

РИЧАРД
МЕЙБИ

КАКОЕ
ДЕРЕВО
РОСЛО
В РАЙСКОМ
САДУ?

40 000 ЛЕТ
ВЕЛИКОЙ ИСТОРИИ
РАСТЕНИЙ

ЗОЛОТОЙ
ФОНД
НАУКИ

Золотой фонд науки

Ричард Мейби

**Какое дерево росло в
райском саду? 40 000 лет
великой истории растений**

«Издательство АСТ»

2015

УДК 581
ББК 28.52

Мейби Р.

Какое дерево росло в райском саду? 40 000 лет великой истории растений / Р. Мейби — «Издательство АСТ», 2015 — (Золотой фонд науки)

ISBN 978-5-17-100829-1

«Ботаника» – это скучно? Набившие оскомину пестики и тычинки, пыльные гербарии и невзрачные музейные стенды, рядом с которыми останавливаются лишь энтузиасты? Откройте эту книгу – и вы будете поражены! А от школьной скуки не останется и следа. Вместе с блестящим ученым-натуралистом Ричардом Мейби вы исследуете истоки человеческой цивилизации и, двигаясь сквозь столетия, увидите, как растительный мир наравне с людьми создавал историю, культуру и искусство. Перед вами один из самых увлекательных приключенческих романов о живой природе. Вы найдете «древо жизни», росшее в райских садах, разгадаете секреты вечной молодости тисов, примете участие в поисках таинственной амазонской лилии, проникнете в тайны государственных гербов. Вас ждут мифы и легенды, занимательные и курьезные факты, невероятные научные открытия и тайны, которые до сих пор будоражат умы ученых. Никогда еще ботаника не была столь увлекательной!

УДК 581
ББК 28.52

ISBN 978-5-17-100829-1

© Мейби Р., 2015

© Издательство АСТ, 2015

Содержание

Введение	8
Как мы смотрим на растения	15
1. Символика ледникового периода. Растения как форма и как пища	17
2. Первоцвет. Растения с птичьими глазами	24
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Ричард Мейби

Какое дерево росло в райском саду? 40 000 лет великой истории растений

Richard Mabey

The Cabaret of Plants:

Forty Thousand Years of Plant Life and the Human Imagination

Печатается с разрешения издательства Profile Books при содействии литературного агентства Andrew Nurnberg.

© 2015 by Richard Mabey

© Бродоцкая А., перевод на русский язык, 2016

© ООО «Издательство АСТ», 2017

* * *

Шокирующая книга для всех тех, кто думал, что растения не могут думать. Интересная и занимательная.

Эми Стюарт.

«Washington Post»

Книга Ричарда Мейби позволяет нам взглянуть на растения как на полноправных участников развития цивилизации и культуры, увидеть их во всей красе, со всеми их необыкновенными возможностями. Этот прекрасный текст оживляет историю ботаники и дает пищу для ума.

Дженни Юглоу.

«Wall Street Journal»

Великолепно! Сколько удивительных историй вас ожидает с этой книгой! Начиная с охоты на неуловимую амазонскую лилию и чуда нестареющих тисов, чей возраст просто невозможно определить, до прорастания пальмы из семени, которому более 2000 лет. Мейби держит нас в напряжении от первой до последней страницы.

Дженифер Борт Яковисси.

«Washington Independent Review of Books»

Написанная в типичной для Мейби остроумной манере, эта книга поражает обилием знаний и интеллектуальной мощью. Эта книга бросает вызов и заставляет смотреть на мир другими глазами.

Роберт МакФарлейн,

писатель

Чудесная книга! Из всех тридцати книг Мейби эта, безусловно, одна из лучших. Прекрасная комбинация яркого повествования, эмоционального текста и неопровержимых фактов.

«Spectator (UK)»

Посвящается Вивьен

*Та сила, что цветы сквозь зелень подожжёт,
Творит и зелень юности моей.*

Дилан Томас
(пер. В. Бетаки)

Введение

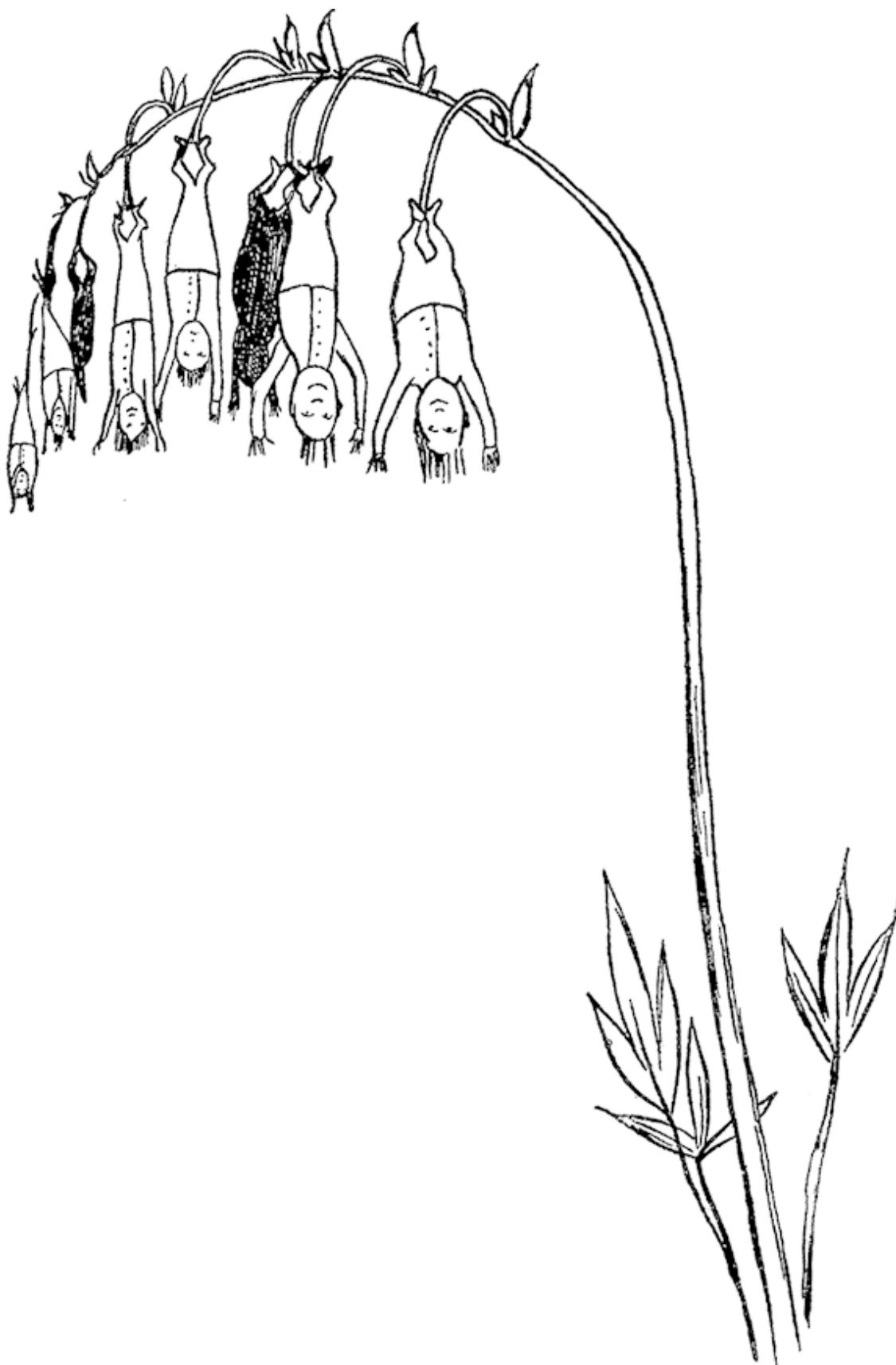
Заговор растений

Незадолго до своей смерти в 1888 году Эдвард Лир набросал последние сюрреалистические дополнения к эволюционному зверинцу, начало которому было положено почти двадцать лет назад образом загадочного дерева Бонг из «Совы и Кота»¹. Его «*Чепуховая ботаника*» (здесь и далее пер. Д. Даниловой) – серия карикатур, на которых изображены всевозможные растительные нелепицы. Среди них и кустик земляники, на котором вместо ягод растут пудинги, и «*Какадучник величественный*» с попугаями вместо цветов, и незабываемая «*Столпотворения кверхноганная*», что-то вроде купены, на изогнутом стебельке которой висят, будто цветы, крошечные человечки. Лир всю жизнь страдал от эпилепсии и периодов депрессии, которые прозвал «мрачнявками», словно стаю жутковатых мышей, и нездорово-страстная тяга к играм со словами, вероятно, была для него способом изгнать меланхолию. Но я подозреваю, что в последнем его творении заложено что-то еще. Лир был не только блистательным юмористом, но и отличным ботаником. Он объехал весь Старый Свет, особенно Средиземноморье, везде делал зарисовки и своими глазами видел многие диковинные растения тех краев, в том числе и раффлезию, пахнущую падалью (Лир писал, что она «чудовищно зловонна, но живописна»), и думаю, что его абсурдная флора – это еще и своего рода фестиваль, кабаре, дружеская сатира на поразительные открытия ботаники XIX века.

За тридцать лет до этого европейцы впервые услышали о вельвичии – растении, которое встречается в пустыне Намиб: единственная пара его листьев живет две тысячи лет, разрастается до исполинских размеров, однако так и не выходит из состояния вечного младенчества и всю жизнь проводит в виде проростка. Десять лет спустя Чарльз Дарвин открыл, на какие поистине невероятные ухищрения идут орхидеи, чтобы приманить насекомых-опылителей: они даже выпускают что-то вроде бомбочек, заряженных пылью! Почему бы в мире таких замечательных организмов не найтись орхидее-мухе, которая приманивает настоящих мух, подобно «*Трупомухи жуужжающей*» Лира? Что касается его «*Мягкослизи клейкой*», весьма вероятно, что это и есть зловонная раффлезия, дополненная образами симбиотических союзов животных и растений, которые обнаружили исследователи тропиков. Бионические растения Лира – ботаническое *reduction ad absurdum*, лебединая песнь столетия, когда растения были чуть ли не самым интересным на нашей планете. Это была отнюдь не причуда научной элиты. Ажиотаж охватил все слои общества – ведь ботанические сенсации следовали одна за другой. Когда в Калифорнии в пятидесятые годы XIX века открыли древние секвойи, в Америку хлынули десятки тысяч паломников, в глазах которых эти ветераны-исполины были доказательством, что у их страны особая судьба, что это и есть девственный Рай. (Правда, вместе с ними в Америку хлынули и толпы зевак и гуляк: ботаникой XIX века увлекались вовсе не только добродетельные и здравомыслящие граждане.) Такие же толпы осаждали и ботанический сад Кью Гарденс на западе Лондона, где настоящей звездой стали амазонская водяная линия, чьи листья были так гениально устроены, что их конструкция легла в основу самого большого стеклянного здания в XIX веке. Такое внимание общественности все эти растения привлекали не только благодаря тому, что возможность полюбоваться ими приносила чистую радость, и не только благодаря тому, что они открывали новые источники пополнения казны (хотя и это тоже), – нет, дело было в глубоком изумлении, что комочки и пластинки неразумной зеленой ткани ведут такое невероятное существование и обладают неисчислимыми чудесными способностями. Растения, неподвижные по определению, компенсировали это, развив у себя всевоз-

¹ Edward Lear, *The Cretan Journal*, ed. Rowena Fowler, Dedham: Denise Harvey & Co., 1984.

можные поразительные свойства – способность регенерировать, даже если их тело почти все съедено, способность заниматься сексом через посредников, обладание двадцатью с лишним органами чувств, каждое из которых значительно тоньше наших. Растения заставляли задуматься.



Столпотворения кверхоганная (*Manupreeplia Upsidownia*)

Из «Чепуховой ботаники» Эдварда Лира, 1872.

И хотя уважение к этим сложным и жизнестойким организмам достигло пика в конце XIX века, это было отнюдь не начало и не конец их славной истории. Растительный мир издавна манил людей, а иногда и пугал, поскольку тысячелетиями показывал, что у жизненных задач есть и другое решение. Люди придумывали мифы и легенды, чтобы объяснить, почему деревья способны пережить целые цивилизации, изобретали гибридные создания – химеры – как модели растений, понять устройство которых не могли; эти модели, похоже, были интуитивными догадками о симбиотических союзах, открытых лишь много веков спустя.

Парадокс в том, что та же научная революция, которая пробудила общественное воображение, в конечном итоге и отмежевалась от него. Открытия Грегора Менделя, который в конце 1860 года параллельно с Дарвином занимался механизмами генетического наследования, оттеснили ботанику в лабораторию. Устройство растений оказалось слишком сложным, слишком трудным для понимания широкой публики. Тогда ботаники-любители обратились к изучению распределения дикорастущих видов. А остальные по большей части направили интерес к растениям в узкое русло наслаждения их внешним видом, и главной ареной восхищения растениями стал сад. В XXI веке растениям отводится по большей части роль утилитарная и декоративная. Они не вызывают того любопытства, как, скажем, дельфины, хищные птицы или тигры – неотразимые звезды телепередач и герои кампаний по сохранению живой природы. Как правило, мы не спрашиваем, как они себя ведут, как справляются с жизненными трудностями, как общаются друг с другом и – метафорически – с нами. Мы стали относиться к растениям будто к мебелировке планеты – растительность нужна, полезна, радует взгляд, однако она просто есть – растет себе пассивно и все. Растения, конечно, никакие не «существа», не то что животные.

Эта книга опровергает подобную точку зрения. Перед вами история о растениях как творцах собственной жизни, здесь подчеркивается, что не обращать внимания на их активную жизнь – значит обеднять собственное воображение и подрывать собственное благополучие. Начнем с первых пещерных изображений растений, которые созданы 35 000 лет назад, и нам станет ясно, что художников палеолита больше занимала форма растений, чем их съедобность. А закончим современной «пещерой» – полым стволом рухнувшего знаменитого бука и тем, что эти мертвые на первый взгляд останки говорят о способности растений как сообщества переживать любые катастрофы. А в промежутке посмотрим, как средневековые клирики и шаманы первобытных племен строили официальные теории, узнаем, почему одно дикорастущее растение можно превратить в сельскохозяйственную культуру, а другое – в яд, послушаем дебаты между романическими поэтами и учеными эпохи Просвещения о том, какие жизненные силы обеспечивают растениям такие способности и повторяют ли они творческое начало в человеке – и разберемся, как в наши дни новое поколение мыслителей, ведущих нетрадиционные междисциплинарные исследования, пытается ответить на вопросы, которые так волновали общественность XIX века: наделены ли растения целеустремленностью, изобретательностью, индивидуальностью?

Непонятно, почему к нам не вернулось древнее чувство восхищения растениями, ведь теперь мы, помимо всего прочего, понимаем, какую важнейшую роль сыграл растительный мир в нашей собственной жизни². Возможно, в этом и ответ: нам трудно признать, что мы не нужны растениям в той мере, в какой они нужны нам. ООН называет 300 с лишним тысяч видов, составляющих флору Земли, «краеугольным камнем экономики... клетки, осуществляющие фотосинтез, поглощают долю энергии солнечного излучения, и эта безмолвная повседневная работа дает нам все, что у нас есть – воздух, которым мы дышим, воду, которую пьем,

² Причины, по которым нам необходимо охранять растения, подробно изложены в "Global Strategy for Plant Conservation: A Review of the UK's Progress towards 2020", Salisbury: Plantlife, 2014; Tony Juniper, "What Has Nature Ever Done for Us? How Money Really Does Grow on Trees", London: Profile Books, 2013; George Orwell, "Politics and the English Language", 1946, в "Collected Essays, Journalism and Letters", ed. Sonia Orwell and Ian Angus, Vol. IV, London: Secker & Warburg, 1968.

пищу, которую едим, волокна, в которые одеваемся, лекарства, которые принимаем, древесину, из которой строим жилища». Кроме того, растения – еще и спасательная служба на передовой линии фронта. Именно они противостоят изменениям климата, впитывают потопа, очищают городской воздух. Дикие цветы помогают выжить насекомым, а те опыляют человеческие посевы. Структуры растительных тканей служат образцом для нового поколения рукотворных экологически чистых материалов. Казалось бы, раз мы теперь лучше понимаем, какую важную роль играют растения на Земле, то должны уважать их как независимые живые организмы. Но на деле все наоборот. Видные борцы за охрану окружающей среды, например Тони Джунипер, открыто отвергают идею «самоценности» растений и предпочитают подчеркивать их экономический потенциал, с радостью перенимая рыночный жаргон. «Толпу нарциссов золотых» Вордсворта (здесь и далее пер. А. Ибрагимова) подвергли «ребрендингу» – теперь это «природный капитал», а дикий лес – «поставщик экосистемных услуг». «Природа», которая когда-то воспринималась как альтернатива или противовес уродствам корпоративного существования, теперь вовлечена в него. Не сомневаюсь, что прагматичная «реалполитик» и эгоизм подобного подхода и в самом деле служат мощными стимулами для охраны окружающей среды. Однако тут поневоле вспомнишь слова Джорджа Оруэлла: «Но если мысль уродует язык, то язык тоже может уродовать мысль» (пер. В. Гольшьева). И поневоле забеспокоишься: к каким подсознательным последствиям приведет отношение к растениям как к биологическому пролетариату, который трудится исключительно на благо нашего вида, и лишение их какого бы то ни было априорного значения. Не обязательно считать, что у растений есть права, чтобы понять, как опасно такое положение дел и насколько оно зависит от человеческих пристрастий, настроений и капризов. Без уважения, без подлинного интереса внимание не удержать. Сложные системы превращаются просто в зеленые пятна, а это чревато серьезными последствиями и для нас, и для отдельных видов. Пример благонамеренного, но недальновидного антропоцентрического мышления – бесконтрольное разведение медоносных цветов для опылителей, в особенности пчел. Похвальная политика, вот только большинство насекомых-опылителей, в отличие от пчел, развиваются из личинок, которые питаются вовсе не богатыми нектаром цветами, а скучными зелеными листьями и травами, и некоторые из этих растений в результате изгоняются и вытесняются, чтобы хватило места живописной цветочной грядке.

Подозреваю, что главная причина, по которой нам так трудно признать, что растения – это независимые существа (рискуя смутить читателя, я бы употребил даже слово «личности», поскольку растения – сами творцы своих биографий), – состоит в том, что у них, по всей видимости, нет души и духа. Мне повезло: я рано понял, какой жизненной энергией они обладают, и это определило мое мировоззрение. Позднее я подробно расскажу, как один-единственный вид растений, солерос европейский, или морская спаржа, произвел такой переворот в моих представлениях, а здесь ограничусь кратким изложением, поскольку это важно для нашего разговора. Сначала я относился к этому растению как к удачной находке, съедобной травке, настоящему дикорастущему деликатесу (я и сейчас считаю, что это настоящая звезда среди кормовых растений), а потом обнаружил, что оно ведет интереснейшую жизнь, никак не связанную с тем, как я его использую, и любит голые вязкие приливные полосы на берегу моря, но при этом превращает их в сушу, а это, казалось бы, совсем не в его интересах.

Мои личные встречи с растениями, отчасти описанные на этих страницах, лишь укрепляют мое убеждение, что у растений собственная жизнь. Всякий раз, когда я становился владельцем растения, контролировал его или строил какие-то планы по его поводу, меня неизменно поражало, как ловко растения уклоняются от намеченного человеком пути и следуют своим собственным курсом. За годы, которые я владел результатами жизнедеятельности векового леса на Чилтернских холмах (не стану утверждать, что я владел самим лесом как жизненным пространством), наши жалкие попытки посадить деревья гасились в зародыше, поскольку сам лес считал нужным выращивать совершенно другие виды. Всякие, казалось бы, застенчи-

вые, привередливые растения – редкие папоротники, местный волчегодник, единственная во всем графстве Херфордшир колония горошка лесного – так и лезли из земли в колеях, которые оставил наш бульдозер. Лиловые орхидеи цвели пышным цветом там, где даже читать было темно, и исчезали, едва на них падал свет.

Куда бы я ни попадал, везде растения удивляли меня: то они по-собачьи преданы своему месту – до того, что их можно назвать *genius loci*, то готовы по малейшей прихоти покинуть уютный дом и стать бродягами, оппортунистами, вольнодумцами. Я видел, как древние скрюченные деревья отращивают во все стороны ветви, которые шарят везде без разбора, словно усики выюнка, способные с равным успехом расползтись по всему огромному лугу или вжаться в стену городского дома. Я дивился тропическим орхидеям, которые питаются воздухом и туманом. Если смотреть на растения с этой точки зрения, возникают серьезные вопросы о том, какие пределы ставит жизнь и какие возможности открывает: границы личности, природа старения, значение масштаба, цель красоты – похоже, растения проливают свет на процессы и парадоксы нашей собственной жизни.

Тут-то, разумеется, и возникают сложности. Как можно думать и говорить с симпатией о царстве, которое так сильно отличается от нашего, и при этом не адаптировать его к нашему мировоззрению, не порочить его? Разве мы не навязываем языковые ограничения всякий раз, когда пытаемся славить свободу растений? Нет ли противоречия в самом замысле этой книги? По традиции в нашем культурном подходе преобладают аналогии. Мы по меньшей мере две тысячи лет пытаемся осмыслить мир растений, жизненная сила которых едва заметна, сравнивая его обитателей с понятными нам образцами живости – с мышцами, импульсами, электрической машинерией, с несовершенными версиями нас самих. Нарциссы превращаются в танцовщиков, которые водят хоровод, вековые деревья – в стариков. Когда листья вянут и опадают, это такой сон или смерть. Мы – шекспировские раздвоенные корешки, пытающиеся решить «обезьянью головоломку» – именно так, “monkey puzzle”, называют по-английски араукарию.

А в сфере науки метафоры и аналогии не в чести и даже в опале. Ведь они, чего доброго, отвлекут от реальных жизненных процессов в растениях и приведут к чудовищной ереси (или прискорбной глупости) – натолкнут на мысль, будто растения заключают в себе или отражают наши чувства. Но я не понимаю, каким образом мы можем найти свое место в паутине жизни на Земле, не прибегая к иносказательным возможностям собственного языка для изучения растительных диалектов, построенных на формах и узорах, их неумолчной болтовни при помощи ароматических сигналов и электрохимического семафора. За это растительный мир щедро платит нам – служит неисчерпаемым источником лингвистических образов. Корни, ветви, цветы, плоды – мы отчетливее представляем себе собственную жизнь, поскольку включили растения в архитектуру своих фантазий. Опасность таится не столько в самой метафоре, сколько в некотором буквализме: иногда то, что задумывалось как глубокая аллюзия, превращается в человекоподобное дерево или цветок анютиных глазок, питающий нежные чувства (недаром английское название анютиных глазок “pansy” происходит от французского слова “pensées”, что значит «думы»). Пожалуй, крайнее проявление подобных представлений – викторианская мода на «язык цветов», когда отдельным видам растений произвольно приписывались «значения», не имеющие отношения к жизни самих этих организмов³.

Сэмюэль Кольридж, великий романтик и большой любитель растений, хорошо понимал, где проходит эта тончайшая грань. «Все на свете обладает собственной жизнью, – писал он, – и все мы – единая жизнь»⁴. Он говорил о существовании отдельной личности в природном

³ Об этом прекрасно рассказано в одном современном романе: Vanessa Diffenbaugh, “The Language of Flowers”, London: Macmillan, 2011.

⁴ “Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge”, Vol. II, 1801–1806, ed. Earl Leslie Griggs, Oxford: Clarendon Press, 1956.

сообществе, но при этом, вероятно, думал и о том, как сопоставить свою меру вещей, так сказать, с мерой, с которой растительный мир подходит к самому себе.

* * *

В разношерстных главах, из которых состоит эта книга, речь пойдет в основном о встречах выдающихся растений с выдающимися людьми, и всячески подчеркивается, что уважение к растениям как к независимым существам не мешает нам строить с ними отношения. Более того, если мы не хотим считать себя «природными капиталистами», вполне можно думать о себе как о «природных кооператорах». Или как о зрителях – участниках спектакля в исполнительском театре растений – во всех смыслах. В 1640 году Джон Паркинсон, аптекарь короля Якова I, написал книгу под названием “Theatrum Botanicum” – «*Театр растений*», хотя ее подзаголовок – “An Universall and Compleat Herball” («*Универсальный и полный травник*») – выдает, что нас ждет всего-навсего степенная череда травяных снадобий, о которых автор знает лишь понаслышке. Мне же хотелось посмотреть на растительный мир под другим углом – с точки зрения более тесного взаимодействия, которое наверняка можно наладить между нашими сферами бытия, с ощущением, что растительный мир многолик, непокорен и по-лировски абсурден, что он со своей мимикрией полон иллюзий и неожиданных концовок и уж наверняка не собирается подчиняться никаким режиссерским указаниям. Похоже, это представление с полным правом можно назвать кабаре растений.

Одни главы (или, возможно, действия) – это портреты отдельных организмов: в их числе, например, фортинггальский тис, едва ли не старейшее дерево в Европе, древесная знаменитость с горькой судьбой, а также яблоня Ньютона, чья генетическая и экологическая история пали жертвой мрачной ньютоновой физики. Другие посвящены размышлениям о целых группах растений – дубах, орхидеях, растениях-хищниках – чья личная культурная история переплетается с нашими экологическими нарративами. Есть и главы о писателях и художниках – о Вордсворте и нарциссах, о Ренуаре и оливах, о фотографe Тони Эвансе и первоцветах, – словом, о тех, чьи представления повлияли на наше понимание о жизни растений, и о том, как она касается нас самих. А еще вы найдете здесь рассказы о моих личных изысканиях в ирландской области Буррен и в ущельях Крита и о том, что говорит их флора о динамике растительности в прошлом и будущем. Кроме того, в книге есть вставные разделы о культурных представлениях, например, о романтизме, о роли стекла в театре растений или о том, разумны ли растения (наболевший вопрос).

На первый взгляд все это очень серьезно. Но на самом деле растения – это еще и весело и интересно, и я надеюсь, что в этой книге мне удалось передать и это веселье, и благодарность растениям за то, что они показывают нам пример, насколько по-разному можно жить и быть живым.

Как мы смотрим на растения

Священный лотос с его пышными белыми цветами и девственно-гладкими листьями, который словно бы парит над вязкой поверхностью грязных азиатских рек, – одно из красивейших и самых почитаемых растений на Земле. Лотос был символом чистоты, возносящейся над скверной, вот уже две тысячи лет и в самых разных культурах. До самой маоистской революции в Китае дети должны были учить наизусть притчу «О любви к лотосу», которую написал философ XI века Чжоу Дуньи⁵:

А я так люблю один только лотос – за то, что из грязи выходит, но ею отнюдь не замаран, и, чистой рябью омытый, капризных причуд он не знает. Сквозной внутри, снаружи прям... Не расплзается и не ветвится. И запах от него чем далее, тем чище...

Он строен и высок, он чисто так растет. Прилично издали им любоваться, но забавляться с ним, как с пошлою игрушкой, отнюдь нельзя⁶.

Гигиена растения превращается в зримую красоту, а зримая красота – в этический принцип, который следует уважать⁷. Понимали ли древнекитайские ученые, каким образом листья лотоса отталкивают грязь, сквозь которую прорастают, чем он стяжал славу этакого морального тефлона? Сегодня мы знаем, что поверхность листьев лотоса обладает особыми свойствами, благодаря которым жидкости, даже самые густые и загрязненные, с него просто скатываются. Листья самоочищаются. Сегодня гирлянды звездоподобных цветов по-прежнему носят как буддийский религиозный символ, однако и светские технологии вполне оценили инженерное устройство листьев лотоса, и под маркой «эффект лотоса» запатентованы самые разные продукты. В их числе и краска для фасадов, которые после этого вроде бы не нужно будет мыть – достаточно дождя, – и ложки-неприлипайки для меда. Но понимаем ли мы интуитивно, когда любим священный лотосом, какова эта основополагающая часть его неповторимой самости, главный источник как его символической значимости, так и сохранности как растительного вида? Или же мы просто видим в его роскошных лепестках нежный призыв?

Когда я писал эту главу, то уговорил куратора Кью Гарденс разрешить мне взять домой несколько лotosовых листьев. Букет получился не слишком живописный – вроде пучка ревеня. Но у меня был план. К нам на выходные приехали внуки моей жены Полли – им было четыре, семь и девять лет, и я хотел узнать, как они «увидят» лотос и какие выводы сделают из его удивительного поведения при контакте с жидкостями, особенно склизкими. Детям очень понравилось, какие листья удивительно бархатистые на ощупь, по крайней мере поначалу. Однако детей нельзя назвать эстетам в этом смысле слова. Им нужно действие. Тогда я поставил опыт с простой водой: взял лист горизонтально, так что получалось плоское блюдце, налил в него чашку воды, а потом осторожно покачал туда-сюда. По листу катились шарики серебристой воды, иногда сливались, потом рассыпались карточью на прожилках. Дети хохотали и не могли унять – сразу было видно, в каком они восхищении. Младший, по-моему, даже ртути никогда в жизни не видел, но он заметил – не по годам поэтично, – что водяные шарики были как «жидкий металл». Потом мы проделали эксперимент с грязной водой и получили тот же результат, но его нечего и сравнивать с театральным эффектом кетчупа, катышки которого

⁵ Притча Чжоу Дуньи и другие легенды о лотосе цитируются в книге Jennifer Potter, “Seven Flowers and How They Shaped Our World”. London: Atlantic Books, 2013.

⁶ Пер. М. Алексеева.

⁷ О нанотехнологиях листа лотоса см. Peter Forbes, “The Gecko’s Foot: Bio-inspiration – Engineered from Nature”, *Nature*, no. 7065, 2005, p. 166.

ползали по листу, словно буйная компания алых слизняков. А потом я просто стряхнул их и помахал в воздухе листом, на котором не было ни пятнышка.

Затем я показал детям электронную микрофотографию поверхности листа и ряды тесно стоящих округлых пупырышков, из-за которых даже самая клейкая жидкость не может на нем удержаться. Но это детей почти не заинтересовало. Они же видели совсем другое – и совсем другое пережили на опыте. Я вручил им остальные листья и с удовольствием слушал визг и восторженные вопли по поводу поведения взбитого яйца и карамельного сиропа, но вскоре усталость от избыточных впечатлений взяла свое и интереснее стало применять листья для другого – заслоняться ими от солнца и лупить друг дружку.

То, как мы смотрим на растения, зависит от масштаба и смысла. Мы замечаем в них то, что согласуется с нашей нынешней системой отсчета, с представлениями о времени и пропорциях, то, что отвечает нашим нуждам, как эстетическим, так и экономическим. Лишь изредка, например в детстве, когда мы еще не подозреваем, что такое рафинированная узколобая практичность, мы мельком замечаем то, что важно для самого растения. В этом разделе мы посмотрим, какими видели растения первые современные люди, жившие в эпоху палеолита, и как я сам в сотрудничестве с умным и талантливым фотографом научился понимать, как внешний облик растения, его образ в нашей системе отсчета, соотносится с его собственной жизнью и целями.

1. Символика ледникового периода. Растения как форма и как пища

Первые дошедшие до нас произведения, порожденные творческим воображением наших предков, – это весьма натуралистичные изображения природы в пещерах на юге Европы⁸. Скачущие кони и полный жизни бизон, созданные художниками палеолита почти 40 000 лет назад, нарисованы так похоже, что ни с чем не перепутаешь, однако есть в них какой-то намек на неуловимую абстракцию – символические очертания, энергия движения и творения, возможно, какой-то мир за пределами физического. Но вот что странно: если учесть, как часто изображали растения в грядущие тысячелетия, на первобытных рисунках растительный мир представлен крайне скудно и крайне расплывчато. Большинство существ, нарисованных на стенах пещер или вырезанных на кости, – животные, узнаваемые с первого взгляда. Однако находятся и изображения, на которых в принципе можно различить что-то вроде ветвей. Но я видел только один рисунок, на котором убедительно читается конкретный цветок, поддающийся идентификации. На кости, обнаруженной в пещере Фонтарно в Жиронде и датированной приблизительно 15 000 г. до н. э., рядом с рогатой головой северного оленя высится, словно миниатюрный майский шест, побег с четырьмя цветками-колокольчиками. (см. рис. 1 цветной вклейки). Цветы напоминают светильники, заостренные, с выемкой в виде буквы V на кончиках, а их черенки расположены на стебле очередно. Это вполне приемлемое изображение веточки черники, водяники или какого-то из их сородичей из семейства вересковых, которых было очень много в тундре ледникового периода. Листья и плоды служили пищей для северных оленей, а те, в свою очередь, – для местных охотников-собираателей. Изображение явно намекает на эту параллель, и даже если эта композиция и надуманна, она все равно точна и симметрична – животное как добыча и растение как добыча, – если не принимать в расчет одного осложнения. Когда я посмотрел на увеличенную фотографию резьбы, то заметил одну особенность, которая раньше от меня ускользала. Там, где каждый цветок переходит в стебель, вырезана коротенькая изогнутая линия, наподобие знака краткости или закрытого глаза. Когда я вгляделся в эти закорючки, «цветочки» вдруг преобразились – как оптические иллюзии на гравюрах М. К. Эшера. Они превратились в птичьи головки с шейками, а может быть, и на схематические рисунки детенышей животных. Цветок – не только пища, но и кормилец. Интересно, что хотел создать художник: что-то вроде изобразительного каламбура или метафорическую картину, отражающую замкнутость пищевой цепочки?

Художники палеолита широко применяли метафоры. Темные треугольники лобковых волос – символ женщины, а может быть, и идея творения. Естественные выпуклости на стенах пещер помогали резчикам подчеркивать круглые звериные брюха – бугор на камне намекал на сытость или на грядущее появление детенышей, а также создавал иллюзию движения в неверном свете костра. Вот это – символ вон того. Наши соплеменники приучились различать подобию и аналогии, это была наша отличительная черта с тех самых пор, как 40 000 лет назад зародилось современное сознание. Вот и я не могу удержаться и ищу метафоры в искусстве ледникового периода – впрочем, и его создатели тоже не могли удержаться и постоянно к ним прибегали. Поэтому очень может быть, что я понял эту связь в корне неправильно. Возможно, просто один художник заполнил свободное место, которое оставил на кости другой резчик. Возможно, это вообще какая-то другая метафора – образ сна, например, – или вообще не метафора, а какие-то мудреные каракули, не связанные с миром зеленых растений.

⁸ Об искусстве ледниковых периодов см. Paul G. Bahn and Jean Vertut, “*Journey through the Ice Age*”, London: Weidenfeld & Nicolson, 1997, а также первые главы N. K. Sandars, “*Prehistoric Art in Europe*”, 2nd edn, Harmondsworth: Penguin, 1985.

Так или иначе, похоже, что пещерные художники палеолита в целом считали, что растения то ли не производят впечатления на зрителя, то ли лишены особого смысла, при том что растений и в их жизни, и в окружающем пейзаже было предостаточно. Разглядеть очертания растений в расписных подземных галереях можно лишь при большом усилии воображения – ну, скажем, увидеть в нескольких случайных черточках и пятнах охры схематичное дерево. Пещерное искусство в подавляющем большинстве посвящено животным, однако среда их обитания остается невидимой. Бизон из пещеры Ласко бежит по воздуху. Дикие пони-тарпаны из поразительной пещеры Шове, росписям которой 35 000 лет, раздувают ноздри, надувают щеки и ржут – но не щиплют траву. Животных, мясо которых служит пищей, здесь полным-полно, и оленей, и бизонов, и мамонтов, а съедобных растений нет. Есть здесь и рыбы, и лисы, и пещерные медведи, и крупные хищники из кошачьих, и моржи, и тюлени, крошечный кузнечик и три великолепные совы из пещеры Труа-Фрер в Арьеже, которые глядят на зрителя с тем же непроницаемо-мудрым выражением, с каким принято изображать современных сов. Талант, с которым схвачены живость и перемены настроений у этих животных, не оставляет сомнений в том, что именно привлекало внимание художников, и волей-неволей задаешься вопросом, почему ту же симпатию не вызывали их сородичи. В пещерах и на различных предметах материальной культуры обнаружено несколько изображений женских фигур, однако это в основном округлые символы беременности, тропы фертильности как она есть, у них нет ни лиц, ни индивидуальности, присущей портретам животных. Вот и растения, похоже, не принадлежали к этому космосу.

Однако они были неотъемлемой составляющей жизни в эпоху палеолита. Охотники-собиратели были именно что как охотниками, так и собирателями. Они искали ягоды и корни. И, наверное, понимали, как миграция животных, на которых они охотились, зависит от перепадов урожая растительности в тундре. Они мастерски обрабатывали древесину с тех пор, как лед отступил и деревья вернулись. Деревянные изделия находили на стоянках человека, которые датируются концом эпохи палеолита и дальше, то есть примерно 12 000 годом до н. э., и это были и деревянные миски, и орудия труда, и навесы, и даже лестницы, чтобы расписывать пещеры. Не исключено, что собиратели даже иногда ставили эксперименты по культивации растений – методом проб и ошибок. На раскопках в Греции и Египте обнаружены следы злаков, в том числе овса и ячменя. В пещере Ласко раскопали концентрированные скопления травяной пыльцы, что наводит на мысль, что траву собирали охапками, возможно, чтобы устраивать постель. Аромат сохнущей травы, вероятно, проникал в сновидения первобытных художников и пробуждал в них воспоминания – но на их работах это никак не отразилось.

Похоже, при выборе темы первые художники руководствовались соображениями полезности в последнюю очередь. Непищевые животные изображались так же часто, как и охотничья добыча, и на стенах пещер, как правило, рисовали не тех зверей, чьи обглоданные кости валялись на полу после сытного обеда. Антрополог Клод Леви-Стросс, как известно, заметил, что то, что изображали художники, не так вкусно есть, как интересно обдумывать. Возможно, в этом и причина, почему растения изображали так редко. О них невозможно думать так же, как об одушевленных существах. У них на сторонний взгляд отсутствует дух – *animus*. Жизненный цикл растений не повторяет понятную схему беременности, рождения и смерти, общую для всех животных. Огромные бизоны в пещере Шове, нарисованные несколькими скупыми штрихами, которые придают им вес и энергию быков Пикассо, – это существа, чью мощь, натиск и плодовитость первобытные художники ощущали до мозга костей. Трудно представить себе, чтобы подобные чувства пробуждал пучок зеленых волокон, пусть даже наделенный большим культурным значением.

Мой друг Тони Хопкинс, биолог и художник, двадцать лет копировал наскальные рисунки по всему миру. В наши дни уже не считается, что это надежный способ передачи изображений, ведь надо учитывать, какой при этом возникает соблазн творческой интерпретации.

Однако сам процесс создания копии изображения, репродукции картины, которую создали его коллеги-художники десятки тысяч лет назад, дает Тони Хопкинсу право судить, что могло твориться у них в головах. Тони не видел никаких подлинно древних изображений растений, разве что несколько сравнительно свежих набросков работы австралийских аборигенов, где нарисованы тыквы и ямс. Вот как сам Тони трактует такое положение дел: «Большинство культур считают, что растения – это просто часть пейзажа, то же самое, что реки и горы. Это не значит, что они считают, будто у растений нет “духа”. Просто растениям нет места на палитре иконографии. Думаю, причина в том, что люди не видят себя в растениях и при этом могут представить себе, что они сами или их шаманы превратились в животных. Вероятно, из этого следует, что люди не считают растения “живыми”»⁹. А может быть, они воспринимают их как данность, как некий предсказуемый «фон» – как среду обитания, форму облаков или собственные тела, которые тоже редко отображаются на их рисунках. Однако отсутствие растений в наскальной живописи не обязательно означает, что они отсутствовали в воображении людей палеолита в целом. Может быть, они наделялись смыслом, который не так просто передать наглядно – подобно запахам, описать которые можно лишь по сравнению с другими запахами.

С конца XIX века, когда были открыты первые наскальные изображения, непрерывно множатся все новые теории «смысла» или, что еще рискованнее, «цели» пещерных рисунков, и обычно это отголоски духа времени. Викторианцы, которые не могли смириться с тем, как это утонченное искусство подрывает представления о цивилизации, отмахивались от наскальной живописи, считали ее коллекцией каракулей или работой копиистов, не подозревавших о собственной одаренности. В самом начале XX века этнографы, вооружившись колониальными моделями «примитивных» культур, низводили рисунки к карикатурным сценам охоты и погони или руководству, как подобраться к самой желанной добыче. А иногда в них видели магическую подмогу охотникам: добыча обретала зримый образ, а значит, была будто бы уже «схвачена» (мы и сейчас применяем это слово, когда говорим о правдоподобии изображенного). Психоделические настроения шестидесятых и семидесятых годов прошлого века породили теории, связывавшие рисунки с состоянием измененного сознания и шаманскими ритуалами с применением дурманных веществ. Во всем видели копы, а также гениталии (особенно темные треугольники, напоминающие женский лобок, всемирный символ энергии воспроизводства), и рисунки в иных кругах трактовали как первобытную порнографию – прославление секса и насилия. В XX веке французские структуралисты сосредоточили внимание на общей композиции росписей и положение их в интерьере пещеры. Скажем, бизон, бегущий навстречу лошади, толковался как противопоставление мужского и женского начал и ключ к структуре палеолитических религиозных верований. А то, что изображения располагались в самых дальних уголках пещер, может означать, что они делались поближе к метафорическому portalу в мир духов животных.

Сегодня археологи по большей части настороженно относятся к помпезным всеохватным теориям значения пещерного искусства. На самом деле даже сам вопрос, что «означают» эти изображения, отдает снисходительностью, нежеланием признавать, что люди которые совершенно явно выражали воображаемые образы с тем же богатейшим подтекстом чувств и представлений, который характерен для любого изобразительного искусства: можно подумать, эти изображения – единственная цель и единственный художественный «язык» людей палеолита! Мы никогда не узнаем, зачем люди ледникового периода создавали эти изображения и почему выбирали именно такие темы. Джилл Кук, старший куратор отдела доисторического искусства в Британском музее, показала, как можно по-разному смотреть на дилеммы интерпретации (и на некоторые самые безумные теории), описав для примера изящную статуэтку водоплаваю-

⁹ Тони Хопкинс, частное сообщение. См. также Tony Hopkins *“Pecked and Painted: Rock Art from Long Meg to Giant Wallaroo”*, Peterborough: Langford Press, 2010.

щей птицы, найденную в пещере на юге Германии. Птичка длиной всего сантиметров пять, однако у нее идеально обтекаемые очертания, как будто она ныряет. Джилл Кук говорит, что это может быть «духовный символ связи между верхним, средним и нижним миром в системе мироздания... а может быть изображение легкого ужина и горстки полезных в хозяйстве перышек»¹⁰.

Стоит просто посмотреть на рисунки, и одно становится бесспорным: их создатели были художниками именно в том смысле, какой мы придаем этому слову сегодня. Их труды ярко и живо передают все чувства, возникающие, когда человек создает изображение и смотрит на него: удивление, любовь, страсть, интерес, радость жизни, удовольствие от хорошо выполненной творческой работы. Когда искусством палеолита любят люди непосвященные, прежде всего у них возникает не антропологический интерес, а реакция узнавания – и еще восторженное изумление, ведь то, как наши далекие-далекие предки видели мир и творили, прекрасно нам понятно. Искусство родилось 40 000 лет назад и, по словам Джона Берджера, «подобно жеребенку, сразу умело ходить». Так что дело не в том, что мы навязываем современные чувства «примитивному» интеллекту. Палеолитическое сознание – эмбрион современного. Этот был определяющий сдвиг в сторону самосознания, когда разум переменился, осознал самого себя и факт осознанности, а образ из памяти – мысленного зрения, – смешанный с тенями на скале, был также и эстетическим событием. Это означало, что зримый образ природы может быть отделен от нее самой и в пространстве, и во времени и что можно выбирать, как ее изображать и как видеть.

* * *

В 2013 году Джилл Кук была куратором выставки «Искусство ледникового периода. Появление современного сознания» – это была прелестная выставка в Британском музее, где можно было посмотреть так называемые «портативные» произведения искусства (в противоположность наскальной живописи на стенах пещер). Люди палеолита процарапывали рисунки на бычьих лопатках, мамонтовых бивнях или забавных камешках. Они вырезали оленей на оленьих рогах, а изгибы костей животных помогали им передавать перспективу. Лишь иногда они нацарапывали что-то похожее на растения: побег с развилкой, намек на лист. Некоторые портативные произведения искусства, возможно, были волшебные и должны были обеспечить удачную охоту. Несколько таких предметов нашли вместе с костями владельцев, как будто это была дань загробным богам. Однако по большей части это вещицы легкомысленные: вид у них такой, словно произведения искусства создавались по прихоти, ради удовольствия и, возможно, были делом рук разных членов общины, не таких специалистов, как те, кто создавал многофигурные росписи внутри пещер. Палеолитические резчики по кости делали игрушки, безделушки, крошечные фигурки. Один вырезал на кусочке китового уса кита – воплощение высшей безмятежности. Другой – это было около 15 000 лет назад – вырезал на выбеленном роге северного оленя маленькую куропатку, белую птичку в заснеженной, голой пустоте, где нет ни травинки. Примерно тогда же во Франции охотник, наделенный глазом художника и массой свободного времени, создал, в сущности, первый анимационный проектор. Это маленький костяной диск, тщательно отшлифованный до толщины всего в два с небольшим миллиметра – задача сама по себе неподъемная. На одной его стороне вырезана самка зубра, на другой – ее теленок, чьи контуры прекрасно передают мешковатость маленьких бычков. В центре диска сделана дырочка, в которую продет шнурок, так что диск можно раскрутить, и мать с теленком исполнят танец превращения. Этаким кинеографом каменного века, предок движу-

¹⁰ Джилл Кук, частное сообщение. См. также Jill Cook, “Ice Age Art: The Arrival of the Modern Mind”, London: British Museum Press, 2013.

щихся картинок XIX века. Но самое поразительное – древнейший в мире духовой инструмент, флейта, которой 35 000 лет от роду, а материалом для нее послужила кость из крыла белоглового сипа. Эксперименты с ее копиями показали, что дырочки расположены именно так, чтобы получать верхние ноты современной диатонической гаммы.

Все эти предметы Джилл разместила по небольшим полнообзорным витринам, так что, когда смотришь на экспонаты, видно выражение лица посетителей, которые разглядывают его же с противоположной стороны: сосредоточенность, узнавание, слезы – все те сложные чувства, через которые проходит человек, когда вновь обретает утраченную драгоценность. На выставке побывала поэт Кэтлин Джеми, и вот что она написала об этом общем ощущении, что время словно бы растворилось: «Быть может, именно потому, что мы были людьми палеолита так долго, целую вечность, произведения искусства, которые мы увидели, нам очень знакомы, как это ни странно. Мы смотрим – и наполовину вспоминаем»¹¹. После посещения выставки мы с Кэтлин сопоставили впечатления и поняли, что на нас обоих нахлынуло что-то сродни ностальгии при виде этих невероятных миниатюр, созданных нашими предками, что, когда мы собирались в кружок возле витрин с ними, это пробудило глубинные воспоминания о вечерах возле пещерного костра.

Однако на этой выставке не было ни одного портрета растения, невзирая на то, что основная часть скудных находок в этой области обнаружена именно на портативных произведениях. Когда Пол Бан и Джойс Тайлдесли пересмотрели все изображения из эпохи европейского палеолита, которые в принципе можно было бы считать изображениями растений или намеками на них, то обнаружили всего 68 штук, 58 из которых портативные¹². По сравнению с ослепительным артистизмом портретов животных, созданных, вероятно, элитным классом профессиональных резчиков и живописцев, среда их обитания изображена наивно. Есть с полдесятка грубо-натуралистичных. На жезле, вырезанном из рога северного оленя, нацарапаны три стебля какого-то водяного растения, возможно, урути. На камешке из пещеры Куньяк близ Гурдона выгравировано, очевидно, какое-то однодольное растение (это большая группа растений, куда входят злаки и лилейные). Те, кто обнаружил изображение, считают, что это, возможно, тюльпан, однако кучка чего-то вроде жемчужинок над плотно скрученными листьями делает цветок больше похожим на орхидею или на еще не расцветший ландыш. Самое изящное и точное изображение – ветка дерева, почти наверняка ивы, выгравированная на оленьей лопатке. Листья расположены очередно, а боковой побег отходит в сторону утолщения на конце кости – классический палеолитический прием. Есть даже схематическое изображение из Арьежа – то ли олень, то ли бык бредет через подлесок, – однако французский антрополог-структуралист Александр Маршак загадочно определил его как «человека в зарослях стилизованного тростника или камыша». А еще есть загадка коллажа из оленя и черники.

Все остальное – не более чем вариации на тему одиночного листа или побега. Часто попадаются разветвленные узоры – расходящиеся жилки на листе или ветка с несколькими развилками. Толкователи-структуралисты не спешат воспринимать эти образы буквально. Простая развилка – простое бинарное разделение, превращение одного в два, – универсальная структура, не только природная, но и мыслительная. Раздваивающиеся побеги – это могут быть и символы плодородия, и опять же перья или плавники. Все это прилежно изучали Маршак с коллегами. Арлетт Лерой-Гурен трактует простой процарапанный рисунок маленького ветвистого растения с корешками как овальный женский символ, поддерживающий разветвленный мужской символ. Перевернутые V на резном ребре из Дордони толкуются либо как корни-подпорки, либо как символы женских «точек входа» (возможно, это и то, и другое – современ-

¹¹ Kathleen Jamie, *Guardian*, 16 February 2013.

¹² Joyce A. Tyldesley and Paul G. Bahn, "Use of Plants in the European Palaeolithic. A Review of the Evidence", *Quaternary Science Reviews*, Vol. 2, 1983, pp. 53–81.

ные племена охотников-собирателей Амазонии воспринимают раскинутые в стороны корни-подпорки как вагинальные символы), а монашеского вида человечки, которые идут мимо, – как мужчины с палками на плечах. Согласно тем, кто толкует рисунки, эти палки, возможно, гарпуны, то есть «мужские элементы», а возможно, просто палки. То там, то сям на других костях и камешках обнаруживают скопления мелких крестиков или звездочек. Марианна Делкур-Вламинк трактует их как схематические цветы, но может быть, что это звезды или искры – или яркие пятна перед глазами, так называемые фосфены, которые возникают в темноте, а особенно в моменты обостренного восприятия в результате танца или воздействия наркотиков.

Мне кажется, что большинство расшифровок, которые предлагают структуралисты – толкователи этой скудной коллекции изображений растений, – произвольны и надуманны, словно образы, которые можно при желании разглядеть в горящих углях. Шестьдесят восемь грубых набросков, крошечная доля всего, что создано за период протяженностью более 10 000 лет, – этого, мягко говоря, недостаточно, чтобы набрался лексикон палеолитических растительных символов. В отсутствие каких бы то ни было данных в пользу той или иной точки зрения мне бы хотелось предложить более приемлемую для всех и не менее правдоподобную версию их происхождения, которая, как мне кажется, позволяет понять, что эти первые современные люди – действительно наши предки. У рядового охотника-собирателя выдалось немного свободного времени – может быть, после еды. Обглоданных костей и кремневых резцов вокруг полным-полно, а работы «профессиональных» художников из пещер подсказывают саму идею, что можно создавать изображения. И вот собирается вечерний кружок рисования для первобытных людей, они усердно скоблят и процарапывают, кто-то объединяется в пары или группы, у кого-то получаются одни каракули, как у маленьких детей, когда они впервые берутся за бумагу и карандаш. Более одаренные пытаются схватить интересные формы, составляющие зеленый фон их бытия, а может быть, добавляют какие-то шифрованные изображения, эмблемы кланов и закорючки, имеющие значение только для них самих. Именно тогда закладывалось еще совсем робкое понимание цветка как спонтанного культурного мотива, насыщенного повседневными метафорическими смыслами. Не стану называть это декоративным искусством, поскольку сама этимология этого слова навязывает ему неоправданные ассоциации с чем-то поверхностным. Я лишь имею в виду, что растительные образы и метафоры применялись очень свободно – и с тех пор так и обстоят дела в визуальном просторечии, словно бы рост цветов и растений каким-то образом повторяет динамические процессы в нашем воображении. Если животные по большей части были метафорами и подобиями нашего физического поведения, то растения – все эти корни, побеги, развилки, ветви, раздвоения, спирали, листья, цветы, плоды – с первых робких эскизов в салонах палеолита постепенно стали самыми естественными и легкими репрезентациями нашего мыслительного процесса.

Однако материальных свидетельств того, как все начиналось, очень мало, и если делать упор именно на скудости изображений, а не на их стиле, можно дать и альтернативное толкование. Растения еще не успели стать полноправной частью первобытной культуры и систем верований, они оставались в стороне от мрачных арен, где вольно резвилось человеческое воображение, непризнанные, неукротенные – и, в сущности, дикие. Это было и качество растений, и их статус, но вскоре все изменилось, поскольку появилось сельское хозяйство. То, что было «вне», за границами познанного мира, оказалось принято «внутри». Раньше растения следовали своим тропам, извитым прихотливо, будто побеги, а теперь были загнаны в наши прямые борозды. Если рассмотреть традицию изображения и концептуального осмысления растений как она есть, бросается в глаза, как часто растения появляются в пространстве, смысл которых именно в замкнутости и обладании.

В дальнейшем растения стали изображать только через 5000 лет после окончания эпохи палеолита, когда на Ближнем Востоке зародилось сельское хозяйство. В египетском изобразительном искусстве, где к тому времени было полным-полно животных и птиц, осмысленные

изображения растений стали появляться лишь около 2500 года до н. э. Прошло еще около тысячи лет, и изображения приобрели точность и выразительность – и оказалось, что они часто включены в какой-то нарратив о замкнутости (см. рис. 2 на цветной вклейке). На одной стене гробницы Сеннеджема в Фивах изображена полностью работающая ферма. Усадьба окружена ирригационными каналами и аккуратно разделена на поля. На одном из них мужчина и женщина, возможно, сам Сеннеджем и его супруга, собирают обильный урожай льна. На соседнем поле тот же мужчина жнет серпом что-то вроде спелых ячменных колосьев. Это натуралистичный портрет человека, безраздельно повелевающего миром растений, однако, если учесть, что это гробница знатного человека, перед нами, видимо, аллегория: ферма уже стала символом земной жизни человека со всеми ее этапами – плодоношение, урожай, смерть и возрождение.

Примерно тогда же в соседнем Междуречье начал формироваться миф из книги Бытия о запертом саде – модель, три тысячи лет спустя нашедшая отражение в средневековом понятии *hortus conclusus*. Первые ботанические сады, созданные в XVII веке, представляли собой попытки реконструировать утраченный Первичный замысел – Райский сад как таковой¹³. Позднее они стали центрами научно-технического и коммерческого прогресса, но все равно оставалось отчетливое ощущение, что это еще и ботанические театры, в которых разыгрываются бесконечные драмы теологии и науки. Вскоре ботанические диковины со всех концов света уже выставлялись на авансцену почти в буквальном смысле – под изящными стеклянными колпачками в викторианских гостиных и в огромных теплицах загородных усадеб и городских парков. Современники писали, какое множество зрителей приходило посмотреть на эти чудеса – точь-в-точь театральные зрители, а может быть, и молящиеся в храме.

Знаменитая «аллегория пещеры» из «Государства» Платона как раз и выражает природу повседневного восприятия физического мира: словно бы группа людей прикована в пещере лицом к пустой стене и смотрит, как пляшут тени, которые отбрасывают на стены фигуры, проходящие мимо костра за спиной у узников. И вот узники дают этим теням названия и обсуждают их качества. Тени – так сказать, визуальные метафоры – это самое приближенное представление о реальном мире, доступное узникам.

Далее Платон объясняет, что подлинную природу реальности можно познать, только если покинуть пещеру (и при этом не без самодовольства подчеркивает, что единственный персонаж, которому по рангу позволено найти выход, – это философ).

Я бы сказал, что наше восприятие и понимание растений было не таким черно-белым, более разнообразным и демократичным, чем аллегория Платона. Однако контрапункт между «настоящими» растениями и туманными разновидностями метафор, между спонтанным, творческим восприятием растительности и моделями, которые строила научная, коммерческая и церковная элита, – тема, красной нитью проходящая через всю эту книгу.

¹³ О первых ботанических садах см. John Prest, *The Garden of Eden: The Botanic Garden and the Re-creation of Paradise*, New Haven, Conn., London: Yale University Press, 1981.

2. Первоцвет. Растения с птичьими глазами

Через две с лишним тысячи лет после Платона я и сам оказался в своего рода пещере, только, в отличие от вдумчивых людей палеолита, я был внутри, а смотрел наружу – и не на изображение, а на живой организм. Тони Эванс поставил ветрозащитный экран номер 10 и нацелил фотоаппарат с долгой выдержкой на просторы золотистых лугов близ Шап-Фелл на восточной границе Озерного края. Перед объективом, словно в конце туннеля, рос цветок – это был первоцвет мучнистый, о котором мы хотели рассказать в нашей совместной книге. Цветок был укрыт от ветра, чтобы Тони мог его сфотографировать, но свет лился на него беспрепятственно, а позади простирались бескрайние склоны. Цветок оказался будто бы в пограничной зоне – в собственной почве, но вне привычной среды, – и был точь-в-точь скульптура, застывший миг движения. Напряженная, сосредоточенная неподвижность кораллово-розовых лепестков и припудренных листьев наводила на мысли скорее о минерале, чем о растении. На снимке, который Тони получил в результате, величественно красуется несколько цветков на тонких стебельках, мятежно выпрямившись на фоне сгущающихся вдали туч, – герои грядущей бури.

Как изображать растения? Люди ледникового периода процарапывали стебли на кости и не могли удержаться, чтобы не делать из них символы. Знахари каменного века и богословы средних веков видели в очертаниях цветов метафоры человеческих органов. Можно ли заглянуть и за пределы антропоцентрической системы отсчета и представить себе первоцвет «простым цветком, не боле», каким видел его Вордсворт (*пер. В. Савина*)? Д. Г. Лоуренс, развивая эту идею, говорит о «своей, особой первоцветной самости, индивидуальности, которая с очаровательной наивностью открывается и небу, и ветру, и Уильяму [Вордсворту], и деревенскому простаку, и пчеле, и букашке»¹⁴. Однако найти квинтэссенцию растения – это цель разве что воображаемая, что-то такое, к чему можно вечно приближаться, но достичь нельзя. Мы – пленники собственного человеческого мозга и можем видеть растения только сквозь призму человеческой фантазии и человеческих мыслительных структур. Можно ли считать, что самый неискаженный путь к индивидуальности растения – это фотография с ее чувствительностью к поверхностному и «очаровательной наивности» внешнего вида? Но тут можно спросить, правда ли поверхностные детали цвета и формы указывают на характер растения, на его стратегии выживания, правда ли, что в них, как писали поэты-романтики, «оптическое становится провидческим»? Забудем ненадолго о неосознанных ассоциациях, связанных с растениями: многие сугубо растительные качества лежат вне «оптического» в привычном для нас понимании – например, отношения с загадочными геологическими особенностями, невидимое, но бурное химическое общение с насекомыми и другими растениями. Кроме того, у растений особые отношения со временем, поэтому уникальная способность фотографии «остановить мгновение» здесь особой роли не играет. Из-за неподвижности и длительных периодов медленного роста соседние мгновения жизни растения едва ли отличимы друг от друга. Их формы и места обитания, столь важные для их самобытности, зачастую объясняются вековыми, а то и тысячелетними историческими процессами, на которые влияли и природа, и человек. О фундаментальной разнице в передаче времени в живописи и фотографии писал Джон Берджер¹⁵. Если фотография способна остановить время, заморозить его, то предметно-изобразительное искусство вмещает его – и не только потому, что на работу над произведением

¹⁴ D. H. Lawrence, "Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays", ed. Michael Herbert, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

¹⁵ John Berger, "Painting and Time", *"The White Bird: Writings by John Berger"*, ed. Lloyd Spencer, London: Chatto & Windus, 1985.

искусства нужно время и поэтому время в него инкорпорировано, но и потому, что оно намекает, что происходило раньше и что будет потом. Возможно ли, чтобы фотография растения обладала хотя бы отчасти этим качеством картины и не только отражала отдельный момент, но и намекала на прошлое живого организма и на невидимую динамику его жизни?

Мне очень хотелось увидеть настоящий цветок первоцвета мучнистого. Когда мне было под тридцать, моя тогдашняя возлюбленная подарила мне акварель с изображением этого цветка, которую написала в 1778 году Луиза, герцогиня Эйлсфордская. Думаю, этот рисунок входил в какую-то большую серию. Луизе тогда сравнялось двадцать семь лет, она была одаренной и плодовитой художницей, оставившей после себя 37 томов иллюстраций. Ее зарисовка горного первоцвета так нежна и эфемерна, что я решил, что это миниатюра чего-то гораздо более приземленного и вещественного, причем выцветшая. Листья серо-зеленые с глянцевой нижней стороной (за что первоцвет и получил научное название «мучнистый», *Primula farinosa*), а крошечные пятилепестковые цветочки щеголяют ярко-желтой круглой сердцевинкой, потому-то его и называют по-английски “bird’s eye” – «птичий глаз». Свой экземпляр Луиза зарисовала в альпинарии своего фамильного гнезда – Пэкингтон-Холла в Уорикшире. А я хотел увидеть цветок в естественной среде обитания, на фоне пастельного пейзажа северных известняков – в единственном месте в Британии, где он растет. Джефффри Григсон писал, что «маленькие аккуратные цветочки украшают все берега, все склоны, все уголки между серыми валунами и площадками известняка. Житель юга, впервые натолкнувшись на них, чувствует себя собирателем гербария в горах Китая». Я же почувствовал себя скорее заезжим невеждой: когда я в первый раз поехал их искать и очутился в Озерном крае, они уже месяц как отцвели.

Так что цветы, которые я увидел на Шап-Фелл с Тони, были мои первые. И они были точь-в-точь как на акварели герцогини – и по размеру, и по палитре. Казалось, они слеплены из самой скалы, из известковой пыли и розовых обломков метаморфной породы. Это чудо – камень, слившийся с живой тканью, – так заворовало меня (наверное, я сразу вспомнил, как почва виноградников, *терруар*, влияет на вкус и аромат плодов), что я даже не заметил пресловутого птичьего глаза – между тем сердцевинка у первоцвета того же оттенка, что и у незабудки, и служит путеводным маяком, помогающим продолжить род. Тогда я не понимал ее роли в опылении, но на снимке Тони она до того выпячена, что сразу бросается в глаза, напоминая лишний раз, что и представления тоже меняются со временем.

* * *

С Тони Эвансом я познакомился за четыре года до этого, когда журнал “NOVA” предложил нам сделать репортаж об исчезающих диких цветах Британии¹⁶. Тони должен был сделать фотоснимки, я – написать слова, хотя редактор, похоже, сам не знал, кто будет главным соавтором и кому выбирать виды. В конечном итоге это оказалось неважно. Мы ладили с самого начала, и выбор цветов, о которых рассказывать, делался словно в симбиозе: Тони знал, какие цветы хороши на вид, я – какие играют важную роль в экологическом равновесии. Очень скоро я уговорил его помочь мне в работе над книгой, которую я задумал много лет назад, – о роли британской флоры в истории культуры¹⁷. Это было начало творческого союза, уютного (но иногда и взрывоопасного), словно дружба бабочки со шмелем, и дружбы, которая продлилась до безвременной кончины Тони в 1992 году.

Когда мы познакомились, Тони был одним из самых преуспевающих рекламных фотографов в Великобритании, и рекламные компании и журналы выстраивались в очередь за

¹⁶ О профессиональном пути Тони Эванса: “Tony Evans: Taking his Time”, ed. David Gibbs, David Hillman and Caroline Edwards, London: Booth-Clibborn, 1998.

¹⁷ “The Flowering of Britain”, London: Hutchinson, 1980. Два года спустя канал BBC снял по ней документальный фильм.

его упорным перфекционизмом и нестандартными до дикости решениями визуальных задач. Некоторые его самые изобретательные работы увековечены в народной памяти. На фото на обложке “Radio Times”, где освещался Королевский эстрадный концерт 1976 года, был корги, вылезающий из цилиндра, и для этого снимка пришлось сделать хитроумную шлейку, спрятанную в цилиндре, в которой собака могла с удобством пережить долгие часы, требовавшиеся Тони для тщательной подготовки. Он сделал портреты Рея Чарльза и неугомонного Альфреда Хичкока – те самые, по которым их теперь все узнают. Он месяцами выращивал репчатый лук и помидоры в стеклянных кубиках, чтобы потом нарезать их на квадратные ломтики для рекламы плавленого сыра. Пожалуй, рекорд работы над одной-единственной фотографией составил для Тони одиннадцать дней, которые он провел в Ланкашире возле колонии сердце-видок, поджидая нужного сочетания света и прилива, чтобы всяческими уловками заставить моллюсков показаться. В возмещение издержек он запрашивал такие суммы, что они вошли в легенды. Однако Тони начал уставать от коммерческой рекламы – требования и сроки были очень жесткие, и к тому же постоянно приходилось всячески изощряться, – и у него появилось желание делать более естественные снимки – то есть, в сущности, работать на природе. Мне было ясно, что его терпение и острый глаз, мгновенно выхватывавший зрительные диковины и странности, как раз подходят для увлекательного путешествия в мир растений и для нашей совместной работы долгими летними месяцами под открытым небом. У нас было одинаковое чувство юмора и одинаковая любовь к техническим приспособлениям. Его рабочий дом на колесах, помимо десятка алюминиевых ящиков с фотооборудованием, вмещал полный набор карт, выпущенных Картографическим управлением Великобритании, альтиметр, всевозможные фильтры от солнца различных оттенков, набор наконечников от лыжных палок, чтобы ставить треногу в болоте, и холодильник, где всегда хранился запас хорошего белого вина. Ланчи мы всегда устраивали к обоюдному удовольствию. Однако вклад в проект у нас был разный, и причина не только в том, что один из нас обеспечивал снимки, а другой подписи. Тони пристально вглядывался в живое растение, а я зачастую упускал его из виду, сосредоточившись на его историко-культурных коннотациях. Я же, со своей стороны, надеялся, что мне удастся расширить и без того широкий кругозор Тони, помочь ему отвлечься от формы и композиции и научиться представлять себе растение в естественной среде. На деле же мы учились друг у друга, и на протяжении шести летних сезонов перед нами открывались неожиданные перспективы, например, мы научились выражать прошлое и метафорические абстракции в фотографии, которая сама по себе миниатюрное воплощение всего буквального, мига в настоящем.

– Рич, невозможно фотографировать то, чего нет! – сердито отвечал Тони на мои фантастические прожекты. Но на самом деле Тони так мог – и постепенно, от растения к растению, у него это получалось все лучше и лучше.

И вот каждую весну и каждое лето с 1972 по 1978 год мы с Тони на несколько недель уезжали в экспедиции по тропе первоцвета, тянувшейся через всю Британию. Поначалу у меня возникали сомнения: мне казалось, что Тони обладал блестящей техникой и мог мастерски уловить поверхностный блеск цветов, однако это мешает ему видеть и передавать более тонкие нюансы. Но, думаю, это были просто уколы профессиональной зависти. Вскоре для нас обоих это стало путем открытий: мы заезжали в такие уголки Британии и видели растения с таких сторон, о которых и не подозревали. Мы проехали без особого плана от Суссекс-Даунса, где запутались в хитросплетениях низинной флоры, слушая, как Вирджиния Уэйд прокладывает себе путь к победе в финале Уимблдонского турнира в одиночном разряде 1977 года, до северо-западных оконечностей Шотландии, где Тони фотографировал желтую камнеломку и родиолу под ярко-розовым зонтиком от солнца номер 2. В известняковых краях в Буррене в графстве Клэр он сделал один из самых знаменитых своих снимков – конфетти из лепестков шиповника колючейшего, плавающее в чем-то вроде известнякового пруда, а вокруг кольцо из кустов шиповника. Целый пейзаж, уместившийся на одном-единственном валуне.

Подобные этюды позволяли Тони расширить границы фотографии растений, поскольку в них живописность сочеталась с экологическим содержанием. До семидесятых годов прошлого века, когда Тони начал работать в этой области, растения редко фотографировали без искусственного освещения, а о том, чтобы сочетать изображение растения на переднем плане с контекстом его естественной среды обитания, никто и не слышал. Тони по собственному почину начал фотографировать экологично – например, наложения света и тени в густых зарослях он применял как естественный юпитер. Крупный план квадратного фута изгороди в Дорсете сочетает глубинный фокус, позволяющий запечатлеть и фиалки собачьи в тени, и первоцвет и чистотел в верхнем слое растительного сообщества. Композиция у снимка – как полотно Дюрера (см. рис. 3 на цветной вклейке). А сегодня, взглянув на него свежим глазом, я заметил два листочка дикого чеснока – они прятались под чистотелом, и я раньше их не видел...

В июне на известняковых лугах в долине реки Латкилл в Дербишире мы обнаружили огромную колонию диких аквилегий, белых и синих. Это была неожиданная радость, и Тони принялся работать над ними на солнцепеке. Пока он работал, я по его просьбе обрезал ему джинсы, чтобы сделать шорты, а он пробыл на одном месте шесть часов напролет. Я с возрастающей тревогой наблюдал из тени, как он, голый по пояс, обходит аквилегии – медленно, словно тень от солнечных часов или сосредоточенное насекомое.

Во время наших путешествий мы полушутливо, полувсерьез придумали, что растения – это такая валюта: я плачу долг книге стеблями и зарослями, а Тони – нежностью лепестков. Кроме того, мы научились воспринимать погоду с точки зрения растения. Тони получал регулярные детальные прогнозы погоды с местных авиабаз, чтобы выбирать наилучшее время для съемки, однако мы видели, как мелкие колебания погоды сказываются на чувствительных тканях растения изо дня в день. Именно поэтому Тони решил применять ветрозащитные экраны. Ему нужно было прикрыть растения в ветреную погоду, но при этом не слишком отделить их от естественной среды обитания. Сначала мы думали, что для этого достаточно низкого полукруглого тента, открытого с двух концов, но пришлось перебрать множество моделей – с большими входами, с маленькими входами, с деревянным и с алюминиевым каркасом, – пока наконец не появилась та версия, при помощи которой мы фотографировали первоцвет.

Внимание и терпение у Тони были просто дзенские. Он никогда не спешил снимать и делал несколько кадров, а эстетические суждения откладывал на потом, когда посмотрит проявленную пленку. Он еще не начинал снимать, а уже точно представлял себе, какой будет фотография. Во время его бдений мы иногда замечали, как методично цветы распускаются. Какие сложные, математически заданные формы разворачиваются на протяжении часов или дней, неизменно узнаваемые, но у каждого отдельного цветка свои – легкие вариации одной и той же модели, возникающие благодаря туманной логике роста.

Совершенное, отточенное описание этого процесса – несравненное эссе о форме растения и ее необъяснимых особенностях – появилось спустя пятнадцать лет после того, как мы завершили книгу, и всего за несколько лет до смерти Тони от рака. Он фотографировал с высоким разрешением, крупным планом, все стадии, которые проходит, распускаясь, единственный цветок ириса флорентийского. Тони просидел двадцать четыре часа наедине с набухшим бутонем в студии, набитой будильниками на случай, если он задремлет, и сделал шесть этюдов. Головка цветка сначала раскрывалась симметрично, словно рот рыбы, всплывшей к поверхности воды. Затем один «фол» (нижний лепесток, похожий на юбочку; всего их у ириса три), тот, который на последней фотографии оказался справа, самопроизвольно отвис, не развернувшись, а несколько часов спустя за ним последовал другой – тот, что на фотографии слева. И лишь когда все три «фола» как следует опустились и раскрылись, весь цветок – и венчик «стандартов», верхних лепестков, и «фолы» одновременно, – развернулся в величественный барочный светло-фиолетовый круг с тоненькими прожилками более темного лаван-

дового оттенка. У меня дома на стене висят в рамках все шесть снимков – напоминание о том, как Тони нес свою вахту, и монолог о безмолвных неожиданностях цветочных ритмов.

Во время наших разъездов дневной распорядок строился с учетом множества необходимых мелочей. Моменты мягкого света: ведь именно жаркое солнце заставляет мягкие лепестки съезживаться, а перегретые листья лихорадочно блестеть. Долгие перерывы на церемонные, честь по чести пикники: мы расстилали скатерть где-нибудь поближе к ручью, чтобы можно было охладить на мелководье бутылочку совиного, а самым тем временем обсудить, что сделано за утро. Теперь я понимаю, что мы со своими огромными рюкзаками фотографического снаряжения и благ цивилизации были точь-в-точь два викторианских естествоиспытателя в поисках диковинных растений, непрощенные гости, которые вторгаются на цветочные угодья чужих сообществ и отпускают высокомерные замечания о местных законах и обычаях, а потом шагают себе дальше со своими трофеями, литературными и изобразительными.

В Оксфорде мы братались и с местными, и с колонистами. На лугу при колледже Св. Магдалины Тони забрел в волны рябчиков шахматных, чтобы запечатлеть дерзкие цветки, окрашенные под змеиную кожу, на фоне медового камня башни колледжа. В тот же день мы запечатлели крестовник вида *Senecio squalidus* – он рос на груде битых бутылок из-под лагеря возле общественного туалета в Сент-Климентс. Этот вид привезли в оксфордские ботанические сады со склонов вулкана Этна в девяностые годы XVIII века – видимо, какой-то аристократ прихватил его на память о путешествии по Европе для завершения образования. Однако крестовник рассеялся за пределы ботанического сада и расползся по всему городу – ему пришлось очень кстати, что почтенные камни Оксфорда так похожи на россыпи вулканической породы.

В первую нашу весну Тони вернулся из Шотландии (мы не всегда отправлялись в экспедиции вдвоем) с поразительным снимком калужницы болотной. Мы как раз говорили, как проиллюстрировать раздел о флоре так называемого атлантического периода, около 6000 лет до н. э., когда из-за усиления осадков и повышения уровня моря были затоплены летнезеленые леса, пережившие ледники. Тогда разрослись в изобилии болотные растения. Тони мотал головой – мол, в наши дни невозможно запечатлеть ничего подобного тем исчезнувшим трясинам. А потом побывал в низинах Инвернессшира и привез оттуда фотографию древнего соснового пня, который в принципе мог бы быть ископаемым времен атлантического периода, на котором гордо, словно геральдические символы, росло пять калужниц болотных. Они пустили корни во влажных трещинах гниющей древесины – это были настоящие порталы в болотистое прошлое северных краев, и Тони сумел передать то, что, по его же словам, фотографии было не под силу – показал то, чего нет.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.