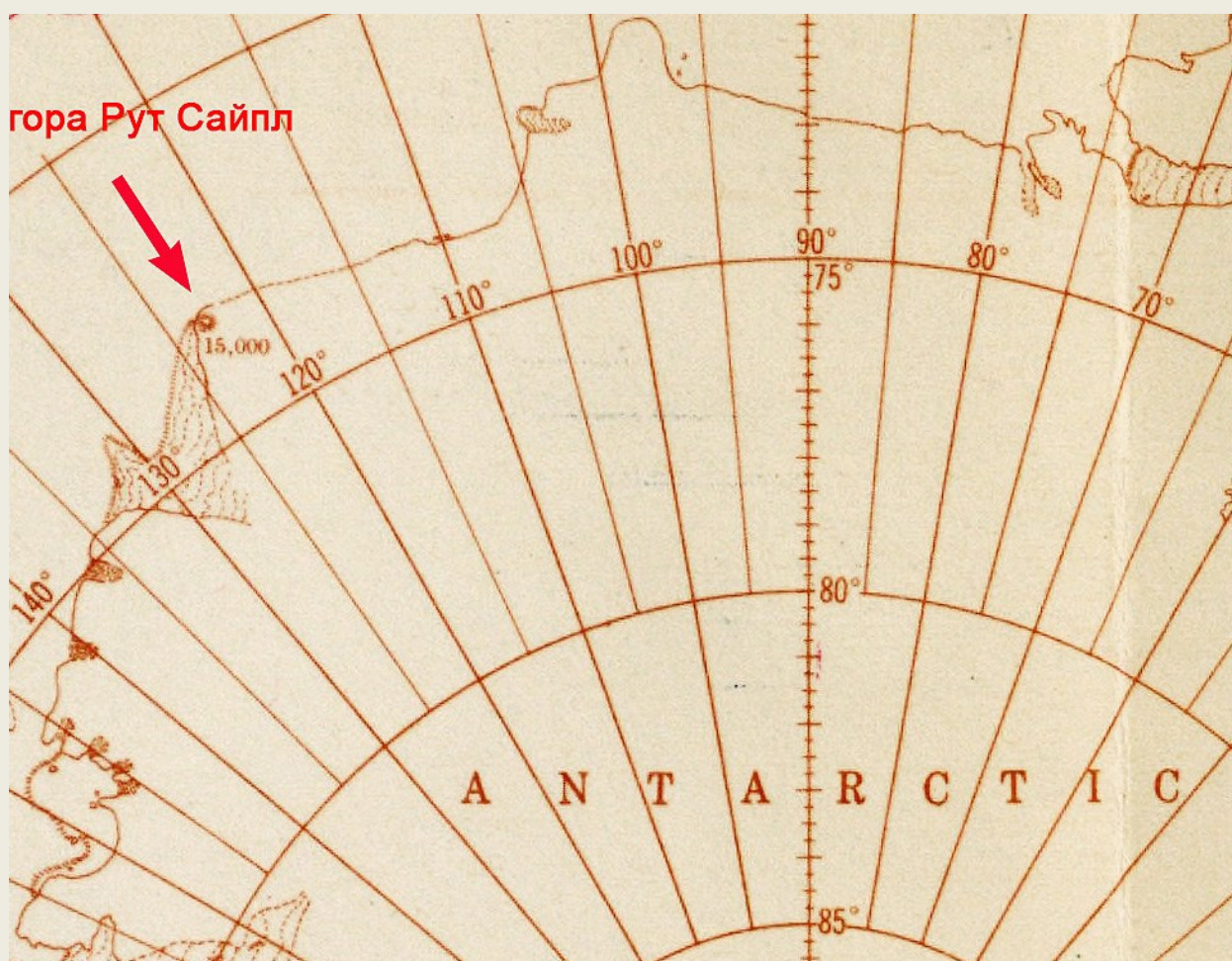
Открытую им гору Сайпл назвал в честь своей жены Рут. Высоту её он оценил в «15,000 футов», а местоположение, как «73° 15' S, 122°30' W». Эти цифры впоследствии подверглись значительной корректировке.

Гора была правильной конической формы, явно вулканического происхождения и обладала неодолимой притягательной силой. Больше в этом направлении в той экспедиции полётов не было (там же, с. 34, 44).

По поводу «непреодолимой притягательной силы». Шесть лет спустя доктор Сайпл опять оказался в Антарктиде, на базе «Литтл Америка IV», в составе Центральной группы «операции Highjump». И первый свой дальний вылет он совершает – куда? Наверно, к Южному полюсу? Нет, он летит на восток, в направлении «горы Рут Сайпл». И так же, как и шесть лет назад, свою гору он смог увидеть только на горизонте – по той же самой причине. Произошло это 15 февраля 1947, три недели спустя после достижения «горы Рут Сайпл» с другой стороны экипажем самолёта «Mariner George Three» («Army observers' report of operation Highjump», p. 356).

Под чарами «горы Рут Сайпл» находился тогда не один только её открыватель. Эта гора стала «объектом полста-пять», а говоря гражданским языком – «неизбывной идеей» и «навязчивым видением» экспедиции в целом. Например, на карте Антарктиды, составленной по результатам «операции Highjump» в мае 1947, на всей территории этого огромного континента за вычетом района базы «Литтл Америка IV» обозначено всего две горы. И одна из них – «гора Рут Сайпл».





[Илл. 16-11-01-1. «Гора Рут Сайпл» на карте Антарктиды, составленной по результатам операции «Highjump». «Track chart Task Force 68. Routes around Antarctica», H.O. Misc. № 11,956-3. May 1947]

В том же отчёте была дана карта с новым, исправленным местоположением этой горы. Тоже неверным – но по крайней мере дающим возможность хоть как-то вписать в реальность показания пилотов «Mariner George Three». Тех, которые первыми увидели эту гору вблизи в 00 часов 00 минут фактически уже 24 января 1947 – и сфотографировали её. Пролетая, как птица Пэн, над гипотетическим островом Сайпл, раскинувшимся у берегов «Земли Мэри Бэрд».

На сделанном ими снимке мы видим гигантскую тень от идеального вулканического конуса. Который раз увидев, не забудешь уже никогда.



[Илл. 16-11-02-1. Тень «горы Рым Сайпл» на Земле Мэри Бэрд, Антарктида. 24 января 1947, время – около 00:00. Аэросъёмка с самолёта «Mariner George Three» Восточной группы «операции Highjump». USGS, ID: ARCA512033R0161]

### Точка Фейнмана

Те две немецкие подводные лодки, что летом 1945 приплыли сдаваться в Буэнос-Айрес, чем взметнули до небес волну спекуляций на тему секретной немецкой базы в Антарктиде – они приплыли тогда не от хорошей жизни. Им пришлось приплыть.

А ведь в момент появления данного рода войск казалось, что «подводный флот» это буквально «абсолютное оружие» – неотвратимое, вездесущее и невидимое.

Но со временем и у него обнаружилась «ахиллесова пята». «Невидимое» – да, но – «слышимое». Подлодку в принципе можно запеленговать по звуку. Но тут надо уметь слушать.

С этого самого момента «гидроакустика» из бедного узко-технического родственника богатой и влиятельной «физики волн» превращается в «царицу полей» и буквально «выстреливает». Когда, думаете, на физическом факультете Московского университета появилась целая «Кафедра акустики»? Вот именно – во время Второй мировой, когда транспорты с «лендлизом» для Советов сотнями шли на дно океана из-за «недорасслышанности» немецких подлодок. Тогда всем было ясно, что «гидроакустика» – это не то, на чём можно экономить.

Так что нет ничего необычного в том, что талантливый выпускник Йейла, молодой математик Джон Ренч (John W. Wrench jr.) во время Второй мировой работал в области «гидроакустики» в «Лаборатории Прикладной математики» при Военно-морском ведомстве.

Что он там в своей «гидроакустике» по долгу службы делал – установить уже сложно, дела секретные. А вот чем он занимался на досуге – известно доподлинно.

Как неуёмный математик, на досуге он занимался тоже математикой. С той лишь разницей, что имел возможность публиковать полученные результаты. И вот в начале 1947 он установил мировой рекорд по точности вычисления числа «пи», получив целых 808 знаков после запятой. В апреле 1947 эти результаты были опубликованы.

С одной стороны, данный «рекорд» был временным, поскольку гонка в вычислениях числа «пи» шла и продолжает идти безостановочно уже третье тысячелетие. С другой стороны – рекорд Ренча в некотором смысле «абсолютный», поскольку это наивысшее достижение человечества по точности вычисления «пи» без использования компьютеров. Ренч считал члены разложения арктангенсов (хорошо для этого пригодных) в быстро сходящиеся ряды Тейлора – и он считал их, да, на механическом «арифмометре». Где «сложение» означает поворот шестерёнки на нужное количество зубцов, а «умножение» – переход на соседнюю шестерёнку с кратным количеством зубурин. Всё работает идеально, если механизм хорошо смазан.

В Военно-морском ведомстве США смазки хватало.

Но и ещё в одном смысле этот «рекорд» был абсолютным. Ренч впервые в бесконечной последовательности знаков «пи» дошёл до того места, которое впослед-



ствии назовут «Точкой Фейнмана». Она располагается на 762-й позиции после запятой. Так что в этом аспекте все вычисления «пи» до Ренча не представляли большого интереса, а все последующие вычисления – ничего нового к его результату не добавляли.

Итак, «Точка Фейнмана» в числе «пи». Впервые она появилась в публикации Джона Ренча в апреле 1947.

А «Точка Фейнмана» – это то невероятное место в последовательности знаков «пи», где идут подряд сразу шесть «девяток».

С именем Фейнмана эта точка связалась в общем-то случайно. Знаменитый физик якобы сказал на какой-то лекции, что хотел бы выучить наизусть знаки числа «пи» вплоть до этих самых «шести девяток» – для того, чтобы как-нибудь на лекции озвучить студентам данное число, закончив своё перечисление следующим пассажем: «...один, три, четыре, девять, девять, девять, девять, девять, девять... и так далее». Для уха математика это «и так далее» звучит действительно дико смешно. Впрочем, данная история документального подтверждения не находит, так что она имеет статус студенческой легенды.

Но название, тем не менее, прижилось. И то правда. Хотя Ренч и получил впервые в истории в последовательности знаков «пи» эти самые «шесть девяток», однако он их, похоже, умудрился при этом не заметить (в окружении остальных восьмиста цифр). Но даже и тогда, когда эти «девятки» были научным сообществом замечены и со всех сторон оценены, их смысл не был понят ещё очень долго, много десятилетий.

А смысл этот следующий. «Шесть девяток» в числе «пи» – это математический образ первой гексаграммы «Книги Перемен», а именно – гексаграммы «Небо» (она же – «Шесть девяток»). Той гексаграммы, которая начинается со слов «Нырнувший дракон» (первая черта), а заканчивается словами «Летающий дракон – в небе» и «Будет раскаяние» (пятая и шестая черта).

И эти слова как нельзя лучше описывали тогдашнюю (1947) ситуацию накануне конкретного технологического прорыва – появления подводных лодок, снабжённых ядерным двигателем («нырнувший дракон») и при этом несущих на борту ядерные баллистические ракеты («летающий дракон – в небе»). Появление этого вида оружия в корне меняло всё.

В памяти сразу всплывает Грегори Пек. Ведь Грегори Пек это не только «Римские каникулы» или «Золото Маккены». Это – и может быть в первую очередь – «На берегу».

В фильме, снятом в далёком прошлом (1959), действие происходит в недалёком будущем, которое сейчас тоже далёкое прошлое (1964). Но за эти пять вымышленных на тот момент лет, в фильме произошло то, что за те реальные пять лет практически почти произойдёт – а если всё-таки нет, что во многом благодаря этому фильму.

Ядерная война между Советами и Америкой состоялась. О том, кто начал первым, в фильме не говорится ни слова, поскольку это не имеет уже ровно никакого значения.



Всё население Северного полушария полностью уничтожено. И теперь смертельный уровень радиации медленно но верно распространяется воздушными потоками по остальной планете. По оценкам учёных он достигнет Австралии через четыре месяца.

Единственная выжившая американская подводная лодка входит в порт Мельбурна. Экипаж сходит на берег.

А в Австралии жизнь идёт практически прежняя. С бензином, правда, возникают перебои, так что на улицах стало больше велосипедов и конных повозок – а в остальном всё как было. Пикники, пляжный отдых, дерби, светская клубная жизнь.

На какое-то время фильм встаёт на обманчивые рельсы «тыловой love-story». Симпатичная новая знакомая капитана (Ава Гарднер), чудаковатый профессор (Фред Астер). Лето, кратковременный отпуск на берегу, катание под парусом, хорошие вина. Исходя из картинки, временами даже трудно что-либо заподозрить. Всё нормально. Если бы не еле видимые семантические маркеры.

Сдержанный и вышколенный американский капитан, говоря о своей семье (полностью погибшей, как и всё население Америки), почему-то использует настоящее время, а иногда даже и будущее («Он – хороший мальчик», «Надо будет купить ему лодку»). А речь его новой знакомой (как, впрочем, и всех вокруг) нет-нет прорезают эвфемизмы, от которых становится не по-себе («Это потребуется, когда *тогда*», «Я хочу поменять шляпку до того, как *это самое*»). Все знают, что через четыре месяца все они исчезнут, но изо всех сил стараются делать вид, что этого нет.

Последний кадр: подводная лодка Грегори Пека начинает погружение. Вода смыкается над её рубкой и экипаж берёт курс на Сан-Франциско, чтобы там «соединиться» со своими семьями.

Как любое значительное произведение, фильм «На берегу» не мог обойти стороной тему «Короля Лира».

У героев неожиданно вспыхивает луч надежды. Расчёты некоторых учёных говорят, что уровень радиации в Северном полушарии может падать значительно быстрее, чем предполагалось. А тут ещё из определённого района Калифорнии вдруг начинают поступать радиосигналы с сообщениями на азбуке Морзе, хотя считалось, что выживших там быть не может. Впрочем, «сообщения» – это громко сказано, из всех полученных сигналов удалось распознать лишь пару слов. Вот как в оригинале звучит эта сцена (00:43:20 - 00:43:32):

Радист: Нам удалось разобрать два слова, сэр: «вода» и «связаться».

Адмирал: Знаете анекдот о бесконечном количестве обезьян за бесконечным количеством печатных машинок. Рано или поздно у одной из них выйдет «Король Лир» («One of them has to end up writing «King Lear»).

Фильм «На берегу» никаких «Оскаров», понятно, не получил. Когда «будущее», обозначенное в фильме, начало реально подступать (1963), его режиссёр, Стенли

Крамер, снял другой эпохальный фильм – «Безумный, безумный, безумный, безумный мир». Вот с ним проблем не было («Оскар-1964» за лучшие звуковые эффекты, а в Советском Союзе он был даже пущен в широкий прокат).

Всего через два года после выхода фильма «На берегу» сейсмостанции всего мира регистрируют взрыв термоядерной «Царь-бомбы» (АН602), а ещё через год всему миру будет устроен настоящий «Карибский кризис».

Грегори Пек по роли являлся командиром атомной подводной лодки. На момент публикации Ренчем его «шести девяток» (затерянных среди восьми сотен других знаков числа «пи»), то есть на апрель 1947, таких подводных лодок ещё не существовало в природе – как и баллистических ракет, способных нести ядерный заряд. И «Точка Фейнмана», активировав гексаграмму «Небо», давала чёткую математическую установку: «There is still time».

Это был один из тех редких случаев, когда «Понятийное поле» синтезировало смыслы само, без непосредственного участия своих «носителей», то есть нас с вами. Что дополнительно подтверждает факт его аномального, хотя и локального, возмущения. Или бесконечного количества печатных машинок.

Early in January 1947 Dr. W. sent to us his new approximation to  $\pi$  to 808D given below, as a companion to the value of  $e$  to 808D (MTAC, v. 2, April 1946, p. 69). The value found by Mr. F. to 710D agrees with this.

|         |         |         |       |       |       |       |       |       |       |       |
|---------|---------|---------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| $\pi =$ | 3.14159 | 26535   | 89793 | 23846 | 26433 | 83279 | 50288 | 41971 | 69399 | 37510 |
|         | 58209   | 74944   | 59230 | 78164 | 06286 | 20899 | 86280 | 34825 | 34211 | 70679 |
|         | 82148   | 08651   | 32823 | 06647 | 09384 | 46095 | 50582 | 23172 | 53594 | 08128 |
|         | 48111   | 74502   | 84102 | 70193 | 85211 | 05559 | 64462 | 29489 | 54930 | 38196 |
|         | 44288   | 10975   | 66593 | 34461 | 28475 | 64823 | 37867 | 83165 | 27120 | 19091 |
|         | 45648   | 56692   | 34603 | 48610 | 45432 | 66482 | 13393 | 60726 | 02491 | 41273 |
|         | 72458   | 70066   | 06315 | 58817 | 48815 | 20920 | 96282 | 92540 | 91715 | 36436 |
|         | 78925   | 90360   | 01133 | 05305 | 48820 | 46652 | 13841 | 46951 | 94151 | 16094 |
|         | 33057   | 27036   | 57595 | 91953 | 09218 | 61173 | 81932 | 61179 | 31051 | 18548 |
|         | 07446   | 23799   | 62749 | 56735 | 18857 | 52724 | 89122 | 79381 | 83011 | 94912 |
|         | 98336   | 73362   | 44065 | 66430 | 86021 | 39494 | 63952 | 24737 | 19070 | 21798 |
|         | 60943   | 70277   | 05392 | 17176 | 29317 | 67523 | 84674 | 81846 | 76694 | 05132 |
|         | 00056   | 81271   | 45263 | 56082 | 77857 | 71342 | 75778 | 96091 | 73637 | 17872 |
|         | 14684   | 40901   | 22495 | 34301 | 46549 | 58537 | 10507 | 92279 | 68925 | 89235 |
|         | 42019   | 95611   | 22290 | 21960 | 86355 | 44191 | 19716 | 02977 | 46113 | 09960 |
|         | 51870   | 72113   | 49999 | 99337 | 29780 | 49951 | 05973 | 17328 | 16096 | 31867 |
|         | 50244   | 594(55) |       |       |       |       |       |       |       |       |

[Илл. 16-11-03-1. Первая публикация «шести девяток» в числе «пи», впервые полученных Джоном Ренчем в 1947. Статья «A new approximation to Pi», журнал «Mathematical Tables and other Aids to Computation», том 2, выпуск 18, апрель 1947, с. 245]

### Сианьская кухня

28 марта 1947 мир облетела совершенно невероятная новость – в Китае обнаружена пирамида вдвое выше пирамиды Хеопса.

Нет смысла анализировать разные газетные публикации на эту тему, поскольку все они кормились из одного источника – новостной ленты Шанхайского отделения информационного агентства «United Press» от 27 марта 1947. Так что «видел одну статью – видел все». Для определённости, приведу заметку из вполне вменяемой лос-анджелесской «Daily News». Итак:

#### ОГРОМНАЯ ПИРАМИДА ОБНАРУЖЕНА В КИТАЕ АМЕРИКАНСКИМ ЛЁТЧИКОМ

Шанхай, 28 марта (United Press). Полковник Морис Шихан (Maurice Sheahan), директор дальневосточного отделения «Trans-World Airlines», сообщил сегодня, что он видел с воздуха некую гигантскую пирамиду («a giant pyramid»), находящуюся у подножия горной гряды трёхкилометровой высоты в удалённом районе на западе Китая.

Шихан сказал, что по сравнению с данной пирамидой Египетские пирамиды кажутся просто карликовыми («the pyramid appears to dwarf the pyramids of Egypt»). По его оценке, пирамида имеет размер у основания более 500 метров («1500 foot»), и около 300 метров в высоту («1000 foot»).

С его слов пирамида находится примерно в 40 милях к юго-западу от города Сиань («Sian»). <...>

Она стоит в конце долины у подножия горного хребта Цилинь.

Насколько можно судить с воздуха, к пирамиде ведёт только одна тропинка от расположенной неподалёку деревни, сказал Шихан. В этой же долине он видел сотни небольших погребальных холмов («burial mounds») различных форм и размеров. <...>

Другая большая пирамида находится в том же регионе, в провинции Шаанси, сказал Шихан, но она меньше по размеру, чем та гигантская.

С его слов, он впервые пролетел над огромной пирамидой несколько лет назад.

«Когда я впервые пролетал над ней, я был впечатлён её совершенной пирамидальной формой и огромными размерами («I was impressed by the perfect pyramidal form and great size»), но в течение войны я особо о ней не думал – отчасти потому, что мне казалось невозможным, чтобы столь огромное сооружение оставалось никому не известным», – сказал он.

Он сказал также, что его самолёт часто летает в том регионе, так что не составит большого труда всё это сфотографировать («photographs could

be taken»). Он уже располагает некой фотографией, но она находится у него дома («He has the photographic record at home»).

(«Daily News Los Angeles», 28 марта 1947, с. 21)



[Илл. 16-11-04-1. «Огромная пирамида обнаружена в Китае американским лётчиком». Сообщение в газете «Daily News» (Los Angeles) от 28 марта 1947, с. 21]

Китайские власти, к которым журналисты бросились за комментариями, всё отрицали – что только подлило масла в огонь. И огонь познания вспыхнул до небес.

Уже скоро появились бередящие душу подробности. Эта пирамида, как утверждали очевидцы, была облицована гладким белым материалом и сияла за сотни вёрст, как второе солнце. Венчал пирамиду огромных размеров кристалл, похожий на бриллиант (или «лучевой концентратор»). Свидетели (американские лётчики) каждый раз точно засекали её координаты, но каждый раз она появлялась на новом месте.

Когда поток сообщений пресёкся, всем стало ясно – объект засекретили. На том и порешили.

С тех пор прошло много десятков лет. Излишне говорить, что никаких пирамид типа пирамиды Хеопса в Китае за это время обнаружено не было. Зато расцвела и набрала вес такая научная дисциплина, как «китаефицированноеведение».

Когда я впервые дочитал приведённую выше заметку из «Daily News» до того места, где Шихан говорит корреспонденту «United Press», что он располагает фотографией этой таинственной пирамиды, но показать её не может, поскольку она, видите ли, находится дома – я понимающе усмехнулся: «всё ясно».

А потому насколько же я был удивлён, когда в следующем номере той же газеты (за 29 марта 1947) обещанная фотография была мной обнаружена. И что самое удивительное – эта фотография была подлинной, и на ней действительно фигурировало нечто, похожее на «пирамиду». Скажу больше – тот объект с фотогра-



фии Шихана я в своё время видел собственными глазами, и тоже сделал похожую фотографию, даже несколько. И находилось всё это именно в Китае, и именно в том регионе, который Шихан указал – то есть в радиусе 30-40 километров от города Сиань провинции Шаанси.

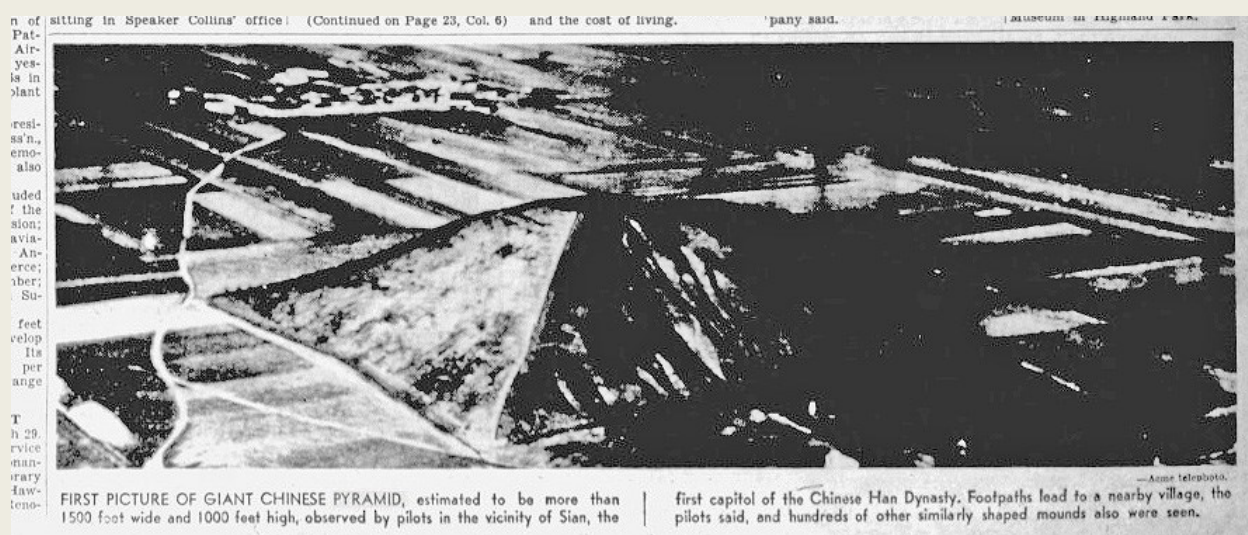
Так о чём же тогда, спросите вы, весь этот разговор?

А разговор этот о том, что во всей этой истории реальный интерес представляет не та или иная классификация некоего археологического объекта – а то, что здесь наглядно проявился такой нетривиальный эффект «понятийного поля», как «втягивание». Когда одно «сильное» понятие «втягивает» в себя соседнее «слабое» – с последующей подстройкой восприятия человеком окружающей его реальности под произошедший (чисто «понятийный») сдвиг.

В данном конкретном случае это сработало так. Шихан в своём рассказе для описания виденного им объекта использовал удобный (как ему казалось) термин «Пирамида». Однако правильнее было бы сказать чуть по-другому – «Погребальный холм пирамидальной формы». Почти то же самое – но дело в том, что слово «пирамида» обладает очень сильной коннотацией с одной определённой пирамидой – пирамидой Хеопса. А потому, сказав «пирамида», рассказчик начинает неосознанно встраивать свой объект в контекст египетских пирамид – со всеми вытекающими. И в его сознании его собственная «пирамида» сама собой вырастает до требуемых размеров и обретает требуемые атрибуты (форму, облицовку, конструкцию, сакральную ауру). И он это говорит, и сам верит в то, что говорит, и журналисты верят в то, что он верит. Вот и вся кухня сенсации.

Крайне показательным, что Шихан после первого же употребления им слова «пирамида» («a giant pyramid») тут же сбивается на «пирамиды Египетские» («the pyramid appears to dwarf the pyramids of Egypt»). И даже проскользнувший потом правильный термин – «погребальные холмы» («burial mounds») – спасти положения уже не смог. Объект Шихана, поражённый гигантизмом, пошёл шагать по миру, как Годзилла по Нью-Йорку.

При том, что в реальности это был всего-навсего «Погребальный холм пирамидальной формы». А таких «холмов» в Китае (как и много где) полным-полно, буквально сотни. Какие-то из них выше, какие-то ниже. Конкретно тот, который видел Шихан, являлся погребальным холмом Маолин императора У-ди (140-87 год до н.э.), расположенным в 40 километрах от города Сиань (только не к «юго-западу», как оговорился Шихан, а к «северо-западу»). Высота его около 50 метров, форма «трапецевидная» (а не «треугольная»), материал – земля и дёрн, облицовки нет. Вот фотография этого «погребального холма», сделанная тогда Шиханом:



[Илл. 16-11-05-1. «Погребальный холм» Маолин императора У-ди. Находится в 40 километрах к северо-западу от города Сиань. Фотография Мориса Шихана, опубликована в «Daily News» (Los Angeles) 29 марта 1947, с. 3]

А вот каким предстал соседний с Маолином аналогичный «погребальный холм» мне:



[Илл. 16-11-06-1. «Погребальный холм» императора Чэн-ди (Яньлин, 32-7 годы до н.э.). Высота – те же 50 метров. Находится в окрестностях города Сиань, в 14 км к северо-востоку от «погребального холма» Маолин. Фото автора]

То, что эффект «втягивания» проявился столь ярко именно здесь – в этом нет ничего удивительного. Ведь город Сиань (Xi'an) – это ничто иное, как бывший Чанъань, являвшийся столицей Поднебесной в течение тысячи двухсот лет. И этот ныне окраинный город был тогда самой «серединой» всей Срединной импе-



рии. В определённые периоды времени он являлся самым большим городом на Земле.

А главное блюдо собственно «сианьской кухни» – род слоёного гамбургера с сочным крошёным мясом, так называемый «тонгуань» – это вообще не отсюда. А из маленького городка Тонгуань, что тает в сиреновом тумане на правом берегу реки Хуанхэ в ста двадцати километрах к востоку от Сианя. Вот это вот место – реально мистическое. Ибо находится в центре трансцендентного «нигде» – между Шанси и Шаанси.



[Илл. 16-11-07-1. «Между Шанси и Шаанси». Река Хуанхэ напротив Старого Тонгуаня при низкой воде. Где-то здесь дракон-лошадь вынес(-ла) из вод речных сакральные «План из Жёлтой реки» («Хэ ту»), давший исходный импульс «Книге Перемен». Фото автора]

### Сдача в двадцать центаво на углу Чили и Такуари

И опять у нас Буэнос-Айрес.

Одно только слово: «Борхес». Максимум два: «Борхес, Заир». Ну хорошо, пусть будет три: «Бохрес, Заир, читать».

Всё-таки, нет. Любое третье слово тут уже лишнее.

В июле 1947 вышел семнадцатый (по сквозному счёту) номер журнала «Анналы Буэнос-Айреса». В котором, на страницах 30-37, был впервые опубликован рас-

сказ «Заир» («El Zahir»). По моему скромному мнению, это один из трёх лучших рассказов Борхеса, то есть один из трёх лучших рассказов всех времён и народов.

И в этом рассказе был выпукло описан процесс «сплющивания в лепёшку выпуклости вселенной», то есть – схлопывания «понятийного поля».

Существуют предметы (вещи), которые обладают способностью постепенно становиться для своего владельца «навязчивым видением». На начальной стадии процесса – визуальным, а потом – и вообще.

Герой рассказа (коим выступает сам автор) в буэнос-айресской распивочной на углу улиц Чили и Такуари получает на сдачу монету в двадцать центаво. К его несчастью, данная монета (конкретный её экземпляр) и является таким навязчивым предметом, «Заиром».

Заподозрив неладное, герой избавляется от монеты. Но это уже не помогает. Постепенно он начинает всё больше и больше думать о своём Заире, представлять его, видеть внутренним взором. Кончается тем, что мир оказывается как-бы за-слонённым от него Заиром, а по-сути – сведённым к нему одному.

Завершения процесса мы в рассказе не видим. И в принципе не могли бы увидеть, потому что рассказ ведётся от первого лица, а на поздней стадии все «понятия» героя (соответственно и все его слова) сольются в одно-единственное понятие (и слово) – Заир.

Это – лучшая, из известных мне, иллюстрация к «Теории понятийного поля». Появившаяся на свет всё в том же 1947. Как раз в те дни, когда Пастернак бодро развеивал в прах шекспировские «натуральные молды».

А насчёт улиц Чили и Такуари – были мы с женой на этом углу. Альямасена там уже (и ещё) не было.

С этим всё. Но поскольку я недавно поминал по случаю Плотина, то здесь будет самое место рассказать о его настоящем хите, а не о тех заумных и никому не интересных «идеях-эйдосах».

В «Эннеадах» Плотина есть глава «О сверхчувственной красоте» (V, 8), в которой он представляет нам следующий виртуальный объект:

Представьте себе, что в этом видимом мире каждое существо, сохраняя особенность своей индивидуальной сущности, сливается воедино со всеми другими до такой степени, что <...> всё видится как одно слитное единое; вообразите кроме того, что это будет тогда как бы прозрачный, стоящий пред вашим взором шар, в котором сразу можно видеть всё, в нём заключающееся – солнце, звёзды, землю, моря, все живые существа; представивши таким образом мысленно прозрачный шар, заключающий в себе вещи, <...> вы затем, сохраняя без изменения вид этого шара, уничтожьте его массу, удалите из него протяжённость и вообще всю материальность.

(Плотин, «Эннеады», V-8. Журнал «Вера и Разум», 1898, Харьков. Том 2, часть 2, с. 190, пер. профессора Малеванского)



А теперь сравните это с другим виртуальным объектом:

Место, в котором, не смешиваясь, находятся все места земного шара, и видишь их там со всех сторон... Выглядит это, как маленький, радужно отсвечивающий шарик ослепительной яркости... В нём содержится всё пространство вселенной, причём ничуть не уменьшенное... Там можно увидеть миллионы явлений, и все они происходят в одном месте, не накладываясь одно на другое и не будучи прозрачными.

(Борхес, «Алеф». «Sur» № 131, сентябрь 1945)

А вы говорите – Плотин. Поехали дальше.

### Снежки на Западном берегу

«Западном берегу» – чего? Иордана, конечно. Чего ж ещё.

Иордан вообще, и его Западный берег в частности, никак нельзя назвать обделёнными вниманием путешественников. С испокон веков сюда едут и едут. Конечно, бывали в истории технические перерывы, но потом всё возобновлялось с новой силой.

В одной только нашей книге здесь уже успели побывать и Григорий Калика (1320, «Подводная часть айсберга»), и Борис Голицын (1881, «Пылинка»). Да и мы, грешные, своими очима видели есмы. Без этого ж никак.

А вот Пушкин Западного берега не видел. И испытывал по этому поводу известные комплексы. Это хорошо видно из его неопубликованной (и даже недописанной) рецензии на книгу Андрея Муравьёва «Путешествие ко святым местам в 1830 году».

С умилением и невольной завистью прочли мы книгу г. Муравьёва, и т.д.

(Пушкин, написано в начале 1832, опубликовано в 1884. ПСС, 1964, т. 7, с. 765)

Поскольку своими литературными достоинствами вызвать зависть книга Муравьёва уж никак не могла (почитайте), то речь у Пушкина может идти исключительно о самой её фактуре. А точнее – о собственно путешествии к Иордану, лёгшем в её основу.

И хотя по меркам даже того времени поездка Муравьёва была не бог весть какой, Пушкину – абсолютно невыезжному и ещё не пережившему до конца коллизии с пекинской духовной миссией – сама возможность свободно путешествовать по упоминаемым Муравьёвым местам (Иордан, Мёртвое море, Вифлеем) представлялись волшебной бэкпекерской сказкой («Здесь оканчиваются горы, и с их вершины открывается один из богатейших видов Палестины – долина Иорданская», «Красный, раскаленный пар, поднимаясь над неподвижной поверхностью вод [Мёртвого моря], поглощал в себе лучи солнца», «Вифлеем живописно расположен на высоте, которой покатошь украшена садами» и т.д. и т.п.).

Интересно, что ощутил бы тогда Пушкин, если бы узнал, чем именно в это же самое время (весна 1832) занимался Чарльз Дарвин. По сравнению с его приключениями в Южной Америке иорданские восторги и придыхания Муравьёва показались бы контактной линзой, затерявшейся в снежной лавине, сходящей с Нангапарбата.

У Дарвина были пампасы и гаучо, нанду и капибары, лассо и боласы, колибри и гигантские удавы, ледники и лавины, переходы через заснеженные Кордильеры и землетрясение в Андах, пульке и матэ в пулькериях и альмасенах, скелеты драконов и стеклянные молнии, застывшие в песках, холодящие кровь крики королевских кондоров и райское пение лягушек в садах Рио-де-Жанейро на закате. Его путевые дневники выглядят так, словно он начитался «Детей капитана Гранта».

С лёгкой подачи средней школы, при слове «Дарвин» у меня в глазах встаёт образ усталого насупленного старика, с карикатурной седой бородой и неопрятной лысиной, направившего свой потухший взгляд куда-то мимо. Хуже Льва Толстого.

А ведь на самом деле в молодости он был весёлым и брызжущим энергией раздолбаем, больше всего на свете любившим стрелять из ружья в цель (описаны приёмы его тренировок – весьма неожиданные для тех, кто не в теме). Его неспособность к любым учебным занятиям была такова, что родственники, отчаявшись пристроить его хоть к чему-то полезному и общественно-значимому, махнули на его будущее рукой и разрешили податься в «натуралисты» (синоним безобидного занятия для умственно обделённых – что позже, в Аргентине, местные власти примерно так и поняли, и решили на всякий случай повесить его как шпиона).

А потом вдруг выяснилось, что перед нами – «четвёртый по значимости британец за всю человеческую историю». Я тут только не очень уверен по поводу «третьего» – Черчилль или битлы.

Открытие, которое Дарвин сделал и скупулёзно обосновал, было из категории тех, что переворачивают всё. Или можно сказать по другому – мгновенно расставляют всё по своим местам.

Здесь не место обсуждать его «Теорию эволюции», но главную её идею можно выразить весьма кратко: мотором биологического мира является конкуренция. У кого оказываются конкурентные преимущества, тот и выживает на данном этапе. Это относится и к инфузории туфельке, и к человеку.

Касательно человека. Ввиду понятной особой заинтересованности аудитории в получаемых здесь выводах, Дарвин выделил эту тему в отдельную книгу («Происхождение человека и половой отбор», 1871). Общий принцип всё тот же (конкуренция), но конкретные механизмы обладают своей спецификой.

В частности, одним из главных преимуществ, позволивших некому биологическому виду (не обязательно прямо-таки «обезьяне») перейти в разряд «человека» стало, по мнению автора, обретение способности точно бросать камни в цель.

Человекообразное животное, обладающее рукой, достаточно совершенной для того, чтобы метко бросать камни («to throw a stone with pre-

cision»)... могло бы, при достаточной тренировке... сделать почти всё, что способен сделать цивилизованный человек.

(Чарльз Дарвин «Происхождение человека и половой отбор», 1871, Лондон. Т. 1, ч. 1, гл. 4 «О том, каким образом человек развился из некой низшей формы», с. 139)

А в чём выгода прямохождения, ведь так получается менее устойчиво? А в том, что:

Руки и кисти рук едва ли могли бы усовершенствоваться настолько, чтобы... метко бросать камни... в цель... если бы ими продолжали пользоваться преимущественно для передвижения.

(Там же, с. 141)

А почему обезьяны остаются обезьянами, а не эволюционируют? А потому, что:

Обезьяны... совершенно неспособны... метко бросать камни.

(Там же, с. 140)

Ключевое слово здесь – «метко».

Вполне допускаю, что в этих представлениях есть некий отзвук личной склонности Дарвина к точной стрельбе (см. выше), но из песни слов не выкинешь – по иерархической лестнице он с этим своим навыком, действительно, поднялся куда выше нас всех. За исключением разве что троих – которые, ещё неизвестно, может быть попали в цель ещё лучше Дарвина.

А вот такой навык, как писание стихов, к конкурентным преимуществам Дарвин не отнёс. А потому обезьяна, обладающая им, так и будет вечно оставаться обезьяной. Что косвенно подтверждается эпиграммой того же Муравьёва на того же Пушкина, написанной, впрочем, ещё до облагораживающего посещения автором Иордана:

Как не злиться Митрофану?  
Аполлон обидел нас:  
Посадил он обезьяну  
В первом месте на Парнас.

Что общего между купанием в Иордане и нашим рассказом о Дарвине? Ну, хотя бы то, что слова «в Иордане» и «о Дарвине» представляют собой точную анаграмму. То есть состоят из одного и того же набора букв. Или то, что они имеют одинаковый ударный слог «да», что из анаграммности само по себе ещё не следует.

А то, что у самого Дарвина к старости стал усталый и разочарованный вид – это, думаю, цена, которую он заплатил за нас мирозданию – за свою попытку выкупить нас из плена невежества и самодовольства.

Итак, умение бросать камни. С изменением условий игры (изобретением пороха), это качество утратило своё значение для эволюции, но сохранилось в виде инстинкта. Нам трудно, подобрав машинально камушек, выбросить его просто так, а не попытаться попасть им в ствол араукарии или в китайскую вазу эпохи Западного Чжоу, стоящую на трюмо. Это сильнее нас, это инстинкт. И хорошо понятно откуда он взялся.

У этого инстинкта есть и институализированные проявления – игры. Баскетбол, крикет, кегли, боулинг, кёрлинг, гольф, гандбол, бейсбол, дартс – всё это придумано для того, чтобы потрафить данному инстинкту. И уж конечно – игра в снежки.

Если ещё хоть как-то можно представить, что человек выбросит камушек «просто так» – то представить, что он, слепив снежок, не запустит им в ближнего своего, попросту невозможно. Снежки – это святое.

Тот же Пастернак в снежках толк знал.

Мы играем в снежки.  
Мы их мнём из валящихся с неба  
Единиц  
И снежинок...

(Пастернак «Девятьсот пятый год», глава «Детство»)

Слегка загадочные «валящиеся с неба единицы» я понимаю для себя, как соответствующие школьные оценки, которые как из рога изобилия валятся на безалаберных гимназистов, поощряемых общественными беспорядками (см. название поэмы) к игнорированию домашних заданий.

Это пишет 35-летний человек о себе 15-летнем. А вот какие слова он складывает ещё 30 лет спустя, под закат жизни. Это перевод чужого стихотворения в его исполнении.

Ты в меня запустила снежком <...>  
  
Не могу своих мыслей собрать.  
Ты снежком своим сбила их наземь. <...>  
  
Ты попала без промаха в цель... и т.д.

(Симон Чиковани, «Снежок», 1957. Перевод Пастернака)

Вообще, круто, наверно, когда тебя переводит без пяти минут Нобелевский лауреат, которого, наоборот, самого все должны переводить. Но в данном конкретном случае Пастернак попал на свою тему и ему переводилось в явную охотку, это хорошо видно.

А всё потому, что «снег» – это было «его». Собственное стихотворение Пастернака, которое он считал своим лучшим («Рождественская звезда»), было целиком построено на эффekte привнесения снега туда, где его не может быть – в Вифлееме, в сцену «поклонения волхвов».



Оригинальность (или не-оригинальность) этого приёма обсуждены соответствующими специалистами со всех сторон. Первым делом здесь поминают прямое (хотя и художественное) признание Пастернака в том, что идея позаимствована им у голландских художников («надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом» – «Доктор Живаго», ч. «Ёлка у Свентицких», гл. 10). И в качестве конкретики здесь называют лежащую на поверхности картину Питера Брейгеля-Старшего «Поклонение волхвов».

Всего у Брейгеля известно пять картин с зимним колоритом. И на трёх из них действие происходит в Вифлееме. Конечно, внешне это откровенный, даже демонстративный Маастрихт или Роттердам. Но по смыслу (подкреплённому названиями картин) это как бы Вифлеем.

Конкретно на «Поклонении волхвов» самих волхвов ещё надо умудриться обнаружить. Холодно. Всё в снегу. Водоём скован льдом. Люди укутаны по-зимнему и заняты кто чем. Главное, идёт снег. Густой хоккайдский снег куросавского Идиота.

Это единственная картина Брейгеля, на которой он изобразил момент снегопада – «единицы и снежинки, валяющиеся с неба». Историки искусства спешат нас расстроить, сообщая, что смелый приём не пришёлся по вкусу заказчикам и больше Брейгель снегопад не рисовал. Более того, на официальных копиях даже этой его картины снежинки также впоследствии не воспроизводились.

Так вот, «Поклонение волхвов». На первый взгляд это просто зимний городской пейзаж. Но если приглядеться, то можно вроде бы увидеть и Марию (в темноте какого-то навеса), и предположительных волхвов, а если уж совсем постараться – то даже и парочку ослов, гружёных какими-то тюками (дарами?), что скрыты под относительно цветастыми (восточными?) попонами – или как их там.

Действительно, чем-то всё это напоминает Пастернака. На данную версию работает и то, что копия этой картины имела (и имеется) в Эрмитаже, так что в принципе была Пастернаку доступна.

Но я в качестве прототипа «Рождественской звезды» предложил бы другую «зимнюю» картину Брейгеля – «Перепись в Вифлееме».

Сюжет достаточно редкий. Это не «Вхождение в Иерусалим» (случится через тридцать три года), и не «Поклонение волхвов» (случится завтра), а момент, когда Иосиф с Марией (на последнем месяце) входят в Вифлеем. Куда они, как сознательные граждане, прибыли для участия в переписи населения. Написана картина за три года до смерти художника.

Как это обычно бывает у Брейгеля, главных героев обнаружить не просто. Людей много. Хоть по количеству персонажей это и не «Вверх по реке в канун праздника Цинмин», но двести девять фигур я тем не менее насчитал.

Все заняты своим. Строят сарай, режут свинью, греют руки у жаровни, катаются на коньках, просто играют на льду, шнуруют коньки, тащат поклажу, стоят в очереди на перепись, опражняются у стены, меняют деньги, раскатывают «ледовую дорожку», разгружают телегу, гоняют птиц, ворошат костёр, кормят осла, сами закусывают, сплетничают, осматривают замёрзшую капусту в огороде, выгуливают детей, рубят сучья, чинят ставни – и прочее, и прочее.

Никому нет никакого дела до путника со столярным инструментом, за которым на осле едет жена на сносях. И то правда – кто же знал, что оно так это потом всё обернётся?

Картина просто шикарна. Посмотрите сами.



[Илл. 16-11-08-1. Питер Брейгель-Старший, «Перепись в Вифлееме», 1566. Королевский музей Старых мастеров, Брюссель]

И именно на этой картине присутствует множество деталей (отсутствующих в «Поклонении волхвов»), которые дословно всплывут потом у Пастернака. Пройдёмся прямо по тексту (в скобках указаны номера строк):

«Оглобля в сугробе» (15)



[Илл. 16-11-08-2. Оглобля в сугробе. Там же, фрагмент]



«Стог в стороне» (21)



[Илл. 16-11-08-3. Стог в стороне. Там же, фрагмент]

«Солома...» (26)



[Илл. 16-11-08-4. Солома. Там же, фрагмент]



«... и сено» (26)



[Илл. 16-11-08-5. Сено. Там же, фрагмент]

«Часть пруда скрывали верхушки ольхи, // но часть было видно отлично отсюда»  
(46-47)



[Илл. 16-11-08-6. Верхушки ольхи, скрывающие часть пруда. Там же, фрагмент]



«Сквозь гнезда грачей и деревьев верхи» (48)



[Илл. 16-11-08-7. Гнездо грача. Там же, фрагмент]

«Вдоль запруды» (49)



[Илл. 16-11-08-8. Запруда. Там же, фрагмент]



«Вели за хибарку босые следы» (55)



[Илл. 16-11-08-9. Хибарка, босые следы на снегу. Там же, фрагмент]



[Илл. 16-11-09-1. Хибарка, босые следы на снегу и босой пешеход. Это не оригинал картины Брейгеля-Старшего, а официальная её копия, выполненная Брейгелем-Младшим. Vonnefantentmuseum, Маастрихт, инв. № 677]



«Собаки брели, озираясь с опаской» (61)



[Илл. 16-11-08-10. Собака. «Перепись в Вифлееме» Брейгеля-Старшего. Фрагмент]

«Ослиные губы и ноздри вола» (85)



[Илл. 16-11-08-11. Морды осла и вола. Там же, фрагмент]



Каждая из этих деталей в отдельности могла явиться случайным совпадением, но все вместе – вряд ли. Я не знаю, где именно Пастернак видел эту картину (и соответственно – которую её копию). Но, например, в Маастрихте такая копия имела, а это всего 250 километров от Марбурга, где Пастернак провёл несколько месяцев. А если проехать ещё 100 километров, то можно было посмотреть даже и оригинал (в Брюсселе). В любом случае, его отец был профессиональным художником, и уж кого-кого а Брейгеля показать сыну (хотя бы в репродукциях) должен был.

А как на «Переписи в Вифлееме» обстоят дела с «тремя волхвами» (по Матфею), или с их аналогом – «Вифлеемскими пастухами» (по Луке)?

В явном виде у Брейгеля нет ни тех, ни других. Но имеются три очень характерные фигуры путников с посохами и поклажей, целеустремлённо движущихся в направлении Марии и Иосифа. При всём обилии народа, больше на картине нет ни одной столь явно сгруппированной и композиционно поданной троицы. Волхвы не волхвы, а вифлеемские пастухи – очень даже.



[Илл. 16-11-08-12. Три ходока с ношами. По Пастернаку: «Три звездочёта спешили» (31). Там же, фрагмент]



И, наконец, главный хит всей картины – игра в снежки. Их лепят и ими кидаются целых десять человек, восемь из которых – взрослые. По сюжету, напомню, всё это происходит в Вифлееме.



[Илл. 16-11-08-13. Игра в снежки в Вифлееме. Брейгель-Старший, «Перепись в Вифлееме». Фрагмент]



[Илл. 16-11-08-14. Там же, фрагмент]



Вопрос: а в реальном Вифлееме снежками кидаются? Ответ: вы удивитесь, но да. Конечно, век на век не приходится, но конкретно в интересующий нас период, то есть в 1940-е, вифлеемские пастухи кидались снежками практически каждую зиму. А именно: 1941 (19 января), 1942 (2 января), 1943 (30 января), 1945 (23 февраля), 1946 (17 февраля), 1948 (16 февраля).

Например, в 1946 это выглядело так:

Большинство жителей Иерусалима были застигнуты врасплох снегопадом, который после полудня перерос в настоящую снежную бурю.

По меньшей мере двое жителей <...> расчехлили свои лыжи и стремительно скатывались на них вдоль улицы Уссишкина и по склону Катамона с видом заправских горнолыжников.

Спонтанные «битвы» снежками происходили во всех частях города после полудня. Снежки свистели и хлопались с мокрыми шлепками, в то время, как прохожие присоединялись к «сражающимся» группам. Классическую зимнюю картину дополняли стремительно кружащиеся снежные хлопья, без остановки падающие из серых небес.

(«The Palestine Post» от 18 февраля 1946, с. 3)



[Илл. 16-11-10-1. Снежки в Израиле, 1950]

И только в 1947 покидаться снежками в Вифлееме не удалось. Зима выдалась тёплой. Так что в том феврале, хочешь не хочешь, а кидаться приходилось камнями.

Три вифлеемских пастуха-тамиреха – Джума, Муса и Мухаммед – пасли в том сезоне скот на западном берегу Иордана, у самого Бахр эль-Мейта (Мёртвого моря). И на стоянке у северной его оконечности им вздумалось покидать камни в цель. Подходящей мишени не было, и они выбрали в качестве таковой тёмные углубления, образовавшиеся в практически отвесных осыпных склонах соседнего оврага. После одного из бросков раздался звук разбившегося сосуда.

Произошло это в феврале 1947. Пастухи не поленились слазить в пещеру с помощью верёвки. Там они обнаружили разбитый ими глиняный кувшин и выпавший оттуда рулон ссохшейся кожи. Черепки они оставили на месте, а рулон на всякий случай прихватили с собой.

Следующий месяц их находка валялась у них в палатке около Вифлеема. Потом кто-то надоумил их показать свиток местному торговцу антиквариатом. Тот поизучал его несколько дней и вернул назад, удостоверившись, что коммерческого интереса он не представляет. Ещё через месяц свиток случайно попался на глаза другому торговцу. Который согласился-таки с ним поработать и даже выплатил друзьям целых двадцать американских долларов задатка.

В течение весны и начала лета этот свиток сделал несколько холостых оборотов на чёрном рынке, теряя шансы быть замеченным. Потом немного повезло и настоятель одного монастыря вроде согласился его приобрести. Но когда торговец свиток ему принёс, помощники настоятеля, не зная о существующей договорённости, дали ему от ворот поворот. И вот, наконец, 19 июля 1947 свиток всё-таки осел в легальном месте – библиотеке иерусалимского монастыря Святого Марка, купленный уже за настоящую цену – девяносто шесть долларов. Ещё год спустя он окончательно вышел из тени – о нём сообщила настоящая газета (лондонская «Times» от 12 апреля 1948, с. 4).

Сейчас это – самая ценная рукопись на Земле. Для её хранения в Иерусалиме построен специальный гигантский комплекс, уходящий на десятки этажей под землю, охраняемый лучше Пентагона и рассчитанный выдержать прямой ядерный удар. Это и есть тот самый «Большой свиток Исаяи», представляющий из себя полную – и при этом самую раннюю из известных – версию «Книги пророка Исаяи», 1QIsaA.

Роль «возмущения понятийного поля» в истории этого открытия несомненна. Но за что конкретно оно здесь ответственно – за то ли, что эту рукопись, вопреки очевидности, так долго не могли распознать и она чуть было не пропала – или за то, что она, вопреки обычному ходу вещей, в конце концов попала-таки в правильные руки – это я точно сказать не могу. В любом случае без возникшей «понятийной турбулентности» всё это вряд ли бы случилось.

Круг замкнулся. Исаяя предсказал Мессию (53:1-12). Мессия дал материал для Евангелий. Евангелия создали образы «трёх волхвов» (Матфей) и «вифлеемских пастухов» (Лука). Три вифлеемских пастуха, чей «кидательный инстинкт» (по Дарвину) был обострён в феврале 1947 локальным возмущением «понятийного поля», вернули миру «исходного Исаяю», откопав его где-то на Западном берегу Иордана. А «исходный Исаяя» породил, как скоро выяснится, правильное понимание «натуральных молдов», в нужный момент (лето 1990) придавших дополнительный импульс «Теории понятийного поля».

Итак, круг замкнулся – и снова разомкнулся.

Самое невероятное во всей этой истории то, что палестинский торговец древностями после всех своих шахер-махеров и мытарств отдал вифлеемским пастухам их полную долю – две трети от окончательной цены. Все шестьдесят четыре доллара.

Снежками же вифлеемские пастухи от души накидались в следующем году. А в 1950, седьмого февраля, снега на Мёртвом море аж по-пояс навалило.



## Натуральные молды: вторая серия

*(Следы ведут к Женевскому озеру – Зелёный чай – Дождь – «Великая русская литература» – Идиотский расклад – Слоган – Terre Neuve – Вид из второго окна – Английский перевод – Имидж решает всё)*

### Следы ведут к Женевскому озеру

С пресловутыми шекспировскими «натуральными молдами» мы однажды уже разбирались, где-то в начале этой главы. И, как мне помнится, прекрасно тогда с ними разобрались. «Натуральные молды» («nature's moulds») в «Короле Лире» – это совокупность всех человеческих «понятий», то есть – собственно «понятийное поле». Разрушать его, и даже вносить в него возмущения – чревато.

Но, честно говоря, данная идентификация «натуральных молдов» всё это время оставляла ощущение лёгкой неудовлетворённости. Поскольку подобная мудрёность как-то не очень вяжется с общим представлением о Шекспире. У него обычно всё бывало как-то проще, заземлённей. «Бывал наш Вилл и с другими мил (have their will), но только Энн взяла его в плен (hath a way)».

Так что хотелось бы ещё раз на всё это взглянуть – с высоты накопленного опыта, так сказать. А заодно и провентилировать, не прилетело ли Шекспиру это словосочетание вообще откуда-нибудь со стороны.

Это желание вылилось в результате в новое расследование, в котором следы привели меня прямиком в Женеву.

С Женевой вообще связано много чего. Например, Достоевский написал здесь первую (и лучшую) часть своего романа «Идиот».

Скажу больше. «Идиот» не просто «был написан в Женеве», а именно благодаря Женеве он вообще появился на свет и стал таким, каким стал.

То, что все писатели пишут исключительно свою жизнь – это никакая не новость. Но в случае с Достоевским степень влияния «времени и места» написания романов на их содержание была совершенно особенной.

Впрочем, данная «совершенная особенность» распространяется вообще на все произведения, относящиеся к такому яркому и компактному явлению в истории мировой литературы, как «великий русский роман».

Что, если задуматься, вовсе не удивительно, а даже закономерно. Единый механизм, породивший все «великие русские романы» (Достоевского, Толстого, Гончарова, Лескова и др.), естественно предопределил наличие у них ряда общих характерных черт, в частности – сильную зависимость от текущих обстоятельств, в которых находились их авторы в момент написания.

В свою очередь, появление вышеупомянутого «Единого Механизма» стало прямым следствием двух следующих независимых событий:

а) завоза в Петербург крупной партии зелёного чая 6 августа 1806 (приведшего к отъезду Фридриха Кёнига в Лондон), и

б) сильного дождя, прошедшего в Иерусалиме 1 мая 1852 (приведшего к приостановке работы «Бутурлинского комитета»).

А как результат – возникло такое важное и уникальное явление, как «великий русский роман». Тут всё достаточно просто. Начнём с «зелёного чая».

### А. Зелёный чай

Лето 1806 ничем особым не отметилось. А вот весна – да. Старый граф Ростов в марте месяце устраивает обед на триста персон, предварительно позаботившись о наличии на столе свежих огурчиков, молодой спаржи, ананасов, и особенно – свежей земляники. Это – третье марта, снег ещё лежит («Война и мир», т. 2, ч. 1, гл. 2).

Собственно, через эту землянику Пьер Безухов и пострадал. В данный сезон земляника в Москве нашлась только у него в тепличном хозяйстве, так что устроителям пришлось хочешь-не-хочешь приглашать и его самого на банкет. Там он пересёкся с любовником своей жены, как результат – дуэль, как результат – фактический разрыв с женой и отъезд в Петербург в совершенно растрёпанных чувствах. Чем не замедлили воспользоваться масоны, сходу взяв богача-растяпу в плотный оборот. Срубив на нём энную сумму, они затем по-быстрому спроваживают его с глаз долой. Так Пьер, толком не успев ничего понять, уезжает в какие-то дальние свои имения, всего-то и пробыв в Петербурге пару недель, с 14 по 29 марта 1806. И дальше всё у него идёт наперекосяк.

Это был март. Возобновляется же действие романа только в конце осени, когда Анна Павловна Шерер в очередной раз собирает в Петербурге свой знаменитый салон. На котором смыслённый красавчик Борис Друбецкой правильно понимает тонкие намёки томной жены Пьера Безухова (формально развода не было) и быстро становится её «другом дома», так сказать. Но это уже ноябрь 1806. Летом же – ничего такого.

Вообще, Петербурга в романе Толстого не так много, гораздо меньше, чем ожидаешь. После эпизода с «салоном», в следующий раз действие переносится сюда только в августе 1809, когда Андрей Болконский становится здесь близким сподвижником Сперанского и активно участвует вместе с ним в подготовке коренных реформ (т. 2, ч. 3, гл. 4-18), которые так и не состоятся.

Короче, по Петербургу мы имеем в романе «слепую зону» с апреля по октябрь 1806. В реальности же (не в романе) как раз этот отрезок времени был исключительно судьбоносным. Вряд ли кто тогда это осознавал, но сизифов камень истории в очередной раз достиг тогда своей верхней точки и дальше имел возможность покатиться в любом направлении. Поскольку именно с середины мая и по сентябрь 1806 в Петербурге находился немецкий инженер-изобретатель Фридрих Кёниг. Находился в подвешенном состоянии.

Кёниг прибыл сюда с целью добиться царской аудиенции и предложить на ней свой проект (чертежи прилагались). Но, как все настоящие изобретатели, он оказался недостаточно искушён в науке «кабинетной механики». Так что июнь и июль прошли в бесполезных визитах и ничего не значащих обещаниях.

С другой стороны, «наука» эта не столь и велика, главное иметь к ней вкус. Постепенно до Кёнига начало доходить, что здесь, перед тем как что-либо предпринимать, сначала надо «обзавестись». И он «обзавёлся», благо земляков, приближенных ко двору, здесь хватало. Дело вроде бы начало двигаться.

И тут наступил август.

А в августе, конкретно – утром шестого числа – в Кронштадте пришвартовался шлюп «Нева», прибывший из Кантона с грузом чая.

Так это воспринималось тогда. Сейчас же это событие называется «Первое в истории русское кругосветное плавание кораблей Надежда и Нева под командованием Крузенштерна и Лисянского».

Плавание длилось три года, смельчаки подметали клешами улицы Рио, огибали мыс Горн, бороздили южные моря, пили какао в Макао, шугали Малаккских пиратов, шарахались от сиамских тараканов, гордо не поправляли такелаж в Кейптаунском порту (как раз в те дни спор там решал «браунинг»), гуляли по острову Св. Елены, не испытывая ещё никаких ассоциаций, и т.д. и т.п.

Но сухая правда жизни состоит в том, что это был коммерческий рейс «Российско-Американской компании» с конкретной задачей: забросить продовольствие на аляскинскую факторию Компании (в Ново-Архангельск, Ситха, см. «Земля после синдрома»), забрать там накопившуюся пушнину, продать её в Кантоне, на вырученные деньги закупить в Китае всякого дефицита и доставить его в Петербург. Всё остальное – в свободное от работы время.

Главным китайским экспортным товаром на тот момент был чай. Не шёлк, не фарфор, не бумага, не порох – и даже не компасы. А чай, чай и чай.

Капитаны обеих кораблей, Лисянский и Крузенштерн, к своей основной миссии (то есть коммерческой) относились с должным для морских офицеров презрением. А потому соответствующие данные я брал не из их отчётов, а из более компетентного источника – журнала торгового представителя Компании Фёдора Шемелина (часть вторая, издан: СПб, 1818), участвовавшего в экспедиции. Единственно надо иметь в виду, что в ходе публикации в текст «Журнала» вкралось множество опечаток, в том числе и существенных («1,78» вместо «3,78»; «38» вместо «58»; «80» вместо «30»; «десять тысяч» вместо «десять» и так далее). Так что приводимые ниже цифры получены по результатам моей собственной выверки бухгалтерии Шемелина. Впрочем, тут всё достаточно прозрачно.

Итак. Две трети всех товаров (в стоимостном выражении), привезённых в Петербург «Невой» и «Надеждой», составлял чай. Причём – что сейчас кажется необычным – более половины этого чая (53%) составлял чай зелёный. Да-да, «Нева» и «Надежда» привезли в Петербург двадцать восемь тонн зелёного чая (не считая двадцати четырёх тонн чёрного). Это стало невероятным культурно-гастрономическим событием столицы.

Дело тут не только в количестве. Если отталкиваться от оборотов Макарьевской ярмарки (Нижегородской ещё нет, но скоро будет), то завезённое в Петербург количество составляло около четырёх процентов от годового потребления чая в тот период. Не так и много.

Сенсацию определило другое. Вплоть до этого самого момента (а потом ещё полвека после него) весь чай, который завозился в страну – все сто процентов – это был чай «кяхтинский». То есть доставляемый через пограничный пункт Кяхта сухим путём. А «кяхтинский» чай, как известно – чай «медленный». От сбора урожая на Хуаншане до подачи самовара в Мытищах проходило самое меньшее полтора года, а реально все три. Для чёрных чаёв и отдельных улунов это не столь кри-



тично (а для пуэров так даже и хорошо). А вот для зелёных чаёв, время жизни которых исчисляется месяцами и при самых лучших раскладах составляет не более одного года, такая задержка – просто приговор. Сейчас, например, принято считать, что хороший зелёный чай более-менее сохраняет свой вкус в течение одного года только при условии строгого хранения его в холодильнике при ровной низкой плюсовой температуре. И то остаётся нерешённым вопрос: что правильнее заваривать в ноябре – лучший мартовский сбор или худший (но более свежий) сбор сентябрьский? Вот как с зелёными чаями всё непросто.

А тут и года не прошло, как зелёный чай – да ещё в таком количестве – да ещё в таком ассортименте – прилетел прямиком с плантаций Ханчжоу в Петербург.

Кстати, об ассортименте. В русской чайной практике XIX века фигурируют следующие четыре категории «кантонских» зелёных чаёв (в порядке возрастания цены): «Сингл», «Хайсон», «Гампоуд» и «Жулан». Сейчас эти категории существуют только как исторические – по причине нечёткости их критериев. Представления о них современников в деталях немного расходятся (John Lettsom, «The natural history of the tea-tree», 1799, с. 39-41; Robert Fortune, «A Journey to the Tea Countries of China», 1852, гл. 4-5; Николай Ржанов, «Китайский чай», 1856, с. 29-31, 34), но общая идея тем не менее просматривается. Для себя я понимаю эти категории следующим образом.

«Сингл» (он же «Сингло») – от «Sungluo shan», названия небольшого горного массива (скорее возвышенности), примыкающего с юга к знаменитой горе Хуаншань. Кстати, всё то, что сейчас называется «хуаншаньскими» чаями (например, знаменитый «Мао фен», выглядящий как сухая еловая хвоя) выращивается в реальности на плантациях соседнего Сунлуошаня. На склонах же собственно Хуаншаня никаких плантаций я не видел.

«Хайсон» – тот же «хуаншаньский» чай, что и «Сингл», но только не с горных плантаций Сунлуошаня, а с более низменных окрестных мест. Тоже «игольчатый» по виду, из той же провинции Аньхой.

«Гампоуд» – от «gunpowder» («порох»), он же «жемчужный» чай (по круглой форме сухих чаинок). Категория определяется исключительно формой скрутки листьев (маленькие шарики, они же «гранулы», они же «зёрна»). Может быть как зелёным, так и улуном. Исходно из Чжэцзяна, но в принципе может быть откуда угодно. Как пример – современные «Зелёная улитка» (зелёный) и «Железная Гуаньинь» (улун). И, наконец,

«Жулан». Самая дорогая и самая загадочная (сказать иначе – невнятная) категория. Под неё, похоже, подвёрстывалось всё, что подпадало под понятие «зелёный чай высшей ценовой группы». Что-то мне подсказывает, что в первую очередь имелись ввиду «плоские» (не «скатанные») чаи. Например такие, как знаменитый «Лунцзин» («Колодец дракона») из Ханчжоу, или не менее знаменитый (и ещё более деликатесный) «Тайпин хоу куэй» («Тайпинский Главарь обезьян») с того же всё Хуаншаня. Мой, кстати, любимый.

Так вот, благодаря плаванию «Невы» и «Надежды» высшее общество Петербурга впервые получило возможность попробовать всю эту роскошь в первозданной её красоте – и свежие «хайсоны», и свежие «гампоуды», и свежие «жуланы».

На одной только «Неве», одних только «гампоудов» приехало восемнадцать разных сортов – «Еу Моу», «Тсоки шерк», «Тайхин», «Шан хин», «Хун шун», «Квай шон», «Гу шун», «Гу лон», «Ли-тай», «Шеон хан», «Шилу хан», «Шцу хи», «Шин хи», «Шин хин», «Мун хин», «Кун шун», «Син пу», «Шин шун». Знать бы ещё что это такое. Средняя закупочная оптовая цена, если интересно, 1 р. 30 коп. за фунт.

Драгоценный же «жулан» был представлен на «Неве» сортом «Таймоу» (тоже без понятия), одна тонна. Будем считать, что это «Тайпин хоу куэй» или что-то вроде. Всегда надо исходить из лучшего.

Так что ценителям зелёного чая в августе 1806 было от чего сойти с ума. При том, что главным ценителем зелёного чая здесь являлся никто иной, как Александр Павлович Романов, император всероссийский.

Эту страсть Александра к чаю именно зелёному («кушал чай, всегда зелёный») зафиксировал его врач Дмитрий Тарасов («Воспоминания моей жизни», журн. «Русская старина», 1871, т. 4, № 12, с. 636). Тот самый Тарасов, который потом стал одним из очень немногих не-вельможных свидетелей момента смерти самодержца – и мог бы при желании компетентно прояснить вопрос со старцем Фёдором Кузьмичом.

Итак, 6 августа в Кронштадт пришла «Нева» – и «двор» загудел, как улей. Уже через день Александр лично осматривает (а может и дегустирует) прибывшую коллекцию «хайсонов», «гампоудов» и «жуланов». Ещё через день императорская семья в полном составе плывёт на ялике туда же. Когда в Кронштадт вскоре возвращается и «Надежда» – ажиотаж вспыхивает с новой силой. В конце августа Крузенштерна приглашают во дворец, через пару дней Александр сам поднимается на борт «Надежды», 5 сентября – опять посещает «Неву» и снова «инспектирует» привезённые чаи. Какие уж тут аудиенции с докучливыми «инженерами».

А инженер Фридрих Кёниг всё ждёт и ждёт. Впрочем, он уже и не ждёт, он всё понял. Из канцелярии ему поступило встречное предложение (по сведениям, которые я пока не смог проверить – конкретно от Михаила Сперанского, будущего шефа Андрея Болконского). Суть предложения такова: вместо аудиенции и всяких там разных прожектов – чинно-мирно поступить в Петербурге на госслужбу с окладом в тысячу рублей в год, плюс казённая квартира, плюс дрова (письмо от 16 августа 1806 к матери Кёнига, написанное по его поручению Иоганном Бёме).

Кёниг решительно отказывается, забирает чертежи и первым же рейсом уплывает в Лондон.

А ведь не свались тогда на голову «высшего света» эта «чайная лихорадка» – Кёниг скорее всего дождался бы своей аудиенции. Результат её предсказать не сложно. Предложение было бы примерно то же самое, но только сделал бы его не какой-то там Сперанский, а император лично. А от таких предложений не отказываются. И стал бы наш Кёниг, как миленький, очередным «немцем на русской службе». Женился бы на смазливой кухарке. Получил бы «звезду» или «ленту». Научился бы с похмелья бить денщика в зубы. Завёл бы выезд. Жизнь бы, возможно, и удалась. А вот чертежи... и то правда – какая только чепуха не забивает нам голову по-молодости.

Но свежий тайпинский «Главарь обезьян» в Петербург приплыл, аудиенции не было, и Кёниг уплыл в Лондон.

Событие это оказалось судьбоносным. Лондон был тогда реально изобретательским раем. От желающих инвестировать в новые технологии здесь отбою не было, потенциальные спонсоры облепляли новоприбывших инженеров ещё прямо на трапе. Так что у Кёнига быстро нашлось здесь и финансирование, и деловой партнёр (Бауэр). Сама собой образовалась и собственная мастерская.

Но всё равно – до первого практического результата прошло ещё пять лет сумасшедшей работы, а до реального промышленного внедрения – все восемь. Этим «результатом» стала, если говорить коротко, «полу-ротационная печатная машина» (так называемая «машина Кёнига», патенты № 3496 от 30 октября 1811, № 3725 от 23 июля 1813, № 3868 от 24 декабря 1814).

Все четыре слова, взятые выше в кавычки, принципиальны. «Ротационная», потому что при печати впервые использовался принцип вращения (наката), а не плоского прижима. А «полу-» означало то, что, во-первых, сама печатная форма («талер») оставалась ещё плоской, и, во-вторых, что печать производилась не на бесконечную бумажную ленту, а пока что всё ещё на отдельные листы. Но краска на печатную форму наносилась уже системой вращающихся цилиндров, а ещё один цилиндр с закреплённым на нём листом бумаги прокатывался по матрице сверху. Всё это – полностью автоматически (одно слово «машина»).

«Машина Кёнига» сходу дала почти пятикратный выигрыш в скорости (1100 листов в час против прежних 250), а через несколько лет – и десятикратный. «Дешевизна» и «скорость» – вот два ключевых слова, которые не надо было повторять издателям дважды.

Любопытно, что британская патентная практика того времени сослужила нам всем хорошую службу, а самому Кёнигу – плохую. Ибо недостаточный ещё уровень юридической проработки в этой сфере позволял тогда обходить патенты (используя, например, другую терминологию), зато сама патентная документация (доступная любому интересующемуся) была идеальной кормушкой для желающих поживиться чужими идеями и решениями.

Но нет худа без добра. Изобретение Кёнига быстро расползлось (под разными марками) по Британии и миру, а сам изобретатель, вернувшись в Германию (которой ещё не было), открыл там вместе с Бауэром собственное предприятие. «Скоропечатные машины Кёнига» стали в типографском деле понятием нарицательным.

В Россию эта техника в конце-концов тоже пришла, хотя и с большой задержкой. Первые две полу-ротационные «машины Кёнига» попали в Петербург только в августе 1829 (для типографии Академии Наук). При жизни Пушкина их было завезено в Россию всего девять штук – пять для типографии Академии Наук, и четыре для типографии Московского университета (Теодор Гёбель, «Friedrich Koenig», 1875, Приложение). Понято, что никакой погоды такое их количество не делало.

Однако постепенно количество этой принципиально новой техники здесь росло. И примерно к началу 1850-х ситуация достигла нового качества. «Машины Кёнига» перестали быть здесь диковиной. К концу 1870-х типографских станков одного

только собственно «кёниговского» производства (то есть фирмы «Кёниг и Бауэр») насчитывалось в стране уже более шести сотен (Гёбель, 2-е изд., 1883, с. 278).

Это был реально «скоропечатный» бум. Тот же Михаил Катков (издатель Достоевского, а заодно и всего «Русского вестника»), когда он в 1863 взял в аренду типографию Московского университета, то первым делом прикупил туда пять скоропечатных «машин Кёнига» (НИОР РГБ, ф. 120, карт. 56, д. 16, л. 3 об.) и паровой к ним двигатель. Вместо старого доброго слова «печатня», исконно означавшего типографию, в обиход прочно (хотя и не надолго) вошла «скоропечатня».

А стало возможным это всё благодаря тому, что в августе 1806 шлюп «Нева» не потонул невзначай где-нибудь в проливе Скагерраке, а благополучно довёз до Кронштадта свой нежный зелёный груз. (Конец описания следствий события «А»).



### Б. Дождь в Иерусалиме

В Иерусалиме сухой и жаркий сезон устанавливается обычно с середины апреля. Ни облачка, ни дождинки не жди уже до октября.

А тут вечером 1 мая 1852 в городе прошёл небывалый ливень («during the ensuing night there was heavy rain», Edward Robinson «Journal of travels [in Palestine] in the year 1852», Boston, 1856, с. 183). Как результат – крыша одного из городских зданий протекла.

Сказать по правде, эта крыша периодически протекала и раньше, как минимум последние восемнадцать лет, начиная с землетрясения 1834. Но к этому неудобству постепенно как-то приспособились, натягивая в сезон дождей (ноябрь-февраль) под протекающим сводом навощённый парусиновый полог. А тут дождь случился в совершенно неурочное время. И потекло.

Протечка – это всегда неприятно. А тут дело усугублялось ещё тем, что это было здание общественное. А именно – храм Воскресения (в русском обиходе – «храм Гроба Господня»), равно используемый христианами множества конфессий.

Конкретно этот дождь стал просто последней каплей. И французское правительство не выдержало и предложило отремонтировать, наконец, протекающий купол за свой счёт.

В ответ русский самодержец, будучи не в силах вынести такого оскорбления, приказал войскам перейти границу и оккупировать два соседних государства – княжества Молдавия и Валахия (Румыния).

Хотя и Молдавия и Валахия были де-факто независимыми государствами, но де-юре они входили в состав турецкой Османской империи. Так что это вторжение формально означало вторжение в Турцию. Так началась «Крымская война».

Ладно, если уж говорить, то говорить всё. Были ещё две причины для начала этой агрессии. Меньше по значимости, но были. Назовём их «ключ» и «звезда».

«Ключ». Действие здесь переносится из Иерусалима в Вифлеем. Здешний Рождественский храм всегда использовался совместно тремя конфессиями (в алфавитном порядке): армянской апостольской, греческой ортодоксальной и францисканской католической.

Чтобы предупредить возможные между ними трения, султан Блистательной Порты в феврале 1852 издал специальный «фирман» (постановление), подтверждающий принцип равенства прав этих трёх конфессий на Вифлеемский храм. Были детально расписаны разные нюансы совместного использования недвижимости. В частности, отдельным положением оговаривалось, что ключами от дверей этого храма должны равно располагать все конфессии (текст фирмана: «Correspondence respecting the rights and privileges of the Latin and Greek Churches in Turkey», London, 1854, paper № 40, с. 37-39).

Всего в храме имелись три входные двери, функционально дублирующие друг друга и ведущие все в одно помещение. И вот оказалось, что от одной из этих трёх дверей у францисканцев ключа почему-то нет. А потому, в соответствии с

фирманом, дубликат этого ключа был выдан также и им. Данный факт стал второй причиной для начала российского вторжения.

И, наконец, «звезда». Это третья и последняя причина «Крымской войны». Внутри Вифлеемского храма находится та точка на нашей планете, в которой родился Иисус. Эту точку обозначает там плоская металлическая звезда с четырнадцатью короткими лучами, прибитая в соответствующем месте прямо к полу. Все, наверно, её видели, а возможно и трогали.



*[Илл. 16-12-01-1. «Вифлеемская звезда» в церкви «Рождества» в Вифлееме. К ней всегда стоит очередь]*

Так вот, вы видели не ту звезду. Настоящая звезда в 1847 непостижимым образом исчезла. Скорее всего она была банально украдена. Но исчезла она совершенно с концами – никаких улик, никаких подозрений, никаких результатов многочисленных расследований.

Первое время ещё была надежда, что её всё-таки удастся найти. Но пять лет прошло без каких бы то ни было сдвигов. Что делать! Французское правительство, на балансе которого была украденная звезда, плюнуло, изготовило точную копию и 22 февраля 1852 установило её на то же самое место.

Это простое и логичное действие почему-то также вызвало в Петербурге приступ холодного бешенства. Турецкому правительству было направлено требование «всё это» немедленно прекратить. При этом не уточнялось, что именно предлагается сделать. Убрать звезду? Оставить? Ни то, ни другое. Просто: «прекратить – и всё!» А не то...

Как сказала по другому поводу Алека Чейз – имеется «too many stars within us» («A Poem of Belief»). От себя добавлю – и «tars».

Если вам кажется, что я сгущаю краски, то вот вам голая фактура.

Технически история разворачивалась так. Вначале некоторое время ушло на осознание Петербургом нанесённой ему обиды, потом самодержец перешёл к практическим действиям. Это заняло где-то год. И вот в конце февраля 1853 к султану прибыл чрезвычайный посол с ультиматумом. В качестве посла был выбран Александр Меншиков, правнук того самого Александра Меншикова, «Светлейшего князя Ижорского».

Меншиков пробыл в столице Порты два с половиной месяца, предъявил несколько слегка различающихся ультиматумов, получил согласие по большинству позиций, после чего 21 мая разорвал переговоры и гордо покинул Порту, демонстративно обидевшись. 3 июля 1853 русские войска перешли границу Молдавии.

Тексты этих ультиматумов сохранились. Показательная деталь. При запросе Меншиковым очередных инструкций из Петербурга, на его письменный вопрос (на французском) – должен ли он в своих требованиях (направленных против всего французского) идти до конца, вплоть до полного разрыва – на этот вопрос царь ответил просто и ясно: «Oui» (депеша Меншикова к Нессельроде № 26 от 10 апреля 1853, с пометками на ней царской рукой).

Вот сам ультиматум Меншикова (в оригинале – тоже на французском) от 19 апреля 1853:

Русский посол вынужден настоятельно предложить правительству Порты дать немедленный и однозначный ответ по поводу следующих требований:

- 1) Издать фирман (Постановление) с объяснениями Порты по поводу:
  - ключа от Вифлеемского храма <...>;
  - серебряной звезды, установленной в месте Рождения Иисуса <...>

- 2) Издать Высочайший султанский Указ о безотлагательном ремонте купола храма Гроба Господня силами и средствами правительства Порты, но – под контролем греческого Патриарха и без какого-либо участия в этом процессе представителей других конфессий. <...>

В зависимости от полученного ответа, посол примет решение о своих дальнейших действиях в соответствии со своим статусом и долгом соблюдения достоинства правительства, которое он представляет.

(Ультиматум Меншикова правительству Порты от 19 апреля 1853. Архив МИДа, опубликовано: А. М. Зайончковский, «Восточная война 1853-1856», Приложения к первому тому (отдельной книгой), 1908. Приложение № 123, с. 402-403.)

В оригинале этот русский документ выглядит так:

Les délais qu'on a apporté jusqu'ici à prendre une décision finale sur les propositions de l'ambassadeur de Russie, l'obligent à demander à la Porte une réponse catégorique et qu'il ne pourrait attendre plus longtemps. <...>

1) Un firman explicatif et dont la rédaction serait convenue concernant:  
la clef de l'église de Bethléem;  
l'étoile en argent placée sur l'autel de la Nativité <...>

2) Un ordre suprême: pour la réparation immédiate par le gouvernement ottoman de la coupole du temple du Saint-Sépulcre avec la participation du patriarche grec sans l'ingérence d'un délégué d'un autre culte <...>

La réponse <...> indiquera à l'ambassadeur les devoirs ultérieurs qu'il aura à remplir et qui ne pourront être que conformes au maintien de la dignité du gouvernement qu'il représente etc.

Так началась «Крымская война».

Три года спустя, в марте 1856, она закончилась катастрофическим поражением России.

Я чуть было не написал «сокрушительным разгромом», но «разгрома» как такового даже и не было. А ведь это был бы далеко не худший вариант: армия – бежит, страна – остаётся. Здесь же собственный военно-промышленный комплекс, как вампир, капля за каплей высосал из страны всю кровь, превратив полнотелое некогда царство в сухую сморщенную мумию.

По истечении второго года войны российский самодержец, чувствуя приближающуюся расплату, предпочёл ускользнуть от неё, перейдя в мир иной. Технически, причиной смерти стала рутинная простуда, но реально – этиологически – понимание полного краха, являющегося при этом делом единственно своих собственных рук.

Пришедший ему на смену новый царь сразу взял курс на сворачивание военной авантюры. Но милитаристский маховик был к тому времени раскручен настолько, что остановить войну удалось только через полгода, а завершить – через год.

Результат, если коротко, был следующий. Россия потеряла Бессарабию, навсегда оттолкнула от себя Молдавию и Румынию, лишилась всего черноморского флота (включая прибрежную инфраструктуру), утратила последние остатки влияния на православных христиан Османской империи. Взамен она приобрела... да ничего не приобрела. Поражение в чистом виде.

Если говорить о причинах этого поражения, то множественное число здесь будет даже излишним. Причина одна – тридцатилетнее бессменное правление человека, который по-факту считал армию и флот своим единственным союзником (озвучит эту глубокую мысль его внук). Но, как говорится, «Кто хочет кормить только свою армию, тот рано или поздно начнёт кормить своей армией червей».



Всё сбылось по-писанному. В целях пестования собственной фанаберии, русский правитель закопал в землю пол миллиона своих людей, и четверть миллиона чужих. «Крымскую войну» иногда называют «Нулевой мировой».

О потерях. Это вопрос всегда больной, всегда тонкий и всегда подверженный манипуляциям. При указании русских потерь в «Крымской войне» часто скромно умалчивают об «умерших от болезней», в частности от холеры. А это – как минимум две трети всех потерь личного состава в той войне. «Холерная палочка» оказалась действеннее, чем «пуля Минье».

С учётом этого, цифра в «пол миллиона» русских потерь – очень осторожная цифра («Исторический очерк деятельности Военного управления в России...», том 1, 1879, с. 171-174; здесь приводятся официальные данные Военно-медицинского департамента, разительно расходящиеся с данными собственно Военного ведомства).

«Крымская война» в целом вызвала сильное отторжение населения. В 1854 (в самый разгар боевых действий) количество бежавших с фронта или сдавшихся в плен солдат равнялось в русской армии общим боевым потерям (там же, Приложение № 15, «Сведения об убыли нижних чинов»). Лев Толстой, отрубивший на этой войне против французов «от» и «до», как только смог уволиться со службы – тут же, к чертям, уехал во Францию, а потом на Женевское озеро, откуда с большим удовольствием совершал горные походы, например из Монтрё в Château d'Oex (27-29 мая 1857), где он впервые увидел гору «Rubli» и соседнюю «Grichtsflue» – короче, уехал всё равно куда, лишь бы вокруг говорили на «милом французском» (или немецком).

Осталось только сказать о следствиях, проистекших из поражения в этой войне. Они-то как раз неисчислимы. Для нашей темы решающе важными являются два из них (ну, кроме отхода в мир иной правителя). Это: 1) начало лихорадочного строительства железных дорог, и 2) отмена предварительной цензуры печатной продукции. Хронология здесь такая.

Железные дороги: Москва – Нижний Новгород (1861), Москва – Ярославль (1862), Москва – Рязань (1862). С учётом уже существовавшей дороги Петербург – Москва, это была уже реальная сеть. А ведь процесс только начинался и выказывал тенденцию к дальнейшему лавинообразному росту.

Цензура: в 1855 был упразднён одиозный цензурный орган, так называемый «Бутурлинский комитет» (господин Бутурлин к тому времени был уже сам давно «упразднён»). Это событие ознаменовало собой начало многоступенчатой цензурной реформы, приведшей в 1865 к отмене предварительной цензуры для столичных периодических изданий.

Итак, 1 мая 1852 в Иерусалиме прошёл дождь – и десять лет спустя центральная Россия покрылась сетью «чугунок», а существовавшая до того «чугунная» цензура существенно полегчала. (Конец описания следствий события «Б»).

«Великая русская литература»

Остаётся только сложить «А» и «Б».

Вообще-то, издатели уже довольно давно уразумели, что публика желает не столько «читать», сколько «почитывать». То есть идеальной печатной продукцией являются сборники, где не важно что, зато много разного. Уже в пушкинское время это понимание пыталось реализовываться в форме «альманахов», то есть своеобразных толстых журналов, не имеющих, однако, жёсткой периодичности.

Но дело тогда не очень пошло. Вины издателей в этом нет. Если уж кому и предъявлять претензии, так это уровню научно-технического прогресса. Существовавшие печатные технологии делали издательский бизнес не слишком рентабельным, а типографии были зачастую так просто убыточными, и их содержание вменялось разным государственным учреждениям в нагрузку к их основной деятельности. Такими были и типография Академии Наук, и типография Московского университета.

Так продолжалось до тех пор, пока шлюп «Нева» не привёз из Кантона в Петербург груз свежего зелёного чая – в результате чего инженер Фридрих Кёниг уехал в Лондон и там изобрёл «полу-ротационную печатную машину», которая радикально удешевила типографские услуги. К 1850-м «машины Кёнига» в достаточном количестве добрались и до России.

Так появилась первая предпосылка для выхода «толстых журналов» на реальную прибыльность – за счёт существенного снижения себестоимости производства.

Но что в журнальном бизнесе самое прельстительное? Это – предоплата. Оплата клиентами твоего ещё не произведённого товара на целый год вперёд, то есть – практика «годовой подписки». Это – голубая мечта любого промышленника: сначала получил деньги – а потом уже на них что-то там производишь.

Но применительно к журналам тут есть одно трудное условие. Издатель обязан обеспечить жёсткий ежемесячный график выхода номеров, а кроме того – бесперебойную и быструю доставку их подписчикам. Только тогда это работает.

И тут-то вступают в игру следствия «события Б» (протечки купола в Иерусалиме и всего что за этим последовало). А именно – появление в центральной России железнодорожной сети (впервые обеспечившей более-менее надёжную и быструю логистику) и отмена для журналов требования предварительной цензуры (делавшей сроки выхода любого издания совершенно непредсказуемыми). Эти две вещи, с учётом резкого удешевления печати, позволили издателям начать выводить свои журналы на настоящие тиражи и, соответственно, на настоящие прибыли.

Тут-то и была пересечена та сатерлендская «тонкая красная линия», что отделяла писательство любительское от писательства профессионального.

Издатели толстых журналов впервые в истории обрели экономическую возможность (и целесообразность) платить своим авторам такие гонорары, на которые стало можно жить.

Цифры? Пожалуйста. В конце 1860-х для путешествия по Европе приличному господину с женой было достаточно ста рублей в месяц на двоих. А гонорарная ставка Достоевского в журнале «Русский вестник» (конкретно по «Идиоту») составляла сто рублей за авторский лист – при том, что писатель был способен в течение года спокойно выдавать по три-четыре листа ежемесячно (с учётом обдумывания, переписывания, бытовых пауз и проч.). При этом ставка Достоевского считалось не слишком высокой. Молодой Толстой, например, смог выбить себе триста рублей за лист (чтобы тут же все их просадить на китайском биллиарде), а Тургенев – так и все четыреста.

Короче, работать «писателем» стало вдруг выгодно. И писатели сразу появились. И много. Да просто полезли, как грибы после дождя. Так что у редакторов появилось из чего выбирать. Вот и весь секрет «литературного чуда».

При том при всём, платить реальные гонорары могли только журналы, ибо только им были по-плечу требуемые тиражи. Соответственно, вокруг журналов писатели и вились.

А ведь сказочные гонорары – это было ещё не всё. На новопришедших авторов пролился вдобавок сияющий свет по имени Аванс (родной сын Подписки). Оказалось, что начать получать деньги за книгу можно даже не дописав её до конца, а прямо в процессе, а иногда даже и не начав.

Но за всё нужно платить, а уж тем более за деньги. У данного экономического механизма была и обратная сторона – «нормативы». В обмен на хрустящие банкноты редакторы журналов требовали от своих авторов неукоснительного соблюдения графика присылки очередных порций текста. Не складывается действие, не выписывается образ, сюжет пошёл не туда, требуется что-то переделать – редактора это не волнует, в конце месяца – вынь ему да положи следующую главу. Писание слов – это теперь часть большого бизнеса, причём самая простая его часть.

Специфика экономической модели и определила общие черты тогдашних произведений. Книги стали длинными, просто чудовищно длинными (поскольку платят теперь с листа). Чёткая поступательная структура сюжета уступила место множеству запутанных линий, которые могут возникать из ниоткуда, а потом уходить в никуда (поскольку у авторов нет теперь возможности, даже юридически, подчищать случайно возникшие несуразности и хвосты). У книг теперь хоть по-прежнему и есть начало, но уже нет чётко обозначенного конца – точка в рассказываемой истории может при желании быть поставлена в любом месте (следствие практики дописывания книги по ходу публикации, с пониманием возможного требования ужать до нужного количества номеров – или, наоборот, растянуть). Романы стали своеобразными «телесериалами», читать которые можно с любого места и до любого.

Или можно сказать так. До этого книги представляли собой род «шахмат»: на первых страницах писатель расставлял все фигуры и определял правила ходов – а потом страница за страницей развивал игру, которая заканчивалась логичным и неизбежным матом. Теперь же это стало больше напоминать «забивание козла»: если у автора не находится хорошего хода (а подступает срок сдачи главы), он просто вытягивает случайную костяшку из кучи и прилаживает её куда получится. Главными качествами профессии стали бесперебойность и скорость.

Это, собственно, и есть то, что теперь называется «великий русский роман». Как то.

Толстой: «Война и мир» («Русский вестник», 1865-66); Достоевский: «Идиот» («Русский вестник», 1868); Гончаров: «Обломов» («Отечественные записки», 1859), «Обрыв» («Вестник Европы», 1869); Лесков: «Некуда» («Библиотека для чтения», 1864), «Соборяне» (в разных журналах, 1866-72); Писемский: «Тысяча душ» («Отечественные записки», 1858). И так далее.

Все эти неподъёмные романы писались под журналы, первая публикация всех их была именно журнальная (во многих номерах, с продолжениями), по ходу публикации они либо ещё дописывались, либо, как минимум, претерпевали существенную правку.

В вышеприведённом мной списке генералов русской литературы не хватает одного Тургенева. И неспроста. Тургенев – совершенно особый случай. Называется он – «огромное наследство, свалившееся вовремя». Так что для Тургенева литературные гонорары (самые высокие из существовавших, заметим) никакой погоды не делали. И вот вам сразу результат – книги Тургенева, хоть по-инерции их и называют «романами», на деле являются повестями («Рудин», «Отцы и дети», «Дворянское гнездо», «Вешние воды»). Если они и печатались в журнале, то всегда целиком в одном номере. При этом срок публикации никогда не поджимал, все книги имели возможность хоть сколько-то вылежаться (что очень важно).

Подытожим. В середине 1850-х возник новый экономический механизм – и он обеспечил появление «великого русского романа». Механизм работал бесперебойно и слаженно, всё в нём было на своём месте.

На первый взгляд, ничто не мешало этой благодати длиться вечно.

Но я не зря несколько раз акцентировал, что Кёниг изобрёл «ПОЛУ-ротационную машину». Потому что в конце концов пришло время и полной «ротационной».

Как чисто изобретение, «ротационная печатная машина» появилась в начале 1860-х, но как фактор русского издательского дела – лет двадцать спустя. В техническом смысле это был следующий шаг по сравнению с «машинами Кёнига». Здесь уже совсем не было плоских элементов, печатная форма была также цилиндрической, при этом печать шла на бесконечную бумажную ленту.

Если «машина Кёнига» дала по сравнению с «плоскопечатными» машинами выигрыш в скорости на порядок (в десять раз), то «ротационная машина» давала как минимум два порядка (в сто раз). А это уже открывало шлюзы для настоящего газетного бизнеса.

А публика, как мы помним, по-прежнему желает «почитывать». И для этого газета – идеальный продукт: быстрый, дешёвый, пёстрый. Так что «толстые журналы» – эти герои вчерашнего дня – вернулись в свою родную резервацию – на полянку для утончённых и праздных. Тиражи стали соответствующие – а с ними и гонорары. «Великий русский роман» закончился.

Ведь газета – это не место для романа. Зато – настоящее Эльдorado для рассказа. И на смену Гончарову пришёл Чехов.



### Идиотский расклад

Итак, сложившиеся реалии подталкивали романы того периода становиться длинными, перегруженными и ситуативными. Последнее означало сильную их зависимость от текущих жизненных обстоятельств их авторов.

Если это характеризует в той или иной степени весь «великий русский роман», то Достоевского характеризует в степени высшей. У него же всё в высшей степени.

Взять того же «Идиота». История его написания – это отдельный роман. Длинный, перегруженный и ситуативный.

Писался роман в Женеве, в городе Вольтера и Карамзина.

По жанру это любовно-бытовой роман с криминальной линией. Неуравновешенный нувориш, страстно влюблённый в особу со скандальным характером (бывшую содержанку одного влиятельного лица), яростно её добивается. Та держит его на «коротком поводке», то приваживая, то отталкивая. При этом она сама является частью сложной брачной схемы. Один генерал хочет обвенчать её со своим секретарём – чтобы после этого спокойно выдать собственную старшую дочь за высвободившееся, в результате, то самое «влиятельное лицо». Секретарь колеблется, ибо он предпочёл бы жениться на младшей генеральской дочке, а не на предлагаемой ему скандалистке. Но дело это не бесплатное, деньги замешаны большие. Так что всё не просто. Опять же – ослеплённый страстью хулиганствующий нувориш представляет нешуточную опасность – чисто «седьмой самурай». А генеральская дочка тоже ещё та – то посмотрит на секретаря, то отвернётся. И вот это всё, перемежаясь рассуждениями о разных отвлечённых материях, крутится из главы в главу, то разгораясь, то затухая. Кончается история тем, что нувориш, измучившись вконец неопределённостью, убивает скандалистку, а генеральская дочка увлекается кем-то на стороне и выходит из игры. Вот такая увлекательная «love-story».

А где тут «князь Мышкин», тот самый «идиот», в честь которого назван роман? А его здесь нет. Он здесь и не нужен. В данной истории все сюжетные линии прекрасно выстраиваются без него.

Мышкин же – это отдельная добавка. Равномерно размазанная по роману, но особо с ним не взаимодействующая. И, по большому счёту, в нём лишняя.

«Лишняя» не в смысле «образа лишнего человека» (как у всех нормальных «лишних людей» – Чацкого, там, Печорина или Базарова). А в том, что сама линия Мышкина плохо вяжется с остальным сюжетом, из-за чего роман так до конца и не срастается.

Слишком уж нарочито на волнах свинцового моря Реальности болтается розовое пианино Утопии.

Вся линия Мышкина – это чисто утопическая линия. Всё, что с ним происходит – это то «как не бывает» (хотя, может, и хотелось бы).

Из Швейцарии в Петербург без копейки денег и каких бы то ни было здесь «зацепок» приезжает якобы вылечившийся тихий пациент (под тридцать лет), всю жизнь проведший в психиатрической клинике, ничего в этой жизни не видевший, ничего не умеющий, и ничего не смыслящий ни в чём. Вопреки всякому вероятию, он, по воле автора, тут же благополучно устраивается и мгновенно обзаводится множеством влиятельных знакомых. Материальные вопросы решаются при этом как-то сами собой, для читателя почти незаметно. Он везде принят и везде зван, все интересуются его мнением и жаждут его советов («Князь, вы будете у нас завтра?», «Непременно надо позвать князя!», «А что об этом думаете вы, князь?»). В довершение, на него западают две главные красавицы этого общества, обе ему нравятся, обе мечтают выйти за него замуж. Выбрать из хорошего лучшее – вот, собственно, и есть единственная проблема нашего героя. Если, конечно, не считать обязанности похода «спасти мир».

За исключением реалистичного финала (который исходно не планировался и выплыл у писателя в последнюю минуту), вся «мышкинская» линия в романе – классическая утопия. Утопия на тему возможности чудесного избавления от «комплекса Постороннего».

У себя в Швейцарии Мышкин очень страдал от ощущения «непричастности этому миру», о чём нам прямо сообщается («Идиот», 1:5 и 3:7). Однако, как только он приезжает в Петербург – все проблемы этого рода снимаются как рукой. Его здесь обхаживает и встречный и поперечный, все с ним носятся (разумеется до тех пор, пока не начинают видеть в нём конкурента или иной для себя опасности). Для некоторых он даже становится чем-то вроде «гуру».

Проблема «комплекса Постороннего» решается Достоевским в рамках романа бескомпромиссно и твёрдо, единым волевым усилием. Но откуда приплыла в роман сама эта проблема? Давайте посмотрим.

Роман этот писался под заказ, по предоплате, и печатался «с колёс». Редактор журнала (Михаил Катков) выдал писателю невиданный аванс, причём даже не под конкретный план, а просто под любую будущую книгу. Достоевский получил деньги (весна 1867) и тут же с женой уехал за границу, работать.

Стоит ли говорить, что вся полученная сумма была тут же спущена в рулетку. Тогда Катков сделал так – начал по почте перечислять по сто рублей (те самые «сто рублей») ежемесячно. Оно бы вполне и хватило – тем более, что Достоевские, чтобы справиться с игровой зависимостью главы семейства, переехали в Женеву, где казино нет. Но Фёдор Михайлович наладился специально ездить оттуда в горный курорт Саксон-ле-Бэн, где казино имелось, и регулярно проигрывался там до тла, включая собственное пальто и носильные вещи жены.

С учётом этого обстоятельства, в средствах наблюдалась известная стеснённость. Хотя, конечно, была и приличная квартира в центре с прислугой, и обеды в ресторане, и какие-то покупки, и маленькие развлечения.

Но свободных денег особо не было. А без денег, как известно, жизнь плохая. Не годится никуда.

Имелось ещё одно деликатное обстоятельство пребывания Достоевского в Женеве – с языком не всё было ладно. Языки вообще не были сильной стороной вели-

кого писателя. Достоевский не говорил на английском, немецкий был у него, что называется, «со словарём» («Дневник» жены за 1867, записи от 14 апреля, 5 июня, 2 июля, 24 и 25 июля).

С французским же у Достоевского дела обстояли так. Чтение художественной литературы и газет сложностей не вызывало. А вот с разговорным языком имелись, похоже, некоторые проблемы. Тему эту в достоевковедении трогать не принято, так что не лишним будет освежить некоторые факты.

По поводу уровня владения Достоевским разговорным французским имеется как прямое свидетельство, так и ряд косвенных индикаторов.

То, что 24-летний Фёдор Михайлович был «не совершенно твёрд во французском разговоре» мы знаем от тогдашнего близкого его приятеля, Александра Ризенкампа («Воспоминания», 1881, опубл. 1971). Конечно, это относится к значительно более раннему времени, чем посещение Достоевским Женевы. С другой стороны, к тому моменту Достоевский уже полностью закончил все свои французские штудии (пансион, училище), и после этого разговорный язык ему никто уже больше не «ставил».

Известно отношение писателя к преподаванию разговорного французского, как к делу безнадёжному. Это позволяет предполагать, что собственный его ученический опыт был неудачным. В 1868, как раз из Женевы, он пишет своей сестре по поводу её планов нанять своим детям носителя французского языка для постановки у них хорошего произношения:

Вы хотите взять для детей гувернантку француженку. К чему? Зачем? Какое произношение? У француженок и даже у французских учителей (это я знаю по опыту и наблюдению) французскому языку до тонкости не научишься, <...> произношению же отнюдь нельзя выучиться. <...> Во всяком случае, произношению не научатся дети.

(Письмо из Женевы к Ивановым от 13 января 1868)

О том, что у Достоевского собственное произношение было больной темой, говорит также и тот факт, что в ходе заграничного путешествия 1867 они с женой ревниво подмечали все случаи плохого французского произношения у окружающих, даже у прислуги: то продавщица разговаривает с ними на «ломаном французском» («Дневник» жены, 3 июля), то смотритель музея запоминается своим «ломаным французским» (23 августа), то модистка «странно выговаривает французские слова» (31 октября). Кстати, очень похоже, что постоянные бытовые эксцессы с официантами, носильщиками и извозчиками (описано там же), происходили в том числе и от недостаточного понимания, в прямом смысле.

При этом письменным французским Достоевский владел свободно. Но тут тоже есть особенность. Он писал, систематически игнорируя диакритические знаки (Н.А. Тарасова, «Французский язык в романе Достоевского «Подросток»). Это те надбуквенные чёрточки и точки, которые придают французскому письму особое очарование. Но дело не только в очаровании. Эти знаки указывают на произношение гласных в тех случаях, когда оно не следует из общих правил чтения. Попросту говоря, без надстрочных знаков слово будет гарантированно произнесено не правильно.

Так вот, даже слово «Женева» («Genève»), даже в старательном каллиграфическом исполнении, Достоевский умудрялся писать без «l'accent grave», а просто как «Geneve» (подготовительные материалы к «Идиоту», с. 128, предположительно 8 ноября 1867). Так что, по правилам чтения, он должен был бы произносить написанное им, как «женёв» (через «ё»), что означает «у меня с собой только девять франков» («j'ai neuf», «у меня девять»). Вот вам и конфликт с вокзальным кассиром, требующим десятку.

Итак – не вполне здоровый, стеснённый в средствах и стеснённый в возможностях общения человек оказывается за границей. Что это, как не готовый набор для «комплекса отчуждённости» – ощущения «оторванности от жизни», бурлящей вокруг тебя, но при этом с тобой никак не взаимодействующей.

Этот свой «комплекс Постороннего» Достоевский, как тонкий художник, идентифицировал совершенно безошибочно. Однако признать себе в его причинах – это совсем другое. Причины, разумеется, всегда не в тебе самом. Не в том, что надо было поменьше играть и побольше учиться. Нет. А просто место здесь не правильное. В правильном месте всё было бы по-другому.

В «правильном месте» и девицы Ремондэн, и мадам Жослэн должны были бы автографы у него выпрашивать, а не докучать с задолженностью по квартплате. В правильном месте Гарибальди должен был бы остановить свой кортеж, выйти и расцеловаться прилюдно с Фёдором Михайловичем, а не проезжать мимо, даже не посмотрев.

И чтобы исправить это неправильное положение вещей в этом мире, Достоевский конструирует в своём романе утопию, вводя специальный для этого персонаж. Которого он снабжает всеми своими женевскими проблемами (нет денег, сложности с общением), но посылает его в «правильное место». Об этом обо всём Мышкин простодушно нам сообщает сам.

Денег же у меня в настоящую минуту почти ни копейки нет (1:1)

Дивлюсь на себя, как говорить по-русски не забыл (1:2)

Зато:

Вас здесь знают и наверно помнят (говорит ему «Ганя», 1:2)

Хотя последняя фраза и не соответствует действительности (как выяснится, о Мышкине здесь слыхом не слыхивали) – но в «правильном месте» это не имеет значения. Человек с умными и глубокими суждениями (как, например, сам автор «Идиота») будет там непременно оценен.

То, что образ «князя Мышкина» возник чисто «ситуативно», то есть не был Достоевским заранее спланирован, подтверждается подготовительными материалами к роману (они сохранились). Из них хорошо видно, что этот образ был автором не столько «выношен», сколько «высижен».

Первые четыре месяца жизни в Женеве (конец августа – конец декабря 1867) Достоевский честно пытался писать требуемый издателем роман, пробуя подсту-



питься к нему и так, и этак. Но ничего не получалось. Ни одна строка из множества написанных в эти месяцы страниц, в роман потом не вошла.

Уже начиная нервничать, Достоевский стал тогда писать планы будущего романа. «По шести планов, не менее, ежедневно», – сообщает он о том периоде Майкову (письмо от 12 января 1868). Каждое утро все вчерашние планы отменялись – и всё начиналось заново. И так изо дня в день, из недели в неделю.

Так вот – в этих бесчисленных «окончательных» и «самых окончательных» планах герой романа успел побывать кем угодно (сыном, пасынком, братом, племянником, помещиком, служащим, наследником, гордецом, экстравертом), но только не «князем Мышкиным, сумасшедшим из Швейцарии».

Эти сюжетные метания продолжались у Достоевского до тех пор, пока у него не выскочил неизвестно откуда «швейцарский князь Мышкин» (хотя теперь-то нам известно откуда) – и сразу всё понеслось. За три недели Достоевский написал одним духом всю первую (и лучшую) часть романа – и отослал, не читая, Каткову. В январском номере «Русского вестника» публикация «Идиота» стартовала.

Так что не будет преувеличением сказать, что «женевские комплексы» Достоевского породили не только образ «князя Мышкина», но и роман «Идиот» в целом. В сумме, Достоевский написал в Женеве всю первую часть романа и восемь глав части второй.

Интересно посмотреть в каком объёме, после этого, присутствует сама Женева в романе. А вот в каком. Она присутствует в романе в объёме своего полного отсутствия. При том, что по сюжету «Идиот» начинается и кончается Швейцарией (как просветление – цветущим лугом) – Женева из текста вычищена автором до последней пылинки.

За одним говорящим исключением. Мышкин прибывает в Петербург лишь с маленьким узелком носильных вещей в руках. Единственный хоть сколько-то ценный у него предмет – это «женевские серебряные часы» (1:2). И эти маленькие «женевские часы» говорят внимательному читателю о природе «женевских комплексов» Достоевского больше, чем сто томов Большой советской энциклопедии.

Потому что единственным следом, который остался от первого посещения Достоевским Женевы (ещё в 1863, за четыре года до «Идиота»), стала следующая его фраза в письме к брату:

В Женеве часы заложил.

(Письмо к М. М. Достоевскому от 20 сентября 1863, Турин)

Впрочем, вру. Есть ещё один след. В том же письме, но страницей раньше. Вот он:

Часы заложены в Женеве.

(Там же)

Это всё, что нужно знать об истоках происхождения «Идиота».

Ещё раз напомним о принципиальной «ситуативности» всей книги. Тут достаточно одного свидетельства самого Достоевского:

Мучает меня очень, что напиши я роман вперёд [то есть без гонки ежемесячных публикации], <...> и не то бы вышло, отвечаю.

(Письмо к Майкову от 26 ноября 1868)

А теперь подведём итог. «Князь Мышкин» исходно Достоевским в «Идиоте» не планировался, появился в последний момент, получился не слишком реалистичным и возник как реакция на текущие женевские обстоятельства автора.

И вместе с тем, этот образ – это и есть то самое, что заставляет миллионы людей читать «Идиота» вот уже полтора столетия. Без Мышкина вся эта история была бы просто бессмысленной резнёй. А так это резня осмысленная.

### Слоган

Кроме общей линии романа, Женева в «Идиоте» проявляется также и в ряде важных деталей.

Есть простой, но работающий приём. Чтобы литературный герой легко опознавался, его надо снабдить каким-нибудь курьёзным свойством (неважно каким), а потом периодически напоминать об этом свойстве, пусть даже с некоторой навязчивостью. Шерлок Холмс играет на скрипке, Ниро Вульф подстригает орхидеи.

Как разновидность этого приёма – связать героя с каким-нибудь характерным словосочетанием, которое после нескольких целенаправленных употреблений становится его «фирменным знаком», своего рода вербальным «лейблом».

Так в «Идиоте» Достоевский награждает своего Мышкина следующей устойчивой парой слов – «рыцарь бедный» (именно в такой последовательности). Это словосочетание появляется во второй части романа и сразу приклеивается к Мышкину намертво.

Технически, это делается следующим сюжетным ходом. На террасе летней дачи, в присутствии множества гостей, младшая генеральская дочка декламирует стихотворение Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...», с явным намёком на сидящего тут же князя Мышкина (2:6). Никто ни на кого не показывает пальцем, но все всё понимают. Пушкинский рыцарь настолько запал на одну даму, что навсегда отказался от всех прочих. Проблема в том, что эта дама была априорно ему недоступна. В результате он не получил ничего и кончил печально.

Так и Мышкин (по мнению чтицы), слишком думает о той самой скандальной особе (которая ему не достанется, это всем очевидно) – вместо того, чтобы обратить внимание вот хотя бы на неё, такую милую (что правда).

Она даже немножко хулиганит. В пушкинском стихотворении рыцарь пишет на своём щите девиз из трёх букв – «А. М. D.» (то есть «Ave Mater Dei», «Славься Мать Божья»). А генеральская дочка при декламации подменяет эти буквы на «Н. Ф. Б.» («Настасья Филипповна Букловская», её разлучница). Впрочем, никто ничего не замечает (кроме тех, кому нужно).

Этот эпизод написан Достоевским в Женеве в апреле 1868. И крайне показательное то, что ключевое четверостишие соответствующего стихотворения Пушкина начиналось следующими словами:

Путешествуя в Женеву,  
Он увидел у креста...

Очень похоже, что именно эти строки стали определяющими в выборе Достоевским слогана («рыцарь бедный») для Мышкина.

В этих двух строчках сработало всё. У Пушкина лишних слов не бывает.

«Путешествуя в Женеву», это понятно («Анна Григорьевна оказалась чрезвычайной путешественницей», письмо от 11 октября 1867). Но и «у креста» не осталось тут без дела.

Прибыв в Женеву в августе 1867, Достоевский обнаружил здесь русскую церковь, которой во время предыдущего своего визита (в 1863) не было. И называлась она – попробуйте угадать – да, «Крестовоздвиженская». То есть посвящённая «Обретению Креста Господня». Крестообразное в плане строение имело девять маковок, увенчанных крестами. Сверх того, в силу тематической специфики, кладка наружных стен была выполнена также рельефными крестами. Так что крестов в этой точке пространства оказалось больше, чем, наверно, во всей остальной Женеве вместе взятой. И именно здесь, «у креста», было главное место пересечения всех «женевских русских». Если кого-то нужно было увидеть, то самое для этого место было здесь.

Итак, Женева дала Достоевскому теперь ещё и слоган для Мышкина. Но опять-таки. Саму Женеву Достоевский из этого эпизода тщательно вычищает. В сцене с декламацией приводятся восемь пушкинских четверостиший – но самого главного, того что «про Женеву», среди них нет. Но, надо признать, это «отсутствие Женевы» решено Достоевским в данном случае весьма элегантно.

Генеральша, слушая декламацию дочери, ничего вообще не понимает. Она и Пушкина-то в этом всём не распознаёт. Поэтому следует комическая сцена – генеральша требует, чтобы немедленно в город за полным Пушкиным был послан кучер (это с пригородной дачи, и на ночь глядя). Её еле отговаривают, а для надёжности один из гостей отдаёт ей собственного «дачного» Пушкина.

Достоевский указывает, какое издание конкретно было поднесено. Это Собрание сочинений Пушкина в шести томах под редакцией Анненкова, 1855. Где в третьем томе, действительно, находится искомое стихотворение. Хитрость Достоевского состоит в том, что в данном издании строк «про Женеву» действительно нет. Более того, их не было вообще ни в одном пушкинском издании, вышедшем к тому моменту (май 1868).

Тогда вопрос: а откуда сам Достоевский мог в этом случае знать про «путешествие в Женеву»? Тогда ответ: да хотя бы из «самиздата».

Это удивительно, но даже ещё в то время (конец 1860-х) вполне значимым литературным фактором продолжал оставаться «самиздат», называвшийся «списками». Среди публики читающей наравне с печатными книгами циркулировали многочисленные рукописные копии пушкинских стихотворений.

И конкретно строки «про Женеву» из «рыцаря бедного» были хорошо известны по «спискам». Берущимся, как и положено настоящему «самиздату», неизвестно откуда и скопированным неизвестно кем неизвестно с чего.

Первая книжная публикация строк «про Женеву» произойдёт хотя и при жизни Достоевского, но только в 1880 (3-е издание сочинений Пушкина под редакцией Ефремова, том 3, стр. 260). При этом – без какого-либо пояснения откуда они здесь взялись (ибо во всех известных на тот момент авторских рукописях Пушкина эти строки отсутствовали).

Следующим шагом было издание 1882 (8-е издание под ред. Ефремова, том 3, стр. 246), где по крайней мере пояснялось, что «в списках <...> постоянно поме-



щается следующая строфа [«про Женеву»], не находящаяся однако в подлинной рукописи» (там же).

Далее, в 1884 была опубликована некоторая порция собственно рукописей Пушкина («Русская старина», 1884, №7, том 43), среди которых присутствовал черновик (там же, стр. 48. Альбом № 2371, стр. 772 - 761), содержащий пресловутый куплет «про Женеву» – хотя и с некоторыми отличиями («[Раз] поехал он в Женеву...» и т.д.).

И лишь в 1927 был обнаружен, наконец, беловой автограф Пушкина с правильными словами «про Женеву» (Лев Модзалевский, «Новый автограф Пушкина», 1930). Уф-ф-ф!

В принципе, вопрос закрыт. Для тех же, кого не устраивает вариант с самиздатом – для них имеется и другой источник. Называется он «Современник».

В журнале «Современник», в феврале 1866 вышла статья на некую постороннюю тему. В которой, для подкрепления своего тезиса, автор походя точно процитировал наше четверостишие. С бронебойной ссылкой на источник: «как известно».

**женщины», и т. под. Рыцарь Пушкина былъ гораздо послѣдователь-  
нѣе. Какъ извѣстно, онъ имѣлъ «непостижное уму» видѣніе.**

**«Путешествуя въ Женеву,  
Онъ увидѣлъ у креста  
На пути Марію Дѣву,  
Матерь Господа-Христа».**

**Но, вмѣсто того, чтобы предаться «служенію женщинамъ»,—**

*[Илл. 16-12-02-1. Вероятно, это первое появление в печатном виде (февраль 1866) четверостишия про «путешествие в Женеву» из стихотворения Пушкина о «рыцаре бедном». До этого, «рыцарь бедный» всегда выходил без данных строк. «Современник», 1866, том 112, № 2, стр. 305, статья Михаила Михайлова «Уважение к женщинам». До сих пор неизвестно – откуда автор это четверостишие тогда взял, но шестьдесят лет спустя его версия полностью подтвердилась найденным автографом Пушкина]*

«Современник» Достоевский точно читал. В том числе и путешествуя в Женеву.

### Terre Neuve

Как уже говорилось, «комплекс Постороннего» (и последующее триумфальное поприще его писательской властью) стал центральным стержнем романа «Идиот». На этот «комплекс» навешивается потом всё остальное, как игрушки на ёлку.

Сам «комплекс» описывается Достоевским чётко и недвусмысленно. Показаны две стадии его развития. Первая стадия – появление тревоги неясной природы. Вдруг начинает казаться, что с местом, где ты сейчас находишься, что-то не так. А «настоящая жизнь» протекает (без тебя) где-то в другом месте.

Станешь один посредине горы, <...> и зовет всё куда-то, и мне всё казалось, что если пойти всё прямо... и т.д.

(«Идиот», 1:5)

Вторая стадия – уже вполне оформившийся «комплекс». Вот что со временем начинает ощущать Мышкин (и Достоевский), глядя на швейцарские сказочные красоты:

Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. <...> Что ж это за всегдашний великий праздник, <...> к которому он никак не может пристать. <...> Каждый вечер снеговая, самая высокая гора <...> горит пурпуровым пламенем; каждая «маленькая мушка <...> место знает своё». <...> Один он <...> всему чужой.

(Там же, 3:7)

Характерно, что в обеих этих сценах присутствует гора. Она здесь очень кстати. Во-первых, она связывает между собой эти два отрывка (разнесённые в книге) – а, во-вторых, хорошо визуализирует достаточно абстрактные сами по себе сцены.

Более того, возможно именно первоначально возникшая «картинка» и дала автору исходный импульс для конкретной реализации этих двух эпизодов. В пользу этого говорит какая-то уж слишком избыточная их «привязка к местности». Мышкин мог просто сообщить о своих тревожных ощущениях, но он наполняет оба рассказа всякими посторонними подробностями: водопад, сосны, развалины, деревня, солнце, мушка, травка и т.д. Такое ощущение, что в данном случае автор сначала выстроил декорации, а уж потом подогнал под них реплики своего персонажа. А главный элемент этих декораций – гора.

В Швейцарии гор много. Но в данном случае можно предположить вполне конкретную. Символ всех Альпийских гор – что по тому времени было то же самое, что символ «гор вообще». Монблан.



*[Илл. 16-12-03-1. Монблан. Ракурс примерно тот же, что и из Женевы, только точка наблюдения находится выше. И движется]*

«Монбланом» пропитано всё пребывание Достоевского в Женеве. В письме к сестре (от 13 января 1868) он отмечает «панораму Монблана» в качестве основной достопримечательности города. Мы дважды встречаем «Монблан» в его подготовительных материалах к роману (10 ноября 1867: «1-й разговор... про Федора Ивановича, про Монблан», «Монблан, воспитанница. NB. Главная Сцена»). Да что там – вторая квартира Достоевских в Женеве находилась непосредственно на улице «Mont-Blanc». Табличку с этим словом он по десять раз на дню видел.

Скажу больше. Из окна первой женевской квартиры Достоевских вершина Монблана была видна.

Эта та квартира, что находилась «на углу rue Guillaume Tell и rue Bertellier, во втором этаже» (Анна Сниткина, «Воспоминания. 1867 год»). Окна выходили на набережную «des Bergues» и реку. Поскольку улицы Бертелье сейчас не существует (не только названия, но и самой улицы), покажу это место на плане 1865 года.







И вот что примерно открывалось Достоевскому из его окна.



[Илл. 16-12-05-1. Так виден Монблан из Женевы. Точка наблюдения сдвинута на рисунке относительно квартиры Достоевских метров на сорок по горизонтали к северо-востоку]

Вот она, та самая «самая высокая снеговая гора». Есть некоторая ирония в том, что эти слова из второго эпизода писались уже не в Женеве, а в городке Вёве (тоже на Женевском озере). И хотя виды там ещё лучше женевских, сам Монблан из Вёве не виден (как и близко расположенная гора «Rubli», за одиннадцать лет до того увиденная Толстым). Но поскольку «декорации» к тому моменту уже определились, Достоевскому пришлось писать здесь «Монблан» по памяти, обозревая его «внутренним взором».

А теперь ещё раз перечитаем отдельные выдержки из обеих сцен, описывающих в «Идиоте» мышкинский «комплекс Постороннего».

[Сцена 1]

Станешь один посредине горы, <...> тишина страшная. <...> И зовёт всё куда-то, и всё мне казалось, что если пойти всё прямо, <...> и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землёй встречается, <...> тотчас

же новую жизнь увидишь <...> такой большой город мне всё мечтался, <...> в нём всё дворцы, шум, гром, жизнь.

[Сцена 2]

Снеговая, самая высокая гора <...> горит пурпуровым пламенем. <...> [А] он <...> всему чужой.

Всё это подозрительно что-то напоминает. А именно – «рассказ помора» из журнала Достоевского «Гражданин», с которого началась вся эта книга (глава «Точка входа»). Того самого «рассказа», который через пять лет после Женевы переведёт Достоевского в принципиально новое состояние. Вот избранные места «рассказа»:

[Рассказ помора]

Слушаешь [звон] и холодком тебя так и прохватит – потому страшно. <...> Выйдешь – кругом не шелохнется, тишь такая! <...> Это, друг, города есть, не нашим земным городам чета.

Висит <...> гора ледяная, а на этой горе всё церкви да церкви. <...> И только я стою вдруг со всех эфтих колоколен звон поднялся.

«Это тебя наши промышленнички, что под крестами лежат, в свой-от город звали.»

Всё как по-писанному – парящая в небе «ледяная гора», «тишина страшная», странный «город» который «нашим не чета», неожиданный громкий «шум», что-то (или кто-то) «зовёт» героя перейти некую земную «линию», ясное осознание им своей полной «непричастности этому миру».

Формальных совпадений, действительно, много. Себе я это объясняю так.

В смысле своего происхождения, приведённые тексты из «Идиота» и «рассказ помора» полностью независимы – несмотря на случайные пересечения. Но наличие между ними внешнего сходства помогло Достоевскому в 1873 не пройти мимо «рассказа помора» и распознать в нём важное для себя указание.

Так что получается, что женевские виды Монблана (равно как и испытанный Достоевским «комплекс Постороннего») обеспечили ему в будущем правильное понимание обращённого к нему «послания», которое содержалось в «рассказе помора», увидевшего Град Небесный над заповедной горой Новой Земли.

Кстати, о Новой Земле. В «Идиоте» она уже вполне просматривается. Например, в истории Ипполита.

Ипполит это вот кто. У Мышкина есть дама сердца Настасья Филипповна. У неё есть фиктивный жених Ганя Иволгин. У него есть отец Ардалион Александрович. У отца есть любовница капитанша Терентьева. А у неё есть взрослый сын Ипполит. Запоминать всё это не нужно.

Так вот, Ипполит. У него последняя стадия чахотки и есть выбор – умереть просто так, или «оставив след». Для реализации второго варианта он собирается застрелиться на публике. А чтобы это произвело должное впечатление, он этой самой публике предварительно зачитывает своё «Объяснение».

Объяснение длинное и путаное. В нём подростковый набор шаблонных представлений об устройстве мира мешается с бытовыми историями из его бедной на события жизни, перечислением обид, предъявлением претензий, пересказом недавно прочитанного и собственных снов. Кстати, одна фраза из этого «Объяснения» (про «маленьких мушек») и наведёт Мышкина через несколько страниц на воспоминания о собственном швейцарском «комплексе Постороннего» с его «самой высокой снеговой горой».

Сны Ипполита по жанру – это кошмары, понятно. В частности, в одном из снов его преследует некое существо. Достоевский описывает его очень подробно – настолько, что это позволяет уверенно утверждать две вещи: 1) в природе такого существа не существует, и 2) Достоевский представлял себе внешность этого существа очень хорошо, как будто где-то видел. По всему, это фигурант какого-то бестиария. Вот само описание:

Какое-то чудовище, <...> таких животных в природе нет. <...> Оно было вроде скорпиона, но не скорпион. <...> Коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной вершка в четыре, у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. На вершок от головы, из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что всё животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца. Головы я не рассмотрел, но видел два усика, не длинные, в виде двух крепких игл, тоже коричневые. Такие же два усика на конце хвоста и на конце каждой из лап. (3:5)

Позволю себе сформулировать то же самое, но своими словами. Это фантастическое существо – длинное, сужающееся к хвосту, гибкое но при этом панцирное, хвост выгибается вверх, в передней части имеются две конечности, расщепляющиеся в свою очередь на концах, ног как таковых нет.

Не знаю как у кого, а у меня при этом описании в глазах сразу встаёт следующая картинка:





[Илл. 16-12-06-1. «Зеридер» на картине Иеронима Босха «Сад земных наслаждений», 1504. Фрагмент]

Это – так называемый «зеридер» («zeeridder», он же «zytiron»), помесь рыцаря с морским змеем. Он известен из средневековых бестиариев, начиная с «Цветов природы» Якоба ван Мерланта (Jacob van Maerlant, «Der Naturen Bloeme», 1270). Мерлант сообщает нам (в безупречных фламандских рифмах: «mee – zee», «seghet – pleghet», «velle – swelle» и др.), что этот монстр чрезвычайно опасен, водится в английских водах и практически неубиваем. Зарисовка с натуры прилагается.

«Цветы природы» дошли до нас в разных списках, видеообразы которых несколько варьируются. Мне лично больше всего импонирует «зеридер» из «лейденского» манускрипта 1375 года, где он поэтично назван «ridder van der zee», «рыцарь моря».



[Илл. 16-12-07-1. Фрагмент из «Цветов природы» Якоба ван Мерланта, посвящённый «зеридерам» («ridder van der zee»). Список 1375 года, библиотека Лейденского университета, Ms. BPL 14A, fol. 91 v]



В «Рыбной книге» Адриана Конэна, собравшей под одной обложной всю мыслимую (и немислимую) морскую фауну, «зеридер» тоже хорош (Adriaen Coenen, «Visboeck», 1577).

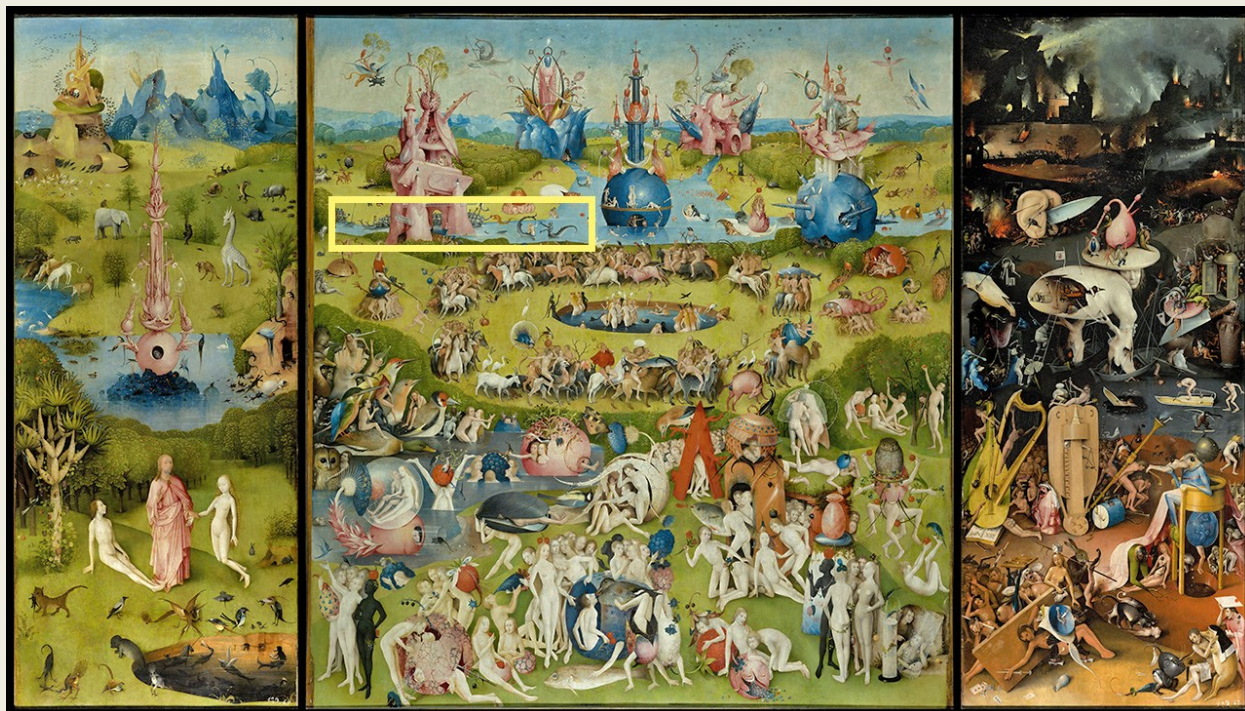


[Илл. 16-12-08-1. «Зеридер» (вверху справа: «zeeridder») в «Рыбной книге» Адриана Конэна, 1577. Нидерландская национальная библиотека (Гаага), KB78, E54, f. 189 v]



Но самое хрестоматийное изображение «зеридера» – это то, которое я привёл в первом. Таким этого монстра представил нам Иероним Босх на своём легендарном пятиптихе «Сад земных наслаждений» (усл. 1504).

«Зеридеров» на этой картине много. Кроме мной показанного – ещё тридцать восемь штук, целая рота «зеридеров» (центральное панно). Они угощают голубикой и красной смородиной (а может – сапфирами и рубинами) разных рыб – не менее диковинных, чем они сами.



[Илл. 16-12-09-1. Пятиптих Иеронима Босха «Сад земных наслаждений». Место скопления «зеридеров» выделено прямоугольником. Музей «Прадо», Мадрид]

Тут есть, правда, небольшая проблема. «Сад земных наслаждений» Босха с 1591 безвыездно находился в Испании, в королевском дворце Эскориал. А Достоевский в Испании не был. Однако, в Эрмитаже с некоторых пор имеется прекрасная копия этой картины.

Происхождение этой копии тёмное. Известно только, что написана она была в середине 1550-х (анализ годовых колец досок), некогда являлась частью коллекции французских графов Рейневалев (Жерара, или его сына Альфонса), потом в 1920 засветилась в Петербурге в галерее Роберта Ауэра, из которой затем и была реквизирована для Эрмитажа. К делу также может относиться то, что Рейневаль-старший служил послом в Испании в 1830-1834, в 1836 он умер, а его наследник Рейневаль-младший оказался через некоторое время в Петербурге на дипломатической службе, в 1844-1848. Это даёт схему возможного движения данной копии из Эскориала в Петербург, и временные окна для возможного пересечения с ней Достоевского (а именно 1844-1848 и 1859-1867).

Если версия с копией «Сада земных наслаждений» кому-то не нравится, то существует и другой вариант встречи Достоевского с «зеридером».

В целом, за исключением Нидерландов и Бельгии, этот монстр редкий. Например, на всю Швейцарию известно только одно его изображение в публичном месте. И так удивительно совпало, что это единственное изображение находилось всего в нескольких километрах от того места, в котором Достоевский писал свой «сон Ипполита».

Данный эпизод сочинялся уже не в Женеве, а в городке Вёве – фактически пригороде Лозанны. В которой под хорами церкви Святого Франциска вот уже четыре-ста восемьдесят лет Достоевского терпеливо поджидал его личный неубиваемый «зеридер» работы Жана Льежского.



[Илл. 16-12-10-1. «Зеридер» из Лозанской церкви Святого Франциска, 1387. Р. Ganz, «Das Chorgestühl in der Schweiz», 1946, p. 12]

Встреча Достоевского с этим лозаннским «зеридером» могла, при этом, произойти и до переезда писателя в Вёве, ещё в женевский его период. Как мы помним, Достоевский ездил играть в рулетку на курорт Саксон-ле-Бэн. Дорога туда из Женевы проходит через Лозанну. Не все поезда были прямыми, и пересадку приходилось делать как раз в Лозанне. Когда Достоевский в очередной раз в пух проигрался в Саксоне (6 октября 1867), он на обратном пути должен был в Лозанне ночевать. Но после тогдашнего проигрыша у него кроме как на билет не осталось ни сантима. По официальной версии Достоевский тогда заночевал где-то в Саксон-ле-Бэн, якобы практически бесплатно. Но, возможно, он всё-таки поехал 5-часовым поездом до Лозанны (как исходно планировал) и там провёл ночь на ногах, без пальто (проигранного), дожидаясь утреннего поезда в Женеву. А в Лозанне церковь Святого Франциска находится в шести минутах хода от вокзала. Так что, как вариант, Достоевский мог провести часть времени в ней. Разглядывая (понятно в каком настроении) внутренние барельефы, среди которых его и поджидал ухмыляющийся «зеридер». Доухмылявшийся в результате до своей ссылки в «сон Ипполита».

Символика этого «сна» двуслойна. Первый слой прост. Тут в образе фантастического существа («зеридера») нам представлены страхи Ипполита. В первую очередь – его «страх перед жизнью» (которая имеет оборотной стороной неизбежную смерть, в случае Ипполита – весьма скорую и конкретную). При этом, если читать сцену внимательно, то хорошо видно, что «зеридер» на Ипполита не очень-то и нападает, и во всём этом инциденте реален только испытываемый Ипполитом ужас. С этим, вроде, разобрались.

Но у данного кошмарного «сна» есть и второй слой. Это – страхи самого Достоевского, которые он загнал в скорлупчатое тело того же «зеридера», как загоняют джина в глиняную бутылку, а потом бросают её в Москва-реку на радость Вольки ибн Алёши. Тематику страхов Достоевского на том этапе его жизни конкретизировать не сложно.

Это панический страх по поводу возможной неудачи текущего романа. Вот навскидку цитаты из его писем (выделение моё):

\*\*\*

Хуже всего **боюсь** посредственности [романа]. (11 октября 1867, Ивановой)

\*\*\*

**Боюсь страшно**, что будет положительная неудача. <...> **Боюсь**, что [роман] будет скучен. (13 января 1868, Ивановой)

\*\*\*

**Боюсь ужасно** за успех работы. (13 февраля 1868, Ивановым)

\*\*\*

**Боюсь**, что [роман] выйдет плох. (3 марта 1868, Исаеву)

\*\*\*

Что же касается до «Идиота», то **так боюсь, так боюсь** – что и представить не можете. Какой-то даже **неестественный страх**; никогда так не бывало. (14 марта 1868, Майкову)

\*\*\*

Я **ужасно боюсь** за роман и минутами почти совсем уверен, что не удастся. (10 апреля 1868, Ивановой)

\*\*\*

Романом я недоволен до отвращения. <...> Если поправлю роман – поправлюсь сам, **если нет, то я погиб**. (2 августа 1868, Майкову)

У этого общего «страха писательской неудачи» существуют тонкие разновидности. В частности, «страх перед Читателем», или (в не-рыночных и распределительных обществах) «страх перед Издателем». И если со вторым страхом Достоевский не имел счастья близко познакомиться, то первого он вкусил в полной мере. Ещё цитата:



**Что скажут читатели?** <...> Всё <...> кажется довольно вяло. <...> Хотя бы только без большой скуки **прочёл читатель**, – более ни на какой успех и не претендую. (1 марта 1868, Майкову)

И вот этот-то свой «страх перед читателем» Достоевский материализует в образе фантастического существа по имени «зеридер».

То есть – «зе-ридер», то есть – «the reader», то есть – Читатель. Читатель с большой буквы.

И то правда, существа страшнее чем «the reader» для писателя не существует.

И кто же спасает Достоевского в его романе от этого ужасного «зеридера» – то бишь от «читателя»? Так вот, Фёдора Михайловича Достоевского от читательской немилости в романе «Идиот» спасает – Новая Земля. Новая Земля, явившаяся герою во сне в образе огромной чёрной собаки (эманации «Большой Собаки», «Gros Mastin» из знаменитого «новоземельского» пророчества Нострадамуса, 2:41, см. главу «Лоция Мерша», эпизод «Контекст»).

Порода этой собаки обозначена, как «тернёф». Вообще-то, это «нюфаундленд». Но Достоевский применяет русифицированную версию устаревшего обозначения породы – «Terre Neuve», то есть буквально «Новая Земля» (3:5).

Каким ветром занесло Новую Землю в роман «Идиот» – даже не спрашивайте. Будем считать, что это очередное совпадение. Но эта Новая Земля, запечатанная в «Идиоте», как джин в глиняном кувшине, с этого момента будет ожидать только нужного случая. И через пять лет, в апреле 1873, соломонова печать на горлышке будет сломана. И тогда, посредством магии «рассказа помора», Новая Земля вырвется на свободу и возьмёт судьбу Достоевского в свои надёжные высокоширотные руки.

А не мог Достоевский в «Идиоте» обозначить Новую Землю сразу в человеческом виде, а не через эту басурманскую «Terre Neuve»?

Отчего же, мог. Читаем восьмую главу первой части. Незадачливый любовник матери Ипполита и отец несостоявшегося жениха Настасьи Филипповны, короче, отставной генерал Иволгин – опустившийся попрошайка и патологический лгун. Его ложь цветиста, феерична, вдохновенна и по своему бескорыстна. Генерал выдувает свои невероятные истории скорее чтобы просто понравиться и подольститься к молодым собеседникам (ну, и под это дело попытаться занять).

И вот он походя сообщает Мышкину, что был близко знаком с его отцом, когда они вместе якобы служили – внимание – в «Новоземлянском полку» (1:8).

Этот «Новоземлянский полк» прилетел к Достоевскому (а от него к генералу) прямиком от Грибоедова. Там служил в молодости полковник Скалозуб («Горе от ума», 3:12), загремев туда с лёгкой руки Михаила Кюхельбекера, о чьих недавних «новоземлянских» подвигах Грибоедов знал от его брата, с которым чрезвычайно сдружился осенью 1821 в Тифлисе. Так что Скалозуб оказался на Новой Земле с той же самой раздачи, что и пушкинский Черномор из «Руслана и Людмилы» (см. главу «Краткий обзор...», эпизод «Обладатель Полночных гор»).

Но что любопытно. У Скалозуба этот полк «мушкетёрский», а у Иволгина – простой «пехотный». Всё правильно. Генерал дичайше лжёт по-существу, но всегда безукоризненно точен в деталях. Действительно, все русские мушкетёрские полки в 1811 были переквалифицированы (догадайтесь – с чего бы) в пехотные (ружья при этом остались старые – дульнозарядные и не-нарезные, то есть те же «мушкетеры», они же «фузеи»). А поскольку будущий генерал тянул лямку в своём «Новоземлянском полку» ориентировочно в 1843-1846, то полк был вне всякого сомнения уже «пехотным». И – будем справедливы – Иволгин дослужился-таки до генерала, что удаётся далеко не всякому.

Начинать надо в правильном месте.

### Вид из второго окна

В любом романе критически важными являются начало и конец. Это хорошо знают как школьники, так и книжные обозреватели. Если ты ковырнул текст в начале и в конце – то уже можешь пробовать порассуждать у доски про «Войну и мир» (вариант: написать рецензию для литературной колонки).

Означенная практика имеет под собой почву. Публика по всякому лучше всего запоминает начало и конец книги. Взять того же «Идиота». Не много найдётся людей, даже из числа читавших, которые смогут вспомнить оттуда что-либо, кроме событий первой части (от приезда Мышкина в Петербург – до сжигания денег в камине), и завершающей сцены романа (которую, действительно, раз прочитав, уже не разчитаешь). А ведь кроме этого, там есть ещё три огромные части, до краёв наполненные словами. Режиссёры, опасаясь зрительской опалы, при экранизациях благоразумно эти три части по-тихому «компактируют».

Достоевский, как профессионал, понимал всё это лучше нас с вами. Именно поэтому он очень долго не мог этот роман начать. Написать первую страницу и так-то всегда невыносимо сложно, а уж с учётом вышесказанного... Вот Достоевский и топтался на месте четыре месяца кряду, пытаюсь подступиться и так и этак, но безрезультатно. Об этом я уже говорил.

Дело усугублялось ещё следующей проблемой, технического характера. Как мы знаем, образ Мышкина должен был, согласно плану, представлять собой род утопии. Но эту «утопию» Достоевскому необходимо было как-то, хотя бы чисто формально, вписать в реалии сюжетной схемы. У Мышкина нет денег, нет знакомых, он никакой не родственник, он ничему не учился, он ничего не умеет. И, вообще, не очень понимает происходящее вокруг. Это в чистом виде «человек-без-резюме», «человек-НЕ».

Так на основании чего, по мнению автора, он должен быть здесь принят? Буквально никаких зацепок.

И вот, после четырёх месяцев тщетных усилий, буквально в один день, а именно – 20 декабря 1867, всё вдруг устраивается. Достоевский награждает Мышкина способностями к каллиграфии – и проблема оказывается сразу решена. Теперь не будет выглядеть слишком большой натяжкой, если генерал Епанчин предложит Мышкину место писаря в своей канцелярии. С этого момента, как по мановению волшебной палочки, роман разом сдвигается с мёртвой точки. Шестерёнки сюжета сходятся, цепляют Мышкина за фалду сюртука и втягивают его внутрь книги. Действие начинает закручиваться со свистом. Вся первая часть романа пишется за три недели.

В самом начале работы у Достоевского однажды был уже проблеск мысли в этом направлении – вставная ремарка «почерк хорош» по поводу Идиота (Подготовительные материалы, 14 сентября 1867, с. 29 рукописи). Но тогда чего-то не хватило, и тема «хорошего почерка» из дальнейших сюжетных схем исчезла.

Теперь-то хорошо видно, что тогда просто не хватило нужного градуса для этих талантов Мышкина. Речь шла всего лишь о хорошем почерке, а решить дело смогла только ярко выраженная одарённость героя в искусстве рисования букв.

Сцена с каллиграфией относится к числу самых известных и цитируемых сцен романа. Мышкин для пробы пишет несколько строк – и все присутствующие просто «ахают». Причём об уровне способностей Мышкина мы узнаём не от зрителей (их мнение не слишком компетентно, им палец покажи – и раздадутся «ахи» и «охи»), а от самого Мышкина. Он начинает сбивчиво пояснять – что и как от тут написал. И из этих пояснений мгновенно становится понятен масштаб каллиграфического мышления Мышкина. Исчезают даже малейшие сомнения, что перед нами реально эксперт.

Первая написанная Мышкиным фраза выполнена в древнерусском стиле – «Смиранный игумен Пафнутий руку приложил». Достоевский прямо указывает, откуда Мышкин скопировал эту надпись – некое «погодинское издание» («Неужели у вас нет хоть погодинского издания, генерал?», 1:3).

На ум первым делом тут приходят «Образцы славяно-русского древлеписания» Михаила Погодина (в двух тетрадях, 1840 и 1841). Но как они приходят, так и уходят. Ничего подходящего в этих «Образцах» не обнаруживается.

Так что Достоевский очевидно имеет ввиду «Русский исторический альбом» Погодина (1853). А вот здесь, действительно, есть чем поживиться любителю прописей и росчерков.

Буквально «игумена Пафнутия» там нет. И, вообще, приведённая Достоевским фраза достаточно специфична, если не сказать эклектична. Формула «руку приложил» означает не «мною это написано», а фиксирует юридический акт подтверждения вышерасположенного текста, как правило – клятвы верности. Типовая при этом формулировка выглядит так: «крест целовал и руку приложил» (письменное удостоверение клятвы). Если же требовалось просто персонифицировать текст, то писали точно также, как и мы сейчас. Типа, «Грамоту эту подписал такой-то». Без всяких фокусов, просто: «подписал».

Из всего погодинского издания ближе всего соответствует мышкинской надписи следующая: «Нареченный на Митрополию Соловецкий игумен Филипп руку приложил» (№ 69, 1566).

Общее правило здесь полностью подтверждается. Соловецкий игумен «приложил руку» не просто так, а при вступлении в должность Митрополита Московского и Всея Руси. На которой он пробыл, впрочем, не слишком долго. Три года спустя его по царскому указанию удавил Малюта Скуратов. А пред тем в Соловецкий монастырь – собирать на Филиппа компроматы и доносы – посылалась специальная комиссия. К работе которой «руку приложил», её возглавив, «смиранный игумен» Пафнутий, епископ Суздальский и Торусский.

Это всё я рассказываю вот зачем. Практика использования формулы «руку приложил» имеет достаточно узкий временной лаг, в основном укладывающийся в интервал с 1561 по 1566. И до и после данная формула в «Альбоме» Погодина практически не встречается. И хотя Мышкин и заявляет, что его игумен Пафнутий «четырнадцатого столетия», но Достоевский, своим раскрытием источника (погодинский «Альбом»), отсылает нас к совсем другой дате – к началу 1560-х. Сейчас эта дата нам не нужна, но вскоре пригодится.



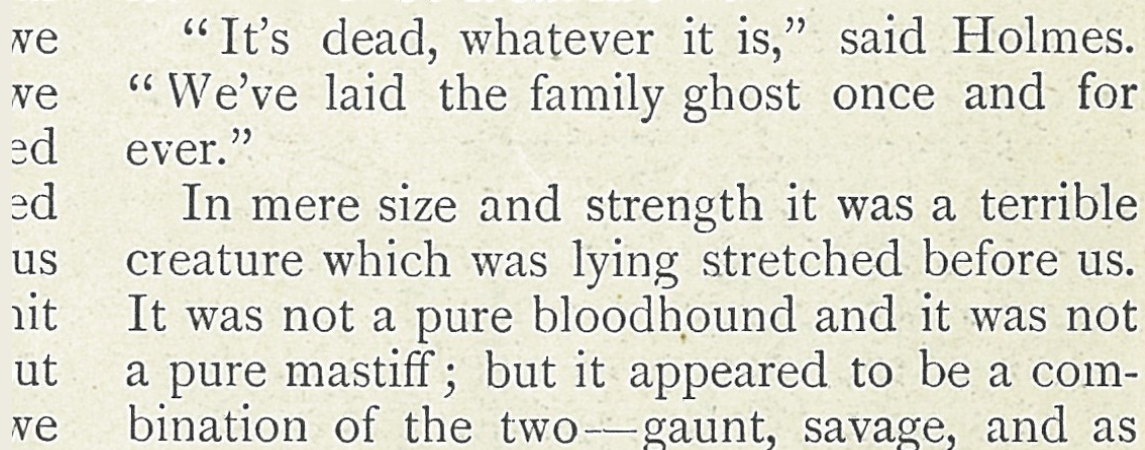
При всём нашем уважении к «игумену Пафнутию», это не единственная каллиграфическая надпись, выполненная Мышкиным. Всего он демонстрирует обществу пять разных образцов своего письма. И главным из них (с его собственных слов) был отнюдь не «игумен».

В мышкинской иерархии в качестве недостижимого идеала типографики выступает некий английский шрифт. Он описан так:

Ну, вот это простой, обыкновенный и чистейший английский шрифт: дальше уж изящество не может идти, тут всё прелесть, бисер, жемчуг; это закончено. (1:3)

Этот шрифт – вершина мышкинского «шрифтового Олимпа», от этой точки идёт отсчёт всего остального. Так что в сюжетном плане именно этот (неназванный) шрифт и должен был явиться активатором идеи Достоевского о «каллиграфическом бэкграунде» своего героя.

Хотя название этого «чистейшего английского шрифта» Достоевский не приводит, речь скорее всего идёт о шрифте «Баскервиль». Этот английский шрифт расценивается специалистами, как одно из величайших достижений текстовой графики за всю её историю. Именно этим шрифтом была осуществлена первая публикация «Собаки Баскервиль» (породы «бладхаунд», а не «тернёф», не волнуйтесь).

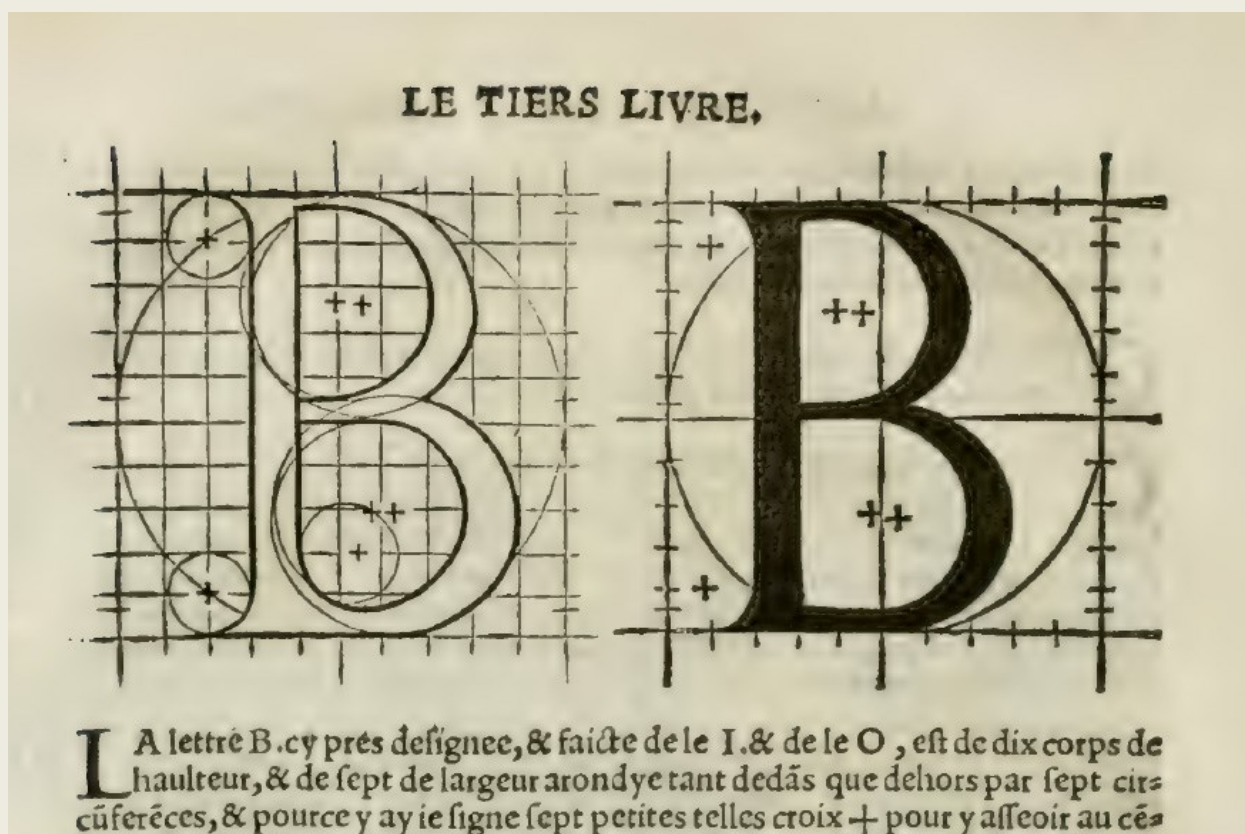


ve “It’s dead, whatever it is,” said Holmes.  
ve “We’ve laid the family ghost once and for  
ed ever.”  
ed In mere size and strength it was a terrible  
us creature which was lying stretched before us.  
it It was not a pure bloodhound and it was not  
ut a pure mastiff; but it appeared to be a com-  
ve bination of the two—gaunt, savage, and as

[Илл. 16-12-11-1. Образец шрифта «Баскервиль». Отрывок из первой публикации «Собаки Баскервиль» Конан Дойла. «The Strand Magazine», том 23, № 136, 1902, апрель, с. 363]

Ничего особенного, скажете вы? Самые обычные буквы? Но для того, чтобы буквы выглядели «обычными», человечество прошло тяжелейший трёхсотлетний путь проб и ошибок.

Ещё и Новая Земля не была открыта, а во Франции уже издавались трактаты по теории построения шрифтов. Уже сформировалось чёткое понимание, что каждая печатная буква это не совокупность просто линий, а сложная многосвязная фигура. Разлиновка букв в монографии «Цветущий луг» (1529) Жоффруа Тори, учителя великого Клода Гарамона, дала бы фору многим современным пособиям по графическому дизайну.



[Илл. 16-12-12-1. Пособие по созданию шрифтов, 1529. Geofroy Tory, «*Champ fleury*» (откуда в просветлении вышел Romain Duris), л. 35v]

Если коротко, сложности типографики происходят от существования эффекта «визуальной иллюзии». Стороны квадрата, нарисованного поверх концентрических кругов, кажутся вогнутыми внутрь. Или проще: прямая, проходящая рядом с кругом, выглядит изогнутой. Ещё проще: любая геометрическая фигура визуально влияет на соседнюю.

Поэтому, чтобы буквы казались «обычными», прибегают ко множеству ухищрений. Например, чтобы они казались одной высоты, их приходится делать высоты разной. Если соседние «Т» и «А» сделать действительно одинаковыми, то «А» будет казаться ниже.

Другой момент. Он касается пересечений прямых линий. Если в той же букве «А» свести вверху наклонные линии просто так, «шалашиком», то получившийся угол визуально будет казаться «чёрным» и «тяжёлым». Поэтому в острых углах приходится делать вырез изнутри, либо снимать фаску снаружи, зрительно «облегчая» эту часть конструкции.

Ещё о прямых линиях. Чтобы при печати не размывались их концы, их закрывают засечками. Засечка, в свою очередь, должна плавно сопрягаться с основной линией посредством скруглений. Но это не всё. Если дно засечки сделать прямым (первое желание), то оно зрительно будет казаться выпуклым. Поэтому на прямом участке у засечки делают еле заметную выемку.

Хорошо, но с буквой-то «О» всё должно быть просто? Круг, он и есть круг? Ну, во-первых, не круг, а овал. Во-вторых – толщина стенок этого овала плавно меняется

по тщательно выверенному закону. А в-третьих, вертикальную ось приходится слегка наклонять влево. Без этого, как показала практика, ничего хорошего не будет.

И так далее. Короче, что ни буква, то клубок проблем. Но это ещё проблемы первого уровня. За ними следуют уже настоящие. Нам ведь нужно печатать не буквы, нам нужно печатать текст. То есть – плотные ряды букв. И тут выясняется, что даже если мы разработали буквы, представляющиеся нам идеальными, их вынужденное соседство ломает все наши оптические расчёты.

В идеале, шрифт должен быть таким, чтобы любая буква в нём гармонично сочеталась с любой другой. Но эта миссия невыполнима. Поэтому разработчики шрифтов стараются достичь не идеала, а оптимума. А это – реально искусство.

И вот Джон Баскервиль в 1750-х умудрился, похоже, достичь в этом искусстве какой-то недостижимой, хотя и локальной, вершины. Но ведь в искусстве все вершины локальные.

Заслуги шрифта «Баскервиль» перед человечеством неисчислимы. И, судя по всему, именно этот шрифт подсказал Достоевскому сюжетный ход, который позволил сдвинуть «Идиота» с мёртвой точки.

Но где Достоевский мог увидеть этот «чистейший» английский шрифт в Женеве?

Вообще, Женева город франкоязычный. Ну, и самую малость «немецко-», может быть. Английский язык здесь такой же «иностраный», как португальский или зырянский. А «иностраные языки» в чужой среде циркулируют, в лучшем случае, лишь в рамках кластеров – специальных мест, которые «нужно знать».

Конкретно для английского таким «кластером» в Женеве являлась тогда англиканская церковь «Святой Троицы». Как для русских их «Крестовоздвиженская», так для англичан в Женеве их «Троицкая» церковь была в 1867 средоточием (резервацией) английской культуры, английского языка и английского письма. Хотите услышать (и увидеть) английский – вам сюда.

И эта английская церковь находилась – сюр-приз! – непосредственно рядом со второй квартирой Достоевских в Женеве. Прямо в соседнем доме. Достоевский жил по адресу «rue du Mont-Blanc, 16» (второй этаж), а церковь стояла (и стоит) на той же улице, дом 14 bis.

Мало того. Хотя из окон новой квартиры вершина Монблана видна уже не была (как из первой квартиры), зато теперь все окна выходили прямо на эту английскую церковь (Анна Сниткина, «Воспоминания. 1867 год»). Я не поленился померять – расстояние от окна Достоевского до церкви составляло по прямой шестнадцать (пописью: 16) метров.





*[Илл. 16-12-13-1. Окна второй квартиры Достоевских в Женеве (с 20 декабря 1867 и до конца мая 1868), rue Mont-Blanc, 16, второй этаж (показаны стрелкой). Выходят непосредственно на англиканскую церковь «Святой Троицы» (справа)]*

Такое плотное соседство с «сундучком английского языка» оказалось весьма продуктивным. Английский чистейший шрифт, найденный в церкви «Троицы», дал «Идиоту» мощный начальный толчок.

Ну, и ещё одна чугунная гиря на трепетную чашу весов истины. Решение проблемы «специализации Мышкина» свалилось на Достоевского конкретно 20 декабря 1867 (дата прорыва в работе над романом). А переехали Достоевские на улицу Монблан – когда? Ровно 20 декабря (дневник жены, записи от 16 и 20 декабря 1867). Всё неумолимо сходится. Как рельсы к горизонту.

Всё. Это закончено. И бисер, и жемчуг.



### Английский перевод

Хорошо. Церковь «Троицы», принадлежащая английской общине Женевы, дала в 1867 начальный импульс роману «Идиот» Достоевского. Но с чего бы это в Женеве взялась эта самая «английская община» (а не «португальская» или «зырянская»)? А вот это-то как раз изучено хорошо.

Помните, как в мае 1553 экипажи трёх кораблей сэра Хью Уиллоуби, отправляясь открывать Новую Землю, радовались, когда они проплывали мимо резиденции Эдуарда VI, «короля-Надежды»? Из всех пушек тогда палили.

Как оказалось, радовались они рано. Через два месяца король скоропостижно скончался. И на его место заступила Мария Тюдор – хотя сэр Уиллоуби об этом так никогда уже и не узнал.

Крепкий слоистый коктейль, состоящий из водки (вверху) и томатного сока (внизу), называется «Кровавая Мэри». Но в Англии это словосочетание отсылает в первую очередь к королеве Марии – из-за некоторой специфики её правления. Короче, запалили костры. По идеологическим статьям, по каким же ещё. В мужья себе Мария выбрала Филиппа Испанского (будущего Филиппа II), это всё что нужно о ней знать.

И из страны началось повальное бегство «образованного класса» (профессора, студенты, предприниматели, специалисты). Это была в чистом виде неэкономическая эмиграция. Слово «диссидент» («dissenter») возникло именно тогда.

Английские диссиденты нашли прибежище в разных странах Европы. И самой представительной и продуктивной из этих нововозникших общин стала община Женевы.

Что сейчас кажется невероятным, так это то, что члены женевской английской общины не перегрызлись между собой, выясняя кто из них главный. Двести человек, объединившись на новом месте, всего за пять лет триумфально реализовали с нуля проект, с которым их собственное государство, с его тремя миллионами подданных, морями и лесами, пашнями и угодьями, промышленностью и казной, охранниками и судьями, не смогло справиться за два предыдущие века.

Этот проект был по самой своей сути высокотехнологичным, так что его выбор идеально соответствовал кадровому потенциалу оказавшихся в Женеве трудовых ресурсов. Работа закипела.

Как результат, за пять лет был сделан первый полный перевод Библии на английский язык – при этом непосредственно с исходных языков Священного писания (греческого, арамейского и древнееврейского). Это и была знаменитая «Женевская библия».

Беспрецедентность этого проекта (по тем временам и обстоятельствам) заключалась в том, что задача сразу была сформулирована идеально правильно. Целью было заявлено не что-то там «хорошо перевести», а «дать правильную книгу своему народу». То есть сразу закладывались три отдельные направления работ: а) сделать правильный и читабельный перевод, б) составить книгу так, чтобы ей лег-

ко было пользоваться, в) отпечатать в нужном количестве и распространить. Три направления – переводческое, редакторское и типографское.

«Переводческая» часть проекта. Хотя попытки переводов Библии на английский совершались и до этого, и даже весьма многочисленные (начиная с Уиклифа, 1384, чей прах государство не поленилось выкопать и сжечь на костре), но это всё были переводы неполные и/или выполненные с других переводов (латинского или немецкого).

Здесь же, в Женеве, была сразу взята принципиальная установка на работу по первоисточникам. Женевской общине эта неподъёмная задача оказалась по плечу, поскольку здесь собрался реально весь цвет английских гебраистов и знатоков греческого.

Второй установкой было использование при переводе реального живого английского языка, лёгкого в понимании для всех групп населения. Так что текст переводился не «слово за словом» (как раньше), а – как и положено – смысловыми блоками, поскольку само построение фразы в разных языках идёт по разным законам.

Перечислять переводчиков я не буду, хотя каждый из них – это реально фигура и «матёрый человечище». Но, думаю, они не будут на меня в обиде, поскольку сами заняли позицию принципиальной коллективности своей работы. Сколько я ни бился, но так и не смог установить, какую часть кто из них конкретно переводил. И эта позиция достойна дополнительного восхищения.

«Редакторская» часть проекта. Правильнее сказать «редакторско-составительская». Перевести текст – это одно, а изготовить из него удобную в пользовании книгу – это совсем другое. Если уровень перевода стал «новым шагом» в этой области, то уровень составления «Женевской библии» следует расценить, как «прыжок в будущее».

Первое и главное – в «Женевской библии» тексты отдельных «книг» были разбиты на нумерованные «главы», а главы разбиты на нумерованные «стихи». Это стало возможным, благодаря нахождению в той же Женеве, в той же эмиграции, в тот же период времени французского разработчика данного «ноу-хау» Робера Этьена.

Далее. Введение нумерации стихов открыло прямую дорогу для построчных комментариев. Которые и были написаны (в объёме, соизмеримом с основным текстом), и даны на всех страницах параллельной колонкой.

А ещё, все книги и все в них главы были снабжены кратким, но исключительно толковым анонсами. Прежде чем начинать что-либо читать, можно было узнать, о чём это будет.

Кроме всего перечисленного, «Женевская библия» получила мощный справочный аппарат – Индекс упоминаемых в тексте персоналий, Индекс ключевых понятий и сюжетов, Шкалу времени библейских событий (от Адама до Иисуса), а также детальную хронологию жизни апостола Павла (с тремя параллельными шкалами времени).

Ну, и иллюстрации, конечно. В первом издании их было двадцать шесть. Не так много на такую большую книгу (более тысячи двухсот страниц), но лиха беда начало. Но даже уже сразу можно было посмотреть и карту расположения Рая, и конструкцию Ковчега завета (что очень пригодится Индиане Джонсу), и чертёж храма Соломона, и устройство «бронзового моря» внутри это храма, и яркие (чёрно-белые) картинки буйного видения Иезекииля. Неплохо для начала.

Об одной из картинок стоит сказать особо. Она использована в книге трижды. В-первых, по месту своего основного действия (лист 30v), а кроме того – на титульных листах обеих частей книги. На этой картинке изображено начало перехода евреев через Красное море во время их Исхода из Египта. Положа руку на сердце, этот эпизод трудно признать таким уж центральным для всего Ветхого завета, а уж тем более для Нового. Но, думаю, в этом выборе сюжета для титульного листа решающую роль сыграл недавний личный опыт составителей по преодолению ими Ламанша.

Также, возможно, свою скромную лепту внесло сюда и свежее предсказание Нострадамуса про скорый приход мессии с Крайнего Севера (2:41, опубл.1555), где понятие «Севера» было закодировано словом «пи́еэ» (буквально: «облако, дающее тьму», в переносном смысле: «регион тьмы»). И вот теперь это самое «пи́еэ» (фигурирующее в тексте Библии в эпизоде Исхода) было в «Женевской библии» изображено в качестве центрального элемента на выбранной составителями картинке, призванной (по их мысли) выразить самую суть Писания.



[Илл. 16-12-14-1. Картинка с титульного листа первого издания «Женевской библии» (1560). Войска фараона только что догнали евреев у самого берега Красного моря. В небе, в виде облачного столба, разрастается «пи́еэ» – тьма, которая через мгновение скроет беглецов от преследователей]

И последнее об этой картинке. Случайно или нет, но буквально вслед изданию «Женевской библии», в тот же самый год, Гийом Постель публикует сообщение о «втором Исходе», где говорится о нашедшихся в Заполярье «десяти коленах израилевых», которые умудрились перейти там некий ледяной пролив (наиболее вероятно – с материка на Новую Землю), и обрести там свой земной рай (Postel, «Histoire et consideration de l'origine... etc.», часть 2, 1560, с. 23-25; подробнее об этом см. главу «Лоция Мерша»). Как видим, тема «Исхода» стала в то время весьма популярной.

Всё выше перечисленное относилось пока к чисто интеллектуальной составляющей работы над «Женевской библией». А на последнем этапе в дело в Женеве вступило реальное производство.

«Типографская» часть проекта. Теперь предстояло правильно книгу напечатать.

Издателем выступил Роланд Холл. И в этой области было применено много умных решений. Каждая страница была снабжена аж тремя верхними колонтитулами, причём не формальными, а смысловыми. Это позволяло при открытии книги мгновенно понять – какая это часть, какая глава и о чём здесь идёт речь. Например, в разделе Апокалипсиса на колонтитулах указывались не номера глав (мало что говорящие цифры), а центральные их темы или предметы, типа – «Знак Зверя» (слева) и «Падение Вавилона» (справа, л. 119r). Нумерация страниц (в данном случае – листов) Ветхого и Нового заветов шла у каждого своя.

Каждый раздел начинался красивой буквицей, вписанной в растительный узор. Анонсы и смысловые вставки (слова, отсутствующие в оригинале, но требующиеся по нормам английского языка) давались курсивом.

Но самое главное в типографской части проекта – это был выбор шрифта. Впервые в английской истории Библия была отпечатана не ужасным готическим, а обыкновенным человеческим шрифтом, где всё – прелесть, бисер, жемчуг. Так начинаются революции.

Этим шрифтом стал, разумеется, не «Баскервиль» (тогда ещё не существовавший), но другая высочайшая вершина типографики – шрифт группы «Гарамон», доведённый до полного совершенства Клодом Гарамоном – учеником того самого Жоффруа Тори («Цветущий луг»). Тонкость проработки вопросов в «Гарамоне» доходила до того, что вертикальные засечки в букве «Т» были сделаны не только не вертикальными, но даже и наклонены были под разными, вычисленными по секретной формуле, углами – обеспечивающими «идеальное восприятие глазом». Так что нет ничего удивительного в том, что гарнитуры «Garamond» и «Baskerville» обязательно обе присутствуют в современных шрифтовых наборах. И не как «исторические», а как вполне рабочие.

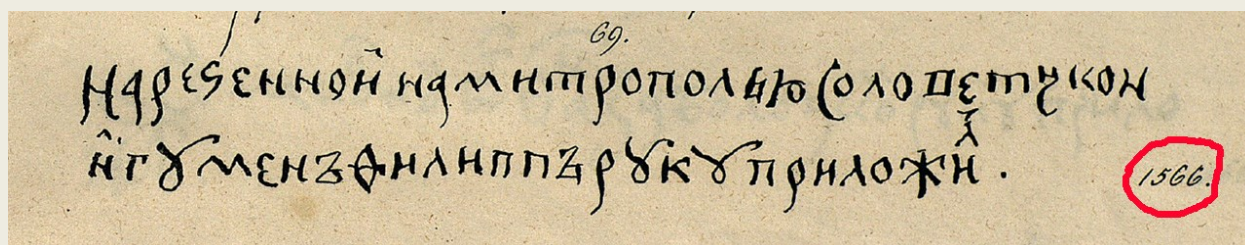
В мае 1560 «Женевская библия» была отпечатана в Женеве тиражом порядка двух тысяч экземпляров. С этого момента началось её победное шествие (150 изданий за первые сто лет) по Британским островам. И не только.

Отцы-пилигримы, прибывшие к берегам Нового Света в 1620 на корабле «Mayflower», занесли на этот континент именно эту версию Священного писания. Так что возникновению «Дня благодарения», с его вкусной индейкой и клюквенным

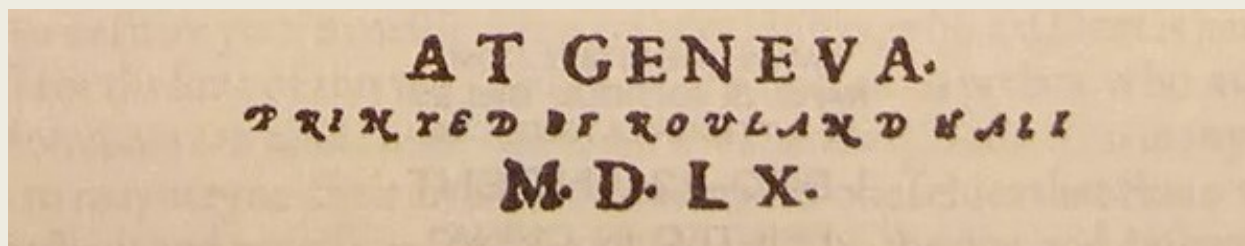


соусом, мы обязаны в том числе и самоотверженному редакторскому труду английской общины Женевы.

После всего этого уже не кажется странным, что Достоевский, работая в Женеве над «Идиотом», отсылает нас, посредством каллиграфии Мышкина про «смиренного игумена» – отсылает нас именно к 1560-м годам, то есть точно ко времени создания в Женеве «Женевской библии».



[Илл. 16-12-15-1. Образец каллиграфии 1566-го года из «Русского исторического альбома» Погодина. «Наречённый на Митрополию Соловецкий игумен Филипп руку приложил»]



[Илл. 16-12-16-1. Выходные данные первого издания «Женевской библии», 1560. «At Geneva. Printed by Rouland Hall. MDLX»]

### Имидж решает всё

Всё предыдущее было лишь вступлением. Теперь начинается собственно тема. Итак: второй заход расследования по шекспировским «натуральным молдам» из «Короля Лира».

Женевское озеро привело нас к Достоевскому. Достоевский привёл нас «Идиоту». «Идиот» привёл нас к англиканской церкви «Святой Троицы», что на улице Мон-блан. Церковь «Троицы» привела нас английской общине Женевы. А английская община Женевы буквально ткнула нас носом в созданную ею «Женевскую библию». Это всё, что на текущий момент есть у нас по этому делу.

Если кому-то кажется, что это слишком издалека, то это ещё совсем не «издалека».

У игры в шахматы существует много разновидностей. Одна из них – это китайские шахматы «сянци». Если у Бергмана его Макс фон Сюдов («Седьмая печать», 00:04:35), и у Шекспира его Фердинанд с Мирандой («Буря», 5:1) – играют просто в «шахматы», то Ду Фу с женой («Плавучая деревня», 9.30:5) играют в «сянци». По числу любителей, это самые распространённые шахматы в мире.

В целом, «сянци» весьма похожи на обычные шахматы. Отличие здесь в нюансах. Кроме привычных фигур («король», «ладья», «конь», «слон», «пешки»), здесь есть и непривычные. Например, «пушка» –двигающаяся, как наша ладья, но «бьющая» фигуру противника только в случае, если между ней и целью находится ещё одна фигура (неважно своя или чужая). Поэтому в эндшпиле, когда фигур на доске остаётся мало, мощная в дебюте «пушка» теряет всю свою силу. Или такая фигура, как «советник». Она постоянно находится при «короле» (здесь он называется «генералом»), и по идее призвана его защищать. Но на практике собственный «советник» очень часто становится реально помехой, а то и прямой причиной поражения.

Ходы «обычных» фигур тоже несколько отличаются от шахматных. В частности, «король» сильно ограничен территориально, а именно – квадратом три на три («дворцом»). Некоторые фигуры не могут переходить на чужую половину («пересекать реку»). Или, как «пешки», обретают «за рекой» дополнительные возможности.

Такой «сверхфигуры», как «ферзь», здесь нет. Цель игры та же – поставить «мат» «королю».

Вроде бы, всё понятно. Но на практике – это совершенно иной комбинаторный мир. Небольшие, казалось бы, нюансы приводят к принципиально другим здесь законам. Один только пример.

Существует такая вещь, как «шахматные задачи». При некоторой специальной расстановке фигур, одна из сторон имеет гарантированную возможность победить, как бы противник ни ходил в ответ. Но понять, как именно это сделать, бывает порой очень трудно. Найти единственно верное решение – в этом и состоит смысл задачи.

По уровню сложности шахматные задачи ранжируются так: «мат в два хода» – относительно простые, «мат в три хода» – сложные, «мат в четыре хода» – предельно сложные. Оно и понятно – количество вариантов, которые приходится просчитывать, растёт с каждым дополнительным ходом в геометрической прогрессии.

В «сянци» тоже есть аналогичные «задачи». Так вот, здесь не является абсурдной (и даже редкой) такая задача, как, скажем, «мат в тридцать девять ходов». То есть, если вы будете действовать правильно, то ваш противник обречён уже за тридцать девять ходов до финальной развязки, чего бы он ни делал.

Что это, насмешка над шахматной идеей? Ведь каждому понятно, что просчитать такое астрономическое количество вариантов даже теоретически невозможно.

И вот теперь мы пришли к тому, с чего я начал: «сянци», благодаря ряду отличий, это совсем другой мир. В котором критической ценностью являются не «ресурсы» (количество и качество фигур), а «стратегическое положение» и «инициатива». Противник может съесть у вас всё подчистую, но при этом своей последней «пешкой» вы поставите чужого «короля» на колени. Кстати чёрная «пешка» зовётся здесь «цзу» («zú», 卒) – то самое «цзу», что в сочетании с «горой» так мощно сыграло в «Бейцухе» и «Бейташане» (см. «Китайскую цепочку»).

Так что «сянци» – вот это «долгий заход». А начать с Достоевского, чтобы в результате выйти на Шекспира – это нормально.

Достоевский сам нам это подсказывает, озаглавив в своих подготовительных материалах к «Идиоту» запись от 23 апреля 1867 просто и ясно – «Schakespeare» (так, с немецким акцентом). Первая строка в этой записи гласит «НФ за Рогожиным», а предпоследняя – «Рогожин режет НФ». Вот вам рождение и смерть, комедия и трагедия, los panegíricos y anatemas. Шекспир.

Итак, Шекспир. Вопрос был в том, не позаимствовал ли он для «Короля Лира» своё выражение «nature's moulds» («натуральные молды») где-нибудь на стороне. И если да, то где именно.

Наверно, многие давно уже начали догадываться к чему здесь дело клонится. А теперь вот стало доходить даже до меня. Ведь, действительно, на протяжении всей жизни Шекспира, от самого его рождения и до смерти, слово Божие существовало в Англии в виде конкретно и именно «Женевской библии». Более ста переизданий, не забыли? И если уж чего где искать, так это первым делом здесь.

Так оно всё и вышло. С первой же попытки в «Женевской библии» обнаружилось некое словосочетание, плотно примыкающее к нашим «натуральным молдам». Выглядит оно так – «molten images».

Это словосочетание встречается в «Женевской библии» в нескольких местах, но привлечь внимание Шекспира оно должно было в составе тех или иных «пророчеств» – как формата, имеющего чёткую проекцию в будущее. То есть слов, обращенных непосредственно к нему, Шекспиру. А для «пророчеств» в Библии есть специальное место – это Книги пророков.

Из всех шестнадцати Книг пророков, «molten images» присутствуют системно только в одной «Книге Исайи» (три раза: 42:17, 44:10, 48:5 – вот она, вся прелесть нумерованных строк). Все остальные упоминания (Даниил 11:8, Осия 13:2 и Наум 1:14) носят разовый характер и зацепить глаз Шекспира не могли.

А цитаты из Исайи – вот они, с контекстами:

\*\*\*

They shall be turned backe: they shall be greatly ashamed, that trust in grauen images, and say to the **molten images**, Yee are our gods. (Isa 42:17)

(Тогда обратятся вспять и великим стыдом покроются те, кто надеется на «grauen images», и обращается к «molten images»: вы наши боги.)

\*\*\*

Who hath made a god, or **molten an image**, that is profitable for nothing? (Isa 44:10)

(Кто сделал бога, или «molten an image», не приносящего никакой пользы?)

\*\*\*

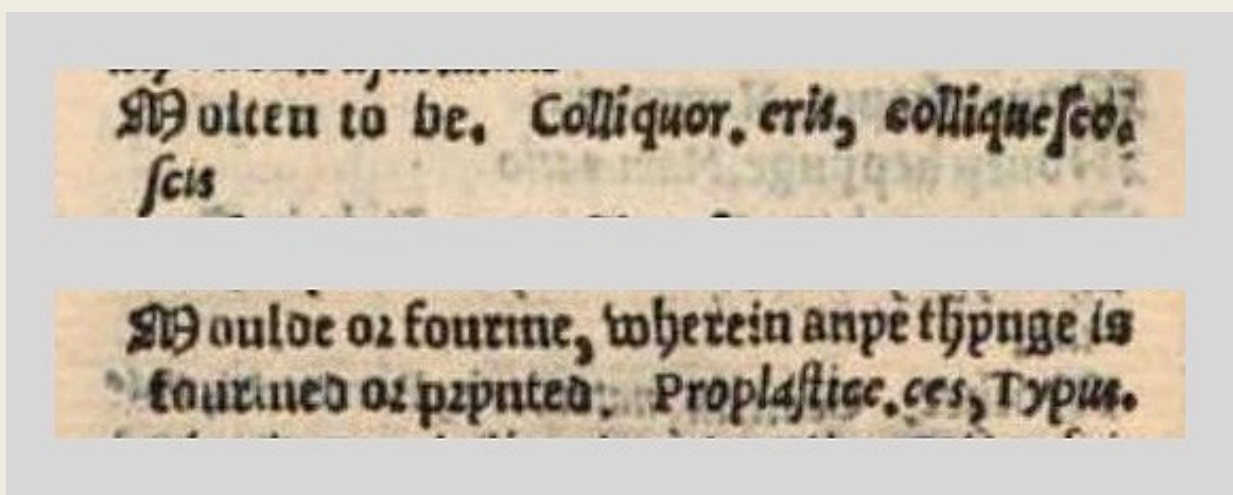
Therefore I haue declared it to thee of old: before it came to passe, I shewed it thee, lest thou shouldest say, Mine idole hath done them, and my carued image, and my **molten image** hath commanded them. (Isa 48:5)

(Поэтому я и сообщал тебе задолго до того, как это приходило, и показывал тебе это, чтобы ты не сказал: «idole» мой сделал это, и мой «carued image», и мой «molten image» повелели этому быть.)

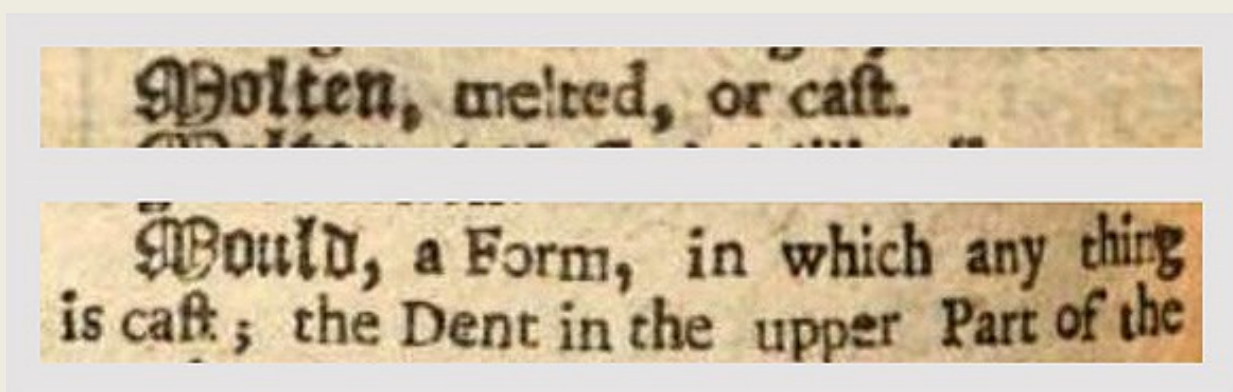
Для начала, обратим внимание как на чисто внешнее, так и на фонетическое сходство двух наших выражений – «molten image» и «nature's mould». Оба состоят из двух слов по два слога каждое и имеют одинаковый ритмический рисунок ( | – | – ), при этом «molten» и «mould» произносятся похоже, что для поэта (Шекспира) имеет не последнее значение.

Далее. Эти два похоже звучащие слова если и не точные синонимы, то во всяком случае этимологически очень близки. «Molten» – это «изделие, отлитое с помощью формы», а «mould» – «форма для отливки изделия». Что в лоб, что по лбу. А если при этом вспомнить, что у Шекспира его «натуральные молды» представляли собой «синекдоху» (фигуру речи, в которой целое явление выражается через отдельное его проявление, в данном случае – через способ его производства), то здесь следует говорить и о формальной тождественности рассматриваемых выражений.





[Илл. 16-12-17-1. Значения слов «molten» и «mould» по словарю «Abecedarium Anglico-latinum», 1552. «Molten to be – Colliquesco (lat., see «melt»)»; «Moulde – fourme, wherein anye thyng is fourmed»]



[Илл. 16-12-18-1. Значения слов «molten» и «mould» по словарю «Dictionarium Anglo-Britannicum», 1708. «Molten – melted, or cast»; «Mould – a Form, in which any thing is cast»]

Ещё важный момент. Данные «molten images» появились, как системный фактор, впервые именно в «Женевской библии». Во всех предыдущих версиях английских Библий (за одним исключением), это словосочетание в Книге Исаии не встречается вообще. А версий этих насчитывается (со всеми оговорками) не так уж и мало – «Библия Уиклифа» (1384), «Библия Тиндейла» (1526), «Библия Ковердейла» (1535), «Библия Мэттью» (1537), «Библия Тавернера» (1539) – и их разные комбинации. Единственная версия Священного писания, в которой до «Женевской библии» в книге Исаии мелькнули, было, эти самые «molten images», да и то один только раз (48:5) – это так называемая «Great Bible» (1539). Причём, именно что «мелькнули», потонув в глухом пласте непробиваемого готического текста.

А в «Женевской библии» эти отлитые в металл «molten images» присутствуют уже массово, да ещё поднесены взору читателя, как на блюдечке (вот она, вся прелесть шрифта «Гарамон»). Смотрите сами. И почувствуйте разницу:

thee, lest thou shuldest say, Mine idole  
hath done them, and my carued image,  
and my molten image hath commanded  
them.

6 Thou hast heard, beholde all this, & wil

the, or euer they came to passe: that y<sup>e</sup> shuldest  
not saye: myne Idol hath done it, my carued  
or molten ymage hath shewed it. Thou her=  
dest it befoze, and beholde, It is come to pas=  
se, and whether can y<sup>e</sup> prophecy of thynges

[Илл. 16-12-19-1. Так выглядят «molten images» в «Женевской библии», 1560 (сверху, шрифт «Гарамон») и в «Большой библии», 1539 (внизу, шрифт готический). И там и там – фрагмент из книги пророка Исаии, 48:5]

Теперь осталось только понять, что именно это новое словосочетание у Исаии означало. Я не зря при цитировании оставил его без перевода. До выяснения.

Буквальный перевод входящих в выражение слов мало что даёт. Посмотрим контексты. Из приведённых выше трёх цитат можно с уверенностью утверждать следующее.

1. «Molten images» совершенно не обязательно материальны. На них надеются, к ним обращаются, от них чего-то для себя ожидают – но и только.
2. «Molten images» – этот продукт человеческой деятельности. В том смысле, что они не являются исходными элементами природы.
3. Слово «images» («образы») предполагает, что речь идёт о чём-то, связанном со сферой образности, то есть с искусством. Другими словами – с той или иной деятельностью по созданию «представлений».
4. «Molten images» упоминаются всегда с негативной коннотацией. Причём, вред они представляют не сами по себе, а тем, что отвлекают человека от основных занятий. Они скорее бесполезны, чем вредны.
5. И, наконец, специфическая претензия к «molten images» – они не способны показать человеку реальную картину будущего (а должны?).

Итак, налицо все качества, исконно присущие «индустрии развлечений», равно как и все претензии, традиционно ей предъявляемые. Творимые ею «имиджи» – «совершенно бесполезны», «не дают истинной картины» и «только отвлекают». А всё почему? Потому что писатели – такие же люди, как и читатели. А может даже хуже.

В начале этой главы («Лирика – Натуральные молды») мы пришли к тому, что в узком смысле «nature's moulds» в «Короле Лире» – это «слова» естественного языка, по «шаблонам» которых (как по формам для отливки) формируются «понятийные поля» у людей, осваивающих этот язык. Теперь же, после появления подсказки от «Женевской библии» в виде «molten images», данное определение можно уточнить.

«Натуральные молды» в «Короле Лире» – это, да, слова. Но – специально отобранные и выстроенные в специальном порядке. А именно – тексты произведений «художественной литературы», как разновидности «индустрии развлечений».

Король Лир в третьем акте сулит человечеству страшную участь. Призывая к уничтожению «натуральных молдов», он призывает тем самым к уничтожению «molten images», «отлитых образов», то есть собственно художественной литературы. В том числе, надо думать, и «Короля Лира».

Такой оборот дела соответствует вкусам Шекспира в полной мере.

И напоследок. От «Женевской библии» Шекспир получил кроме «molten images» ещё один привет – через три года после своей смерти. В 1619 был отпечатан тираж его комедии «Сон в летнюю ночь». Это было уже второе издание данной пьесы, так называемое «второе кварто». Так же, как и первое, издание было «пиратским».

И по всем «пиратским» законам здесь была указана фальшивая дата выпуска – «1600». Издатель – «James Roberts» – тоже был подставной. Теперь доподлинно известно, что настоящим издателем являлся Уильям Джаггерд, глава подпольного синдиката по изданию шекспировского собрания сочинений, так называемого «Плохого фолио».

Так вот, на титульном листе того «Сна в летнюю ночь» стояло личное клеймо издателя. Но не Джаггерда, и даже не Робертса. А настоящее клеймо Роланда Холла (к тому времени уже покойного) – издателя первого тиража «Женевской библии», выпущенного в Женеве в 1560. Так Женева, сделав круг, вернулась к Шекспиру.





[Илл. 16-12-20-1. Личное клеймо первого издателя «Женевской библии» Роланда Холла на титульном листе пьесы Шекспира «Сон в летнюю ночь» в «пиратском» издании 1619 («второе кварто»). Год и имя издателя даны фальшивые]

Личное клеймо Роланда Холла (неизвестно как попавшее к злоумышленникам) представляло собой ничто иное, как герб города Женевы (в середине) и девиз Реформации (по периметру). А именно:

«Post tenebras lux»

Что значит:

«После тьмы – свет»

Или:

«Из страны Полуночной – в страну Полуденную»

Или:

«С Новой Земли – в Новый Иерусалим»

А иногда и так:

Из «теневого бизнеса» – напрямиком в «высший свет»

Применительно же к пьесе «Сон в летнюю ночь», этот девиз (красующийся на её титульном листе) мог бы, с учётом сюжета, означать следующее:

«После ночи наваждений – утро просветления»



Короче,

«Post tenebras lux»

Никаких недомолвок. Никаких двусмысленностей. Всё предельно ясно. «Натуральные молды» Шекспира – это вся наша художественная литература.

«Дело о натуральных молдах» повторно закрыто. Теперь уже окончательно.

## Подлинная история ветра и хаоса

*(Эффект больших чисел – Статика – Камни в потоке – Динамика – Материальная сторона вопроса – Ветер и хаос)*

### Эффект больших чисел

Итак, «Дело о молдах» закрыто. В ходе расследования было установлено, что «nature's moulds» Шекспира являются отражением понятия «molten images» из книги пророка Исаяи по версии «Женевской библии». И это ничто иное, как всё пространство художественной литературы. Так что дело закрыто.

Закрыто-то оно закрыто, но остался подвешенным один вопрос. В книге Исаяи наряду с «molten images» фигурируют ещё и некие «graven images» (42:8, 42:17, 48:5). А это что такое?

По-хорошему, разбираться со всеми этими бесконечными «имиджами» надо по первоисточнику. Как это и делали Уильям Уиттингем, Энтони Гилби, Джон Нокс, Кристоф Гудман, Майлс Ковердейл, Томас Сэмпсон, Уильям Коул и другие переводчики «Женевской библии» (вот я их и выдал). Так что придётся и нам открыть книгу пророка Исаяи в её исходном виде на древнееврейском языке. Конкретно «масоретскую» (самую распространённую) версию.

Древнееврейское письмо – консонантное. То есть записи удаётся только согласные звуки, гласные же при чтении домысливаются. Пишут справа налево, заглавных букв не существует.

Краеугольным камнем древнееврейской письменности являются так называемые «трёхбуквенные основы». Это означает, что подавляющее большинство слов записывается тремя согласными буквами (аналог наших «корней»). К этим трём буквам, спереди и сзади (а иногда и между) прилепляются разные служебные добавки (союзы, приставки, окончания и т.п.), управляющее конкретной формой слова. При этом базовыми элементами, по которым идентифицируется слово, остаются эти самые три буквы. Всё просто.

Итак. Древнееврейское слово, давшее нам в женевском переводе «molten image», имеет основу «ךסל» или «סל» (не забываем читать справа налево), что звучит, как «n-s-k» и «m-s-k» (символы «ך» и «ס» соответствуют одной и той же букве «k», просто она пишется по-разному в разных ситуациях). В дальнейшем, все слова, произведённые от этих двух основ, я для удобства буду писать, как «molten\* image» («molten image» со звёздочкой), что будет означать: аналог «molten image» на иврите.

Древнееврейское слово, давшее в переводе «graven image», имеет основу «לס» (звучит, как «p-s-l»). Аналогично, производные от этой основы я буду писать, как «graven\* image».

А теперь ищем эти слова в тексте. Но сначала поставим задачу корректно. Будем смотреть, что означают искомые слова не в «Библии вообще», а у конкретного автора – «пророка Исаяи». Причём мы вынуждены будем сузить ещё. Если мы уж перешли к персоналиям, то придётся вспомнить, что «Книгу Исаяи» писали

насколько разных авторов, как минимум два, живших в принципиально разное время. В дальнейшем мы ограничимся текстом, написанным так называемым «Второисайей», а именно – второй половиной этой книги, главами с 40 по 66. Это вполне самостоятельный (и наиболее интересный) блок.

Так вот, у Исайи (здесь и далее читай: «Второисайи») этих самых «molten\* images» и «graven\* images» обнаруживается значительно больше, чем их имелось в женевском переводе. А именно.

«Molten\* image» – восемь штук. «Graven\* image» – десять штук.

Приведу конкретные формы, если кому интересно.

«Molten\* image»: «ךונ» (40:19), «המסכן» (40:20), «נסכיהם» (41:29), «למסכה» (42:17), «ךונ» (44:10), «ונכי» (48:5), «ךונ» (57:6), «ממך» (65:11).

«Graven\* image»: «הפסל» (40:19), «פסל» (40:20), «לפסילים» (42:8), «בפסל» (42:17), «לפסל» (44:9), «ופסל» (44:10), «פסל» (44:15), «לפסלו» (44:17), «פסלם» (45:20), «ופסלי» (48:5).

Что тут можно сказать? Не-материальность этих объектов в целом подтверждается. И общий тон их неодобрения выдержан такой же, каким он был в «Женевской библии». Обе эти вещи не дают практической отдачи, они только отвлекают на себя ресурсы, уводят внимание от важного, рукотворны а то и просто кустарны, не заслуживают поклонения и абсолютизации, их производство и распространение – род мошенничества, те кто этим занимается должны быть пристыжены, простые люди заказывают их и пользуются ими по необразованности и глупости.

То есть мы видим тот же самый набор, что характерен для демагогическо-педагогического дискурса относительно «праздного чтения», беллетристики.

Но по сравнению с «Женевской библией» здесь появляется дополнительный нюанс. Эти два понятия иногда идут в паре, через запятую, но иногда между ними проводится чёткое различие.

«Molten\* images», хоть в принципе и рукотворны, но они существуют как некая данность, они по-факту «есть».

А вот у «graven\* images» предполагаются конкретные авторы, которых, при желании, можно было бы назвать по именам (40:19, 40:20, 44:9, 44:15, 44:17).

Данный факт, в рамках понимания «образов» у Исайи («ךונ» и «לפסל») как «литературы вообще», позволяет разделить эту самую «литературу» на два вида. Примерно так:

## Литература

«molten\* images»

профессиональная  
 ортодоксальная  
 классическая  
 каноническая  
 традиционная  
 типовая  
 мейнстримная

«graven\* images»

самодетельная  
 апокрифическая  
 простонародная  
 авторская  
 новаторская  
 экспериментальная  
 артхаусная

Интересно, что Шекспир выбирает в качестве мишени для проклятий короля Лира лишь первый вид литературы, «molten\* images», то есть литературу «традиционную». Забывая при этом, что его собственное творчество вполне подпадает под такую категорию, как «профессиональное» – а со временем и «классическое». Вот уж и вправду, классичнее уже и не бывает.



### Статика

И всё было бы так, если бы не одно обстоятельство – стих 57:6. В «масоретской» версии он принципиально отличается от женеvского его перевода. В женеvском переводе это выглядело так:

57:6. Thy portion is in the smooth stones of the riuer: they, they are thy lot: euen to them hast thou powred a drinke offering: thou hast offered a sacrifice. Should I delite in these?

(В гладких камнях ручьев доля твоя; они, они жребий твой; им ты делаешь возлияние и приносишь жертвы: могу ли я быть доволен этим?)

Так вот, в древнееврейском оригинале есть два момента, кардинально меняющих смысл всего этого высказывания.

Во-первых, ничего, что соответствовало бы слову «stones», там нет вообще. Во-вторых, то, что переведено как «drinke offering», фигурирует в оригинале, как «molten\* image» («ךול»). В результате, эта фраза в исходном варианте оказывается такой:

57:6. В гладкости потока (?) доля твоя, в него добавляешь ты свои «molten\* images». Как я могу одобрить это?

В рамках концепции «molten\* images = художественная литература» эту фразу наполнить смыслом не получается. Зато это можно сделать, если вернуться к нашей исходной позиции «molten\* images = понятия». Тогда всё сразу встаёт на свои места:

57:6. В гладкости потока «впечатлений бытия» доля твоя, а ты накладываешь на него свои «понятийные шаблоны». Как я могу одобрить это?

Речь определённо идёт здесь о «понятийных» сущностях. Так что мы возвращаемся к тому, с чего начали – «понятиям». Однако с одним существенным уточнением: «molten\* images» и «graven\* images» – это две разные категории «понятий», образующих в сумме единое «понятийное поле».

#### Понятия

| <u>«molten* images»</u> | <u>«graven* images»</u> |
|-------------------------|-------------------------|
| общепринятые            | индивидуальные          |
| широко употребляемые    | локальные               |
| стереотипные            | экспериментальные       |
| шаблонные               | фантазийные             |
| закономерные            | случайные               |
| регулярные              | разовые                 |
| устоявшиеся             | спонтанные              |
| стандартные             | интуитивные             |
| базовые                 | паразитные              |
| устойчивые              | нестабильные            |
| стационарные            | флуктуационные          |

Попробую ещё более точно перевести стих 57:6 в этих терминах.

57:6. Не ставь на пути восприятия «потока реальности» свои умозрительные схемы.

Знаменитая библейская «Вторая заповедь», данная Моисею на горе Синай («Исход» 20:4, «Второзаконие» 5:8), широко известна (благодаря «елизаветинскому» переводу) в следующей формулировке – «Не сотвори себе кумира». Но с учётом оригинала (где значится «לֹא», то есть «graven\* image»), и в свете всего вышесказанного, правильнее будет понимать её так:

Не плоди паразитных понятий.

То есть – не следует даже пытаться вносить в «понятийное поле» возмущения.

Пророк Исайя понимает здесь «понятийное поле» исключительно, как поле неизменное, «статическое».

### Камни в потоке

У данного течения мысли существуют некоторые препятствия.

Как я выше сказал про «molten\* images» и «graven\* images», которые упоминаются в «Книге Исайи» в исходной её версии – «Не-материальность этих явлений в целом подтверждается». Ключевое здесь слово «в целом».

Потому что есть несколько случаев, которые на первый взгляд не подпадают под это общее правило. А именно – 40:19, 40:20, 44:15, 44:17 и 45:20. Два из этих случаев достаточно очевидные, так что с них и начнём.

#### Случай «44:15»

44:15. И это служит человеку топливом, и он употребляет это на то, чтобы ему было тепло, и разводит огонь, и печёт хлеб. И делает бога, и поклоняется ему, и создаёт «graven\* image» (לֹאֵל), и повергается перед ним.

В переводах (особенно русском) два предложения этого стиха любят склеивать в одно (через запятую), добавляя при этом несуществующую в оригинале логическую связку, создающую иллюзию единого бытового процесса.

На самом же деле здесь изображена классическая «пирамида Маслоу», показывающая иерархию первичных человеческих потребностей: безопасность – тепло – еда – развлечения. Сначала человек согревается (וַחֲמֵם), потом ест (וַיֵּאָכֵל), и только потом уже пишет стихи и читает их (וַיִּשְׁתַּחֲוֶה). Так что в приведённой выше цитате граница между «материальным» и «не-материальным» проходит ровно по точке, разделяющей два предложения. Это просто, с этим всё.

#### Случай «45:20»

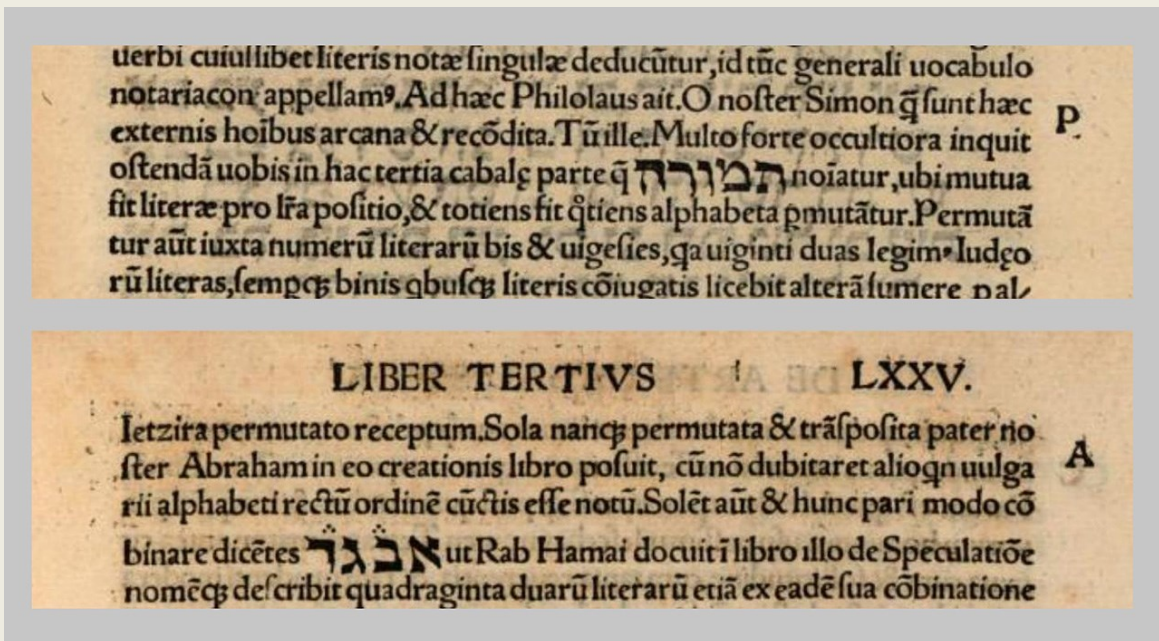
45:20. ...Невежды те, которые носят деревянного своего «graven\* image» (לֹאֵל) и молятся богу, который не спасает.

В этом стихе материал нашего «graven\* image» указан вполне определённо – «дерево» (עֵץ), читается «etz»).

Но Библия – это не просто слова. Это слова с глубоким смыслом. И для проникновения в этот смысл на максимально возможную глубину была создана специальная дисциплина – «каббала». Помните – Гийом Постель переводил книги «Zohar» и «Behir» (глава «Лоция Мерша»)? Так это они и есть – учебники по каббалистическому чтению, «Книга Сияния» и «Книга Света».

Не будем возноситься в эзотерические глубины, а тупо применим разработанную для нас технику. Технику чтения «Temurah» в самой простой её модификации, носящей название «Abgad».

В «Зоаре» техника «Abgad» используется повсеместно. А доходчиво изложена она в книге Иоанна Рёхлина «Искусство каббалы» (1516).



[Илл. 16-13-01-1. Ioannis Reuchlin, «De arte cabalistica», 1516, книга 3, с. 72 и 75. О технике чтения «Abgad» («אבגד»), как разновидности техники «Temurah» («תמורה»)]



[Илл. 16-13-02-1. Там же, с. 72 v. Примеры практического использования техники «Abgad»]

Здесь всё очень просто. Чтобы узнать скрытый от посторонних глаз смысл, содержащийся в том или ином слове, для начала надо попробовать заменить по специальному алгоритму его буквы. А именно – заменить каждую букву соседней буквой алфавита. Например, букву «у» следует заменить буквой «о», а букву «ү» – буквой «э», и так далее. Давайте попробуем.

И вот что получается. Слово «дерево» (үр) после применения к нему «Abgad» скидывает пелену и мгновенно являет нам (двумя первыми буквами) свой истин-



ный, в данном контексте, смысл – «книга» («רֶגֶז»). Так «листья» нанавязчиво превращаются в «листы».

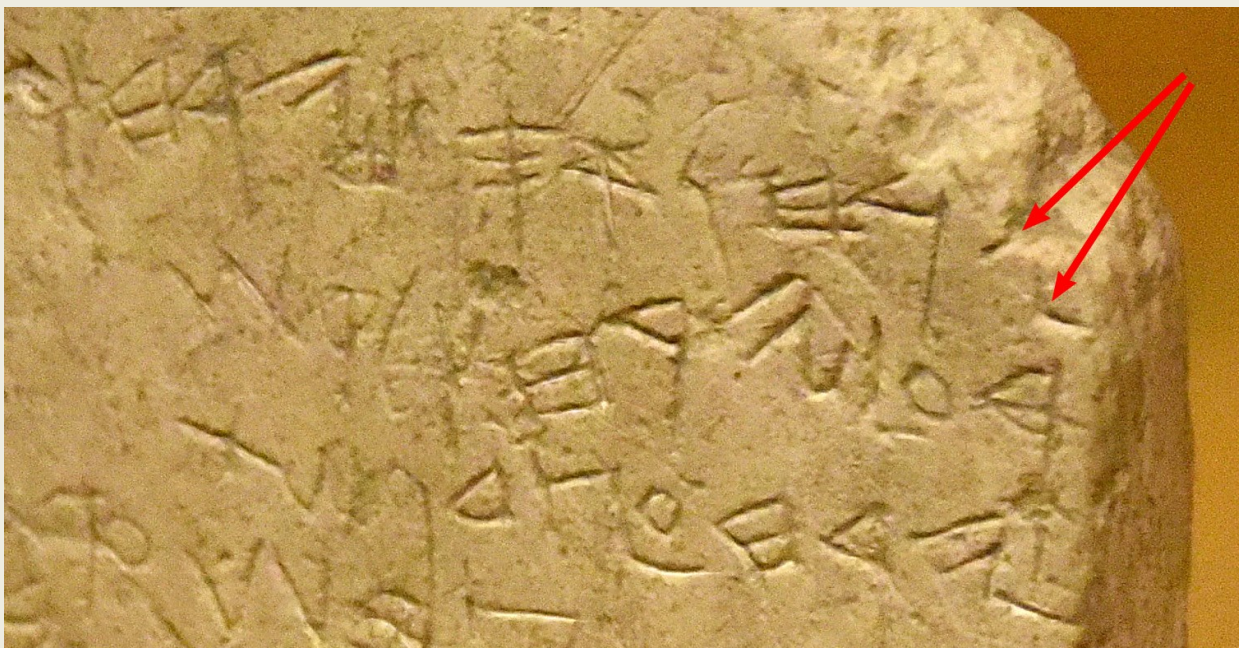
Чтобы подстраховаться, зайдём с другой стороны. Библия – сочинение большое и разноплановое. При этом в смысле «сакрального потенциала» самыми действенными в «каббале» считаются первые главы «Книги Бытия». Если именно там ты смог найти ответ на свой вопрос – это перевесит все другие возможные «contra». Причём, чем ближе к началу, тем лучше.

И вот во второй главе «Книге Бытия» мы видим знаменитое словосочетание – «дерево Знания» (Быт. 2:9, «לִטְתָּ יָדְךָ מִן־הָעֵץ»). При том, что «книга» у нас, это ничто иное, как «источник Знаний». Так «дерево» и «книга» оказываются опять-таки связаны между собой посредством конкретного райского артефакта (дерево – «источник знаний» – текст).

Но у каждой медали имеются три стороны. А потому посмотрим и третью.

Буквы еврейского алфавита обладают в «каббале» каждая своим собственным, ярко выраженным, бэкграундом. Так, буква «йуд» («י», короткая вертикальная чёрточка) рассматривается, в частности, как инструмент, с помощью которого Бог создал свет. Тот самый «свет», который – «Да будет свет» (Быт. 1:3), то есть – первозданный поток фотонов. Технологически это было реализовано Богом так: из слова «воздух» («אֵר», «авир») была удалена буква «йуд» («י»), в результате чего и возник «свет» («אֵח», «ор»). На этом свойстве буквы «йуд» основано множество тезисов книги «Зоар» (напр., в разделе «Берешит», часть 1, п. 4, п. 32, и так далее). В общем случае, удаление буквы «йуд» из слова (или добавление её туда) способно выявить скрытый смысл, заложенный в послание.

От себя добавлю, что первая (то есть самая ранняя по времени написания) буква в самой ранней дошедшей до нас надписи на древнееврейском языке – это именно буква «йуд» («Гезерская табличка», 950 до н.э.).



[Илл. 16-13-03-1. Буква «йуд» в «Гезерской табличке». Стамбульский археологический музей, 950 до н.э., ID 2089 Т. Первое слово (справа налево) – это «месяц» («יר») предположительно в «двойственном числе» (то есть «пара месяцев»). Данный текст написан не «квадратным» еврейским письмом (привычным для нас), а так называемым «палео-еврейским», а фактически – финикийским. Буква «йуд» выглядит здесь, как половинка ёлки (с двумя «лапами» с одной стороны и «корнем» с другой). Первая буква первого слова (то есть наш «йуд») здесь повреждена, так что от «ёлки» остались только кончик одной «лапы», часть «ствола» и «корень» (показаны стрелками). Несмотря на это, данная буква идентифицируется однозначно. Для сравнения, третья строка начинается здесь также с «йуда». На момент написания мной данных строк, это – самая ранняя дошедшая до нас надпись на древнееврейском языке (именно языке, а не алфавите)]

Продолжим. Согласно книге «Зоар» (а уж тем более «Сефер Йецира»), критически важным для адекватного восприятия глобального устройства мира является такое понятие, как «сфироты». Это своеобразные «уровни бытия». Кто ты есть? «Человек, ковыряющийся в данный момент в зубах» – это первый уровень снизу. «Человек, подстригающий газон на даче» – уровень второй. «Человек, занимающийся раскрытием связей дерева и текста» – третий уровень, и так далее. Существуют ещё семь уровней. Так что есть куда расти.

Эти самые «сфироты» исходно являются производными от «книг». Читаем в «Сефер Йецире»:

Он создал свой мир через три книги-проявления: книгу-письмо, книгу-речь и книгу-вычисление. Десять чисел-сфирот без уловимого содержания и т.д.

(«Сефер Йецира», 1-2, пер. М. Шлепакова)





тляр, в котором помещён текст специальной молитвы, и который прикрепляется на дверной косяк в доме каждого правоверного иудея. Но изначально этот ритуал состоял в написании соответствующих слов непосредственно на дереве дверного косяка. Так, по крайней мере, предписано это делать в пятой «Книге Моисеевой», «Второзаконии».

Да будут слова сии <...> в сердце твоём <...> и напиши их на косяках («лѣгѣм», «мезузот») дома твоего и на воротах твоих (Втор. 6:6,9)

Отождествление «дерева» и «текста» может в наши дни кому-то показаться несколько необычным. Но Шекспиру так не казалось. У него эти два слова иногда выступают практически синонимами. Например, в пьесе «Как вам это понравится» (1599):

\*\*\*

Наша жизнь <...> обретает речь – в деревьях, книги – в ручьях.

(Our life <...> finds tongues in trees, books in the running brooks. 2.1.16)

\*\*\*

Эти деревья будут моими книгами.

(These trees shall be my books. 3.2.5)

\*\*\*

Я нашла эти стихи на дереве.

(I found them [verses] on a tree. 3.2.116)

\*\*\*

Есть человек, который портит наши молодые деревья, вырезая слово <...> на их коре.

(There is a man <...> that abuses our young plants with carving «Rosalind» on their barks. 3.2.366)

Ровно тот же самый образ («деревья-тексты») мы видим у Ариосто в главной сюжетной пружине его «Неистового Роланда» (написанного за восемьдесят лет до пьесы Шекспира), где Роланд впадает в неистовство (в клиническом смысле), когда узнаёт о связи Анжелики и Медора именно из надписей на деревьях (непредусмотрительно вырезанных там любовниками):

\*\*\*

Везде, где он [Медор] видел дерево <...> он втыкал в него нож [чтобы вырезать на нём стихи].

(«Ovunque un arbor dritto vedesse (...) v'avea spillo o coltel subito fitto», XIX:36)



\*\*\*

Он [Роланд] увидел множество кустов с надписями.

(«Vide scritti molti arbuscelli», XXIII:102)

И наконец. Ивритское слово «עץ» («дерево») по-английски будет «log», что по-русски означает «журнал». «Травелог», «дневник путешествия».

Итак, фарватер для дальнейшего нашего путешествия слегка расчистился. Объектам «graven\* images» из стихов Исайи 44:15 и 45:20 возвращена их «словесная природа» и физическая «не-материальность». ЧТД.

### Динамика

Спойлер: новоприобретённые материалы устранят оставшиеся нестыковки и придадут делу динамику.

Падмасамбхава предупреждает нас: преодолеть материальность мира не так-то просто. Вот с двумя «камнями в потоке» мы только что справились – но ведь осталось ещё целых три (Исайя, 40:19, 40:20, 44:17). Что будем делать?

А то же, что и всегда – посмотрим первоисточники.

Текст «Книги Исайи» на древнееврейском языке мы до сих пор брали из «масоретской» её версии. Так называют классический вариант «Танаха» (еврейской Библии), сформировавшийся на основе ранних манускриптов-«кодексов». Здесь «ранние» означает IX-XI века нашей эры.

А теперь вспомните игру в «снежки» на западном берегу Иордана, буквально за несколько месяцев до того, как Пастернак пришёл к своим «прообразам вещей». Тогда это окончилось (в смысле, игра в «снежки») обнаружением на берегу Мёртвого моря кувшинов с рукописными свитками.

Полгода эти свитки кочевали из рук в руки, потом попали в правильное место и были идентифицированы, ещё год это скрывалось от прессы, и ещё некоторое время обстоятельства обнаружения свитков подавались искажёнными. Но потом правда открылась.

Она состояла в том, что человечеству в руки попала самая древняя, полная, и с этого момента самая авторитетная рукопись «Книги Исайи». Эта рукопись сейчас называется «Большой свиток Исайи» и обозначается в науке, как «1QIsaA» («Свиток Исайи из 1-й Кумранской пещеры, экземпляр А»).

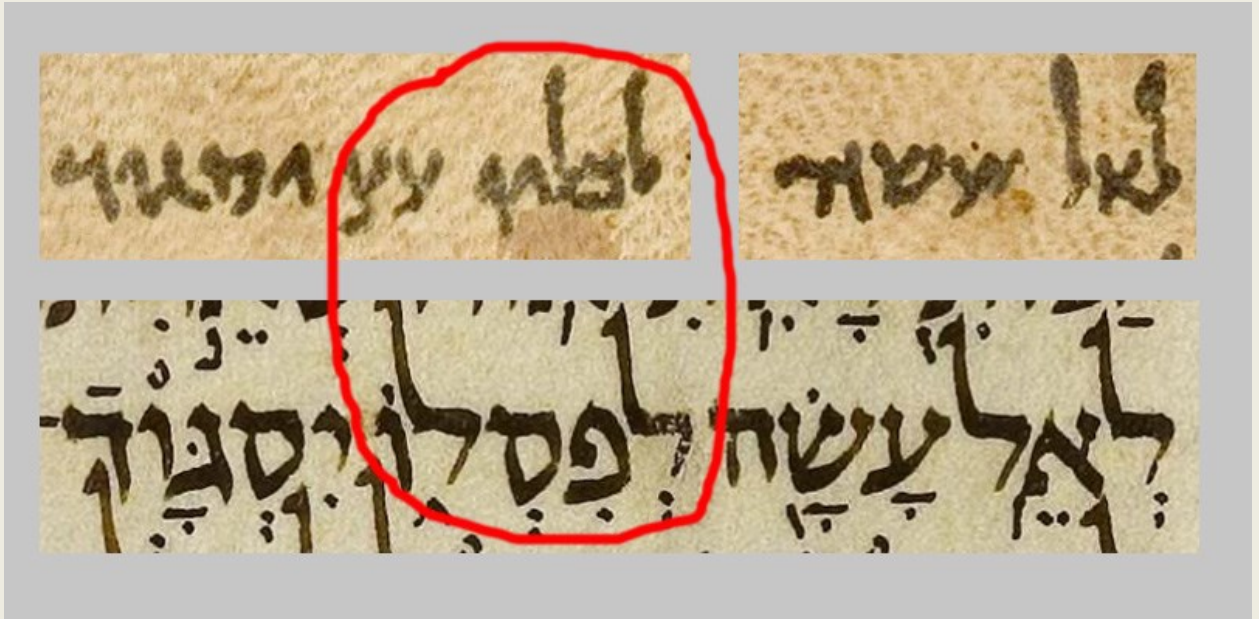
И если вообще можно говорить о «первоисточниках» для тех или иных разделов Библии, то это «1QIsaA» для «Книги Исайи». «Первое» здесь нет уже ничего. Даже близко.

Так что обратимся с нашими тремя «камнями» к высшей инстанции – кумранскому «Большому свитку Исайи» (125 до н.э.). Расшифровку трудно читаемых мест, если такие встретятся, я буду давать в версии Питера Флинта и Евгения Ульриха. «Ма-

соретский» же вариант соответствующих стихов будет у нас представлять, для определённости, великолепный «Алеппский кодекс» (920 н.э.). Поехали.

#### Случай «44:17»

Здесь нам не потребуется даже разбирать текст стиха 44:17. Потому что в «Большом свитке Исайи» в этом стихе никаких «graven\* images» нет вообще. Там, где в «масоретской» версии стоит «לִפְסֵל» («graven\* image»), в «Большом свитке Исайи» значится «לְבַלִּי» (к нашей теме отношения не имеет). Этот пункт снят.



[Илл. 16-13-05-1. Стих 44:17 из «Книги Исайи» в двух версиях – 1QIsaA (125 до н.э., сверху) и «Алеппском кодексе» (920, внизу). В первой рукописи данный фрагмент попадает на перенос строки, на рисунке это место обозначено разрывом. Текст читаем справа налево]

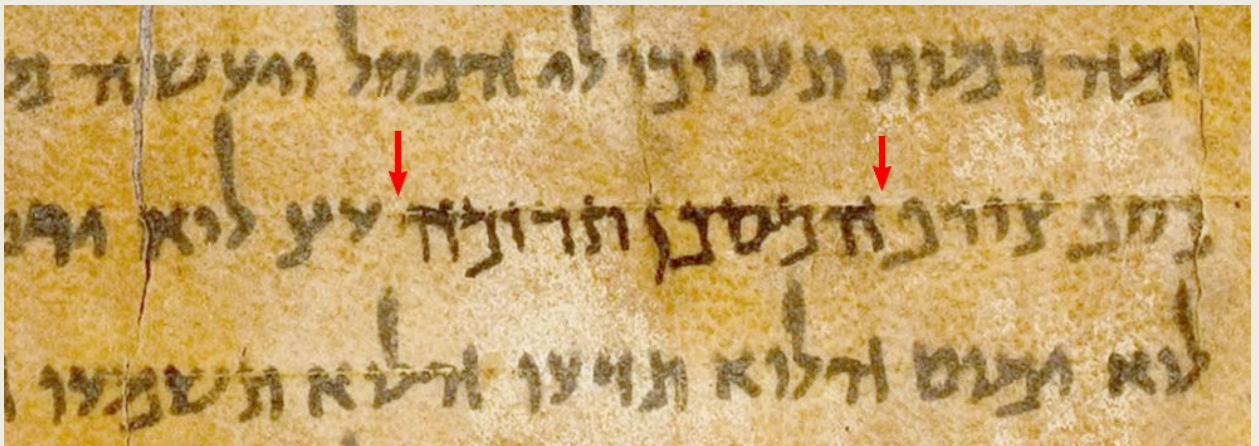
#### Случай «40:20»

Читаем:

40:20. [...] выбирает дерево негниющее, ищет себе опытного специалиста, чтобы создать «graven\* image» недвижимый.

В «масоретской» версии в том месте, которое здесь оставлено в квадратных скобках пустым, написано следующее: [«מִלְחָמָה רִמְהָ»]. То есть: [«molten\* image» приношение]. Переводят это по-разному, в том числе и так: «А кто беден для такого приношения... и т.д.». Но как ни переводи, основа «molten\* image» («סול») в «масоретской» версии в этом стихе присутствует.

А вот в «Большом свитке Исайи» это не так. Здесь данное место так и было оставлено пустым. И лишь позже, другим пером, сюда были вписаны вышеуказанные два слова, даже немного не уместившись. Смотрите сами.



[Илл. 16-13-06-1. Исайя 40:20 в версии 1QisaA. Стрелками показаны начало и конец позднейшей вставки. Подделка хорошая, но всё же заметная – выдаёт избыточная контрастность и чёткость добавленного]

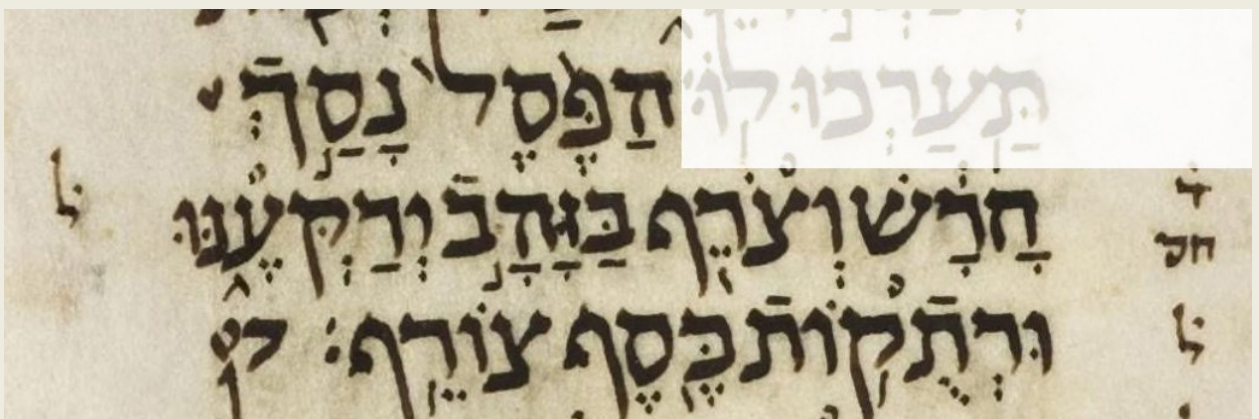
Так что, строго говоря, мы понятия не имеем, о чём в данном фрагменте исходно шла речь. По поводу же «graven\* image» – связь «дерева» и «книги» уже обсуждалась. А потому стих 40:20 мы также удаляем из нашего «списка несоответствий». За недоказанностью.

Случай «40:19», последний

Начнём от печки. Традиционный русский перевод этого места такой.

40:19. Идола выливает художник, и золотильщик покрывает его золотом и приделывает серебряные цепочки.

Всё, вроде бы, здесь гладко. Но давайте посмотрим хотя бы даже «масоретскую» версию. Стих 40:19 начинается здесь прямо с двух наших центральных понятий: «graven\* image» («הפסל») и «molten\* image» («נכסף»). «Художник» и все прочие следуют уже где-то потом.



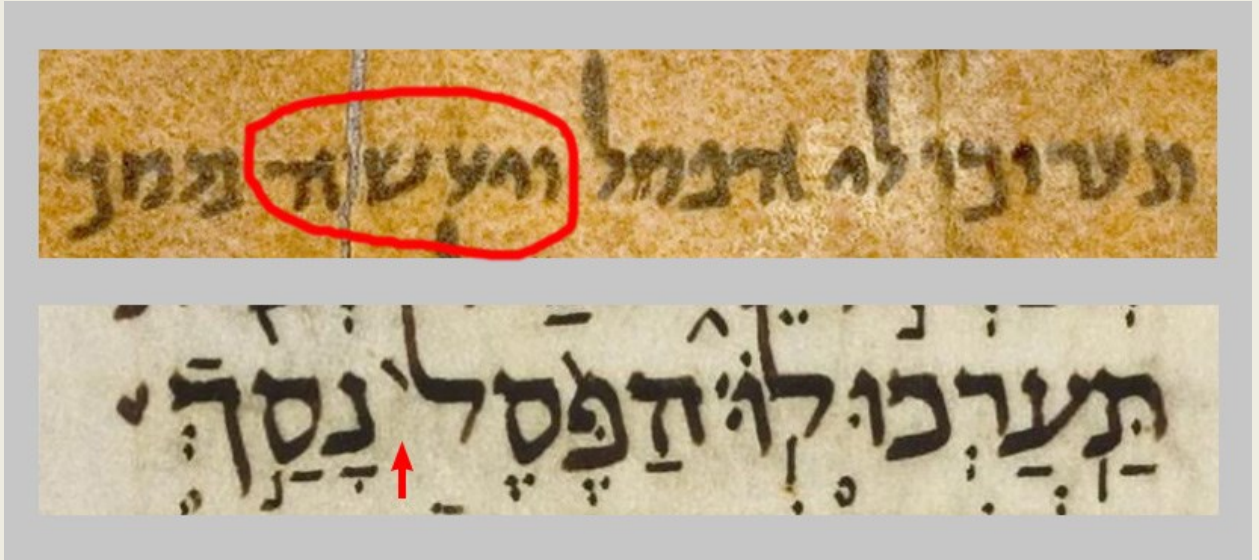
[Илл. 16-13-07-1. Исайя 40:19 в «масоретской» версии. Первые два слова – это «graven\* image» («הפסל») и «molten\* image» («נכסף»). Алеппский кодекс]

Так что это место в рамках «масоретской» версии следовало бы читать так:



40:19. «Graven\* image» и «molten\* image», а художник и золотильщик покрывают золотом и приделывают серебряные цепочки.

Ничего не понятно. Не будем тратить время и сразу перейдём к «Большому свитку Исайи». И вот что мы здесь видим. Слова «graven\* image» и «molten\* image» оказываются разделены здесь дополнительным словом, отсутствовавшим в «масоретской» версии – глаголом «превращается» («הפך»).



[Илл. 16-13-08-1. Исайя 40:19 в 1QisaA (вверху) и «Алеппском кодексе» (внизу). Стрелкой показано место, где в традиционной версии пропущено слово «превращается»]

Вот оно! В нашем предложении, кроме имевшихся там подлежащего и дополнения, появилось теперь и сказуемое. Фраза стала, наконец, законченной и обрела смысл.

40:19. «Graven\* image» превращается в «molten\* image», а художник и золотильщик так и продолжают себе всё золотить и серебрить.

Итак, «graven\* images» у нас на глазах превращаются в «molten\* images», а всё последующее – это лишь создание драматургическими средствами образа «суеты сует».

А теперь давайте переведём первую часть предложения (до запятой) на язык «теории понятийного поля».

«Graven\* images» и «molten\* images» – это два разных состояния «понятийного поля». Одно из них «активное», другое «пассивное». И из первого рождается второе.

То есть получается примерно так:



## Поле

| <u>«molten* images»</u> | <u>«graven* images»</u> |
|-------------------------|-------------------------|
| стабильное              | возмущённое             |
| стационарное            | флуктуационное          |
| общее                   | локальное               |
| статическое             | динамическое            |

И вот к чему мы приходим благодаря стиху 40:19 из «Книги Исайи» в её «1QIsaA» версии. «Понятийные флуктуации», которые на предыдущем этапе рассмотрения мы считали просто «паразитными», на самом деле являются «локомотивом» развития. «Graven\* images» (случайно возникшие понятия), закрепляясь со временем в языковой практике, превращаются в «molten\* images» (базовые понятия), обеспечивая тем самым эволюцию «понятийного поля».

И тут опять у нас выплывает Шекспир. Уже давно напрашивался один вопрос, но я не торопился его поднимать, чтобы не усугублять и без него нарастающий хаос вокруг «натуральных молдов». Теперь, думаю, уже можно попробовать.

Вопрос такой. Если «натуральные молды» Шекспира – это его аналог понятия «molten\* images» у Исайи, то почему тогда в «Короле Лире» никак не отразились «graven\* images»? Ведь эти два понятия у Исайи идут рука об руку.

И вот теперь, после уточнения смыслов «имиджей», можно на данный вопрос ответить. Как только выяснилось, что «molten\* images» – это «стационарные понятия», а «graven\* images» – это «понятийные флуктуации», то след последних сразу обнаружился и у Шекспира. Причём в той же самой строке, что и пресловутые «натуральные молды».

And thou all-shaking Thunder, <...>  
Cracke Natures moulds, all germaines spill at once

(«King Lear», 3:2:6-8, Первое фолио)

Очень редкое у Шекспира слово «germaines» переводится как «ростки», «семена». И именно в этом качестве фигурируют у Исайи его «graven\* images» – в качестве понятийных «ростков», «семян», порождающих новые сущности. Тесная связь «graven\* images» и «germaines» очевидна. А могущественная нимфа Рифма («Graven» – «Germain») скрепляет навеки этот счастливый и перспективный союз.

Подведём итог. Предыдущее наше представление о «понятийном поле», как о поле «статическом» (см. «Статика») – это представление оказалось неверным. Настоящее «понятийное поле» (а не какое-нибудь там «Begriffsfeld» Йоста Трира) – принципиально «динамическое» (говорит нам Исайя в 40:19), в описании которого обязательно должно, как параметр, присутствовать время.

Пока что, насколько я могу видеть, речь идёт о поле хотя и «динамическом», но «квази-стационарном». То есть меняющемся плавно и в принципе предсказуемо. Но как знать куда такими темпами всё это может нас завести.

## Материальная сторона вопроса

### *Статуэтки*

Если вы думаете, что я совсем не в курсе, как именно воспринимались широкими народными массами «molten images» во времена Шекспира (да и позже), то вы явно переоцениваете мои способности к незнанию общеизвестного.

Распространённое толкование этого понятия закрепилось в таких русских словах, как «идол», «кумир», «истукан». Одним словом – то или иное объёмное изображение, «статуэтка». Имеющая определённый размер и вес, вещь сугубо материальная. Какие уж тут «понятия».

Но давайте не будем торопиться. Статуэтка – вещь тонкая. А иногда и не совсем вещь.

### *Литейное дело в Ханаане*

Среди историков металлургии распространено мнение, что человека из обезьяны сделала не столько палка, сколько металл. Как бы там ни было, человек оценил металл по достоинству сразу же, как только тот попал ему в руки. И начал использовать его в таком объёме, сколько мог его получить.

Первыми двумя металлами цивилизации стали золото и медь, видимо одновременно. Поскольку только эти два элемента (из представляющих интерес) встречаются на земле в собственно металлическом – «самородном» – виде. Порода можно промыть в лотке, получить металлические кусочки и затем плющить их камнем. Вот тебе и металл.

С выплавкой из руды (восстановлением из окисла) много сложнее. Ибо нужна температура значительно выше, чем просто у горящих дров. Но самородного металла мало, а он нужен всем. Так что приспособились и тут. Дроблёную породу смешивают с древесным углём, эту «шихту» обкладывают тем же углём со всех сторон и всё это жгут с сильным наддувом воздуха. В том числе и самым примитивным – ртом через трубку.

Но зато металл после плавки можно лить. А это уже совсем другой ассортимент и качество изделий, с ковкой и сравнивать нельзя. Например, топоры (изделие № 1), можно отливать сразу с отверстием под топориче. Один такой топор стоит ста старых, «примоточных».

Но вот беда. Золото отливается хорошо, но оно мягкое, топор из него не сделаешь. А медь мало того что мягкая, так и отливается плохо. Другое дело бронза – сплав меди с чем-нибудь (начали с мышьяка, закончили оловом). Жидкая бронза очень текучая, а застывшая, да ещё прокованная, не в пример твёрдая.

А как у нас обстоят дела с железом? Плохо. Для получения железа из руды нужна ещё более высокая температура. И даже когда (и если) невероятными усилиями её удастся достигнуть, ни о какой «отливке» железных изделий речь не будет идти ещё пару тысяч лет, вплоть до нашего практически времени. Когда «шихта» из

железной руды кое-как расплавляется, на дне печи образуется мягкий раскалённый комок железа, перемешанного со шлаком. Эту «крицу» потом долго и тяжело плющат молотом, механически выколачивая из неё часть шлака, сколько получится. Качество такого железа соответствующее.

Часто из поля зрения выпадает тот факт, что практически всю первую тысячу лет «железного века» бронза по своим прочностным качествам оставалась лучше тогдашнего железа.

А почему тогда все так радовались железу? А потому что его сразу стало много. Медных месторождений в Древнем мире было всего ничего, оловянных – и того меньше. А железных – куда ни плюнь. Так что если научиться получать железо в принципе, его можно сразу наполучать практически сколько хочешь.

При этом бронза освобождалась от большинства военно-хозяйственных повинностей, и подпадала под юрисдикцию скульпторов и художников. Бронза становилась материалом искусства.

А теперь наш главный вопрос. На каком примерно уровне находилась литейная индустрия в Иерусалиме во времена «Второисайи», то есть около 500 года до нашей эры?

Так вот, на достаточно высоком уровне. Когда за 800 лет до этого (условно в 1250 году до н.э.) «двенадцать колен» под руководством Моисея ушли из Египта на Синайский полуостров, они ушли не с пустыми руками. Они прихватили с собой египетскую технологию бронзового литья, уже использовавшую ножные мехи и закрытые формы с внутренними вставками для полых отливок.

И когда примерно в те же годы из дикого Заиорданья в развитый и цветущий Ханаан вторглись полукочевые племена (читай: эти же самые «двенадцать колен»), племена эти были упакованы бронзой так, что аж звенело. Я оставляю в стороне описания металлических ритуальных атрибутов, данные в книге «Исход», я говорю об укомплектованности военным снаряжением армии вторжения – топорами, мечами, наконечниками копий и стрел, защитной обвеской. Всё это нужно было производить, а производить нужно было уметь. Так что с бронзовым литьём дело там обстояло хорошо.

А это был, прошу заметить, ещё только «бронзовый век». А «Второисайя» писал свою книгу уже в развитом веке «железном». За прошедшие 800 лет железо реально внедрилось в быт и взяло на себя всю чёрную работу. А бронза высвободилась для разных высоких задач. В частности, литья «статуэток».

Техника кустарного литья за последующие две с половиной тысячи лет практически не изменилась. Бронзу расплавляют в небольшом керамическом кувшинчике («тигле») и заливают в форму. С формами есть некоторые тонкости. Если нужно отлить копию совсем простого предмета, скажем куба, то образец просто вдавливают в мягкую глину, вынимают его, глину обжигают – вот вам и форма. Если же нужно отлить шар, то тут сложнее. Приходится делать разъёмную форму, из двух половинок. В принципе, половинки можно соединить, замазать, и отливать. Но так не делают, поскольку останется шов. Поэтому в разъёмной форме сперва отливают фигуру из воска. Да, со швом – но этот шов легко потом счищается палочкой. А после этого изготавливают уже неразъёмную форму, обмазывая «восковку»

глиной со всех сторон. При обжиге воск вытекает – и форма готова. В теории всё просто.

При таком раскладе, «graven\* image» можно понимать, как «авторские» статуэтки, с которых делают формы для последующего литья. А «molten\* images» – это собственно отливки, представляющие собой тиражные копии оригиналов. Примерно так:

#### Объект

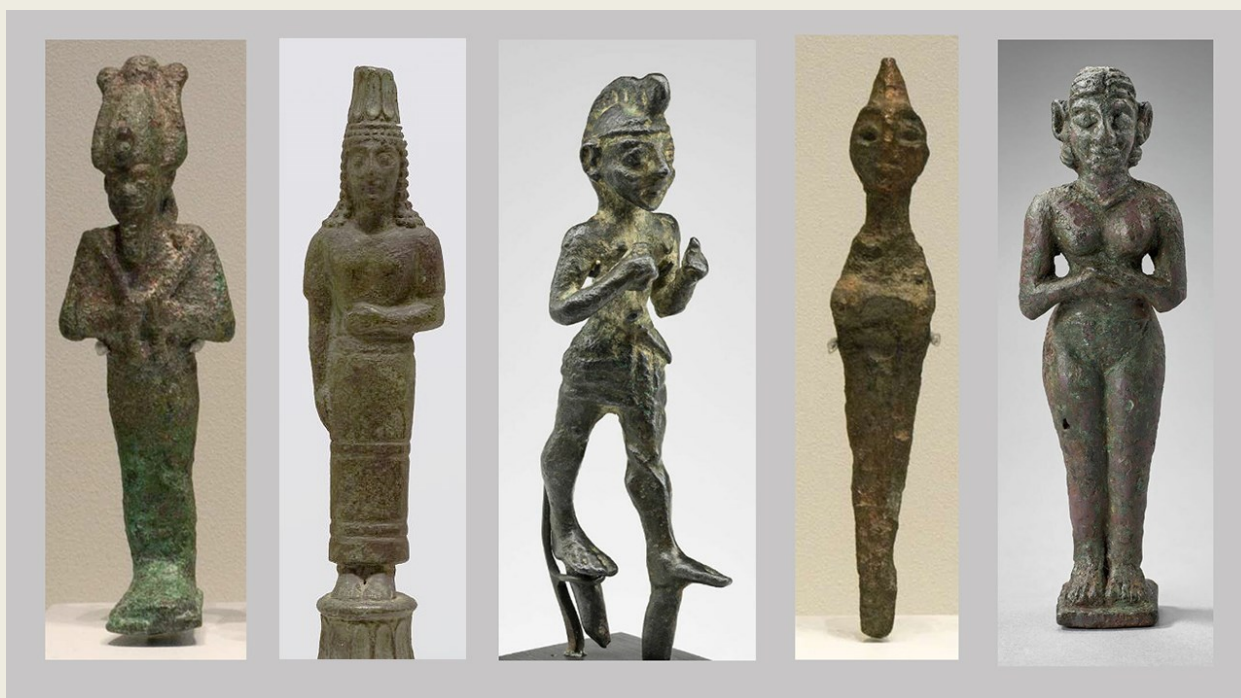
##### «molten\* images»

серийный  
тиражируемый  
копия

##### «graven\* images»

уникальный  
единственный в своём роде  
прототип

А вот как конкретно выглядели «статуэтки» времён «Второисайи». Археологический материал здесь не слишком богат, поэтому я включил в подборку территорию не только Израиля, но и его ближайших соседей, а также несколько расширил временной интервал. Тем более, что датировка в любом случае ориентировочная.



[Илл. 16-13-09-1. Образцы бронзового литья на Ближнем востоке времён «Второисайи». Слева направо : Ашкелон, 7 до н.э. (МИ-1997-3452); Центральная Турция, 8-6 до н.э. (МИ-71.24.366); Верхний Евфрат, Мараш, 1000-700 до н.э. (ЛУ-АО1532); Ашкелон, 7 до н.э. (МИ-1934-32); Ливан, 1000-700 до н.э. (ЛУ-АО2768). Сокращения: МИ – Музей Израиля, Иерусалим; ЛУ – Лувр, Париж]



### *Не-материальная природа предметов искусства*

Как только та или иная «вещь» обретает статус «искусства», с ней сразу начинают происходить чудеса. Половина кубического миллиметра грязной на вид жидкости, даже не капля, превращается росчерком пера в «Я помню чудное мгновенье...». О химическом составе и весе этого «мгновенья» вопрос уже не стоит.

То же самое происходит и с художественными «статуэтками». Но тут есть ещё и дополнительная специфика. Описанная выше технология производства никак не позволяет существовать этому занятию в рамках чисто натурального хозяйства. Пастухи могут сами вязать себе шерстяные носки, и даже сочинять стихи, но литьё бронзы им не по зубам. Это занятие сугубо профессиональное.

Отсюда прямое и беспощадное следствие – «статуэттки» исходно льют на продажу.

А зачем люди их покупают? В современном мире для этого есть совершенно разные мотивы. Первое, что приходит здесь в голову, это – «украшение жилища» и «получение эстетического удовольствия». Но когда речь заходит о коллекционировании, то оба этих мотива отходят на задний план. Зато выходят другие.

Для начала надо чётко понимать, что «коллекционными объектами» по определению являются объекты дорогие. И собирают их те, кто может себе это позволить. Так что и мотивы соответствующие. Вот только некоторые.

1. Демонстрация окружающим своей значимости. Акт покупки дорогого объекта стимулирует те же зоны мозга (и у покупателя, и у окружающих), что и прикуривание от стодолларовой купюры. «Я делаю это – потому что могу».

2. Приобщение к «нужному кругу». Коллекция произведений искусства – такой же атрибут члена «избранного общества», как и карточка гольф-клуба или участие в благотворительном завтраке.

3. Скрытое заискивание перед «высшим судом» истории. Обретение материальных возможностей часто идёт рука об руку с неблагоприятными действиями. А вот «художники», напротив, олицетворяют собой «коллективное бескорыстное». Так что «помогая» художникам (и этим «приобщаясь» к их миру), коллекционер как бы приобретает у них индульгенцию. Так сказать, «миру корысти» – от «мира бескорыстия».

4. Мотив, прямо противоположный предыдущему – и при этом идущий с ним как правило в комплекте. Бедный художник «свободен», а коллекционер – человек занятой, то есть «обременённый». И вот, покупая за деньги результаты труда «свободного» художника, ты как бы «заземляешь» его и указываешь ему его место, разрушая миф о его «бескорыстии». «Ты ничем не отличаешься от меня, только беднее».

В общем, сплошной психоанализ и подсознание. Но есть в коллекционировании один мотив, который сознательнее некуда. «Статуэттки» – это классический инвестиционный инструмент. Обладающий весьма интересной спецификой.

Для начала, у «статуэток» нет «эмиссии» (художник давно умер), а значит не может быть и «инфляции». У них высокая «степень защиты» от подделок (механизмы экспертизы в целом работают хорошо). Они обладают высокой «ликвидностью» (на произведения знаменитых художников покупателю приходится записываться у дилеров заранее, а потом много лет стоять в очереди).

Конечно, произведения искусства – это «долгий» инвестиционный инструмент. Но в составе портфеля нужны и такие. Тем более, что «статуэтки» обладают рядом полезнейших свойств, не существующих в принципе у обычных ценных бумаг. Ввиду особой «общечеловеческой значимости» произведений искусства, обладание ими даёт владельцу (при некоторых условиях) прямые финансовые преференции.

А сколько это удовольствие, примерно, стоит? И откуда эта стоимость вообще берётся?

Рассказываю. Каждому ясно, что было бы абсурдным оценивать стоимость денежных купюр, исходя из стоимости бумаги и затрат на их производство. В полной мере это относится и к «статуэткам». Стоимость их берётся «ниоткуда», единственно актом её декларирования.

Сколько стоит листок бумаги размером 156 x 66 миллиметров с портретом человека в парике и специфическим узором? Что за вопрос. Какое число на нём напечатают, столько и будет стоить. Напечатают «10» – будет «десять долларов», напечатают «100» – будет «сто».

Вы удивитесь, но именно так обстоит дело и с произведениями искусства. «Статуэтка» стоит ровно столько, за сколько вы согласились её купить. Согласились за тысячу – с этого момента она стоит тысячу. Согласились за десять – и она тут же начинает стоить десять.

### *Двадцать два миллиона*

Если оставить в стороне философствования в стиле: что это – «вещь в себе», «вещь в тебе», или «вещь вне себя»? – то единственным реально работающим критерием «материальности» объекта следует признать измеряемость его основных параметров.

Давайте применим этот критерий к коллекционным «статуэткам». Их основной параметр – это «цена». И цена эта не только принципиально неизмеряема, но попросту объективно не существует, поскольку может произвольно быть признана любой. А потому «материальность» наших «статуэток» сама собой испаряется, уступая место «надеждам» и «грёзам», полностью заполняющим их ментальную литейную форму.

Реальную практику ценообразования в этой сфере лучше рассмотреть на конкретных примерах.

Пример № 1. Александр Ровер, внук американского скульптора Александра Кальдера. Получил в наследство от деда большое количество его работ и привёл их в

порядок, организовав «Фонд Кальдера». Галерейное дело в умелых руках оказалось делом хорошим.

Одним из видов деятельности «Фонда» было составление каталога работ Кальдера – сохранившихся, не сохранившихся, предположительных и так далее. Всего таких набралось около двадцати двух тысяч. В результате на Ровера стали поступать судебные иски – с требованием включить в его каталог ту или иную скульптуру, хранящуюся у истца, и таким образом признать её «подлинность» (дело «Thome v Alexander & Louisa Calder Found. 2009 NY Slip Op 08889, 70 AD3d 88» и др.). Обсуждать обоснованность конкретных исков мы не будем. Гораздо важнее, на мой взгляд, уяснить себе саму их суть. Которая заключается в том, что такие объекты, как «художественная статуэтка», могут начать существовать только в результате акта их «признания» некой инстанцией, то есть – в результате высказывания о них «мнения». Это к вопросу об их «материальности».

Ещё о материальном. Согласно налоговой декларации за 2013, суммарная «балансовая стоимость» коллекции, принадлежащей Роверу, указана, как \$225 миллионов. А «рыночная стоимость» этой же коллекции, указанная рядом, составляет \$336 миллионов. Разница в полтора раза.

|                                                                                 |                                                     |                                                                                                                     |                                                |                     |                                          |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|---------------------|------------------------------------------|
| efile GRAPHIC print - DO NOT PROCESS                                            |                                                     | As Filed Data -                                                                                                     |                                                | DLN: 93491087003024 |                                          |
| Form <b>990-PF</b>                                                              |                                                     | Return of Private Foundation<br>or Section 4947(a)(1) Nonexempt Charitable Trust<br>Treated as a Private Foundation |                                                |                     | OMB No 1545-0052                         |
| Department of the Treasury<br>Internal Revenue Service                          |                                                     | Note. The foundation may be able to use a copy of this return to satisfy state reporting requirements               |                                                |                     | <b>2012</b><br>Open to Public Inspection |
| For calendar year 2012, or tax year beginning 09-01-2012, and ending 08-31-2013 |                                                     |                                                                                                                     |                                                |                     |                                          |
| Name of foundation<br>CALDER FOUNDATION CO LH FRISHKOFF & COMPANY LLP           |                                                     |                                                                                                                     | A Employer identification number<br>13-3466986 |                     |                                          |
| 14                                                                              | Land, buildings, and equipment basis                | 0,000,000                                                                                                           |                                                |                     |                                          |
|                                                                                 | Less: accumulated depreciation (attach schedule)    | 1,500,335                                                                                                           | 5,540,383                                      | 5,356,348           | 8,257,475                                |
| 15                                                                              | Other assets (describe )                            |                                                                                                                     | 224,065,216                                    | 224,600,920         | 336,336,490                              |
| 16                                                                              | Total assets (to be completed by all filers—see the |                                                                                                                     |                                                |                     |                                          |

[Илл. 16-13-10-1. Налоговая декларация «Фонда Кальдера» за 2012-2013 год. Форма 990-PF, DLN: 93491087003024. Красным отмечены балансовая и рыночная стоимости коллекции]

С точки зрения бухгалтерии, это совершенно нормально. Но мы видим существование де-факто большого люфта между разными проекциями одной и той же сущности, и это потенциально даёт простор для работы мысли.

Пример № 2. Работа мысли. Кэрролл Дженис, сын манхэттенского арт-дилера Сидни Джениса. После смерти отца, Кэрроллу досталась (пополам с братом) галерея с пятью сотнями предметов искусства, которыми он и стал управлять.

Но перед тем, как начать, требовалось заплатить налог на имущество, а для этого данное имущество оценить. Оценку проводили эксперты «Sotheby's». Они по своей методике посчитали каждый предмет, а потом сложили. Получилось \$36 миллионов.

На это Кэрролл выдвинул ряд разумных возражений. Во-первых, никто не продаёт предметы искусства сразу конечному покупателю. Любое творение сначала должно много раз перейти из галереи в галерею от дилера к дилеру. При этом дилер-

ская скидка по существующим понятиям может достигать 30%. Так что при оценке надо это учесть.

Во-вторых, оценке подлежит коллекция как единое целое, так что считать надо так, как если бы она продавалась вся сразу. А за такой огромный опт полагается скинуть ещё.

А, в-третьих, появление на рынке сразу большого количества произведений одного автора мгновенно обрушивает на него цену, так что надо считать не по существующим на данный момент тарифам, а по потенциально «обрушенным».

Кэрролл предложил свою цифру – двенадцать миллионов. В результате сошлись на четырнадцати. Всё хорошо.

Но пришло время эти произведения продавать. И платить, соответственно, налог на прибыль. Которым облагается разница между балансовой стоимостью и фактической стоимостью продажи. Так, если предмет был оценен в \$4, а продан потом за \$5, то налогом облагается прибыль в \$1. А вот если бы он был оценен в \$6, а продан за \$5, то тогда получился бы убыток – и за это вместо налога причитался бы, наоборот, «налоговый вычет».

И Кэрролл Дженис решил оценить свою коллекцию по-новой. Сказано – сделано. Так вернулись первоначальные тридцать шесть миллионов. Три года галерея радостно торговала и богателя, неся при этом исключительно убытки.

Как результат – судебное дело «Народ против Джениса» (469 F.3d 256, 2d Circuit 2006), и взыскание с галерейщика \$700,000 недоимок.

Так сколько же «на самом деле» стоила его коллекция?

Да пофиг. Речь вообще не об этом. А о том, что 14 мая 2013 этот самый Кэрролл Дженис продал тому самому Александру Роверу одну «статуэтку» из своей коллекции. Которая представляла из себя испачканную в краске тряпочку, нацепленную на проволочку. Больше ничего, всё. Вот где интересно, за сколько бы это могло быть куплено?

Действительно интересно. Эта тряпочка была куплена за сумму (прописью) «Двадцать два миллиона долларов». Что почти вдвое больше, чем исходно стоила вся коллекция Джениса, состоящая из 464 предметов, включая данный. Вот оно, «бесконечно большое внутри бесконечно малого».

Называлось то произведение... впрочем, автор не посчитал нужным тратить силы на выдумывание названия. Он определил его, как «Скульптура из губки № 168» (потому что перед этим сделал ещё 167 примерно таких же). Скульптор – Ив Кляйн (не путать с Ивом Сен-Лораном и Кевином Кляйном).

Ив Кляйн известен много чем. Но в первую очередь своей выставкой в Париже под названием «Вакуум». Где зрители стояли часами в огромной и невозможно медленно продвигающейся очереди на вход, чтобы там увидеть пустое выставочное помещение. Также Кляйн знаменит тем, что придумал (и смог) запатентовать конкретный цвет. Которым, по идее, никто теперь не может пользоваться без раз-



решения патентодержателя и соответствующих отчислений. В цветовой системе RGB (Red-Green-Blue) этот цвет соответствует параметрам (0, 47, 167).

Ниже приведена моя собственная картина, нарисованная не запатентованным цветом Кляйна – боже упаси – а цветом (0, 47, 168). Хотя, возможно, одна пиратская точка на ней и присутствует, как знать.



*[Илл. 16-13-11-1. Картина «Не-запатентованный цвет». Основной тон RGB (0, 47, 168). Полностью исключить возможность инородных включений не представляется возможным]*

Совпадение это или нет, но продажа «Скульптуры из губки № 168» произошла через 51 год после смерти художника.

*Сто сорок один миллион*

Ну, хорошо, это всё были торговые операции в сугубо профессиональной среде, B2B. Мало ли какие соображения, неизвестные нам, могли там присутствовать. А надо смотреть что происходит в реальной жизни, у настоящих любителей искусства, простых коллекционеров.

И ещё. Всякие «тряпочки на проволочках» это, наверно, всё-таки исключение. Правильнее будет брать что-то более традиционное, более близкое к нашим обычным ханаанским «статуэткам».

Классическое бронзовое литьё вас устроит? С использованием разъёмных литейных форм, промежуточных «восковок», отливки сразу серии изделий? Вот и хорошо.

Пример № 3. Стивен Коэн, коллекционер. 11 мая 2015 купил для своей коллекции бронзовую «статуэтку».

Пример №4. Шелдон Солоу, коллекционер. Продал из своей коллекции вышеозначенному лицу вышеуказанную «статуэтку».

«Статуэтка» была не уникальная, поскольку художник отлил их сразу шесть штук. Работал в большой запарке, так как не успевал к намеченной выставке. Времени на обработку поверхностей и разные прочие доделки не оставалось совершенно.

Так вот, Стивен Коэн заплатил Шелдону Солоу за его «статуэтку» – барабанная дробь – сто сорок один миллион долларов. Стоимость небольшого государства, включая всех его скульпторов и коллекционеров.

Это тот самый случай, когда «лучше один раз увидеть». Одна из показанных ниже «статуэток» – это та самая, изготовленная в середине XX века. Другая – массовое литьё низшего ценового уровня, произведённое в Ханаане в середине XX века до нашей эры. Угадайте какая где.



[Илл. 16-13-12-1. Одна из статуэток – ханаанское бронзовое литьё. Библ, 2000-1900 до н.э. Музей Израиля, ID 91.71.280]

Совпадение это или нет, но продажа этой «статуэтки» произошла через 49 лет после смерти художника.

Такие истории всегда поднимают три вопроса. 1. Почему покупатель купил? 2. Почему продавец продал? 3. Почему именно за столько?

Ну, на третий вопрос я уже, надеюсь, ответил – раз и навсегда: «потому что». Потому что покупатель нуждался в активе стоимостью в «сто сорок один миллион».

А почему нуждался – тут давайте немного посмотрим по сторонам.

Коллекционер Стивен А. Козн по совместительству являлся биржевым трейдером, владельцем хэдж-фонда «S.A.C. Capital Advisers». Выбор названия для компании мог бы сказать опытному психоаналитику уже всё. Нам же, увы, придётся копать дальше.

Хэдж-фонды – вещь по определению рисковая. Не зря закон разрешает им брать деньги в управление только у профессиональных инвесторов, да ещё с большим

порогом вхождения. Предполагается, что эти знают на что идут. По крайней мере должны знать.

Так или иначе, но «SAC» в 2010 оказывается под колпаком у «Комиссии по ценным бумагам». Это плохо. А потом к делу подключается и прокуратура. Это совсем плохо.

Процесс разворачивается во времени. Примерно с 2013 бывшие и действующие сотрудники Коэна один за другим начинают садиться на скамью подсудимых. Кто-то получает три года, кто-то девять, кому-то удаётся открутиться. Но самого Коэна они пока не сдают.

Однако всем понятно, что это лишь «пока». И Коэн предпочитает не ждать у моря погоды. В конце 2013 он платит штраф в размере двух миллиардов (так) долларов. Но этого оказывается мало. Только к 2016 ему удаётся урегулировать проблему путём частичного признания вины. Отделяется он относительно легко – закрытием компании «SAC» и получением двухлетнего запрета на управление чужими деньгами.

Но это будет ещё только в 2016. А в начале 2015 его грядущая судьба темна, как вторая центурия Нострадамуса. И вот тут-то он и покупает свою грубо сработанную «статуэтку» за одну седьмую часть миллиарда долларов. Мотив «вывести хоть какую-то часть имущества из-под возможной конфискации» просвечивает здесь, как зенитный прожектор сквозь предутренний сиреневый туман.

Чем «статуэтка» в подобной ситуации лучше «облигации»? А тем, что владение ей регулируется совершенно другими законами, это же ведь «общечеловеческое достояние», мать его.

Так что вот вам и мотив покупки. При этом чем дороже, тем лучше (сравни: «чем номинал купюры выше, тем она удобнее в хранении и перевозке»).

Ну, хорошо. Это мы поняли. А продавец тогда зачем её продал?

Если хотите узнать почему это произошло, читайте следующую главу.

### *Пирамида*

И в самом деле немного непонятно – зачем Шелдону Солоу было продавать свою «статуэтку»? Ведь она так хорошо вписывалась в общую концепцию его собрания. Концепция эта прозрачна, тут и гадать не надо. А надо просто заглянуть в налоговую декларацию.

Там (DNL: 93491195004195) коллекция Шелдона, названная «Solow Art & Architecture Foundation», подведена под статус «501 (с) (3)», предоставляющий массу налоговых льгот. Но в обмен на это есть и нагрузка – как прямо вменённая, так и подразумеваемая по умолчанию. В частности – работа на очевидное общественное благо. Применительно к собранию произведений искусства это означает превращение его в общедоступный музей.



Но это так всё растяжимо. Музей можно организовать, и даже объявить его «общедоступным», но только не всегда давать этот самый «доступ». А пожалуй и никогда.

Именно так Шелдон и делал. Его «музей» умудрился просуществовать не одно десятилетие кряду, так и оставаясь под разными предложениями закрытым для широкой публики. Журналисты – да, рекламисты – да, промоутеры – да. Публика – нет.

Так что с коллекцией всё было хорошо: в наличии имелись все преимущества публичных организаций, и при этом никакой доуки от собственно публики. Так зачем тогда что-то менять?

А давайте-ка мы посмотрим, как и когда эта «статуэтка» появилась в коллекции Шелдона Солоу. Будем называть её для определённости «статуэтка-S» («статуэтка Solow»).

Идёт 1970. Шелдону 42, он в самом расцвете сил, он застройщик, и он подошёл к критическому для себя рубежу – строительству здания, которое должно стать главным проектом всей его жизни. Так оно в результате и будет. Сейчас это здание называется «Solow Building». Оно находится рядом с Центральным парком по адресу 9 West 57th Street – цифры, от которых захватывает дух у людей, знающих толк в манхэттенской недвижимости.

И ровно в том же году Шелдон приобретает свою «статуэтку-S». Как только он это делает – сразу начинается строительство.

Есть и другое интересное пересечение «статуэтки-S» с небоскрёбом «Solow Building». Дело в том, что место под это здание Шелдон выбрал таким образом, что оно оказалось буквально в двух шагах (через «блок») от того места, где «статуэтка-S» впервые была показана в Америке в январе 1948. Помните, как её создатель торопился успеть к некой выставке – так, что даже не очень старательно доделывал свои работы? Так вот, он торопился тогда именно сюда – в галерею Пьера Матисса, находившуюся в каких-нибудь двухстах метрах от будущего фундамента «Solow Building».

Итак, мы имеем «время» и имеем «место». А ещё имеем – «бытие». «Статуэтка-S» всё это время существовала в некой сознательно созданной, очень специфической искусственной реальности. С одной стороны она обреталась как бы в музее. Но при этом она оставалась скрыта ото всех глаз (поскольку «музей» закрытый). Причём и «музейность», и «закрытость» подчёркивались Шелдоном как-то уж слишком демонстративно. Так называемая «галерея» со «статуэткой-S» была устроена им на первом этаже того самого небоскрёба («Solow Building»), талисманом которого она и являлась. Причём устроена так, чтобы через прозрачную витрину часть галереи была видна прямо с улицы. Но только вот в этой части ничего выставлено не было, а всё содержимое скрывалось в глубине, за искусственными перегородками и стенами. То есть – «вот оно здесь», но – «увидеть нельзя».

Так проходит сорок пять лет. Шелдону уже под девяносто. И никто не вечен.

И вот в 2015 он пускается в свой последний (это понятно всем) строительный проект, получивший название «685 First Avenue».

А непосредственно перед этим (май 2015) он продаёт свою «статуэтку-S».

Банальное соображение, что «для строительства нужны деньги» здесь работает не в полной мере. Для «просто денег» были и другие возможности. Здесь же следует говорить скорее о попытке повернуть реинкарнацию «статуэтки-S» (через переходную форму «денег»), чтобы её истинная сущность («цена») перешла в тело нового небоскрёба, сделавшись им. Небоскрёба, который должен был стать для Шелдона символическим персональным некрополем – погребальным сооружением, являющимся воротами в мир вечного существования.

Вскоре после завершения строительства «685 First Avenue» Шелдон Солоу умирает.

Один только внешний осмотр означенного объекта недвижимости даёт нам следующее. Высота небоскрёба равняется 139,9 метров. По нью-йоркским меркам это достаточно скромная цифра. Тот же «Solow Building» был выше. Но вот что интересно. Данная высота с точностью до метра совпадает с высотой пирамиды Хеопса (138,8) – самой известной, самой грандиозной и самой нерушимой гробницы на земле.

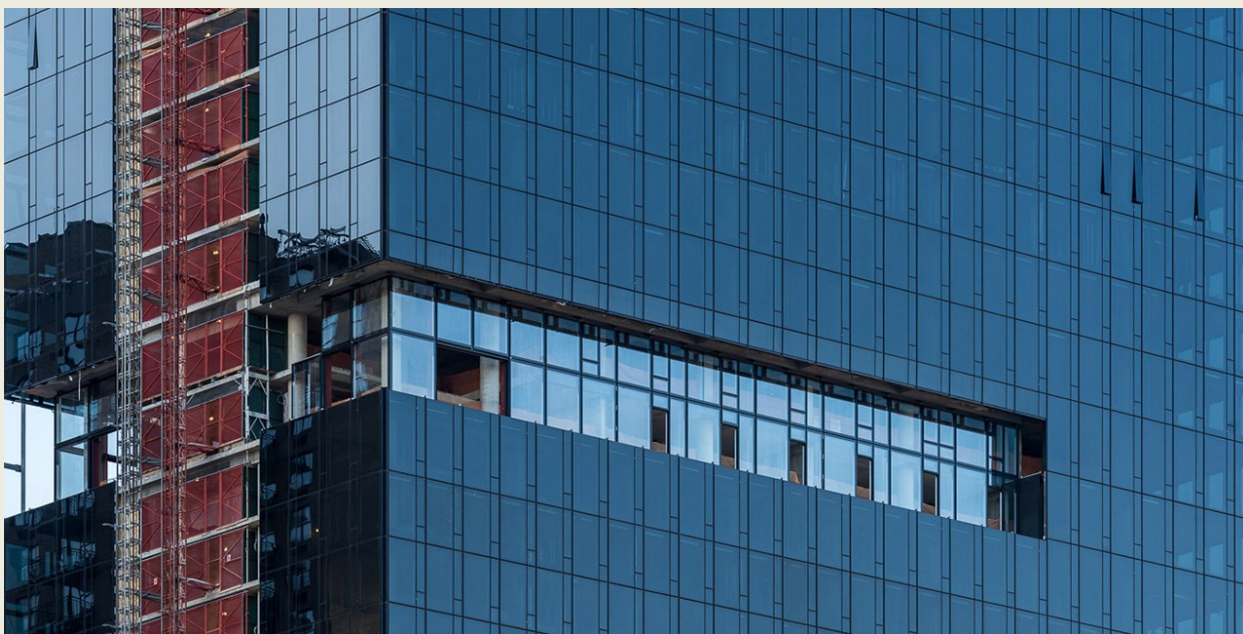
Про Нью-Йорк шутят, что это место, где лучшие архитекторы мира возводят свои худшие здания. В соответствии с этой традицией «685 First Avenue» своим видом критиков не вдохновил. Но, возможно, эти критики просто не учли следующего.

На схемах, изображающих пирамиду Хеопса в разрезе, самой характерной деталью является длинный узкий коридор, ведущий к центру пирамиды, к погребальной камере (ложной).

Точно также и небоскрёб «685 First Avenue» прорезан до середины визуальным «коридором», символически представляющим внутренний туннель к «погребальной камере». Возможно, тоже ложной.



*[Илл. 16-13-13-1. Здание «685 First Avenue» (в центре). Манхэттен, Нью-Йорк. Вид со стороны Ист-Ривер]*



*[Илл. 16-13-14-1. Там же. Символический «коридор к погребальной камере» на уровне 28 и 29 этажей. Деталь]*



Сакральность всегда сопровождается скрытностью. И точно также, как «статуэтку-S» скрывали от взглядов простой публики – также и некрополь «685 First Avenue» планировалось закрыть от праздных взглядов из Квинса, возведя стену из высотных корпусов между «685 First Avenue» и берегом Ист-Ривер. Соответствующий участок земли был заранее выкуплен. И только в силу понятных причин, на момент написания этих строк возведение «стены» ещё не началось.



*[Илл. 16-13-15-1. Пустырь, определённый под застройку высотными корпусами, которые призваны закрыть собой небоскрёб «685 First Avenue» (в центре). Манхэттен, Нью-Йорк]*

Итак, перед нами символический некрополь. То есть символический портал, открывающий проход к вечному существованию, возведённый на средства, в которые перевоплотилась «статуэтка-S», имевшая чисто символическую ценность и отнюдь не символическую стоимость. И всё это в мире, где от художника требуется только одно: умереть. Желательно давно.

Ну и как велика, скажите, во всём этом доля «материальности» и «телесности»?



## Запятая

У некрополя «685 First Avenue» был ещё один бонус. Как все бонусы, он имел ограниченный срок действия. После возведения экранирующей «стены» из соседних корпусов (которых пока всё ещё нет), этот бонус сгорит.

Первая заповедь риэлтора: напирай на открывающийся из окна вид. Вид из апартаментов «685 First Avenue» юго-восточной экспозиции открывался действительно особенный. Не в том смысле, что «красивый» (хотя и красивый тоже). Но дающий тем, что способен это понять, совершенно особую силу. Которую сложно выразить в понятных физических единицах.

Из окон некрополя «685 First Avenue» взгляду открывался крохотный островок, лежащий посередине пролива Ист-Ривер – так называемый «остров Белмонт», он же – «остров У-Тант». Размером в три баскетбольных площадки, и то только во время отлива.

Островок этот искусственного происхождения, но не совсем. Именно в этом месте к поверхности воды снизу близко подходит подводная гранитная гора. И на вершину этой подводной горы был насыпан гравий, выступающий теперь над поверхностью на пару метров. Надобность была чисто технологической – точно под этим местом проходил строящийся тогда подводный туннель из Манхэттена в Квинс, и здесь нужно было пробить шахту. Было это в 1890-х.

И вот в одной точке тут сошлись сразу три вещи, сделавшие «остров Белмонт» совершенно особым местом в глазах людей понимающих.

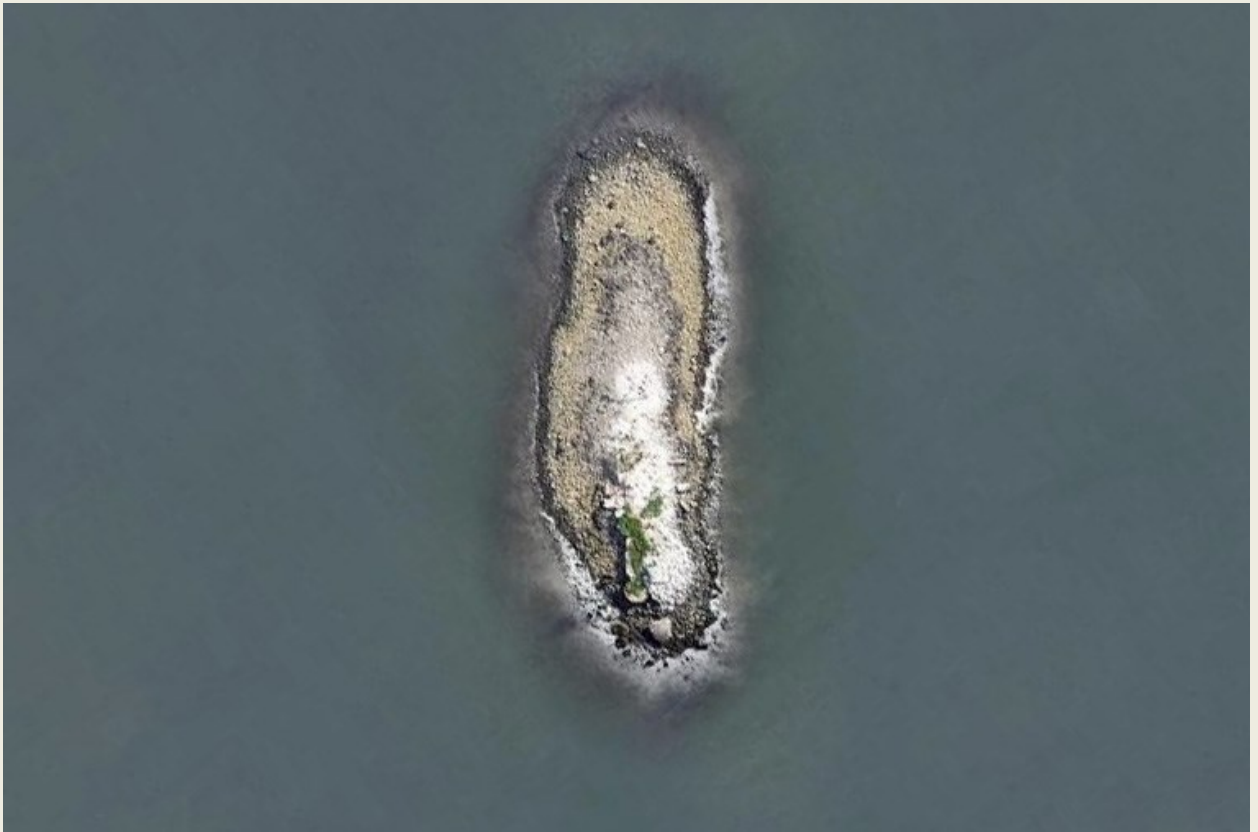
1. Эта точка суши совершенно недоступна для «непосвященных» (по-простому, для публики). По законам штата Нью-Йорк посещение этого островка запрещено категорически.
2. Островок представляет собой фактически точку – но именно в этой точке открывается «туннель» в «непостижимые глубины». Речь идёт о выходившей здесь некогда на поверхность «шахте № 3» бывшего «Стейнвейского» туннеля под Ист-Ривер.
3. Форма «острова Белмонт» точно воспроизводит букву «йуд» еврейского алфавита (короткая вертикальная чёрточка, род запятой). А согласно «каббале», буква «йуд» являет собой «Бесконечность, содержащуюся в точке».



[Илл. 16-13-16-1. Вид из окна небоскрёба «685 First Avenue» на Ист-Ривер и «остров Белмонт». На том берегу район Квинс]



[Илл. 16-13-17-1. «Остров Белмонт» во время прилива принимает форму «запятой». Прилив бывает дважды в сутки со средней амплитудой в полтора метра]



*[Илл. 16-13-18-1. «Остров Белмонт». Буква «йуд» посередине Ист-Ривер]*

Вот он – «йуд», открывающий ворота в непостижимые глубины обитателям некрополя «685 First Avenue», возникшего в результате перевоплощения «статуэтки-S», которая суть и есть «graven\* image», критическая флуктуция «понятийного поля», ведущая к изменению всего и вся, «Бесконечность, содержащаяся в Точке».

Пора, пожалуй, остановиться.

### Ветер и хаос

Теперь нам осталось только начать и кончить. Рассмотреть поведение «динамического понятийного поля» (см. эпизод «Динамика») в его особых точках.

Сразу к делу. Ко второй половине стиха 41:29 из «Книги Исаяи».

41:29. <...> Ветер и хаос – «понятийное поле» («molten\* images») их.



[Илл. 16-13-19-1. «Ветер и хаос», Исая 41:29. «Большой свиток Исаяи». Перенос строки обозначен на рисунке разрывом.]

Минуточку. Насколько я помню, до сих пор «molten\* images» («רוי») обозначали у нас устойчивую компоненту «понятийного поля». А при чём тогда здесь «ветер и хаос»?

Так это было «до сих пор». Теперь же всё будет иначе. Стих 41:29 вступил в законную силу.

Или ещё не вступил? Тут надо разбираться.

Невероятная сила, присущая букве «йуд» («י»), уже обсуждалась. Книга «Зоар» вся построена на этом её космическом потенциале. Как мы помним, данная буква сотворила первичный «свет» («אור», «ор») одним только своим уходом из слова «воздух» («אוויר», «авир»).

Не знаю почему, но мне захотелось посмотреть – где ещё, кроме описания акта Творения, встречается в «Ветхом завете» древнееврейское слово «авир» («воздух»)? С удивлением я обнаружил, что – нигде. Да и в эпизоде создания «света» его тоже не оказалось. В «Ветхом завете» слова «авир» не было вообще.

Это становилось уже интересным. После некоторых разысканий я понял, что в библейские времена слова «авир» в древнееврейском языке попросту не существовало. Это – позднейшее заимствование, калька с греческого слова «аир» («αἶρ»), «воздух» («The Historical Dictionary of the Hebrew Language»). В «Талмуде» и «Мишне» слово «авир» уже есть, а в «Танахе» ещё нет.

А каким тогда словом в «Ветхом завете» обозначается «воздух»? А никаким. Такое понятие там просто отсутствует. Есть «небо», есть «ветер», «дыхание», «небеса» (как зазор между твёрдым «небом» и землёй) – а понятия «воздух» (газ, воздушная среда, атмосфера) – нет. Ничего не поделаешь, таков был тогда мир. Без «воздуха». При этом в переводах Библии на всякие-разные языки (английский, китайский, русский, финский и т.д.), слово «воздух» спокойно себе фигурирует («air», «qi», «воздух», «ilmaa» etc.).

Данное открытие ни в коей мере не отменяет, впрочем, сакральную силу буквы «йуд». Только она «творит» теперь не своим «отсутствием» (на обоснование чего



в «Зоаре» было затрачено много сил), а своим «присутствием» (как оно и должно бы). Так, «Пустота» («*dmw*»), при вхождении в неё «йуда» («*y*»), становится «Небом» («*dmw*»). Тут всё железно.

Так вот, «йуд». В целом, эта буква выражает понятие «бесконечности, сконцентрированной в точке».

\*\*\*

Внутренняя сущность «йуд» – Бесконечность.

(«Новый Зоар», Берешит, п. 22)

\*\*\*

«Йуд» – малая буква, но она является корнем и основой мира.

(«Зоар», Берешит, ч. 2, п. 376)

\*\*\*

Бесконечность обозначается кончиком буквы «йуд».

(Там же, ч. 1, п. 134)

Но для нашей темы главным в «йуде» будет являться то, что он олицетворяет «будущее».

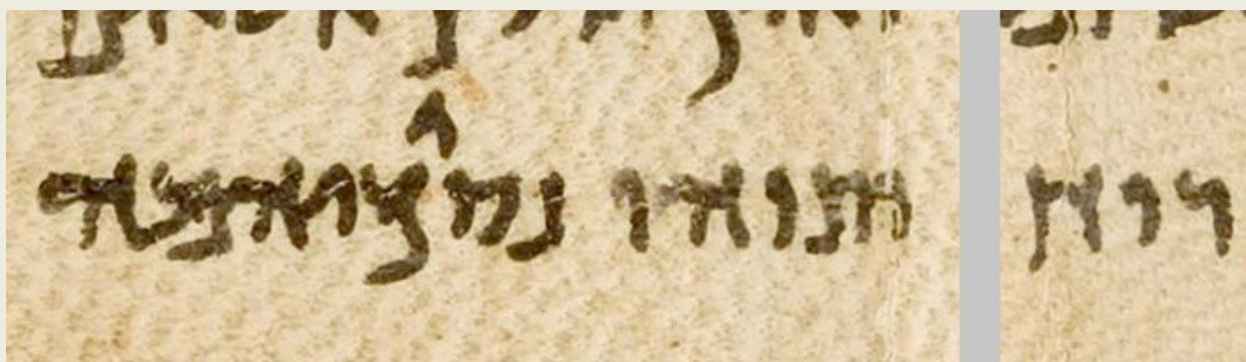
Будущий мир был создан <...> буквой «йуд».

(«Зоар», Толдот, п. 113)

Это эзотерика. Но и грамматика говорит нам то же самое. «Йуд» в качестве приставки образует будущее время для всех категорий («биньянов») глаголов в третьем лице («он будет», «они будут» – везде «йуд»).

Сведём это к чёткой формуле: «Йуд – знак Будущего».

А теперь посмотрим на стих 41:29 в «Большом свитке Исайи» немного шире. В смысле, расширим область просмотра, вверх и вниз.



[Илл. 16-13-19-2. Исайя 41:29, 1QisaA. Буква «йуд» над «molten\* images»]

Прямо над словом «molten\* images» мы видим здесь букву «йуд» (в арамейском её написании), не объяснимую никакими скрипторскими потребностями и обычностями. Просто «валяющуюся с неба единицу», буквально. Она здесь «ниоткуда», но «потому что».

Потому что это знак, относящий данные слова к будущему времени. Стих обретает в результате следующий смысл.

41:29. <...> Их «понятийное поле» превратится однажды в ветер и хаос.

Исайя предсказывает ни больше ни меньше, как «понятийный коллапс». Когда? Когда параметры системы примут требуемые значения. Когда дождь перестанет, когда небеса сойдутся, когда рак свистнет. Но это не просто возможно, это неизбежно. Об этом говорит нам маленькая буква «йуд».



[Илл. 16-13-19-3. Там же. «Йуд»]

Да.

Одна буква стоит над их головами, и это буква «йуд». Когда она искрится, двигаются все к тому искрению.

(«Зоар», Ваикра, п. 14)

Двинемся и мы.

Особые сочетания слов способны «изменить мир» путём инициации глобальной перестройки «понятийного поля».

(«М-остров», «Активация, Бесов нос»)

А теперь, с вершины нашего Олимпа (на планете Марс), окинем единым взором всё то, что было сделано пророком Исайей по нашей теме. А сделано было вот что:

Показано «статическое понятийное поле» (57:6).

Показано «динамическое понятийное поле» (40:19).

Предсказан «понятийный коллапс» (41:29). Ветер и хаос.

Всё предельно просто. Ищи ветра в поле.

А вот и они, разыскиваемые сущности. Вооружены и очень опасны.

«Molten\* images» и «graven\* images» Исайи.

«Molten images» и «graven images» Женевской библии.

«Nature's moulds» и «germens» Шекспира.

«Прообразы вещей» и их «семена» Пастернака.

«Понятия» и «понятийные флуктуации» Теории понятийного поля. Ветер и хаос.

А теперь – ну, да. Вы правильно поняли. «Дело о молдах» закрыто в очередной раз.

## Поле непаханое

Все мы исчезнем. Но не все.

Исчезнуть, это «перестать существовать». А вопрос существования – вопрос запутанный.

Минуты набегают волна за волной,  
И исчезают навсегда, разбиваясь о текущий миг, как волны о берег.  
<...>  
Но этот стих о тебе не исчезнет никогда.

Это Шекспир, сонет № 60. А также Ли Бо (якобы). И Жюдит Готье (что скорее), и Вуди Аллен (без вопросов), и король Лир. И, конечно, Годар.

Чтобы не говорить загадками. Этот сонет Шекспира, так похожий на то, что написала Жюдит Готье и выдала за стихотворение Ли Бо – его Вуди Аллен читает вслух в конце фильма «Король Лир» Годара.

Читает, впрочем, не полностью. Без последней приведённой здесь строки – а ведь именно она снимает на берегу депрессию меланхолии.

Когда я начинал писать данную версию 16-й главы данной книги, Годар был жив. Теперь нет. Но с точки зрения его обретения в этом тексте ничего не изменилось. Его физическое присутствие в городке Ролль ничего не добавляло тогда; его отсутствие ничего не убавляет теперь. В пространстве книги его существование ровно и нескончаемо, как свет бенгальского огня между неоном и ролью.

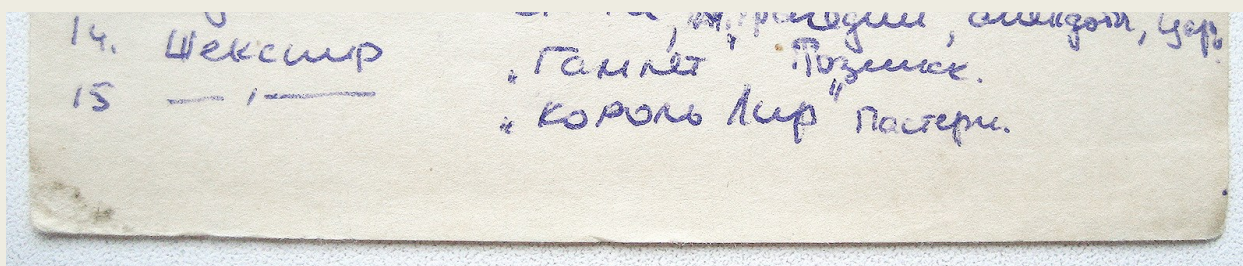
В начале главы я говорил, что до просмотра фильма Годара я плохо представлял себе содержание «Короля Лира». Когда я это писал, то был уверен, что на тот момент я эту драму Шекспира не читал. Однако совсем недавно обнаружилось, что это не вполне соответствовало действительности. В своих старых бумагах я нашёл запись, свидетельствующую о том, что я, оказывается, читал «Короля Лира» ещё за двенадцать лет до описываемых событий. Прокомментировать это я не берусь. Но это – факт, и я обязан о нём вас уведомить.

Впрочем, одно соображение по этому поводу у меня всё-таки есть. Оно несколько предвосхищает один планирующийся эпизод, но в этом небольшом спойлинге нет ничего страшного, поскольку мне всё больше начинает казаться, что тот эпизод я осилить вряд ли когда-нибудь смогу. Я не был готов к нему десять лет назад, не готов к нему сейчас – так что нет оснований полагать, что я буду готов к нему в сколь-нибудь обозримом будущем.

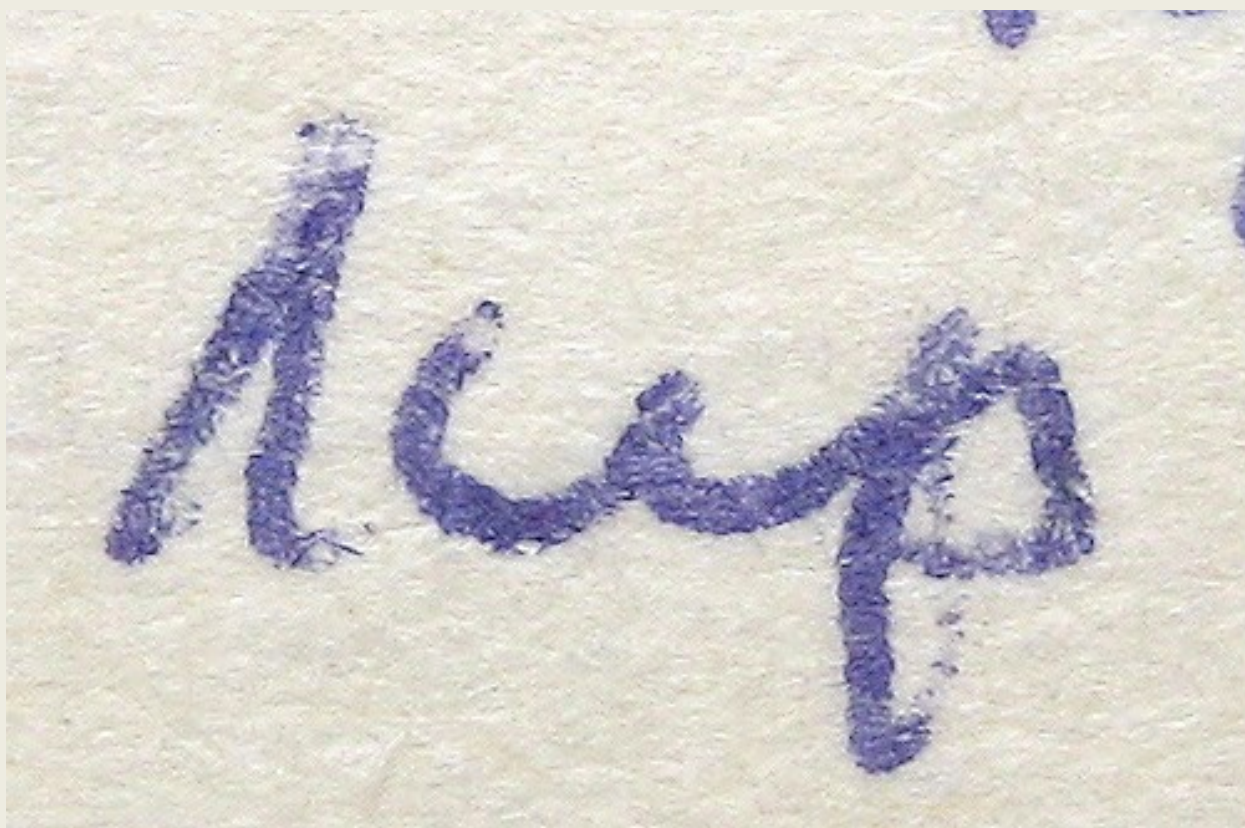
Так вот, согласно одной из предполагавшихся к развитию там концепций, та или иная книга «открывается» для конкретного читателя только в течение определённого интервала времени (который может не случиться никогда). И вне этого «окна» (как до, так и после) читать книгу совершенно бессмысленно, это как водить ложкой по стеклу, закрывающему миску мёда. Так что в моём случае всё было тогда логично. К своему «Лиру» я просто не был готов. И то, что я поскрёбся глазами по его страницам, заполненным буквами – это действие не произвело ровно никакого эффекта. Соответственно, из памяти оно, за ненадобностью, полностью стёрлось.



Если что – вот эта запись.



[Илл. 16-14-01-1. Мой список прочитанных книг в апреле-мае соответствующего года. Помечено, что «Король Лир» был в переводе именно Пастернака («Пастернак.»). Вообще, список наводит на мысли]



[Илл. 16-14-01-2. «Лир». Там же. Вот он, выходит, самый-самый исток данной главы]

С этим ладно. Но ещё я говорил в начале главы, что в ходе первого своего просмотра «Короля Лира» (в Петрозаводском видеосалоне) конкретные слова мне не очень запомнились – но при этом было отчётливое ощущение, что смысл реплик хорошо ложится на общую линию складывавшейся в те дни «Теории понятийного поля». Сейчас я посмотрел фильм снова. И ясно увидел, что Годар задаёт именно «понятийные» вопросы, на которые тогда никто не мог дать ответов. Теперь же «Теория понятийного поля» эти ответы дать может. Пробежимся по фильму (в скобках дан тайминг).

1.

Картинка (00:40:06): «На экране 28-летний Питер Селларс стоит в комнате с панорамным окном в городе Нион на берегу Женевского озера...» Всё не верно. Я даю не кадр из фильма, а то, что я о нём знаю. Попробуем ещё раз: «Уильям Шекспир-младший Пятый (так по сценарию) расспрашивает профессора Плагги о его теории...» Тоже не верно. Никакого «Уильяма Шекспира-младшего» глаз в кадре не видит. А видит вот что: «Голова рыжеватого мужчины в развороте в три четверти крупным планом, на фоне светлых размытых веток заднего плана...». Но даже и это предполагает солидный багаж предустановленных знаний. Один только «разворот в три четверти» чего стоит. По-хорошему, надо описывать это, как просто последовательность цветных точек, задавая их цвет и яркость тремя цифрами (RGB), начиная с верхнего левого угла. А именно: «(162, 130, 117), (161, 129, 118), и так далее». Но это тоже ведь не «просто» последовательность. Чтобы задавать таким образом цвета, нужно предварительно ввести понятие «цвет» и прописать процедуру его формирования и измерения. То, как всё это реально работает, хорошо видно на примере стихотворения №19 из книги «Знакомственность». Так что оставим-ка лучше в стороне саму эту гиблую идею предварять разбираемые эпизоды сопутствующими «имиджами». Перейдём сразу к вопросам.

Вопрос Годара: Нужно ли сказать «красный», чтобы увидеть красный?  
(«Do you need to say red to see red?» Вопрос риторический, подразумеваемый ответ «нет».)

Ответ «Теории понятийного поля»: Да, нужно. Поскольку человек «видит» мир лишь в ассортименте «понятий», которыми он оперирует. И «красный» – одно из них. Да и в обычной жизни это требуется. Обязательно нужно сказать «красный» своему автодилеру, чтобы увидеть утром красный «ягуар» у своего подъезда. Так что, да.

2.

Имидж (00:40:30): А, впрочем, чёрт с ним – продолжу давать «картинки», уж как получится. Короче. «Тот же Уильям Шекспир-младший Пятый, крупный план, голова наклонена, разглядывает жёлтый тюльпан.»

Вопрос: Как мне найти слова без слов?  
(«How can I possibly reach words with no words?»)

Ответ: Уже нашёл. Любое «слово» это и есть «слово без слов», поскольку «слова» есть ничто иное, как просто идентификаторы «понятий». В качестве каковых может выступать всё что угодно, например числа. Или запахи.

3.

Имидж (00:02:03): «В номере гостиницы города Нион сценарист Норман Мейлер (на заднем плане) и его дочь Кейт Мейлер (на переднем плане), читающая сценарий этого самого фильма.»

Утверждение Годара: Слова – это одно, а реальность, мягкая реальность – совсем другое. <...> И между ними – ничего.  
(«Words are one thing, and reality, gentle reality, is another thing. <...> And between them is nothing.»)

Ответ: Не верно. Между «потокм реальности» и «словами» располагается собственно «понятийное поле».

4.

Имидж (00:49:21): По-правде говоря, я так и не смог понять, что это было. «В тёмном помещении работает то ли копировальный аппарат, то ли проектор. На экран (?) проецируются два одинаковых чёрно-белых изображения (а может и не полностью одинаковых, с Годара станется)». Пусть лучше знатоки объяснят.

Утверждение Годара: Образ – это чисто порождение души.  
(«The image is a pure creation of the soul.»)

Ответ: Верно лишь отчасти. «Понятие» – да, это порождение мозга (хотя скорее «разума», чем «души», но тут у кого как). Но в любом случае – не «чисто», поскольку «понятие» порождается мозгом в целях введения «потока реальности» хоть в какое-то русло, и с большой оглядкой на этот поток. Произвол здесь чреват.

5.

Имидж (00:07:05): «Чёрно-белый снимок режиссёра Франсуа Трюффо с фотоаппаратом и дымящейся сигаретой. Перед этим (и после этого) шли (пойдут) снимки других деятелей искусства.» Был ли среди них Достоевский? Нет, Достоевского среди них я не увидел. К тому времени своего Достоевского Годар снял уже лет двадцать как, по «Бесам» («Китаянка», 1967). Ведь если вообще не снял своего Достоевского – считай прожил жизнь впустую.

Утверждение Годара: Если отдельно взятый образ ясно что-то выражает, <...> то он не трансформируется в контакте с другими образами <...> и другие образы не будут иметь над ним власти.

(«If an image, looked at separately, expresses something clearly, <...> it will not transform itself in context with other images. There are other images who have no power over it.»)

Ответ: Не верно. Любое «понятие» (у Годара «image», «образ») представляет собой элемент мозаики, плотно пригнанный к соседним. Изменение одного влечёт изменение ближайших – а через них и всех остальных. Пытаться вклинить в зазор между двумя «понятиями», это что вставать между драконом и яростью его.

6.

Имидж (01:02:59): «Журналистка из газеты «New York Times» в тёмном зале берёт интервью у профессора Плагги (в исполнении Годара). К разговору подключается профессор Козанцев (имеется ввиду кинорежиссёр Козинцев, снявший в 1971 советскую версию «Короля Лира»), только что приплывший на теплоходе из Ленинграда в Нион (на Женевском озере), с целью поделиться своим новым открытием. Он открыл понятие «понятие» («имидж») и сейчас подыскивает подходящее для этого понятия слово. В качестве рабочего варианта он рассматривает слово «понятие» («имидж»), но полностью не уверен. В кадре при этом видна только рука журналистки, записывающей для своей газеты уж даже и не знаю что.»

Прогноз Годара: С этими проклятыми бессмысленными словами никогда не знаешь наверняка. <...> Допустим, мы назовём это «понятием», а настоящее слово – «реальность». <...> И получаешь ветер.

(«With all those damned and reckless words, one never knows. <...> Suppose, we call it "image" and that the real word is "reality". <...> We got the wind.»)



Уточнённый прогноз «Теории понятийного поля»: Не всё так плохо. Опасность спутать «понятия» с «реальностью» сильно преувеличена, поскольку совокупность наших «понятий» – это и есть всё, что доносится до нас от реальной «реальности». А слова, хоть они воистину «бессмысленны», но они всё-таки полезны – ибо только с их помощью мы и можем распространять своё «понятийное поле» на ближних и дальних своих. Ну а «ветер» – это да. Но это ещё не «ветер и хаос». Совсем-совсем не «ветер и хаос». Настоящий «понятийный коллапс» надо ещё заслужить.

7.

Имидж (00:46:01): Самый простой из всех. «Уильям Шекспир-младший сидит в пальто на камнях на берегу Женевского озера прямо в полосе прибоя и записывает в книжечку подслушанный им за завтраком ответ Корделии отцу: «Nothing». В данное мгновение волна как раз окатывает его по-пояс.»

Проблема Годара: Она ответила: «Ничего». Ни-чего. Дело не в том, что она ничего не ответила. Она ответила: «Ничего». Ни-чего.  
(«Her answer was: "Nothing". No thing. It is not that she hasn't say anything. She has said: "Nothing". No thing.»)

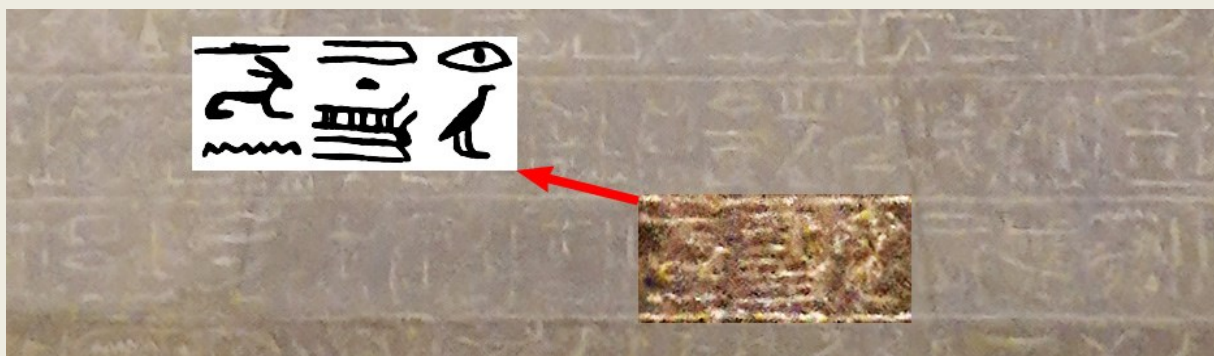
Пояснение проблемы (лексическое): Русский перевод этого места хорош, но сбивает с толку. В ответ на вопрос мафиози-отца – что она думает по некому вопросу, Корделия говорит сначала «Nothing» (звучит: «нАсынг»), а потом повторяет с нажимом, разделяя это слово на две части: «No thing» (звучит: «нОу сынг», с двумя ударениями). Русский перевод буквально повторяет этот красивый ход («Ничего» и «Ни-чего»), что затрудняет, однако, понимание сути вопроса. Следовало бы перевести эту пару, как «Ничего» и «Ничто». В данном случае это важно. Поскольку понятие «Ничего» (и парное ему «Что-то») лежит в измерении «пустоты-наполненности» (то есть «наличия», «присутствия»). А понятие «Ничто» (и парное ему «Нечто») лежит в измерении «существования-небытия». Разница между ними в том, что «отсутствие» чего-либо – это конкретно сейчас и здесь, а «несуществование» – это «отсутствие в принципе», то есть всегда и везде.

Пояснение проблемы (содержательное): Понятия «Ничего» и «Ничто» являются навязчивыми нотами фильма, его контрапунктами. В сумме они появляются на экране (и звуковой дорожке) двадцать три раза. Тема «пустоты» («Ничего») возникает здесь не на пустом месте. Фильм «Король Лир» (фильм самого именитого на тот момент режиссёра в мире) и вправду получался каким-то пустоватым. А проблема «небытия» («Ничто») – она и с самого начала висела над фильмом дамокловым мечом, поскольку для серьёзных кинопрокатчиков Годар просто не существовал как режиссёр, и любой его фильм заранее воспринимался, как абсолютно ничто. Годар же, вместо того чтобы предпринять нечто и попытаться наполнить фильм хоть чем-то, что могло бы заинтересовать киноиндустрию (и широкого зрителя), решил просто поднять на знамя эти две больные темы – «Пустоту» и «Несуществование». Отсюда и двадцать три повторения. Не мытьём, так катаньем.

Решение проблемы: «Теория понятийного поля» проблему «пустоты» («Ничего») снимает как таковую. В её рамках понятие «пустота» – такое же полноценное, как и понятие «наполненность». Даже больше. В смысле своей наполненности смыслами и потенциальной продуктивности, «пустота» мало с чем вообще может сравниться. Чего только из неё не вылепливалось. Взять того же Годара. «Пустота» его не только беспокоила, но и создавала творческий драйв – возможно ещё



со времён стояния в очереди на выставку Ива Кляйна «Вакуум» («L'exposition du vide», 28 апреля 1958). На тот момент Годар не снял ещё ни одного своего полнометражного фильма. А вот вскоре после «Вакуума» («пустоты», «отсутствия», «nothing») – снял первый полнометражный и при этом самый-самый свой знаменитый фильм («На последнем дыхании» с Бельмондо, август-сентябрь 1959). Иву Кляйну Годар отдаст полный респект в другом своём культовом фильме – «Безумном Пьеро» (1965) – где Бельмондо выкрасит себе лицо в ярко-синий цвет (это я так думал – а оказалось, что это был тот самый «Международный цвет Кляйна» – 0, 47, 167). По вопросу же «несуществования» («Ничто») всё обстоит ещё проще. Любое наше «понятие» – это лоскутный надел на бескрайнем «понятийном поле», весьма произвольно нарезанном на делянки. «Слова» приписаны к конкретным делянкам, но при этом не содержат внутри себя межевого плана. Где проходят границы между соседями – это выясняется на практике, в ходе стычек, тяжб и самозахватов. То есть в процессе реальной жизни. Но кто бы, что, и как ни делил – но для понятия «несуществование» существует отдельный, хорошо ухоженный плодородный участок, на котором так и прёт всё, что ни посадишь. Так, город Иеноам, которому было «сотворено несуществование», спокойно существует на «стеле Мернептаха» вот уже более трёх тысяч лет. А в нашем реальном пространстве – в нём «несуществующего режиссёра» Годара больше, чем всех членов «Гильдии работников киноиндустрии Среднего Запада» вместе взятых.



[Илл. 16-14-02-1. «Сотворение Несуществования». Стела Мернептаха, лин. 27, 1208 до н.э. Читаем справа налево. Каирский музей, JE 31408. Следующие за этим слова тоже небезынтересны, но тут читайте сами]

Должен признаться, что Годар с этой его неладной «Пустотой» (и напором) умудрился-таки на время сбить меня с толку. Наведя на меня, как морок, ту мою неосторожную фразу по поводу одного кадра из его «Короля Лира» с общим планом Женевского озера (00:13:21). Тогда, чтобы лучше проиллюстрировать свою мысль, я вырезал и дал в сильном увеличении один фрагмент этого кадра, с бликом на воде, технически – просто белым пятном. И эту картинку я сопроводил следующей подписью: «Ничего и есть ничего, как его ни увеличивай» («Лирика», «Годар», илл. 16-01-02-2).

Поскольку это было уже давно, и наверно мало кто помнит, я эту картинку из фильма (а также увеличенный мною её фрагмент), пожалуй, сейчас повторю, включая подписи. Вот они.



*[Илл. 16-14-03-1. Женевское озеро, кадр из фильма Годара (00:13:21). Что я указал стрелкой? Ничего. «Ничего» – навязчивый контрапункт фильма, это слово произносится (и показывается на заставке) множество раз]*



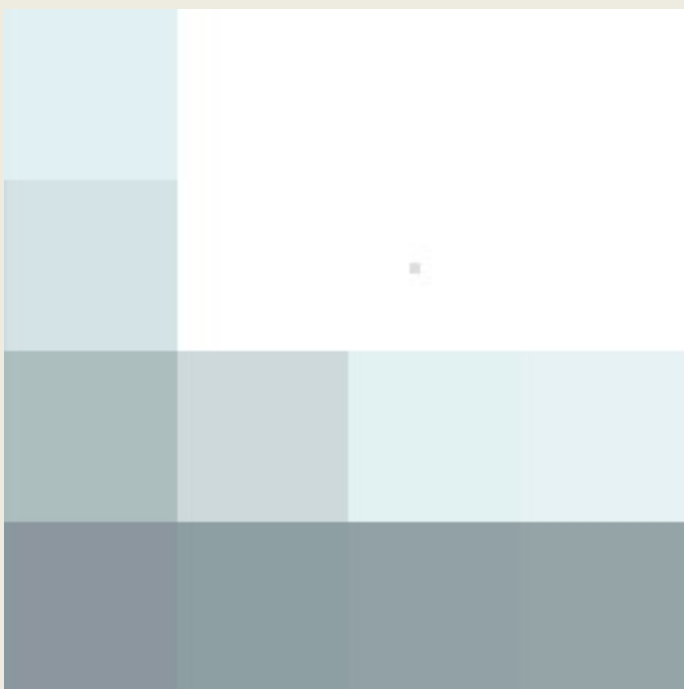
*[Илл. 16-14-04-1. Там же, крупно. «Ничего» и есть ничего, как его ни увеличивай. Блик на воде]*

А потом наваждение прошло и я решил продолжить увеличение. Годар Годаром, а надо и свою голову иметь. Чего я теряю?



*[Илл. 16-14-04-2. Там же. Блик. Дополнительное увеличение]*

И ещё.



*[Илл. 16-14-04-3. Там же. Следующая ступень увеличения]*

Стойте-стойте. А это ещё что там? Сначала я подумал, что это соринка на экране моего монитора. Я послунывил палец и потёр. Но нет. «Это» находилось внутри кадра. И непонятно, откуда оно там взялось.

А может не «взялось», а всегда там было? И надо было просто лучше смотреть? Ведь, строго говоря, мы видим не сам «image» (в данном случае «файл с графической информацией»), а некий его многократно переработанный «образ», полу-

чающийся в результате ряда неявных (а зачастую и не известных нам) договорённостей кого-то с кем-то – цветовой модели, технологий сжатия, принципов масштабирования, ещё чего-нибудь.

Спрашиваете, как могла эта точка появиться? Когда-нибудь люди будущего обнаружат «капсулу времени», заложенную 18 мая 2010 в глубокую штольню в северо-восточном отроге горы «Rubli» (проект «PLANETS» по сохранению «цифрового генома», Бернские Альпы, гранитный монолит «Grichsflue», так называемый «швейцарский Fort Кнох»). И из этой капсулы они узнают всё о древнем (нашем) протоколе сжатия графических файлов формата «jpeg». И они, люди будущего, поймут, как могла появиться эта точка. А именно – как угодно.

В ходе двойного (прямого и обратного) преобразования цветового пространства. При прореживании каналов, при кодировании серий сжатия, при округлении хэша на стороне кодера (или декодера). Из-за различия коэффициентов квантования в разных частотных диапазонах. Из-за бифуркации выходного потока, дискретности смещения маркера, сегментирования при энтропийном кодировании. По причине мозаичной интерполяции, билинейного масштабирования, стохастического усечения хвостов.

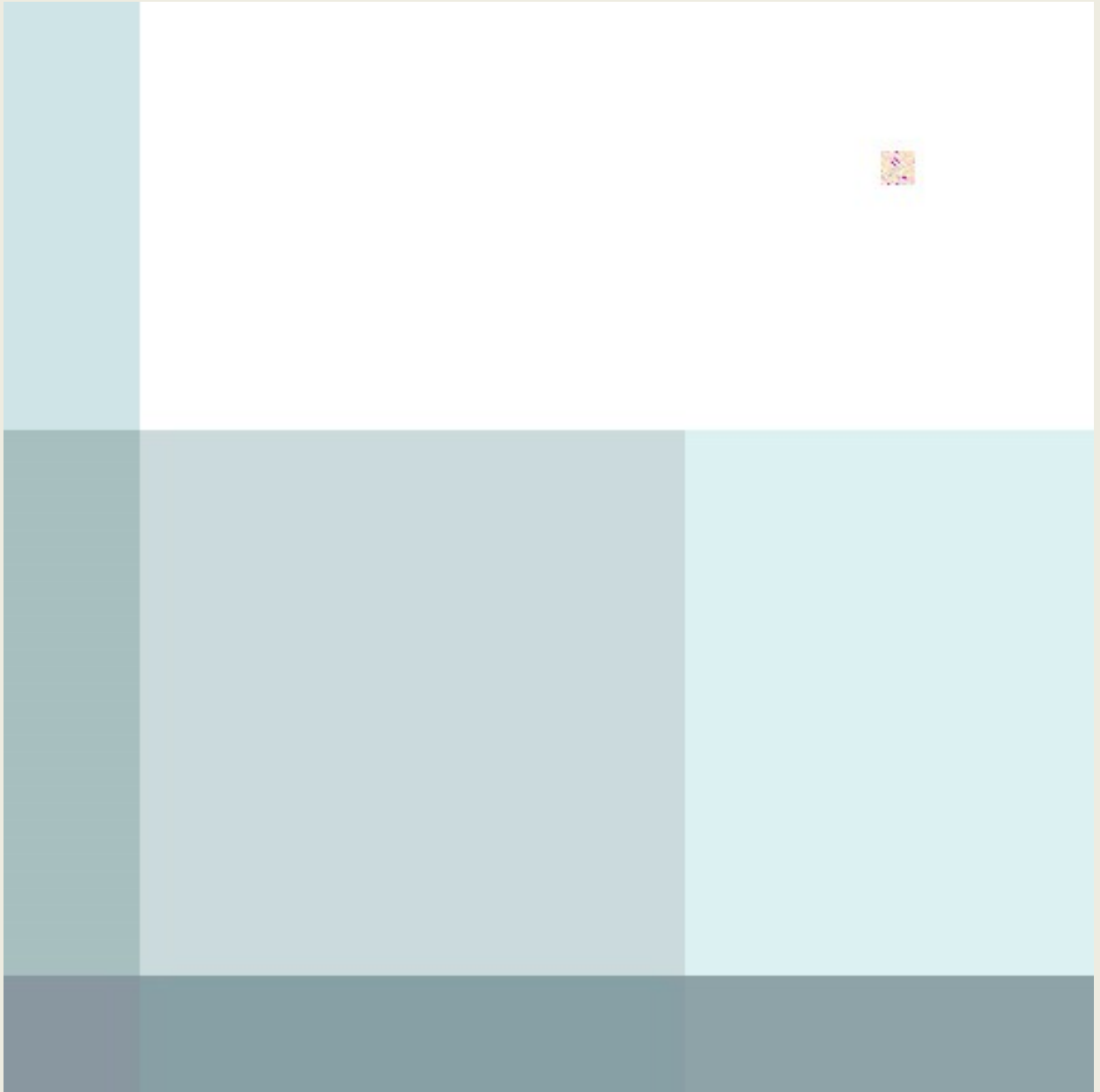
Да и чего мы так привязались именно к этой «точке» внутри этого блика? Поскольку это фильм, мы можем отмотать назад. И увидеть, что буквально за мгновение до этого (конкретно, за сорок миллисекунд), ничего в этом месте вообще не было. Не было не только нашей «точки», но и самого блика, внутри которого ей суждено будет возникнуть. Много ли это – сорок миллисекунд? Сами решайте: это время, за которое поднятая и отпущенная в воздухе двухпудовая гиля успеет пролететь к земле восемь миллиметров.



*[Илл. 16-14-05-1. Женевское озеро из «Короля Лиры» Годара (00:13:21), но кадром раньше, чем на илл. 16-14-02-1. Стрелка указывает то место, где сейчас блика нет, но в следующем кадре он появится.]*



Как мы видим, блика на предыдущем кадре нет. А через сорок миллисекунд в том месте, куда на картинке указывает стрелка, он появится. А внутри него (если хорошенько присмотреться) появится и наша крохотная серая точка. Только вот серая ли она? Да и точка ли? Раз уж мы всё это затеяли, давайте тот пиксель на белом блике увеличим ещё.



*[Илл. 16-14-04-4. Одиночный «серый» пиксель внутри блика из илл. 16-14-02-1 при дальнейшем увеличении]*

Всё, с меня хватит. Больше никаких увеличений.

И что бы это ни было, в конечном счёте «оно» родилось из «graven image», из «понятийной флуктуации». Как и всё, что нас окружает. Потому что только так рождается что-то реально новое. Из ниоткуда. Из «Теории понятийного поля».

А за Корделию не волнуйтесь. Она жива. «Then she lives», 01:24:44. Как и все мы.

Потому что ослепительные радужные миры существуют в сером пикселе внутри белого блика на пологом скате одной из волн Женевского озера.

«Дело о молдах» продолжается.