

Памяти гв. капитана I ранга
Василия Никифорова

Мой Телемак,
Троянская война окончена.
Кто победил — не помню.
Должно быть, греки: столько мертвецов
вне дома бросить могут только греки...
И всё-таки ведущая домой
дорога оказалась слишком длинной,
как будто Посейдон, пока мы там
теряли время, растянул пространство.

И.Б.

Placet experiri

Латинская поговорка



Геннадий Вдовин,

историк искусства,
директор Музея-усадьбы
«Останкино»

РАВНОДЕНСТВИЕ

План, рабочая гипотеза и отчёт об опыте
исследования одного старого кино
в контексте симболяриума, социологии
и мифопоэтики Нового времени

В двенадцать часов по ночам
Из гроба встаёт полководец;
На нём сверх мундира сюртук;
Он с маленькой шляпой и шпагой;
На старом коне боевом
Он медленно едет по фронту;
И маршалы едут за ним,
И едут за ним адъютанты;
И армия честь отдаёт.
Становится он перед нею;
И с музыкой мимо его
Проходят полки за полками.

И всех генералов своих
Потом он в кружок собирает,
И ближнему на ухо сам
Он шепчет пароль свой и лозунг;
И армии всей отдают
Они тот пароль и тот лозунг:
И *Франция* — тот их пароль,
Тот лозунг — *Святая Елена*.

В.А. Жуковский



Предвведение с праздным вопросом

В традиции семито-хамитской и в культурах, ей наследующих, и в их языках, бытие, существование и само присутствие объекта предопределены свыше, раз и навсегда.

Индоевропейский же взгляд, при всех предикативных последствиях, в развёртке принципа, *испытывает собственно жизнь любой вещи как витальную данность, как здешнее присутствие, как неотменно то, с чем имеем дело здесь и теперь.*

Строго говоря, в диалектике этих онтологий — трагическая безмятежность предопределённости и испытание заранее предписанного — как бы то ни было противно либералам и почвенникам, левым и правым, революционерам и традиционалистам, а также всем прочим изоляционистам и новаторам — не в этой ли встрече вершилась и вершится великая работа равноденствия?

Вводные

Фильм Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе «Парад планет» с подзаголовком «Почти фантастическая история» (далее — *ФПП*) вышел на экраны в 1984 г. Сценарий

А.А. Миндадзе (далее — *СПП*¹), опубликованный в журнале «Искусство кино» за год до того, то есть в 1983, в отличие от других фильмов В.Ю. Абдрашитова, где режиссёр почти точно придерживался текста, сильно переработан и сокращён².

Сюжет куда как прост. Шестеро сорокалетних мужчин, от рядовых запаса до старшего лейтенанта в запасе, в последний раз призваны на военные сборы. Четверо — давно знакомые и прежде бывали на них вместе. Двое присоединяются позже. Все шестеро участвуют в армейских учениях, составив «второй огневой расчёт третьей батарее семнадцатого артополка», оказываются «условно уничтоженными». Поняв, что здесь они уже никому не нужны, а дома их, отправившихся напоследок исполнить конституционный долг, никто — ни жены, ни начальники, ни дети, ни подчинённые, ни любовницы, ни приятели, ни соседи, ни родители — сейчас никто не ждёт, идут в путешествие. Вшестером попадают в Город женщин (далее — *ГЖ*)³. Уплывают оттуда на Необитаемый Остров (далее — *НО*), где к ним примыкает седьмой герой. Покинув *НО*, оказываются в Городе Стариков (далее — *ГС*).

РАВНОДЕНСТВИЕ

План, рабочая гипотеза и отчёт об опыте исследования одного старого кино в контексте симболярима, социологии и мифопоэтики Нового времени

Там наблюдают редкое астрономическое явление — Парад планет (далее — *ПП*). Оставив *ГС*, ночуют в стогу. Доходят до родного города. Не прощаются. Разбегаются. Расходятся по домам, держа пути на раздорожье.

Энциклопедическая справка

ПП — астрономическое явление, когда планеты Солнечной системы — от четырёх до шести — выстраиваются в одну линию и визуально находятся близко к наблюдателю. Если разность эклиптических широт при этом явлении достаточно мала, то возможны явления покрытия более далёкого объекта и прохождения планеты по диску Солнца (в случае соединения внутренней планеты и Солнца) или затмения Солнца (в случае соединения Луны и Солнца).

Различают парады «Малый» и «Большой».

Малый парад, когда четыре планеты — Венера, Марс, Сатурн, Меркурий — выстраиваются в одну линию. Малый парад планет происходит раз в год.

Большой парад — астрономическое явление, во время которого шесть планет выстраиваются в одну линию: Земля, Венера, Юпитер, Марс, Сатурн, Уран. Большой парад планет происходит раз в двадцать лет.

Рабочая гипотеза

ФПП содержит гипертекстуальные отсылки к общему семито-хамитскому и индоевропейскому симболяримам и их семиотической системе. Стало быть, как минимум, может быть интерпретирован для начала в иконологической, социологической и семиотической методологиях, равно как и в предикативных им методиках.

Персонажи

Изначальная компания, «старички»

Герман Иванович Костин; кличка — Галилей (редко); в *ГС* — имя Фёдор; астроном; около 40 лет; ведущий научный сотрудник обсерватории; женат; сыну Славе 13 лет; старший лейтенант артиллерии в запасе (в *СПП* — *лейтенант*).

Прозвище — Султан (всегда); фамилия, имя, отчество неизвестны; рубщик мяса в гастрономе; около 40 лет; женат; рядовой запаса; любовницы во множестве предполагаются.

Валерий (по *СПП*; по *ФПП* — Вячеслав) Слонов; отчество неизвестно; кличка — Слон (почти всегда); подсобный рабочий; около 40 лет; разведён;

рядовой запаса; курит «Приму»; не пьёт два месяца (по *СПП* – месяц).

Иван Корнилович Пухов; Крокодилыч; рабочий «с арматурного завода»; около 40 лет; женат; курит сигареты с фильтром; старший сержант запаса.

Итого – четверо.

Примкнувшие, «новички»

Василий Сергеевич Афонин; водитель троллейбуса (по *СПП*: «Шестой маршрут. Вокзал – Обсерватория»); депутат городского совета; член КПСС; около 40 лет; женат; рядовой запаса.

Спиркин; имя, отчество неизвестны; Архитектор; архитектор; служит в Горпроекте (*СПП*); около 40 лет; по *СПП* женат вторым браком; рядовой запаса.

Теперь – шестеро.

Всех поздно примкнувший

Химик; фамилия, имя, отчество неизвестны (по *СПП* – Слава); кандидат наук; специализация – химик-органик; около 40 лет; по *СПП* – холост.

В итоге – семеро.

**Почти академическое
предупреждение, или вольный
рассказ о намерениях
и о плане исследования**

Подступ первый, иконологический

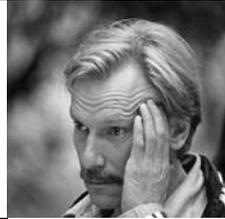
Увиденный впервые сразу после выхода, то есть в 1984 г., *ФПП* должен был остаться для меня, отнюдь не си-немана и никак не киноведа, личным переживанием. Зацепили яркие и узнаваемые сцены в *ГЖ*, жёсткие и пронзительные кадры на *НО*, предугадываемые и точные ситуации в *ГС*, циничный и трогательный финал.

Я об ту пору был увлечён перспективами иконологии в русской живописи Нового времени вообще и XVIII в., в частности⁴, и почти было уверился в волшебстве всепобеждающего взгляда. Открывались не только намерения многих отечественных живописцев XVII-XIX столетий, но и эмблематические обмолвки классиков литературы⁵ вкуче со знаковыми жестами героев Нового времени⁶. *ФПП* манил возможностью иконологически дешифровать многие эпизоды его смысловой архитектоники, содержательность геометрии замысла, потенциалом идеи, взятой в метафизическом плане, которая способна выдержать груз времени и интерпретаций.

Один из основных семантических мотивов произведения – *круг*. И упорные



Костин – Галилей



Султан



Слонов



Крокодилыч – Пухов



Афонин



Спиркин – Архитектор



Химик

кольцевые движения камеры в обсерватории Германа; качели, на которых убивают время герои сразу после своей «гибели»; танцы без начала и без конца в *ГЖ* на вечерней дискотеке⁷ с константой их кружения; катание с предпочтительными в *ГЖ* на каруселях; нарочито сферические эффекты кинооптики, дающие планетарный эффект; неотвязное рондо мелодии «Вишнёвый сад», сопровождающее всю «женскую линию» фильма и его финал; единственный мужчина *ГЖ* — манекен в витрине магазина как знак «любовой тщеты»⁸; назойливый красный воздушный шарик как эмблема «homo bulla»⁹, приданный Архитектору от карусели в *ГЖ* до заплыва на *НО*, надоедливо сопровождаемый спиральной мелодической конструкцией Allegretto Симфонии №7 ля мажор (ор. 92) Бетховена¹⁰; троекратно повторённый свист, которым

участники паломничества призывают друг друга переплыть реку, покинув *ГЖ* ради *НО*, свист с его семантикой ветра, кручения, верчения, плетения, витья¹¹, дублируемый на протяжении всей ленты паролем-отзывом: «Карабин — Кустанай!»¹²; круговые диалоги обо всём на свете на *НО*, завершаемые видом сверху на шестерых героев, сидящих на круг/вокруг/о-круг заходящего костра¹³; играющие в мяч¹⁴ дети при переправе с *НО* на берег *ГС*; навязчивые и неуместные зонты сельников *ГС*; неизменно маячащая на дальнем плане во многих кадрах восьмиколонная ротонда¹⁵ в *ГС*, где и состоится зрелище *ПП*; огромный стог не то сена, не то соломы, в котором ночуют герои в последнюю ночь странствия, с его амбивалентной символикой и смерти, и рождения¹⁶; и многие другие настойчиво «круглые» мотивы, обременяющие изначальность семантики первого слова названия фильма¹⁷ и трескотней военщины («смотри войск»), и цирковым куражом («парад-алле») — всё это звенья одной смысловой цепи, ведущей к знаку «колеса Фортуны» с неизбежностью моралите «vanitas vanitatum et omnia vanitas», свежестью триюизма «memento more» и оригинальной банальностью «игралица судьбы».

Этому-то настойчивому и вечному метафизическому *кругу* противопоставлена кратость иных недолгих *линейных конструкций* — вроде условного оптического отрезка: Земля, Венера, Юпитер, Марс, Сатурн, Уран, происходящего обычно раз в два десятилетия; солдатского строя резервистов, случавшегося не чаще чем раз в два года; переправы через реки в хтоническом смысле возрождения через умирание¹⁸, в отличие, конечно, от мостов — горных перпендикуляров «реке времён»; маршрут водимого изо дня в день Афониным троллейбуса от вокзала до обсерватории и обратно — от топоса вечности к месту недолгих встреч и всегдашних разлук; уверенное дефиле Химика ровно посредине трамвайных путей в конце *ФПП*; суетливый бег Архитектора справа налево, вспять по мосту¹⁹, в том же исходе фильма.

Стало быть, *ПП*, и как иллюзорное и минутное построение планет в прямую линию краткого смотра, и как недолгая встреча людей, объединённых на миг эфемерной целью, и всякая переправа и мост как неустойчивая сумма точек на прямой — последовательно реализованная иконологическая программа о тщетности попыток вырваться

РАВНОДЕНСТВИЕ

План, рабочая гипотеза и отчёт об опыте исследования одного старого кино в контексте симболяриума, социологии и мифопоэтики Нового времени

из круга бытия, суетности опытов достижения золотой середины, кратости равноденствия²⁰.

Подступ второй, социологический

Несколько лет спустя, и вновь ненадолго, сызнова увидел *ФПП*. Это была вторая половина 1980-х гг. Время с наивно задиристым и заранее обречённым самоназванием «перестройка». Острота социальных, экономических и политических потрясений достигала если уж не наивысший, то первых ярусов башен из слоновой кости. Среди прочих следствий тогдашних перемен приметим и снятие ярлыка «вульгарная» с социологии как одной из возможных методик гуманитарии.

ФПП В.Ю. Абдрашитова и А.А. Миндадзе, известных по прежним картинам как мастеров остро социального кино²¹, как приметливых диагностов суммы наших убеждений, интуиций, трафаретов, особиц, меморий, личных и общих историй, травм коллективного бессознательного, всего того, что эпоха громогласно обозначила модным словом «менталитет», требовал, пусть и запоздалого, но социологического анализа.

Убедившись в том, что «остро социальные» диалоги наших героев возникают ненадолго лишь в середине картины на *НО* и быстро переходят из дежурных леволиберальных камланий²² в незадавшийся разговор о «Женщине», «Дружбе» и «Времени», взглянем чуть пристальнее на компанию наших героев окрест «сороковника».

Несложно высчитать, что около сорокалетние мужчины начала 1980-х — это мальчики, рождённые в конце 1930-х — первой половине 1940-х гг., т.е. дети войны, люди со своим страшным опытом Великой Отечественной. Нетрудно вспомнить и то, что мужчины именно этого поколения служат в те годы старшими офицерами на афганской войне в званиях от майора до генерала²³. Потому своего рода «сноской» от условной «войнушки» к реальным боевым действиям, глухой, но цензурнопроходной отсылкой к «исполнению интернационального долга в Демократической республике Афганистан ограниченного контингента советских войск», служит назойливая шутка Султана после «условного нанесения» ничуть не менее «условного атомного удара» — «Мы *духу!*». Двойная коннотация слова здесь: всем известная — «бестелесное существо, обитатель не вещественного, а существенного мира, бесплотный житель недоступного нам духовного мира»²⁴ и принятая у воевав-

ших в Афганистане — «духи» как душманы (от дари *دشمن* — *dušman* — «враг», «чужой», «противник»), т.е. моджахеды (араб. *مجاهد* — *mujāhid*, или *mujahiddin*, т.е. участник джихада, «воитель», «борец», «вершающий усилие») ²⁵. Эта острота, охотно поддержанная всеми участниками едва законченной иллады, включая «условных противников», во время коллективного купания в реке «условно убитых»²⁶ с обеих сторон, проходит через весь фильм, лукаво начатый иллюзией классической истории «об интеллигенте» и «герое-любовнике».

Начало *ФПП*, да и *СПП*, обманчиво обещает нам, что главный герой — Г.И. Костин. Помимо вводных, далее — немногим больше. Разве что, согласно *СПП*, *персонаж* курит трубку, а в *ФПП* не курит вовсе. Да ещё, кажется, есть условная любовница — лаборантка Светлана²⁷, согласно сценарию. Неудобчив, согласно видеоряду. Неразговорчив; опыт исповеди, затеянный его псевдо-матерью в *ГС*, мало что прибавляет к характеристике и заканчивается крахом²⁸.

Впрочем, ничуть не более словоохотливы и остальные участники странствия, начисто лишённые сюжетной мотивировки судьбы. Каждый, строго следуя своему амплу, упорно молчит «о времени и о себе»: искромётно болтает обо всём и ни о чём Султан; твёрдо ведя давно привычную партию простака, закрыт Слон; как и положено подлинному пролетарию, солидно скуп в выражениях Крокодилыч; нервически лепит банальность за банальностью зодчий Спиркин²⁹; представительно не спешит говорить Афонин; после своей вынужденной рекомендации компании вовсе немотствует Химик³⁰.

Групповой портрет неропщущего поколения, испытывающего тревогу неясной потери не то прошлого, не то будущего, точно прописывает его социальное устройство. На трёх пролетариев (маргинал Слон, опора режима благонадежный Пухов, представитель власти депутат Афонин) приходится три интеллигента (не открывающий звёзд астроном Костин, неизвестно что построивший Архитектор, любитель рыбалки и отдыха на природе Химик) и Султан, которого в лексиконе той эпохи зовут слегка презрительно торгашом, а чуть спустя станут величать, не без уважительного испуга, бизнесменом. Точны приметы социальных страт, коим принадлежат персонажи: рабоче-крестьянская лепчонка и стальная фикса Слона, бесперечь курящего

обязательную «Приму»; вельветовые брюки и клетчатый пиджак Спиркина в очках; спортивный костюм, дорогие кроссовки и золотая цепь на груди под воротом щедро распахнутой джинсовой рубашки Султана³¹; неотменная штормовка Химика...

Настойчивость этих характеристик сияет отражённым светом избранных героями партнёра.

В *ГЖ* каждый находит свою недолгую спутницу: Галилей — надломленную, но всё ещё наивную, интеллигентную барышню, намеренную поверить в его неординарность (тип «младший научный сотрудник»); Архитектор — снисходительную, чуть полноватую родину-мать, белорыбицу, кровь с молоком, готовую его едва ли не усыновить (роль «инженер-технолог, профорг цеха»); Слон — чуть вульгарную, разочаровавшуюся в мужиках, но

кают то ответственный работник во френче, то творец в бабочке, то военмор с прежде гордой осанкой и волевым когда-то лицом, то бойкие разочарованные народоволки, то живописец в непременно берете и остатных кудрях, то навсегда усталые работники, то серьёзный профессор, то вдова героя с ридикюлем, то политкаторжанин в гражданском, то однодворки с лорнетами, то бухгалтер с продранными локтями пиджака, то импресарио с испуганной вальяжностью, то знойная женщина с усами, то инженер-путеец в заношенной фуражке с давно оторванными молоточками, то мелко крестьящаяся крестьянка в чёрном платке, то прежде гордый кавказец со всё ещё прямой спиной — едва ли не все путешественники, обретают своих предков. Герману матерью становится интеллигентная ленинградка, потерявшая сына в блокаду³³; суровый Пухов опасно прозревает отца в степенно вдохновенном художнике; разбитной Султан с изумлением приглядывается к настоящему барину, безнадежно пытаюсь шагать с ним в ногу; опора режима, депутат рабоче-крестьянской власти Афонин кидает тоскливые взгляды на престарелую институтку, осанки которой не тронули даже годы; Химик с невозмутимой тревогой косится через правое плечо, где положено быть ангелу, на крепкого старика в фуражке и френче без знаков отличия известного ведомства; Архитектор наблюдает *ПП*, не глядя на своего, вдвое постаревшего двойника; Слонов упоённо катает инвалидное кресло, где столь же важно, как прежде в президентумах, восседает до боли знакомая фигура в шляпе и очках, не скрывающих глаз, внушавших ужас миллионам.

Таков групповой портрет в равноденствии, полчище солдат и младших офицеров запаса, намеренных «быть» при приказе «не быть», уставших мужей и безучастных любовников безвременья, людей безнадежно старше Моцарта и Пушкина, но неизменно младше Толстого и Леонардо, беспмятных и молчаливых детей великой и грозной истории всем неизвестной страны, несущейся по незнаемой орбите.

А коли люди и вправду подобны планетам, как старательным полушепотом внушала нам эпоха конца 1970-х — первой половины 1980-х гг. — начала будущего золотого века советской и постсоветской астрологии, то тогда первая четвёрка наших героев составляет малый *ПП*, пара примкнувших новичков переводит его в большой, куда как более редкий смотр, а неуместно

РАВНОДЕНСТВИЕ

План, рабочая гипотеза и отчёт об опыте исследования одного старого кино в контексте симболярима, социологии и мифопоэтики Нового времени

согласную вновь принять и обмануться простушкой работницу (типаж «разбитная ткачиха»); Султан — раздумчивую, покладистую, раскованную и не слишком требовательную красотку³² (амплуа «сговорчивая секретарша»); Пухов — неприступную и снисходительную, строго посверкивающую стеклами больших очков, млеющую в больших руках Крокодилыча «библиотекаршу» («*façon la vivre*») с наивным ртом женщины-вамп, запутавшуюся меж образами «тургеневской девушки» и «роковой женщины»; представитель власти Афонин — неподатливую, ершистую, скептическую мамзель (образ «строгая учительница»).

Как в *ГЖ* всякий находит свою идеальную спутницу, немногим отличную, надо полагать, от реальной, так и в *ГС*, где, как эпизоды истории страны, мель-

к финалу явившийся Химик — и вовсе не то Луна, не то незаконное светило.

И в социологической оптике, как и прежде в иконологической методике, *ФПП* видится если не отчаянной, то редкой и горькой возможностью человека узнать и понять другого: мужчинам — женщинам, детям — родителям, людям — людям.

Подступ третий, мифопоэтический

Надолго забыв о *ФПП*, обнаружил его сызнова во второй половине 1990-х гг. Бездарно избыв иконологию как панacea и дежурно разочаровавшись в социологии как в универсальной отмычке, вновь потел над мифопоэтикой и этнолингвистикой как частными случаями семиотики.

В обсказываемой реалистичности сюжета, в ненавязчивой точности деталей, в парадоксальной привычности диалогов не оставляет чувство иррациональной необычности происходящего, преизбытка банальностей в архитектонике значимостей, образующих в итоге семантически перенасыщенный растров.

Уже в самой завязке, в военных эпизодах начала, на старте мальчишника и на всём протяжении ленты обращает на себя внимание навязчивость *реки* как знака.

Вода — фундаментальнейшая метафора времени, если не основополагающий символ его. История, судя по основному, имеющемуся у нас археологическому индоевропейскому материалу, начинается только у воды. В большинстве случаев — у движущейся воды, у реки, моря, океана, озера... (Заметим в скобках, что всё самое поганое случается, согласно мифу, в городах-усадебках-сёлах без воды: лишь там возможны «Ревизоры» или самые страшные чеховские рассказы, или «Однажды в Америке», или «Полковнику никто не пишет»; там всё странным образом оживёт, когда придут-пройдут автобан или железная дорога — техногенные заменители реки...)

Вот она-то, «река времён», и делит *ФПП* на *три* части.

Стихия текущей воды впервые встает перед бравыми артиллеристами во время ночной переправы, когда нанесённый во время оно на карту и знакомый по прежним сборам ручей превращается в полноводную реку. Эту-то *первую реку* и форсируют дружно удалые вояки. На её-то берегу и состоится утренняя бой, в ходе которого *трижды* будет повержен супротивник, пытающийся навести переправу с юга на север³⁴. По окончании схватки, закрыв символику реки

как водораздела, как границы противостояния, как места схватки, победители и побеждённые азартно купаются вместе гольшом, трансформируя русло как демаркацию своих и чужих в место омовения и в воду примирения. Стало быть, в мифопоэтическом тезаурусе «первой реки» *ФПП* сходятся и мелкая вода, *ручей первой половины жизни*, разлившийся вдруг в *полноводье зрелости*, и Дон, и Волга, и Ока как русские *воды противостояния*³⁵, и Иордан как *примирение*³⁶. С этой-то первой реки экзистенциальной длительности Илиада становится Одиссеей. Оттуда шестеро наших героев отправляются в итоге в *ГЖ*.

Вступление в *ГЖ* предвещает ожидание поезда на станции и ночёвка в «Доме колхозника». Любой город, с точки зрения историка, т.е. того, кто занят тем, что началось после оскопления Кроном Урана, когда время охолостило вечность — союз земли и воды. Как результат оной кастрации — плод истории и развёрнут в ней, тем более что мифическое и мифологическое — не внеисторическое, а предисторическое, то есть всё-таки историческое. Железнодорожный тупик безвестного населённого пункта — та же временная остановка хронотопа, что и запруда реки. Остановка судьбы. В этой логике — тупик, запруда, затон³⁷, остров — семантические зеркала перебоа жизни.

Один из самых надёжных и безуспешных способов перемены участи — женщина. И из загона Хроноса все отправляются в парадиз *ГЖ*.

Райское безвременье и эдемское безводье *ГЖ*, в целом описанные прежде в иконологическом инструментарии, доводят наших героев до *второй реки* и *второй переправы*.

Если *первая река* и *переправа первая* маркированы *полуночью* и *полуднём*, то *вторая* — *закатом*, и его хтоническая угроза отчёркнута подспудной, но настойчивой русалочьей темой. Весь сколь-нибудь устойчивый набор её признаков (нагота, распущенные волосы, большая грудь, незамужество, несчастная любовь, некрещёные дети, качели и пр.³⁸) явлен, так или иначе, во всех избранных героях, неутомимо стремящихся к концу. На *запад* к *НО* плывут пятеро странников. Именно пятеро, поскольку Слонов об эту пору переправляет на нанятой лодке все вещи на новый берег как временно исполняющий обязанности Харона. В том, что нынешнее место стоянки действительно остров, герои убеждаются лишь утром, но все заранее и охотно соглашаются

с этим обстоятельством, не так играя в забытую с мальчишества Робинзонаду, но словно бы вступая в инсулярную логику Одиссея и его спутников, возвращаясь к началам индоевропейского миростроительства³⁹. Это-то полуночное бдение на острове окончательно выводит «почти фантастическую историю» из синтактики анекдота с его дурашливым простодушием «а вот ещё был случай» в поэтику скитальчества с его диахронией «утраты — обретения». И всякий, предающий себя высокой болезни путешествия вольно аль невольно предпочитает компанию — то Хитроумного и его подельников, то непоседливого искателя мёртвых душ, то смуглого Данте со строгим его вожатым, то велеречивого пассажира электропоезда «Москва — Петушки», то навсегда беспокорных героев неугомного Свифта, то ради-

руется утром на *НО*. Блестящая работа оператора⁴³ томительно длящего утренний проход по угрюмому лесу, лишённому примет, не оставляет сомнения в отсылке к началу «Comedia Divina»:

*1 Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме
долины.*

*4 Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несус!*

*7 Так горек он, что смерть едва ль не
слаще.
Но, благо в нём обретши навсегда,
Скажу про всё, что видел в этой чаще.*

*10 Не помню сам, как я вошёл туда,
Настолько сон меня опутал ложью,
Когда я сбился с верного следа.*

С этого-то *НО*, с этой-то эрзацкультминации, с этого-то псевдокатарсиса знаковая ткань *ФПП* вяжнее обращается к античному симболярному, не абсолютизируя, впрочем, и его.

На противоположном берегу *НО* путешественники обнаруживают одинокого Химика. Банальный кусок полиэтилена, защищающий от утренней промозглой стыни и развеваемый ветром за плечами, становится чудесным плащом пришлеца; узкое авраамическое лицо, не короткие волосы, борода, глаза, соответствующие имени, всё это создаёт образ если и не пророка, то посланника; дивным образом оказавшаяся в распоряжении чудесного незнакомца лодка⁴⁴; предложение купить судно и отказ от сделки⁴⁵, как попытка сговориться с перевозчиком, отринувшим дежурный обол — навязчивая совокупность всех этих деталей возводит Химика в Харона⁴⁶, а *третья переправа* становится третьей попыткой форсировать Ахерон⁴⁷.

Как «сумрачный лес», из которого герои направляются к следующей переправе залит мглистым, не имеющим источника, светом, так и плавание от *НО* к *ГС* не имеет привязок к направлениям и намерениям, широтам и долготам. Путь в *ГС* лежит вдоль аркадийского берега счастливого советского семейного отдыха на природе — с польскими палатками, шашлыками, трансисторами, бадминтоном, ВАЗ-2107 как воплощением мечты, играющими в мяч дети, мантры позывных радиостанции «Маяк», т.е. мимо *Берега Молодости*

РАВНОДЕНСТВИЕ

План, рабочая гипотеза и отчёт об опыте исследования одного старого кино в контексте симболярнума, социологии и мифопоэтики Нового времени

щевского страдателя дорогой из Петербурга в Москву...

Выбор нашей братии становится окончательно ясен, именно на *НО*, где, быстро исчерпав дежурные темы — режим и бабы, стало быть, женщина как власть и администрация как самка⁴⁰, они скупно и неумело говорят. О дружбе. О чуде⁴¹. И, наконец, о времени. Тут-то и становится значимой прежде невятная проговорка о возрасте. И дело не столько в том, что нынешних рядовых, старшин и младших офицеров запаса, согласно действующему законодательству, не возьмут больше на военные сборы⁴², сколько в том, что именно в нынешнем равноденствии случайного дружба они едва ли не впервые отчетливо понимают — жизнь в зените.

Неочевидное прежде избрание в спутники Одиссея и Данте визуализи-

(далее — *БМ*), где и наши герои пре- бывали совсем недавно.

Отныне, уточнённый аллюзиями на Гомера и Данте, греко-римский симбо- лярיום в *ФПП* работает последова- тельнее.

Первым встречает семерых путе- шественников скрывающийся за де- ревом старик, странно схожий не то с решительно постаревшим Дионисом, не то с вконец опустившимся Паном. Миновав лес⁴⁸ и кладбище, сиречь город мёртвых, герои выходят к гра- нице *ГС*, где, почти не скрываясь, за ними следят три оживлённо шушу- кающиеся старухи в чёрном — не так одряхлевшие участницы суда Париса, сколь парки, ненадолго оставившие неизбывное своё рукоделье. Одну из садовых, вечно осенних⁴⁹ аллей *ГС* украшает навсегда сухой фонтан как эмблема остановившегося времени⁵⁰. Каждый из странников, найдя своего старика, не только обретает предка, но и воочию видит свою старость⁵¹. Пластической иллюстрацией к этому столь же банальному, сколь и всегда трудно принимаемому тезису, служит пара Спиркиных в сцене наблюдения *ПП* — Архитектор и его «отец» так схожи, что подобны на миг разделив- шему затылки Янусу, прозревающему и прошлое, и будущее⁵², словно в рим- ском храме, Янусу и посвящённому, во время военных действий открыли разом обе двери.

Зрелищем *ПП*, связующим кратость времени и неодолимость вечности, соб- ственно и заканчивается странствие странной семёрки обычных людей, необ- ременённых сейчас вещами и собствен- ностью⁵³, трижды форсировавших реку времён, безуспешно наводивших над ней переправы, успешно срывающих замыслы противника по наведению оной же, пере- живших ад войны, неутешённых раем *ГЖ*, выброшенных на *НО*, перевезённых Химиком-Хароном мимо *БМ* в *ГС*.

Закрыта Илиада. Завершена Одис- сея. Преодолев не самые губительные опасности и избыв не самые страстные искушения, странники, всё ещё обме- ниваясь затихающим в городском шуме паролем-отзывом «Карабин — Куста- най», благополучно вернулись к своим пенелопам и телемакам, «как будто По- сейдон, пока мы там теряли время, рас- тянул пространство».

Почти академический отчёт

о почти неудавшемся исследовании

Согласно рабочей гипотезе, *ФПП* должен был заключать в себе неочевид-

ные контекстуальные смыслы семито- хамитской и индоевропейской традиций.

По плану исследования к *ФПП* были последовательно применены сле- дующие методологии:

1. Иконологическая;
2. Социологическая;
3. Мифопоэтическая и этнолингви- стическая, как предикаты семиотики;
4. Одним из возможных подступов к решению поставленной задачи могли бы стать ономастические и ан- тропонимические штудии, которые, увы, и почти не дали результата⁵⁴.

Однако, несмотря на уверенность тезиса «*Placet experiri*», поддержанного всеми применёнными нами методоло- гиями, которые выявили особицы, но и коннотировали результаты исследова- ний меж собой, рассмотрение *ФПП* как семиотического феномена привело нас не более чем к постулированию подтек- стовых моралите в стилистике раннего Нового времени — с присущей ей све- жеством банальности, оригинальностью триумфа, своеобразием предрассудка, интимностью общезвестного, неведо- мую людям эпох Романтизма и Постро- мантизма.

Остаётся лишь повторить вслед за героями:

— Ну, расскажи, расскажи ещё, я всё хочу знать. Какой ты? Весёлый?

— Да нет, наверное.

— И неразговорчивый! Почему?

— Не знаю. Не о чем говорить.

— Как так — не о чем?

— Обо всём переговорено. Всё, в общем, ясно. Устаёшь от слов.

— Есть у тебя друзья?

— Нет... Вернее, есть. Вот эти люди, с которыми я пришёл.

— Ты добрый?

— Да нет, не сказал бы.

— А откуда у тебя эта астроно- мия? Твоя мечта с детства?

— Я хорошо учился. Хорошие учени- ки хотят быть астрономами. Откры- вать звёзды. Но всё давно открыто.

— Неужели? Так быть не может!

— И тем не менее.

Всё открыто?

Троянская война окончена. Кто по- бедил — не помню...

И тем не менее...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дальнейшие сноски на СПП даются с указанием страницы (со С. 239 по С. 286) по изд.: Миндадзе А.А. Отрыв. — СПб., 2007.

² Все купюры и пропуски СПП в ФПП направлены на искоренение деталей, на забвение топонимов («северные» и «южные» воюют за речку Ворю), т.е. на обобщение замысла.

³ Очевидна ироничная аллюзия авторов ФПП к «Городу женщин» Федерико Феллини с его умеренно политизированной попыткой изложить судьбу как эволюцию личной сексуальности через фрейдистскую мифопоэтику.

⁴ Одна из написанных тогда работ была опубликована несколько лет спустя: Вдовин Г.В. Две «обманки» 1737 года: опыт интерпретации // Советское искусствознание' 24. — М., 1988.

⁵ Подробнее: он же. Образ Москвы XVIII века. Город и человек. — М., 1997; он же. «Заслужить лицо...» Этюды о русской живописи XVIII века // Искусствознание. — 2010. — № 1-2; продолжение — Искусствознание. — 2010. — № 3-4.

⁶ Не затрагивая, например, сложной темы эмблематики поэзии О.Э. Мандельштама и уж тем более не претендуя на исследование проблемы символа и эмблемы в русской поэзии XX века, отметим скороговоркой особую, в сравнении с другими поэтами, склонность Мандельштама к эмблематическим и параэмблематическим аллюзиям в бытовом поведении, в «рисунке роли». Так, Елена Тагер, вспоминая одну из самых трагических страниц в его жизни, рассказывает такой эпизод: «Настала минута прощания. Несколько близких собрались на Московском вокзале. Мандельштам со своей «нежняночкой» спешили навстречу лишениям, навстречу, может быть, гибели. Имущество Осипа Эмльевича было увязано в неказистый узелок. В ожидательном зале возвышалась искусственная пальма трактирного типа. На ветвь этой пальмы Мандельштам повесил свой скудный узелок и, обратившись к Стеничу, сказал: «Странник в пустыне!». Друзья смеялись и плакали. Бедный узелок на пальме — в этом образе вдруг сконцентрировалась судьба поэта, его страннически неумолимая судьба» (Цит по: Осип Мандельштам и его время. — М., 1995. — С. 242). Трудно удержаться от мысли о «пальмовых» цитатах из Лермонтова, которые, в свою очередь, восходят к «Избранным емвлемам и символам...» (См.: Избранные емвлемы и символы... №№ 136, 226, 389, 370, 507, 632, 157, 198, 433, 418). В свете занимающего нас сюжета «homo bulla» с неперемьными «огнём страсти», «дымом тщеславия», «надутой тщетой» и прочим примечательна история, рассказанная Э. Миндлинным: «На одном собрании "Литературного особняка", когда все сидели за громадным, покрытым синим сукном столом, Мандельштам скучал, слушая стихи какого-то очень неинтересного поэта. В руках у него была папироса. Он не столько курил, сколько вертел папиросу. Я сидел напротив него. Наши взгляды встретились. Мандельштам показал мне глазами на своего соседа. Это был Георгий Шенгели. Он держал на верёвочке розовый воздушный шар — эти детские шары только появились тогда в Москве после многолетнего перерыва. Я не сразу понял, что хотел сказать мне Мандельштам своим взглядом. Его лицо в этот момент было полно торжественного покоя, словно он собирался священнодействовать. Он не спеша поднёс за-

РАВНОДЕНСТВИЕ

План, рабочая гипотеза и отчёт об опыте исследования одного старого кино в контексте симболяриума, социологии и мифопоэтики Нового времени

жённую папиросу к детскому воздушному шару в руках Шенгели. Мгновенный переполох. Поэт, читавший стихи, так и не кончил их, обиделся, академически серьёзный Шенгели очень рассердился на Мандельштама. Слово было предоставлено другому поэту. Мандельштам стал слушать его с большим вниманием». (Цит. по: Осип Мандельштам и его время. — М., 1995. — С. 225.)

Или, другой пример, темпоральный символизм Жуковского. Оставив, как запоздалую классицистическую реплику, стихи «Надпись к солнечным часам в саду И.И. Дмитриева» (1810), где «И час, и день, и жизнь мелькают быстрой тенью!», отметим, что, как известно, по смерти Пушкина он взял себе в память поэта его серебряные часы, остановив стрелки на времени смерти, потом вручил их Гоголю. Золотые же пушкинские часы подарил Нащокину (См.: *Февчук Л.П.* Личные вещи А.С. Пушкина (Из собрания Всесоюзного музея А.С. Пушкина). — Л., 1968. — С. 36-42). А в 1840 г., обаявшись в любви Елизавете Рейтерн, Жуковский так делает предложение — просит принять часы как символ судьбы: «Подождите, Елизавета, подождите сюда, сказала я ей; я взял её за руку, а у меня в это время были в руках маленькие часы, подаренные мне Наталье Кириеевской. Позвольте мне поднести вам в подарок эти часы, но часы обозначают время, время — жизнь; с этими часами я вам предлагаю всю мою жизнь. Вы её принимаете?» («*Attedez, Elisabeth, venez ici*», сказал я ей; я взял её за руку, а у меня в это время были в руках маленькие часы, подаренные мне Наталье Кириеевской. Permettez moi de vous faire cadeau de cette montre, mais la montre indique le temps, le temps est la vie; avec cette montre je vous offer ma vie entiere. L'acceptez vous?» — Письмо Жуковского Е.А. Протасовой от 11(22) августа 1840 г. // *Жуковский В.А.* Собр. соч. Изд. 6-е. Т. 6. — СПб., 1869. — С. 776-777; *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. XIV. — М., 2004. — С. 514-515). В описи вещей, оставшихся после отъезда Василия Андреевича в Германию в Мраморном дворце, есть полотно, являющее «сидящего в креслах мужчину в форменном военном сюртуке, пред коим на столе две мёртвые головы, орденские знаки и часы на крючке» (Архив Эрмитажа. Оп.1, 1840, д.35 О вещах г. действительного статского советника Жуковского, оставленных для хранения в одной из комнат Мраморного Дворца, где помещается Эрмитажная библиотека). Л.25. П. №3). Очевидно, что картина эта из устойчивых аллегорий «vanitas vanitatum et omnia vanitas» — «суета сует и всяческая суета», связующих смерть и минуть парада военного поприща как сумму черепов, воинских наград и хронометра. Подробнее см.: *Тахо-Годи Е.А.* Ночной смотр В.А. Жуковского // Юность. — 2008. — № 9. — С. 60-72.

⁷ Обратим внимание на то, что танцы в *ГЖ* начинается Султан. Подходя к тройке подружек и цепко рассматривая каждую, он, очевидно, вершит устойчивый иконографический сюжет, известный как «Суд Париса». Предупреждая будущий социологический обзор, отметим, что Султан выбирает свою женщину, оставляя грядущих подруг Слона и Астронома.

⁸ Любопытно, что по *СПП* в *ГЖ* всё же присутствовал реальный представитель сильной половины человечества.

«— Вон мужик, смотрите!

— Где мужик, где?

— Эй, малый иди сюда!

Мужчина, хоть и неказистый, но важный, подошёл не спеша и, прикурив первым делом, встал, сунув руки в брюки, которые, сразу видно, носил здесь по праву.

— Ну, что за шум, а драки нету? — спросил он по-свойски.

— Тебя увидели. Ты здесь один, что ли?

— Один к десяти.

— Хорошо устроился. А что же за город такой? Текстильная промышленность?

— Она, — сказал мужчина.

— Как же ты управляешься, малый?

— Оставайтесь. Научу.

— Николай! Долго я буду, нет? — раздался женский голос, и единственный представитель мужского пола сразу поспешил навстречу жене. Она стояла с сумкой у магазина» (С. 268). О семантике манекенов, «восковых персон» и обречённых фигур см. подробнее: *Панченко А.М.* «Потёмкинские деревни» как культурный миф. // XVIII в. Русская литература XVIII — начала XIX в. в общественно-культурном контексте. — Л., 1983. *Вдовин Г.В.* «Не всё золото, что блестит», или «Живой труп». Заметки о риторическом эффекте в русской культуре XVIII в. // Вопросы искусствознания. — М., 1995. — №1-2.

⁹ Подробнее о символике и эмблематике «homo bulla» см.: *Вдовин Г.В.* «Дым без огня», или «Воздух суеты». Опыт иконологической спекуляции одного сюжета // Вопросы искусствознания. — М., 1997. — №1-2; *он же.* Персона — индивидуальность — личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. — М., 2005.

¹⁰ Примечательно, что настоящей используется основная тема вне её дальнейшего развития. Благодарю за консультации по музыке М.М. Арефеву.

¹¹ См.: Славянские древности. Этнолингвистический словарь. — М., 2009. — Т. 4. — С. 578. (Далее — *СД*). Ср. — «Божественная комедия» (Ад. XXII, 104; Рай. XXV, 135).

¹² В русской традиции, с легкой руки В.А. Жуковского, в любом пароле и отзыве неизменно слышится пароль «Франция» и лозунг «Святая Елена». Сближение *ФПП* и *СПП* с «Ночным смотром», т.е. рифмовка «Карабин — Кустанай» с «Франция — Святая Елена», ничуть неслучайно, поскольку в обоих произведениях очевидны когнитивные совпадения: и система композиционных концентрических кругов, и подспудное пародирование военной машины, и несправная эсхатологическая эмблематика.

¹³ *СД*. — М., 2004. — С. 313 и далее. См. также: Избранные эмблемы и символы на Российском, Латинском, Французском, Немецком и Английском языках, объяснённые прежде в Амстердаме, а потом во граде Св. Петра 1788 года, с приумножением изданные Статским Советником *Нестором Максимовичем Амбодиком*. — СПб., 1788 (далее — *ЭиС*). — № 269.

¹⁴ Там же, в одном из первых отечественных символяриумов означено, что «Настоящее (время представляется — *Вд.*) пускаемыми от младенца мыльными пузырьками», что «круглый пустой шар» означает: «Чем сильнее бьен бываю, тем выше взлетаю», — что «различные пустые шары с кузнечным мехом» толкуют: «Кроме ветра нет ничего», — что «пустой шар» — «От ударов высыреть взлетаю», что кундидон, играющий «сферой как шаром», говорит «Мир и мир есть шар любви». *ЭиС*. — С. 45; *там же.* №8, 11, 114, 830.

¹⁵ О семантике ротонды из работ последнего времени см. особенно: *Шукуров Ш.М.* Образ храма. Image temple. — М., 2002. А также: *Путятин И.Е.* Образ русского храма и эпоха Просвещения. — М., 2009. В обеих работах приведена подробная библиография проблемы.

¹⁶ *СД*. — Т.4. — С. 619 и далее. См. также: *ЭиС*. № 45, 412. См. там же. С. 29.

¹⁷ См.: *Фаслер М.* Этимологический словарь русского языка. — М., 1967. — Т.3. — С.203: «... парадное место, начиная с Петра I (...) Через франц. "parade" из исп. "parada" остановка, (место) пребывание», *parag* «задерживать...». Стоит добавить, конечно, и значительное, латинское «parag» — букв. «готовлю», «приготавливаю», «предназначаю».

РАВНОДЕНСТВИЕ

План, рабочая гипотеза и отчёт об опыте исследования одного старого кино в контексте симболяриума, социологии и мифопоэтики Нового времени

¹⁸ СД. — Т. 4. — С. 11.

¹⁹ В *ЭиС* примечательна эмблема № 604 «Мост на реке», имеющая девиз: «Служа другим, сам теряюся» — и, в качестве варианта предложен и такой вариант латинского тезиса: «*Aliis inserviendo consumor*» — «Иным польза, а мне разорение».

²⁰ Равноденствие как наблюдаемый момент прохождения центра Солнца через точки пересечения эклиптики с экватором, когда продолжительность дня и ночи равны. Приходится на 21 марта и 23 сентября.

²¹ «Слово для защиты» (1976), «Поворот» (1978), «Охота на лис» (1980), «Остановился поезд» (1982).

²² — Нет, ребята, а это и правда здорово! — опять не выдержал Спиркин. — Я ведь, честно говоря, даже не знаю, кто вы, и не хочу знать... Ты, может, меня обвешиваешь там в магазине. А ты, чего доброго, пиджак с меня снимешь на тёмной аллее...

— Кто, я? — спросил Слон.

— Неважно. Но вы, как друзья. В самом деле. У меня правда таких ещё не было!

— Ну и зря, — сказал Султан. Дружить — это, брат, тоже надо стараться. Вот у меня, скажем, друзей хватает. Что-то, а друзей... День рождения — полная квартира, сажать некуда...

— Все торгаша? — спросил Афонин.

— Не только. Торгаша тоже люди, — сказал правоучительно Султан. — А ещё, между прочим, врачи. У меня врачи — друзья. Профессор один по ухо-горло-носу. Невропатолог-доцент, жена в филармонии...

— Ты им мясо? Вырезку? — спросил Афонин.

— Я им — дружбу!

— Но и мясо тоже, верно? Ох, не люблю я вашего брата! — заметил Афонин. — Загребастали всё на свете. Эти ваши ухо-горло-носы! Очереди отчего? Оттого, что все без очереди — такие, как вы. Кормите-лечите друг друга (С. 274-275).

²³ Вот лишь несколько генералов: Б.В. Громов (1943 года рождения), В.П. Дубынин (1943), Б.И. Ткач (1935), Л.Я. Рохлин (1947), А.В. Ручкой (1947), А.И. Лебедь (1950). Согласно одному из интервью А.А. Миндадзе, изначальный сценарий 1979 г. назывался «Сборы» и был положен под сукно, поскольку советские войска недавно вошли в ДРА. Нелишним будет напомнить и то, что даты рождения сценариста и режиссёра — 1945 и 1947, соответственно. И персонажи фильма им — старшие братья.

²⁴ *Даль В.И.* Толковый словарь Живого великорусского языка. Т.1. — СПб.-М., 1880. — С. 503.

²⁵ Благодарю за справку Ш.М. Шукурова и Р.М. Шукурова. В контексте афганской войны, где СССР защищал своё «южное подбрюшье», значимым представляется и то, что наши герои действуют на стороне «северных», а супротивник их — «южные».

²⁶ Сопряжение учений и реальных боевых действий, официальных сводок и настоящих событий, газетной истины и окопной правды — тема куда как давняя. Для уха человека, рождённого в первых трёх четвертях XX в., дежурная военная риторика издавна охочая, до наречий «условно» и «частично», вызывает из памяти Василия Тёркина, сообщившего ажно в 1943 г.:

И не раз в пути привычном,

У дорог, в пыли колонн,

Был рассеян я *частично*,

А *частично* истреблён...

Как увидим далее, поэма А.Т. Твардовского — неслучайная аллюзия.

²⁷ Выбор имени подруги Костина, при безымянности его жены и всех почти иных женщин *ФПП*, неслучаен дважды. Во-первых, какое же ещё имя, как не *Светлана*, должно быть у человека, профессионально занятого наблюдениями над объектами, фиксируемыми по *эффектам све-*

та — прямого и отражённого. Во-вторых, значим феномен семантического снижения прежде «высокого» имени, вошедшего в обиход на рубеже XVIII-XIX вв., полуофициально закреплённого во власти как одно из предпочтительных во второй трети XX, вошедшего в пятёрку популярных женских имён в 1950-е — начале 1970-х гг., и профанизированных в последней четверти XX столетия. См.: Душечкина Е.В. Светлана. Культурная история имени. — СПб., 2000. Она же. Семантическая история одного имени (от Светланы к Светке). // Имя: структура, семантическая аура, контекст. Ч. 2. — М., 2001. — С. 207-210.

²⁸ — Ну, рассказы, рассказы ещё, я всё хочу знать. Какой ты? Весёлый?

— Да нет, наверное.

— И неразговорчивый! Почему?

— Не знаю. Не о чем говорить.

— Как так — не о чем?

— Обо всём переговорено. Всё, в общем, ясно. Устаешь от слов.

— Есть у тебя друзей?

— Нет... Вернее, есть. Вот эти люди, с которыми я пришёл.

— Ты добрый?

— Да нет, не сказал бы.

— А откуда у тебя эта астрономия? Твоя мечта с детства?

— Я хорошо учился. Хорошие ученики хотят быть астрономами. Открывать звезды. Но всё давно открыто.

— Неужели? Так быть не может!

— И тем не менее. (С. 281-282).

Диалог, очевидно, восходит к известному месту из Писания, характеризующего героя как человека меж «льдом» и «пламенем»: «...но как ты лёд, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3: 16).

²⁹ В социологической оптике продуктивными видятся и ономастическое, и антропонимическое направления. Конечно, наивная попытка возвести фамилию Архитектора — Спиркин, к латинскому «spiritus» бесплодна. Однако, реалии истории советской архитектуры, в школе которой неукоиснительно и воспитан наш зодчий, не исключают и профанной отсылки к одному из её важнейших классиков — А.Н. Душкину, автору станций метро «Маяковская», «Дворец Советов» (теперь — «Кропоткинская»), зданию магазина «Детский мир» на Лубянской и др. «Снова помолчали».

— А вон кинотеатр, видите? — сказал вдруг Спиркин. — Мой, между прочим. Мой проект.

Кинотеатр нельзя было не увидеть: бетонно-стеклянный куб среди старых домов (С. 265). Чуть спустя, при входе в ГЖ: «И приехали в такой же маленький городок, к такому же автовокзалу. И бетонно-стеклянный куб кинотеатра так же царил на площади» (С. 266).

Напомним, в итоге затянувшейся сноски, и чуть отступая к законченному было иконологическому дискурсу, что самая яркая эмблема «homo bulla» — красный воздушный шар был дан в руки именно зодчему, производящему в той жизни «сняющие в пыли кубы» из железобетона.

Благодарю В.В. Гаврина за помощь и консультацию в размышлениях об «архитекторе Спиркине».

³⁰ Может статья, что разговорил бы их алкоголь, но на протяжении всей истории герои первой половины 1980-х гг. в активно пьющей стране не потребляют ни капли; не оттого ли она и в подзаголовке «почти фантастическая история»? Отчасти предвещомля дальнейшую попытку мифопоэтического анализа ФПП, отметим, что молчание — устойчивая характеристика и типичный знак переходных обрядов, пограничных состояний, смежных ритуалов («Молчание — форма ритуального поведения, соотносимая со смертью и сферой потустороннего»; см. С.Д. — М., 2004. — Т. 3. — С. 292. «Молчаливость, угрюмость — характерная черта

поведения и облика некоторых мифологических персонажей»; там же. С. 296).

³¹ Безусловно, заметят социолог и историк костюма, Султан, как законодатель моды первой половины 1980-х гг., определяет здесь растражированный облик «братвы» 1990-х.

³² Приметим, в контексте иконографии сюжета «Суд Париса», что в момент выбора справа от избранницы Султана — будущая пасьяна Германа, а слева — подружка Афонина. Взгляд и камера, вслед за ним, работают слева направо.

³³ Камера не фиксирует нашего взгляда на портретах по стенам комнаты «матери» Германа, но цепляет его на неясной детской фотографии (потерянного сына?) и интеллигентного военного в очках и форме 1930-х гг., очевидно погибшего в кампаниях по делам Якира, Тухачевского и других интеллектуалов от молодого красного генералитета. Размытый детский фотопортрет, рассказанная «матерью» история о потере детей в блокаду, переименование ею же Астронома Германа в Фёдора, чудесное обретение героем «подлинного» теофорного имени (Фёдор — греч. θεός, «бог» и дар, «дар» — дар божий) вновь переводят обыденную историю в тезаурус мифологии, тем паче, что обретенную мать величать Анной (от ивр. אַנָּה, *Ханна*) — «Божья благодать», «совершенство»; также и др. греч. Άννα). И куда как значимей и важнее становится и реальный его заместитель старший сержант Пухов Иван (тоже теофорное, библейское имя מִן לְבָנָן, *lêbhānān* в буквальном переводе — «будет помилован»; в данном контексте, скорее — «Яхве смилостивился», или «Бог помиловал»), и alter ego Германа-Фёдора, его дублер, кандидат на роль лидера — Василий Афонин, водитель по маршруту «Вокзал — Обсерватория», и депутат городского совета, т.е. представитель власти (Василий; др. греч. Βασίλειος «царственный», βασιλεύς — «царь»), а кроме того и «примкнувший», «позднопришедший», «неподлинный», поскольку имя появилось в Греции во времена персидских войн и поначалу значило не более, чем «персидский царь, князь, правитель» или «владыка варваров».

³⁴ Навязчивое повторение в начале ФПП, во время условных военных действий мотива переправы как захвата, агрессии, перемены участи настойчиво относит зрителя к самой известной в русской поэзии военной переправе — стихам А.Т. Твардовского из главы «Переправа» поэмы «Василий Тёркин», где неотступность анафоры «переправа» и неизбежность эпитеты «шли на дно, на дно, на дно» возводят реалистичность подробностей в мифопоэтику деталей («снег шершавый», «кромка льда», «чёрная вода», «Темь, холод. Ночь как год», «чужая ночь», где бой идёт за *правый*, т.е. свой, подлинный, nasledний берег и потому с настойчивой надеждой «ждут рассвета, ждут подмоги».

³⁵ Напомним, что согласно радикально сокращённому и немало переработанному СПП, бой «северных» и «южных» идёт за реку *Вору* (С. 251). Обе Воры Центральной России (и приток Клязьмы, и приток Угры) — Окское бассейна и в мифопоэтическом взгляде, тем более, едины. Угрский вариант, безусловно, даёт былинному историческому сознанию отсылку к мифу «славы русского оружия», поддерживаемого в этом случае знаменитым стоянием на Угре 1480 г., а отчасти и партизанами Дениса Давыдова 1812 г., и подвигом подольских курсантов во время Великой Отечественной. Будто бы патовый, якобы ничейный вариант развития событий, условность несостоявшихся боевых действий в стоянии конца XV в. и в условно сорванной переправы условного противника ФПП странно резонируют, создавая состоятельное несостоявшееся, зияющая нереализованную реальность, утверждая явленную невязь: «Кто победил — не помню». Одержимость смысло-

РАВНОДЕНСТВИЕ

План, рабочая гипотеза и отчёт об опыте исследования одного старого кино в контексте симболяриума, социологии и мифопоэтики Нового времени

полагания подсказывает неслучайность окского сюжета в *СПП*, поскольку с впадением Угры и, стало быть, Вори в Оку под Калугой река, с меридионального перегона Орел — Калуга, идёт на широтное течение Калуга — Серпухов — Коломна — Рязань, отчёркивая Русь от Степи, означивая северян и южан, с опозданием ранее готова метафору «южного подбрюшья».

³⁶ Именно здесь впервые проговаривается идея «духов» и «того света»: «Танкисты (условно побеждённое танковое звено «южных» — *Вд.*) уже давно плескались в реке. Вынырнув поблизости, один из них поинтересовался:

— Чего, ребята, вроде вас того же того, а?

— Тоже, тоже.

— Всех, что ли?

— Всех наповал!

Танкист очень обрадовался, закричал:

— Нашего полку прибыло! Ещё шесть покойников!

(...)

— А ты, парень, не из третьего магазина? Мясник?

— Был мясником, был.

— А теперь!

— Теперь дух!

— Это мы на том свете! — провозгласил танкист проплывая к своему берегу с сигаретой в зубах» (С. 262-263).

³⁷ Наконец напомним, что, написанное в 1957 г., было вновь опубликовано в сборнике 1983 г. стихотворение Арсения Тарковского «Конец навигации», толкующее остановку течения, как холодный исход жизни:

*В затонах остывают пароходы,
Чернильные загустевают воды,
Свицовая темнеет белизна,
И если впрямь земля болеет нами,
То стала выздоравливать она —
Такие звёзды плещут над снегами,
Такая наступила тишина,
И вот уже из ледяного плена
Едва звучит последняя сирена.*

Подробнее об автобиографических мотивах в семантике льда см.: Софронова Л.А., *Вдовин Г.В.* Мифологическое историческое время у Боровиковского и Гоголя. Заметки о темпоральности — Искусствознание. — 2008. — №3.

³⁸ Подробнее: *Виноградова Л.Н.* Народная демонология в мифо-ритуальной традиции славян. — М., 2000. — С. 144 и далее; *Даль Т. IV.* — СПб.-М., 1882. — С. 114; *Фасмер Т. 3.* — С. 520; *СД. Т. 4.* — С. 494-501.

³⁹ Так изживали свой островной, инсулярный комплекс праотцы европейской ментальности, и греки, и персы. Подробнее — *Шукуров Ш.М.* Александр Македонский и начала современного мира. // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культур Средиземноморья. — М., 1999.

⁴⁰ Суммируются все знаки власти: «А женщин будешь иметь дома, — добавил Султан. — И всё остальное. *Бабы, ключи, деньги* — это всё там, понял?» (С. 274).

⁴¹ Странствие, как и положено, сопровождается чудесами: впервые в жизни танцует Слон, переправляется через реку Архитектор, который плавать не умеет.

⁴² «— Слушайте! — сказал опять с воодушевлением Спиркин. — Что ж мы, так вот и расстанемся в конце концов? Даже жалко, ей-богу! Давайте хоть изредка встречаться!

— А зачем? — удивился Крокодилыч. — Что нам встречаться? Вот мы с ними за два года — ни разу. А что у нас общего-то? Это мы здесь вместе, в куче, вон идём неизвестно куда, да и то в последний раз!

— Почему в последний?

— А потому что больше на сборы не возьмут. Старые мы» (С. 276). Напомню, что согласно инструкциям МО СССР рядовые и младшие офицеры, не бывшие на «действи-

тельной службе», списывались в запас после 40 и 45 лет.

⁴³ Оператор картины – Владимир Шевчик.

⁴⁴ Волшебное средство передвижения меж «этим» и «тем» светом. См., например: *СД.* – М., 2004. – Т. 3. – С. 128.

⁴⁵ – Не продадите?

– Что?

– Лодку.

– А что, есть покупатель? – Незнакомец был, видно, не лишён юмора.

– Я, – сказал Султан, ведший эти переговоры, и для ясности вытаскил пачку денег.

– Ого, – отреагировал человек. – Я бы с удовольствием, но лодка казённая, с турбазы (*С.* 276-277).

⁴⁶ Отнесём к семиологическому азарту, известному каждому исследователю, и то наблюдение, что наш Харон – «химик-органик», т.е. возгонщик неживого в живое в пару Харону, производящему за каждый штатный рейс ровно обратную операцию.

⁴⁷ Путаница античных хтонических источников в европейском сознании была задана сбоем между собственно древнегреческой топографией и картографированием преисподней Дантом. Если, например, в греческой мифологии Ахерон – река в подземном царстве, в которую впадают Пирифлегетон и Коцит («вода рыданий и стенаний»), то, по Алигьери, все реки античной преисподней – по сути, один спиральный поток: сперва, опоясывающий первый круг Ада; потом, ниже стекая, образующий болото Стикса (Стигийское болото) и окаймляющий стены города Дита и фланкирующий нижний Ад; затем, ниже, становящийся Флегетоном, т.е. закольцованной рекой с кипящей кровью; далее, как кровавый ручей с тем же гидронимом перетекает через рощу самоубийц; превращается в водопад и падает в центр земли, где и образует ледяное озеро Коцит («плач»). Лету («забвение») Данте разместил в Раю.

⁴⁸ И сам лес в мифопоэтике всех индоевропейских народов, славян в том числе – и образ «того света», и среда, противопоставленная локусу культуры, и иномирная преграда. См. подробнее: *СД.* – Т. 3. – С. 97-100.

⁴⁹ Если во всех предыдущих эпизодах камера фиксирует в пейзажах позднее лето, то в *ГС* – вечная осень, золотая осень, т.е. около 23 сентября, близко к осеннему равноденствию.

⁵⁰ См., например, *ЭиС.* № 64. В символическом Новом времени фонтан и фейерверк – эмблематические зеркала друг друга.

⁵¹ «А вас ждут», – внятно произносит в *ФПП* директор *ГС*, где ждут всех и всегда. *СПП*: «У нас тут гости, прямо скажем, не часто. В диковинку. Вон, смотрите! Уже ждут вас!» (*С.* 279). Добавляя социологический дискурс, отметим, что оный директор носит орденские колодки.

⁵² См.: *ЭиС.* № 754.

⁵³ Приметим, что наши герои на протяжении всего странствия, как и положено духам, лишены личных вещей. Где-то на *НО* у Костина вдруг появляется пиджак, также внезапно исчезнувший. Разве что опора режима Афонин, единственный из всех, уныло таскает на плече нетяжёлую сумку.

⁵⁴ Так, Слонов носит фамилию, очевидно, возводимую к животному известному силой, незлобностью, великодушием. Фасмер, оговаривая народно-этимологический характер версии, тем не менее сближает «слон» с «слонить», прислонить, заслонить» (*Фасмер М.* Т.3. – М., 1967. – С. 674-674; *Даль.* Т.4. – СПб.-М., 1882. – С. 233). Эти же варианты наивной этимологии подтверждают и эмблематы (*ЭиС.* №№ 1, 19, 378, 420, 422, 428, 503, 605). Таков в *ФПП* он и есть – верный товарищ, одинокий, люмпенизированный пролетарий, желающий прислониться, ищущий нежности, не сознающий своей силы работника.

В случай с Крокодилычем (И.К. Пуховым) даже такой путь «сопряжения вещей далековатых» бесперспективен.

Любопытно, что при всей скудости на имена и *СПП*, и *ФПП*, здесь, помимо теофорных имён (Фёдор, Иван, Василий), *трижды* возникает имя Слава. Славой зовут тринадцатилетнего сына Костина. Славой же, изредка, кличут, вне «погонялова», Слона. Славой же, согласно *СПП*, наречён при рождении Химик (*С.* 277). Возвращаясь к социологическому дискурсу, отметим, что пик популярности мужского имени *Слава* (Вячеслав, Станислав, Святослав, Мирослав, Ярослав, Борислав и др.) приходится на два поколения: конца 1930-х – первой половины 1940-х гг., как жажда и обещание победы, и, далее, на вторую половину 1940-х – первую половину 1950-х, как констатация ее. Это желание лавров и трансляция её в обществе страны, жаждущей виктории и гордящейся ею, на время популярности имени возводит «славные» имена едва ли не к теофорной ономастике.

Вовсе уж фантастическими оказались попытки интерпретировать имя отчество якобы главного героя Германа Ивановича в контексте русско-немецкого диалога (подступы к русско-немецкому спору рассмотрены нами подробно в: «Заслужить лицо...» Этюды о русской живописи XVIII века // Искусствознание. – 2010. – № 1-2; продолжение – Искусствознание. – 2010. – № 3-4), а его фамилию – Костин – возводить к опыту золотой середины между Жилиным и Костылыным из известного произведения Л.Н. Толстого.