

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

ГУРИНА НАТАЛЬЯ ЕВГЕНЬЕВНА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПРОЗЫ И. Н. ПОЛЯНСКОЙ

10.01.01 – русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор С.В. Перевалова

Волгоград – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава первая. Художественные стратегии романа И.Н. Полянской «Прохождение тени»	9
§1. Семантический диапазон понятия «художественный мир произведения» в литературоведении	9
§2. Автобиографическая основа образа повествовательницы: проблема фактической и нравственно-психологической достоверности.....	15
§3. Роль второстепенных и эпизодических персонажей в характерологии И.Н. Полянской.....	36
§4. Сюжетно-композиционные и пространственно-временные характеристики произведения.....	60
Глава вторая. Художественная онтология романа «Читающая вода»	72
§1. Заглавие как способ моделирования жизненной ситуации.....	72
§2. Реальность и вымысел в романе: энергия авторского сознания	82
§3. Кинематографические приемы в сюжетно-композиционной и пространственно-временной структурах произведения.....	99
Глава третья. Система персонажей и авторская позиция в романе И.Н. Полянской «Горизонт событий»	107
§1. «Рамочный текст» и его функциональные особенности.....	107
§2. Характер как судьба: особенности литературной антропологии писательницы	114
§3. Сюжетно-композиционные и хронологические параметры художественного мира романа.....	147
Глава четвертая. Роман «Как трудно оторваться от зеркал»: жизненный мир автора и его героев	163
§1. Образ главной героини произведения и способы его создания.....	163

§2. Человек в коммуникативном пространстве романа: система второстепенных и эпизодических персонажей	175
§3. Повседневность и «события бытия» в повествовании И.Н. Полянской.....	181
Заключение.....	193
Список литературы.....	196

Введение

Актуальность исследования. Представление о яркой художественной индивидуальности И.Н. Полянкой (1952–2004), укоренявшееся в сознании читателей и исследователей по мере знакомства с ее малой прозой и романами – «Прохождение тени» (1997), «Читающая вода» (1999), «Горизонт событий» (2002), «Как трудно оторваться от зеркал» (2005), сегодня не подвергается сомнению. Несмотря на непродолжительность творческой судьбы, писательница сумела обрести свой собственный взгляд и голос в отечественной словесности конца XX – начала XXI столетий, обнаружив умение творчески ассимилировать традиции русского реалистического письма и приемы постмодернистской поэтики. Не случайно исследователи затрудняются дать определение ее творческому методу, называя его «постреализм»¹ (Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий), «трансметареализм» (Н.И. Иванова), «сверхреализм» (Д.М. Штурман), «неотрадиционализм» (В.И.Тюпа). Ускользающая от формализации проза И.Н. Полянкой оказывается «открытой книгой», где обнаруживается «дружеское» соседство слова с музыкой, кино, фотографией и живописью; реалистически воссозданные, психологически достоверные характеры «уживаются» с элементами «языковой игры», подчиняясь творческой воле автора, не допускающего хаотизации представлений о мире и человеке в нем. Яркая проза И.Н. Полянкой не раз становилась предметом изучения критиков и литературоведов. В 1980–2000-е годы творчество писательницы рассматривалось в статьях М. Абашевой, Г. Ермошиной, В. Кардина, А. Латыниной, Д. Марковой, А. Марченко, Н. Панченко, Ю. Семикиной и др. Разработкой научных подходов к анализу проблематики и поэтики творчества И. Полянкой отмечены кандидатские исследования: «Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы» А.Г. Сидоровой, «Русская «женская проза» рубежа XX – XXI веков в осмыслении

¹«постреализм» понимается как «постмодернизм+реализм»//Н.Л. Лейдерман, М.Н.Липовецкий.Современная русская литература: В 3-х кн. Кн.3: В конце века (1986-1990 годы).- М.:Эдиториал УРСС, 2001. С.96.

отечественной и зарубежной литературной критики» Е.Е. Пастуховой, «Чувство природы в женской прозе конца XX века» О.В. Гаврилиной. Однако вопрос об особенностях мира прозы И.Н. Полянской до настоящего времени не был предметом специального исследования. Между тем, именно изучение «мира произведения», где «наиболее крупные единицы» – система персонажей, наделенные портретными характеристиками, определенной манерой поведения, «явлениями психики», опосредованными «фактами окружающего людей бытия (вещи, подаваемые в рамках интерьеров; картины природы – пейзажи; единичные подробности (детали изображаемого)», и «события, из которых слагаются сюжеты» (В.Е. Хализев), позволяет выявить характерные особенности творчества писательницы и проследить его эволюцию.

Объект диссертационного исследования – идейно-художественное своеобразие произведений И.Н. Полянской.

Предмет исследования – способы создания художественного мира прозы И.Н. Полянской и особенности взаимосвязи его компонентов.

Материалом исследования послужили книга повестей и рассказов «Предлагаемые обстоятельства» (1988) и романы: «Прохождение тени» (1997), «Читающая вода» (1999), «Горизонт событий» (2002), «Как трудно оторваться от зеркал» (2005).

Цель работы – выявить и систематизировать способы организации, закономерности бытования и эволюции художественного мира прозы И.Н. Полянской как уникальной системы этических и эстетических ценностей.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- раскрыть содержание художественного мира прозы И.Н. Полянской и своеобразие его компонентного состава;
- проанализировать взаимодействие средств художественной выразительности с приёмами киноязыка, искусства фотографии, музыки, живописи в прозе И.Н. Полянской;

- исследовать взаимосвязь художественного вымысла и исторической реальности в аспекте ценностных ориентаций И.Н. Полянской;
- рассмотреть эволюцию художественного мира прозы И.Н. Полянской в контексте русского феноменологического письма XX столетия.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют:

– теоретические труды, в которых рассматривается содержание понятия «художественный мир произведения» (М.М. Бахтин, Н.К. Бонеецкая, Д.С. Лихачев, А.Ф. Лосев, Д.Е. Максимов, И.Н. Сухих, Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, Л.В. Чернец, В.Е. Хализев и др.);

– научные исследования, посвященные характеристике основных направлений и течений в современной русской литературе (В.В. Агеносов, А.Ю. Большакова, С.Ю. Воробьева, А.П. Герасименко, С.А. Голубков, В.А. Зайцев, Т.А. Касаткина, Т. Г. Кучина, А.В. Леденев, И.С. Скоропанова, С.И. Тимина и др.)

– литературоведческие работы, анализирующие особенности проблематики и поэтики прозы И.Н. Полянской (М. Абашева, О. Гаврилина, Г. Ермошина, А. Латынина, Д. Маркова, А. Марченко, А. Сидорова, О. Славникова и др.)

В диссертации использовались историко-функциональный, структурно-семиотический и системный **методы** литературоведческого анализа.

Научная новизна работы состоит в том, что впервые предпринята попытка целостного анализа художественного мира прозы Ирины Полянской, способов его создания во взаимосвязи компонентов, характеризующих эволюцию ценностных ориентиров автора.

Теоретическая значимость результатов исследования состоит в уточнении понятия «художественный мир произведения» и его компонентного состава в произведениях современной русской прозы, характеризующейся сочетанием традиций реалистического письма с постмодернистскими элементами.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы в вузовском курсе истории русской литературы, в программах

спецкурсов, посвященных изучению современного литературного процесса, а также при создании элективных курсов для средних школ.

Положения, выносимые на защиту:

1. Основные компоненты художественного мира прозы И.Н. Полянской – образы, составляющие систему персонажей, в которых угадываются реальные прототипы, и события сюжета, воссоздающие ключевые эпизоды отечественной истории XX века. Сочетание традиций реалистического письма с элементами постмодернистской поэтики насыщает произведения писательницы аллюзиями и реминисценциями, вбирающими в себя этический потенциал русской классики с ее вниманием к вечным темам: «отцы и дети», «личность и общество», «художник и творчество».

2. В художественном мире прозы И.Н. Полянской взаимодействие точек зрения персонажей придает объективность подробностям «частных» судеб в потоке движения отечественной истории минувшего века. Связь факта и вымысла, реализуемая с помощью приемов киноязыка, искусства фотографии, музыки, живописи, способствуют сжатию временной протяженности сюжетного действия и восстановлению причинно-следственных связей между характерами персонажей, событиями истории и деталями изображаемого.

3. В мире прозы И.Н. Полянской опора на документ, характеризующая гражданскую позицию автора, устранившегося от суда над прошлым и настаивающего на необходимости усвоения его «уроков», объединяет все художественные компоненты. Это подчеркивает реалистичность событий сюжета и мотивирует психологическую достоверность образов героев, как соотносящихся с реальными историческими лицами, т.е. имеющих прототипов, так и вымышленных персонажей, судьбы которых отражают основные периоды жизни российского общества в прошедшем столетии.

4. Принципы устройства художественного мира прозы И.Н. Полянской сближают ее произведения с русскими феноменологическими романами «Жизнь Арсеньева» И.А. Бунина и «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака.

Обостренное внимание к повседневности, в которой глазами будущего художника увидены «события бытия», создает представление о «нераздельности и неслиянности» мира искусства и «прозы жизни», что формирует ценностные ориентации автора и, как следствие, влияет на поиски нравственного самоопределения героев произведений.

Апробация и внедрение результатов исследования осуществлялись через: участие в международных научно-практических конференциях: «Художественный текст и культура» (Владимир, 2006); «Язык и межкультурная коммуникация» (Астрахань, 2010); «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре» (Волгоград, 2011; 2013); во всероссийских конференциях: «Особенности духовно-нравственного формирования личности в современных условиях» (Михайловка, Волгоградская область, 2009; 2010); «Актуальные проблемы непрерывного педагогического образования в свете реализации ФГОС нового поколения» (Михайловка, Волгоградская область, 2012); в региональной конференции молодых исследователей Волгоградской области (Волгоград, 2008).

Объем и структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы, включающего 295 источников. Общий объем работы – 220 страниц.

Глава первая. Художественные стратегии романа И.Н. Полянской «Прохождение тени»

В связи с отсутствием словарного определения «художественный мир произведения» имеет смысл проследить становление и развитие этого теоретического понятия.

§1. Семантический диапазон понятия «художественный мир произведения» в литературоведении

Впервые введенное в литературоведческую науку Д.С. Лихачевым, понятие «внутренний мир произведения словесного искусства», рассматриваемый как «художественное единство», где «отдельные элементы отраженной действительности соединяются друг с другом <...> в некоей определенной системе» [Лихачев, 1968: 74], на протяжении десятков лет подтверждает свою продуктивность. В 1970-е этому способствовала публикация «задержанных» работ М.М. Бахтина: «Эстетика словесного творчества» (1922), «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924), «Автор и герой в эстетической действительности» (1924), «Слово в романе» (1940), – познакомивших читателей с философским обоснованием категорий: «автор-герой», «эпос и роман», «пространство и время» и других аспектов литературного произведения. Во многом они предопределили то, что понятие «художественный мир произведения» еще «не вошло в словари и энциклопедии», но уже «активно работало» [Сухих, 1987: 6] в литературоведении, что отражено в ряде статей и монографических исследований (А. Хватов «Художественный мир М. Шолохова» (1970), Д.Е. Максимов «Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока» (1972), С.М. Машинский «Художественный мир Гоголя» (1979), С.Е. Шаталов «Художественный мир И.С. Тургенева» (1979), В.Я. Кирпотин «Мир Достоевского» (1980), С.Г. Бочаров «О художественных мирах» (1985), А.П. Чудаков «Мир Чехова» (1986). Наиболее плодотворной для формирования понятия «художественный мир произведения» представляется идея Д.Е. Максимова, который, рассматривая «поэтический мир» как «сферу

отраженной и преломленной» автором «действительности, и самый характер ее преломления» [Максимов, 1981: 11], характеризует поэтический мир Блока как «слаженную живую структуру», которая «организуется лирическими темами, сюжетами, символами, мифологемами – центрами поэтического движения» [Там же: 41]. Ученый отмечает: «Мы еще не привыкли сравнивать между собой индивидуальные пути писателей по их значению, типу, структуре, степени осознанности» [Там же: 9]. Между тем, «исключительная целостность» поэзии Блока и позволяет определить главные векторы эволюции этого художника при рассмотрении других индивидуальных «вариантов» формулы творческого «пути» в «его соотнесенности с движением литературы и с историей эпохи» [Там же]. Стоит обратить внимание и на следующее открытие 1980-х: мир произведения, «помимо изображенных в слове и подлежащих восприятию действий героев, включает в себя такие действия, субъектом которых является читатель. Переживаемая читателем эмоция, будучи событием его, вполне личной, душевной жизни, есть одновременно и событие произведения» [Федоров, 1984: 97]. Действительно, «мир художественной действительности не покоится в самозамкнутости – он активен, стремится втянуть в себя предстоящее ему сознание» [Бонецкая, 1985: 253], – доказывает Н.К. Бонецкая.

В дальнейшем эти ценные идеи продолжают литературоведческие труды 1990-х–2000-х. «Художественный мир» произведения является показателем неразрывности художественного мышления и его реализации. Это не только принцип, но и воплощенность, конструирование и конструкт одновременно» [Лосев, 1994: 226], – отмечает А.Ф. Лосев. На «сконструированность» художественного мира, которую сразу выявляет читатель, обращает внимание и В.В. Савельева: «Художественный мир – это <...> структурированное воображением и сознанием сначала автора, потом читателей представление о художественной реальности, соединяющее в себе кажущееся жизнеподобие картины мира, и рациональные и иррациональные, вероятностные, виртуальные ее варианты» [Савельева, 1996: 47]. Е.М. Черноиваненко отмечает

многогранность понятий «художественный мир» и его составляющих (это характеры, обстоятельства, пространство-время, вещи): представляя «модель реальности», литературное произведение «стремится к тому, чтобы его мир был таким же сложным, богатым и разнообразным, как и реальный» [Черноиваненко, 1997: 430]. Е.И. Дибровой в понятии «художественный мир» важнейшим представляется сопричастное самому бытию «явление художественной событийности» [Диброва, 1998: 250], воспроизведенной в художественных образах. В исследованиях В.И. Тюпы понятие «художественный мир» произведения «обретает статус дискурса – трехстороннего коммуникативного события: автор – герой – читатель. Для того, чтобы такое событие состоялось, чтобы произведение искусства было «произведено», не достаточно креативной (творящей) актуализации этого события в тексте, необходима еще и рецептивная его актуализация в художественном восприятии» [Тюпа, 2002: 55]. В теоретических трудах последнего времени уточняется не только содержание самого понятия «художественный мир», но и его «компонентный состав». Л.В. Чернец полагает, что в «мир произведения» как в «систему, так или иначе соотносимую с миром реальным», входят «люди, с их внешними и внутренними (психологическими) особенностями, события, природа (живая и неживая), вещи, созданные человеком, в нем есть время и пространство» [Чернец, 2004: 172]. Н.Д. Тamarченко делает замечание: рассмотрение художественного мира предполагает изучение «особенностей пространства-времени», событий «(отсюда ряд понятий «сюжетологии»: сюжет, фабула, ситуация, конфликт, мотив, сюжетная схема)», а также анализ «вариантов действующих лиц (персонажи, тип, прототип, амплуа, характер) и их функций – действия, необходимые для развития сюжета» [Тамарченко, 2004: 177–178]. Для характеристики современного литературоведческого статуса понятия «художественный мир произведения» пристального внимания заслуживают работы В.Е. Хализева. Начиная со статьи «Художественный мир писателя и бытовая культура: на материале произведений Н.С. Лескова» (1982), где исследуется совокупность предметов, создаваемых

человеком, как один из основных компонентов художественного мира, «имеющего определенные аналоги в первичной реальности» [Хализев, 1982: 110], ученый в дальнейшем расширяет и уточняет представление о мире произведения и его основных «единицах» (В.Е. Хализев). Это находит свое отражение и в монографии «Ценностные ориентации русской классики» (2005), и в учебных пособиях В.Е. Хализева по теории литературы: Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999; 2002; 2005; Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Академия, 2009; 2013; Хализев В.Е., Чернец Л.В., Эсалнек А.Я. Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 2004; Хализев В.Е., Чернец Л.В., Эсалнек А.Я. Введение в литературоведение. – М.: Академия, 2010.

Теоретические труды ученых, занимающихся вопросами исследования художественного мира произведения, стали основой концептуальных положений докторских и кандидатских исследований последних десятилетий. В докторской диссертации А.Н. Долгенко «Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX–XX веков» (Волгоград, 2005), где анализируется русская романная проза указанного периода, основными аспектами художественного мира декадентского романа названы: «тематика, проблематика, конфликт, сюжет, композиция, типология героев, поэтика пространства и времени» [Долгенко, 2005: 3]. В кандидатской диссертации Е.А. Кравченковой «Художественный мир В.С. Маканина: концепции и интерпретации» (Москва, 2006) предпринята попытка рассмотрения художественного мира писателя как «внутренне обусловленного целостного единства», характеризующегося «проблемно-тематическим своеобразием произведений», «наиболее репрезентативными характерами героев», особенностями «сюжетосложения и композиционных приемов» [Кравченкова, 2006: 6]. Н.В. Ангелова в кандидатском исследовании «Типология русского характера в художественном мире Н.С. Лескова» (Мичуринск, 2008) основное внимание уделяет ценностным ориентациям персонажей, представляющим в художественном мире писателя различные грани национального характера, «не сводимого к одному типу, существующего в разных

проявлениях» [Ангелова, 2008: 4]. Следует отметить кандидатскую диссертацию Е.Н. Чепорнюк «Особенности художественного мира романов В.М. Шукшина» (Череповец, 2008), где автор, заостряя внимание на структурных компонентах художественного мира, как наиболее значимые характеризует «образ автора и структуру повествования, образы героев, портрет, пейзаж, пространственно-временную организацию, предметный мир» [Чепорнюк, 2008: 4]. О.П. Костылева в кандидатской диссертации «Проза О.М. Сомова: художественный мир и способы его моделирования» (Ставрополь, 2009), характеризуя художественный мир как «подобную реальному миру картину действительности, которую рисует автор» [Костылева, 2009: 6], рассматривает иронию как основной способ конструирования художественного мира прозы изучаемого автора. В кандидатской диссертации И.Ю. Роготнева «Универсалии смеховой культуры в художественном мире М. Е. Салтыкова-Щедрина» (Пермь, 2009) исследователь, «переводя некоторые положения теории смеховой культуры на язык современного литературоведения», анализирует художественный мир М.Е. Салтыкова-Щедрина как «смеховой мир», то есть «обратное отражение» культуры, реальности, построенной по принципу «вторичной условности» [Роготнев, 2009: 6]. Т.П. Борейкина в кандидатской диссертации «Художественный мир драматургии В.И. Мишаниной» (Саранск, 2011), представляя «художественный мир произведения <...> как единое динамически развивающееся целое, обусловленное внутренними закономерностями творчества конкретного писателя» [Борейкина, 2011: 2], акцент делает на мировоззренческих позициях автора, создающего в своем творчестве «субъективную реальность».

Обзор научных работ, где понятие «художественный мир произведения» рассматривается как «результат и верного отображения, и активного преобразования действительности» (Д.С. Лихачев), позволяет с уверенностью констатировать: наиболее четким и полным является определение, данное В.Е. Хализевым: «мир произведения – это художественно освоенная и преображенная реальность», где «наиболее крупные единицы <...> – персонажи,

составляющие систему, и события, из которых слагаются сюжеты. Мир включает в себя, <...> то, что правомерно называть компонентами изобразительности (художественной предметности): акты поведения персонажей, черты их наружности (портреты), явления психики, а также факты окружающего людей бытия (вещи, подаваемые в рамках интерьеров; картины природы – пейзажи)», «единичные подробности (детали) изображаемого» [Хализев, 2009: 175].

Авторы кандидатских исследований, рассматривающих особенности произведений И.Н. Полянской, анализируют отдельные составляющие художественного мира прозы писательницы. В диссертации А.Г. Сидоровой изучается концептуальность музыкальных «включений» в прозу И. Полянской, однако в данном аспекте изучается только роман «Прохождение тени», характеризуемый как «интермедиаальный палимпсест, составленный не только из цитат, но и визуальной и музыкальной метафоричности» [Сидорова, 2006: 21]. В диссертации Е.Е. Пастуховой творчество И. Полянской рассматривается в одном ряду с произведениями других женщин-писательниц (В. Токаревой, Г. Щербаковой, Л. Ванеевой), которые «критики приписывают к «женской прозе», стоящей на стыке массовой и «высокой» словесности» [Пастухова, 2010: 10]. Значительный шаг в освоении произведений И. Полянской представляет собой диссертация О.В. Гаврилиной «Чувство природы в женской прозе конца XX века», где взаимосвязь «человек и природа» анализируется на материале произведений С. Василенко и И. Полянской, обнаруживающих общее свойство: повествование оказывается «дискретным, «разорванным» сближением различных времен года» и «многочисленными экскурсами в прошлое» [Гаврилина, 2010: 16]. Однако целостное представление о творческой индивидуальности И.Н. Полянской может представить только изучение всех компонентов художественного мира ее прозы. Следует обратить внимание: само понятие «художественный мир произведения», иногда «именуемый «поэтическим» или «внутренним» (В.Е. Хализев), иногда – «миром произведения» (В.Е. Хализев), характеризует его «целостность, системность», но не дает единого «ключа к его

анализу», требуя «дифференцированного его рассмотрения» [Сухих, 1987: 7]. Применительно к «Прохождению тени» И.Н. Полянской таким «ключом» является ярко выраженное автобиографическое начало, определяющее основные параметры мира романа.

§2. Автобиографическая основа образа повествовательницы: проблема фактической и нравственно-психологической достоверности

В художественном мире анализируемого произведения отмечаются две сюжетные линии, в которых отражены важные периоды жизни повествовательницы, от чьего «первого лица» ведется рассказ. «Студенческая» линия воспроизводит процесс «воспитания чувств», реконструируемый автором (в годы юности И.Н. Полянская училась в музыкальном училища города Орджоникидзе и была куратором в группе слепых однокурсников). Позднее она вспоминала: «Как-то раз я <...> решила рассказать слепым про звездное небо <...>. Мы взобрались на крышу, и вот там, на крыше нашего музучилища, я провела одну из самых удивительных лекций в своей жизни <...>. Спустя много лет эта история <...> и явилась тем самым зерном, из которого проклюнулась идея романа «Прохождение тени» [Полянская, Черняева, 2002: 244]. Вторая сюжетная линия романа – история, «случившаяся в этом немилосердном веке с членами <...> семьи, в чьих судьбах — каждой по-своему — воплотились трагические черты времени» [Там же], семьи самой писательницы, ее родителей и близких. Она повествует о драматических обстоятельствах детства главной героини, которая родилась в одной из сталинских «шарашек» и провела там первые шесть лет своей жизни, как и сама И.Н. Полянская, вспоминавшая: «Хотя в свидетельстве о рождении у меня и значилось: «г. Касли», родилась я в той самой «шарашке», где появилась на свет и атомная бомба. В молодости я любила повторять, что мы с ней, бомбой, родились в одном месте и являемся почти ровесницами» [Там же]. Не случайно героиня романа не наделена именем, нет имен и у ее родителей: таким образом автор, как и во всяком автобиографическом

повествовании, получает возможность «объективировать себя и свою жизнь художественно» [Бахтин, 1979: 132]. Однако героиня в романе И.Н. Полянской не воспринимается «совсем другой», поэтому дистанция между автором и героиней-повествовательницей, словно «припоминающей» о том, что хорошо знакомо, что не надо «именовать», предельно сокращается.

Следует принять к сведению замечание М.М. Бахтина о том, что авторская активность, создающая «целое героя» <...> движется по существенным границам его; все воспринимается как момент характеристики героя, несет характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он» [Бахтин, 1979: 160]. Ответ на этот вопрос формируют, прежде всего, сведения о семье, месте рождения, которые позволяют прийти к выводу, что в литературной биографии героини и автора «Прохождения тени» много «точек соприкосновения». Родилась повествовательница, как и И.Н. Полянская, на Урале в семье репрессированного научного работника в закрытом сталинском лагере для ученых, работавших над атомным проектом; по окончании школы обучалась в музыкальном училище одного из городов Кавказа. Талантливая, увлекающаяся натура, И.Н. Полянская прожила жизнь, насыщенную событиями: помимо обычной средней, училась в музыкальной школе по классу фортепиано, по окончании которой поступила в музыкальное училище города Орджоникидзе. Затем переехала в Ростов и поступила в театральное училище (1971–1975 гг.). Все это время И.Н. Полянская писала рассказы, которые публиковались в газете «Ростовский комсомолец»; сменила много профессий: работала концертмейстером, санитаркой в отделе травматологии, корреспондентом в газете, литконсультантом в журналах. Все это отзывается в литературной биографии ее повествовательницы, в одном из эпизодов рассматривающей свои документы, которых «на руках скопилось множество <...>, свидетельство об окончании музыкальной школы, а мою трудовую книжку не скучно почитать в электричке. Я люблю свои документы <...>. Из районной газеты я унесла

удостоверение внештатного сотрудника <...>, из школы ученический билет, <...> из драмтеатра – справку участника массовки» [Полянская, 1999: 185].

Автобиографическая основа образа главной героини романа видится и в том, что ее здоровье от рождения подорвано вследствие неосторожного обращения отца-ученого с ураном: «от реакции отца с его жестоким временем сомнение выпало в осадок, который еще отложится в костях его детей, в сердцах его внуков» [Там же: 178]. Ей свойственно «чувство биологической, вечной, неостановимой, как деление урана-235, уже дошедшей до самих молекул усталости» [Там же: 289], что травмировало и саму писательницу. Близко знавшая ее Нина Горланова вспоминала: «Она оказалась моложе меня, но уже седая, сказала, что седая с семнадцати лет. Дело в том, что отец ее был репрессирован при советской власти, потом попал в шарашку, где облучился, у детей – последствия <...>. Но при этом Ира была очень красива! Голос бархатный, незабываемый. Со стороны было не видно, что у нее проблемы с позвоночником и суставами <...>. Ей приходилось ложиться на операции – суставы «подшивать» [Горланова, 2004]. Слабое здоровье не сказалось на «таланте человечности» (А. Макаров), дарованном И.Н. Полянской. Этим талантом обладает и главная героиня «Прохождения тени»: способная к состраданию, она становится для слепых музыкантов не просто поводырем, но и настоящим, заботливым другом: «Я отправлялась в гости. Но как только начинало темнеть, я всякую минуту <...> поглядывала на стрелку нормальных человеческих часов <...>. Глубокая двойная ночь за их окном, и они, уютящиеся по ее углам на своих кроватях, как на утлых суденышках посреди бушующей тьмы, – голодные. Я вдруг вскакивала и без объяснения причин бежала в общежитие, <...> уже отыскивая взглядом это темное, ущербное посреди общего праздника света и молодости окно, за которым притаились, поджидая меня, мои слепые товарищи» [Полянская, 1999: 54]. «Доброе сердечко», – так называет отец героиню «Прохождения тени». Таким же добрым сердцем обладала и сама И. Полянская, как вспоминают ее друзья: «Когда бы я ни гостила у Иры, всегда в доме непрерывно раздавались звонки телефона.

И Ира устраивала чью-то рукопись в журнал, у кого-то просила рекомендацию в Союз писателей для друга-знакомого. Одновременно она разогревала мне суп и предлагала вещи для моих девочек, открывала почтальону и получала одну за другой телеграммы от писательницы из Челябинска» [Горланова, 2004]. Особенного внимания заслуживают сведения творческого порядка: в сознании повествовательницы всплывают темы будущих произведений И.Н. Полянской, поднимая «Прохождение тени» на уровень своего рода творческой лаборатории. Несмотря на то, что событийная основа романа во многом сопоставима с биографией самой писательницы, воссозданный ею художественный мир приобретает характеристики, свойственные всей современной русской автобиографической прозе, где «оценка автобиографического текста по критерию истинности/ложности факультативна и не является больше жанрообразующим принципом»; главным становится своего рода «невербализуемая договоренность» между автором и читателем о том, чтобы «по умолчанию признать сугубо фикциональный мир текста равным биографической реальности» [Кучина, 2009: 33]. Однако «фикциональность» художественного мира «Прохождение тени» не препятствует реалистичности изображения.

События, связанные с обучением в музыкальном училище, и те, что возникают в памяти героини, размышляющей о доме, об отце с матерью, позволяют ей не только лучше понять причины семейных неурядиц, увидев их глазами взрослого человека, но и прояснить немало «темных» пятен в прошлом нашего государства. Поэтому ключевое значение приобретает в романе слово «тень»: И.Н. Полянская – из тех художников, кто помогает выйти из «тени» стереотипов, устойчивых на протяжении десятилетий «мифов о русском народе и русской истории при свете досконального знания фактов, фактической истории, не затемненной туманом ложных обобщений» [Лихачев, 1990: 5]. В «Прохождении тени» события двадцатого века, связанные со стремительным строительством «нового» мира на месте «до основанья» разрушенного старого, характеризуются как величайшее «затмение»,

поглотившее безвозвратно многих наших соотечественников. Не случайно автор романа отсылает читателя к поэме Некрасова «Русские женщины» (1871–1872), к сцене Екатерины Трубецкой и губернатора, которую в довоенные дни родители героини разыгрывают в кругу своих друзей. «Когда стосуточная ночь повиснет над страной!..» <...> – произносил эти некрасовские слова с глубоким чувством отец, понимая, «что над страной нависла тысячесуточная ночь, и уже почувствовал, что ему едва ли суждено дожить до рассвета» [Полянская, 1999: 128].

Уместным видится замечание Л.Я. Гинзбург о том, что «цитаты, явные и скрытые, литературные, культурные, исторические реминисценции и аллюзии – это тоже нервные узлы, прикосновение к которым мгновенно вызывает ряды определенных значений» [Гинзбург, 1979: 43]. Выстраиваются эти ряды и в сознании героев И. Полянской, и в сознании ее читателей, осознающих значимость этического потенциала русской классики с присущим ей «уважительно-бережным отношением к живым человеческим душам, к тем феноменам национального бытия, которые обладают неоспоримой ценностью» [Хализев, 2005: 8]. Недаром роль, которую играла в этом спектакле мать повествовательницы, оказывается пророческой по отношению к ее судьбе, поскольку она становится первой «разрешенной» женой на «объекте»: «Мама, воздев руки, запевала на самых высоких гражданских нотах:

Нет! Я не жалкая раба,

Я женщина, жена!

Пускай горька моя судьба –

Я буду ей верна!» [Полянская, 1999: 128].

Не исключено, что образ мамы, последовавшей за своим опальным мужем, воссоздается в романе И.Н. Полянской с оглядкой на публикации «перестроечных» лет, в частности, на двухтомную работу В.В. Вересаева «Спутники Пушкина» (1993), впервые изданную в 1937 году тиражом всего в «10 тысяч (!) экземпляров» и потому до недавнего времени «остающейся известной и

доступной лишь немногим» [Агеносов, 1993: 5]. Дело в том, что Вересаев, характеризуя мотивы поведения Марии Волконской, «одной из первых, приехавших в Сибирь разделить участь мужей, сосланных в каторжную работу», утверждает: «душа ее была полна не любовью к близкому человеку, а благоговейным уважением к его подвигу и страданиям» [Вересаев, 1993: 286]. Стоит отметить, что мама повествовательницы, уезжая к отцу в лагерь, вынуждена расстаться с любимым человеком. Вера, мать Андрея, поведаёт об этом героине спустя много лет: «Какая это была любовь! – воскликнула Вера. – И вот ей пришлось уехать от Андрея, от родных, от меня – *туда* <...>. Это был ее долг, – печально проговорила Вера» [Полянская, 1999: 169].

В «реминисцентный» ряд романа И.Н. Полянской, по-видимому, входят и «Записки княгини М.Н. Волконской», хорошо знакомые читателям в годы, на которые пришлось взросление писательницы: «большое внимание уделяла советская историческая наука разработке декабристской тематики. Создавались работы, освещающие частные сюжеты движения декабристов, и обобщающие исследования, продолжалась публикация ценнейших документальных материалов и воспоминаний» [Рахматуллин, 1987: 10]. Решение о публикации «Записок М.Н. Волконской» было принято в начале XX столетия ее сыном, М.С. Волконским (кстати, знакомство с ним стало важнейшим импульсом для Некрасова – создателя «Русских женщин»), которому было знакомо положение сына ссыльного декабриста, во многом созвучное детским впечатлениям самой И.Н. Полянской и ее героини в романе «Прохождение тени». В этом смысле надо отметить сближение данного произведения и с современной «лагерной» прозой: писательница стремится снять с отца тень клейма «враг народа» и отвести от себя и тысяч других пострадавших лицемерное «сын за отца не отвечает».

Возвращаясь к «Запискам М.Н. Волконской», стоит подчеркнуть: порой скептическое отношение потомка декабриста к убеждениям «отцов» (тоже «эхом» отозвавшееся в прозе Полянской) не перечеркнуло уважительного отношения к мемуарам своей матери, происходившей из «тех просвещенных дворянских

семей, жизнь которых оказалась самым тесным образом связанной с историческими событиями того времени – 1812 г. и восстанием декабристов» [Кокошко, 1975: 17]. Многие из правдивого рассказа М.Н. Волконской проецируются на судьбы героев романа Полянской. Это и твердое решение последовать за мужем в Сибирь, и упреки родителей (в «Записках» встречается: «Мой отец, этот герой войны 1812 года, с твердым и возвышенным характером, <...> нежно любил свою семью; он не мог вынести мысли о моем изгнании, мой отъезд представлялся ему чем-то ужасным» [Записки княгини М.Н. Волконской, 1975: 65]), и характер взаимоотношений супругов, раскрывающийся при первой встрече в неволе («Вид его кандалов так <...> растрогал меня, что я бросилась перед ним на колени и поцеловала его кандалы, а потом – его самого» [Там же: 65]). В романе И. Полянской не отец, а мать – бабушка Тамара – также не может смириться с решением дочери, уговаривая ее отказаться от поездки и препятствуя ей: «– Все-таки едешь? – спросила бабушка.

– Да, – проронила мама.

– Только знай, что это – навсегда. Больше ты сюда не вернешься!

С этими словами бабушка открыла ящик буфета, в котором лежали документы всей семьи, и в мелкие клочья разорвала свидетельство о ее рождении» [Полянская, 1999: 173–174].

Героиню романа И.Н. Полянской тоже волнует «декабристская» тема, но иначе, чем родителей. В отце она сопрягается с неизбывным стремлением к свободе, в маме вызывает готовность повторить подвиг тех, кто «в кибитках, снегами» (Н. Коржавин) последовал за мужьями в Сибирь. Саму же повествовательницу, в детские годы потрясенную некрасовскими поэтическими строками, не «актерски», а в реальности «примеренными» родителями на себя, в большей мере волнует мысль о вечности русской классики, утверждающей главные жизненные ценности, не подлежащие забвению: мужество, честь, любовь к ближнему. Пожалуй, повествовательнице в романе И. Полянской близка позиция К. Бальмонта, сказавшего в свое время: Некрасов – «многослитный

возглас боли и негодования, мы с детства узнаем через него, что есть тюрьмы и больницы, чердаки и подвалы, он до сих пор говорит нам, что вот в эту самую минуту, когда мы здесь дышим, есть люди, которые – задыхаются» [Бальмонт, 1989: 532]. Восстание на Сенатской площади для самой писательницы – тема важнейшая, она получает дальнейшее развитие в романе «Горизонт событий» (2002), где эпитафией, подтверждающей преемственность темы, становятся слова из воспоминаний декабриста Н.И. Лорера.

В «Прохождении тени» героиня с грустью говорит о забытых судьбах многих поколений, о живших до революции, о поколении ее деда, о «времени передовых взглядов, процветавших под светом державных люстр» [Полянская, 1999: 102]. А еще о том, как носители этих взглядов были по-декабристски «далеки от народа», сгорая от «нетерпения» (Ю. Трифонов) улучшить мир и не слишком задумываясь над тем, как легко «взбунтовать» человека и как сложно сохранить его душу. Героиня пытается всмотреться в прошлое страны, движущейся навстречу «настоящему XX веку» (А. Ахматова): «В окнах мелькали тени людей, обедавших за большими столами, ласкавших детей <...>, обменивающихся своими передовыми взглядами и не обращавших внимания на волны сырой тьмы, наползающие на них с нижних кварталов, от реки, из хибар и полуподвалов, где проживал простой люд» [Полянская, 1999: 102]. Оттенок осуждения «отцов», за прекраснодушием фраз не сумевших рассмотреть угрозу реального крушения «старого мира», поглотившего «миллионы погибших задешево» (О. Мандельштам), сближает авторскую точку зрения в романе И. Полянской с позицией А. Ахматовой, в «Поэме без героя» (1965), только спустя десятилетия «возвращенной» читателям:

И всегда в духоте морозной,
 Предвоенной, блудной и грозной,
 Жил какой-то будущий гул...
 Но тогда он был слышен глуше,
 Он почти не тревожил души

И в сугробах невских тонул [Ахматова, 1998. Т. 3: 49].

Здесь «перед внутренним взором» автора «проходят образы прошлого, тени ее друзей, которых уже нет в живых», вызывая «сознание роковой обреченности окружающего <...> мира, ощущение близости социальной катастрофы» [Жирмунский, 1977: 342]. В романе И.Н. Полянкой собственное прошлое тоже не мыслится без опыта семьи, судьба которой становится «составляющей» трагического опыта отечественной истории. Повествовательница не забывает о «тнях» своих предков, представляя подробную характеристику их дореволюционного отлаженного быта: «В большой комнате, многие годы служившей Багаевым столовой <...> сидел дед Ефим. Здесь когда-то собирались они все, было шумно, тесно, невероятно далеко от тех потрясающих событий, в которых ему суждено было участвовать, были Багаевы – и нет Багаевых, и сам он уже не Багаев, а лишенец – Бог знает что, исчезающие из мира» [Полянская, 1999: 104]. Не случайно исследователи, характеризуя автобиографическую прозу, замечают: «Используя опыт собственного взросления, создатели автобиографических повестей вышли далеко за рамки изображения индивидуальной судьбы. Их цель – не только рассказать о себе, но и восстановить характерные черты эпохи» [Савина, 2002: 87]. По мнению И.Н. Полянкой, только нерушимая связь поколений дает личности чувство «самостоянья человека» (А.С. Пушкин). Не случайно и в ее прозе «большое значение приобретают вопросы, связанные с любовью, с семьей, с детьми» [Агеносов, 2005: 168], а наиболее важными эпизодами являются те, что связанные с родовой памятью. Поэтому появление бабушки Тамары в жизни главной героини романа «Похождение тени» приобретает особую значимость: «Как только я пришла в себя и поняла, что старуха, сидящая у постели, – моя бабушка, я вцепилась в нее всеми чувствами, какими располагает десятилетний ребенок. Находясь во время болезни между жизнью и смертью, я словно балансировала на самом краешке своего рода, как на краю поворотного круга, где едва удерживались и мои взбалмошные родители <...>; бабушкино появление раздвинуло границы родовой

памяти, и жизнь наша обрела некоторую устойчивость» [Полянская, 1999: 73]. Внимание к спасительному понятию рода обнаруживается во всех произведениях писательницы. В рассказе «Мама» (1991) оно помогает выжить заболевшему ребенку повествовательницы: «Я держала мамину жесткую руку, точно через нее крепила единство со всеми родными, далекими предками, со всем своим родом, всеми теми, кто, сцепившись руками, не даст моей дочери уйти» [Полянская, 1999: 353], ощущая «врожденное чувство вечности, существующее между родителями и детьми» (В.Г. Распутин).

В художественный мир романа И.Н. Полянской входят и элементы постмодернистского письма, где, прежде всего, «язык является той материей, с которой связаны основные авторские интенции» [Тими́на, 2011: 286]. Писательница в ответах на анкету немецкого критика и переводчика Томаса Виндлинга отмечала: особенность ее первого романа в языке, который становится «больше» автора, порой перерастая его. Более того, в романе создается своеобразное представление о «ризоматических образованиях»: «Слова <...> делятся, как клетка: корень отбрасывает тени всевозможных смыслов, суффиксы и приставки посвистывают щеглами, побрякивают добрыми утиными голосами <...>» [Полянская, 1999: 291]. Словарное «ризома» (в ботанике означает «множество корней»: «mass of roots» [Jang,2001:1159]) рассматривается как «понятие философии постмодернизма, фиксирующее принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности» [Грицанов, 2001: 656]. Однако слово дорого Полянской потому, что каждый раз в каждой новой фразе звучит заново, разбивая стереотипы и шаблоны, но сохраняя главную функцию языка как хранителя культуры: «Слова сами по себе <...> невинны, как дети, в них идет своя детская игра молекул <...>» [Полянская, 1999: 291]. В отличие от постмодернистских игр, «детская», честная игра слов у Полянской неотделима от понятия «совесть» автора: язык, по мнению писательницы, – это «глаза, слух, подушечки пальцев, фантазия, страсть и совесть художника <...>» [Полянская, Виндлинг: <http://lib.ru/NEWPROZA/POLYANSKAYAI/about.txt>].

Признавая значение «языковой» зависимости художника как неперемного условия творческого процесса, Полянская не уходит в сферу безраздельного всевластия языка, которое И. Бродский сравнивает с «зависимостью от наркотиков или алкоголя» (И. Бродский). Продолжая традиции реалистической литературы, писательница иначе, причинно-следственными связями, мотивирует процесс языковых «превращений» в повествовательной ткани «Прохождения тени». Здесь он выполняет функцию создания речевой характеристики персонажей и сам становится объектом изображения, поскольку для героев, лишенных зрения, «слова нужны глазам, ушам» больше, чем зрячим. На это обстоятельство обращает внимание и Н. Горланова: «Писала Ира виртуозно <...>, но игра словами и прочая сложность у нее не ради игры, а для того, чтобы полнее раскрыть и внешнее, и внутреннее, передать драматизм нашей эпохи». Постмодернистская литература «основывается в первую очередь на представлении о хаотичности и абсурдизме жизни и человеческого сознания, на смешении временных планов, восприятии мира как текста, отсюда – гипертрофия интертекстуальности, центонности, игры, пародирования и т.п.» [Зайцев, 2001: 241–242]. А в мире «Прохождения тени» для слепых музыкантов игра в «вопросы-ответы» с повествовательницей – важнейший способ познания действительности: их «вопросы текут, как жидкий расплавленный воск, на котором, постепенно отвердевая, возникает отпечаток предмета <...>» [Полянская, 1999: 279] – одного из тех, что «находится где-то в комнате» [Там же]. Игра эта хоть и названа «бредовой», а вопросы – «сумасшедшими на здравый слух», что в большей мере соответствует «постмодернистскому сознанию «шизоидной личности» [Грицанов, 2001: 656], но это игра «на равных», здесь никто никого не пародирует, никто ни на кого не нападает. Тем она выгодно отличается от постмодернистской игры «в одни ворота», вариант которой разворачивается в рассказе Т. Толстой «Соня» (1984). Здесь «на воротах» – доверчивая, безобидная Соня, разве она «защитник»? Голоса дальнего прошлого «теперь уже некому» оспорить, остается только безнадежный диагноз: «Ясно одно – Соня была дура»

[Толстая, 2011: 333–342]. Правдивая, добрая, способная к реальному самопожертвованию, Соня не признает правил «адской» игры, остается «в дураках», проигрывая нахрапистости и лицемерию «победителей» жизни (правда, временных), но приобретая симпатии автора и читателей, замороженных «голубиной» ее душой. Впрочем, и в рассказе Толстой «принцип игры» не сопоставим с характерной для постмодернизма «утратой» – «утратой» литературой «своей онтологической и гносеологической ценности», что можно описать как ситуацию «стиль ради игры» [Трофимова, 1999: 170–171].

Игра в романе И.Н. Полянкой тоже не самоцель. Она, обогащая навыки дискурсивного и образного мышления, позволяет всем «игрокам» – слепым и зрячим – объемнее воспринимать окружающий мир: «они начинали *видеть*, а я – *осязать* <...>» [Полянская, 1999: 280], – отмечает повествовательница. Вот почему слова в мире романа «опредмечиваются»: «Наши слова сплетались в сеть, эта сеть набрасывается на невидимое, мерцающее, прозреваемое нами» [Там же: 281]. Слову подвластно и то, чего не в состоянии осилить даже музыка: «*словом* все отпирается, останавливается, все ящики с мертвецами и небо с ангелами» [Там же: 282]. Слово помогает героине сохранить душевное равновесие. Когда ей становится «душно, страшно», она замечает: «я снимаю с полки книгу, рывком открываю ее, чтобы уйти в другую, полную свободы и вольного ветра, как парус, комнату, где стены не кривляются, а часы перестают дергаться, и погружаю измученный взгляд в простую, любимую с детских лет картину: «...Я любовался грозой, сидя в библиотеке» [Там же: 268]. Включение в роман цитаты из рассказа И.А. Бунина «Божье дерево» (1927) обуславливает некоторые сюжетные ходы в мире «Прохождения тени». Если герой Бунина любит грозу, «поминутно оглушаемый громом и ослепляемый каким-то жестяным зелено-белым пламенем, до неправдоподобия светло озарявшим комнату, вслед за которым мелькал фиолетовый отблеск» [Бунин, 2006: 279], фруктовым садом, где перед дождем «с блаженной беззаботностью, игриво и томно выводила свои флейтовые переливы иволга» [Там же: 276], то в романе И. Полянкой это природное явление,

происходящее на Кавказе, сравнивается с катастрофой, приводящей в ужас слепых товарищей повествовательницы. Видимое ей: «Мертвенный зеленоватый свет сгущался в небе <...>», – постоянно «переключается» на слышимое «ими», а потому пугающее: « И тут зазвучали голоса титанов, разрывающих небесные тела, как сырое мясо, и сокрушающих душу ни на что не похожей музыкой... <...> голубое небо ломилось сквозь тучи, разрываемые в клочья и тут же сраставшиеся, как будто души, растворенные в нем, с безумной силой рвались обратно на землю» [Полянская 1999: 252].

Героиня, всей душой привязавшаяся к незрячим музыкантам, разделяя с ними их страхи и тревоги, в то же время постепенно начинает понимать, что живет «на территории чужой свободы и чужого закона» [Там же: 268], которые лишают ее возможности быть собой, наблюдать «величественное действие грозы» (И.А. Бунин) и видеть многокрасочный мир. В сознании повествовательницы и образ библиотеки теперь дополняется представлениями о библиотеке для слепых, куда она случайно «набрела», однажды оказавшись в Москве. Если пространство зрячих для слепых чуждо, то и пространство слепых оказывалось чужим для зрячих: «Я прошла в зал, заставленный полками с огромными, тяжелыми книгами <...>. Их внешний вид ничего не говорил мне; в обычной библиотеке, бывало, тронешь корешок книги пальцем, и он в ответ зазвенит, как клавиша, знакомым звуком, <...>. Здесь все молчало. <...>. Эти книги навевали сон и страх, <...>» [Полянская, 1999: 249–250]. Но главное в том, что цитирование рассказа И.А. Бунина в художественном мире романа «Прохождение тени» дает представление о литературных предпочтениях повествовательницы и самой писательницы, осознававшей: «<...> я лирик и прозу пишу лирическую, для меня важны все эти выходы на метафору, которая в моем представлении связана с музыкой <...>» [Полянская, Черняева, 2002: 257]. Правда, в художественном мире романа И.Н. Полянской книжная полка и наугад взятая повествовательницей книга у современных читателей может вызвать ассоциации и с постмодернистской «литературой из книжного шкафа». Не случайно и то, что,

находясь в московской квартире своей подруги, героиня замечает небрежное отношение хозяйки к книгам: «На книжной полке – сумбур <...>. Иннокентий Анненский находится в столь унижительном соседстве, что кажется существом, умершем во время чумы, – ни родственников рядом, ни близкой души <...>» [Полянская, 1999: 266]. В этом эпизоде стоит обратить внимание на следующее: во-первых, в своем романе И.Н. Полянская пытается вернуть из небытия тех, кто до недавних пор был незаслуженно забыт. Среди них не только близкие люди, но и деятели русской культуры, имена и творения которых только сегодня становятся фактом общественного сознания. Далее, в прозе И.Н. Полянской поэзия Анненского, пережившая в конце минувшего века второе рождение, доказывает, что культурная традиция не знает дискретности: поэт занял достойное место в русской культуре. А вот что касается места «на книжной полке» в московской квартире, то в этом видится своего рода полемика с постмодернистским мировосприятием.

В современной русской литературе не случайно появились образы библиотекарей и «библиофилов» (например, Бенедикт из «Кыси» Т. Толстой, Сонечка из одноименной повести Л. Улицкой): писатели по-разному, для разных целей, но прибегают к интертекстуальной игре с читателем. Однако, как правило, все они сторонятся и «кризиса веры» во все ранее существовавшие ценности» [Ильин, 2001: 223], и «постмодернистской чувствительности», то есть «специфического видения мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, мира децентрированного, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов» [Там же: 213–214]. Т. Толстая напоминает о том, что «писание» должно подкрепляться «деянием», иначе можно «вылететь в трубу». Л. Улицкая пытается восстановить прерванную литературную традицию, «давая в руки» своей Сонечке, библиотекарше, тома авторов, в советские годы «подозрительных» (Достоевского и Лескова) и уводя ее по «темным аллеям» (И.А. Бунин) русской классики от черно-белого видения мира.

Героиню И.Н. Полянской буквально «коробит» хаотичное представление о культуре и случайные «соседи» по полке у книг И.Ф. Анненского (возможно, приобретенные «ради моды» и даже никем не прочитанные). Автор, по-видимому, вступает в диалог с читателями знающими, словно предлагая назвать художников, чьи книги, оказавшись рядом с томиками Анненского, могут соответствовать его представлениям о «близкой душе». Это имеет отношение и к творчеству других «подземных классиков»: Анненского своим учителем считали А. Гумилев, О. Мандельштам, Б. Пастернак; А. Ахматова посвятила ему свое стихотворение: «А тот, кого учителем считаю, / Как тень прошел и тени не оставил...» [Ахматова, 1999: 98]. Не исключено, что данный эпизод создан И.Н. Полянской под впечатлением от Нобелевской речи И.А. Бродского, говорившего о стремлении «к воссозданию эффекта непрерывности культуры», которую нельзя представить без имен «возвращенных» художников. Осип Мандельштам, Марина Цветаева, Анна Ахматова названы Бродским среди тех, чьи «тени смущают» постоянно: «Ибо быть лучше них на бумаге невозможно; невозможно быть лучше них и в жизни, и это именно их жизни, сколь бы трагичны и горьки они ни были, заставляют меня часто <...> сожалеть о движении времени» [Бродский, 1992: 11].

Повествовательница в романе И.Н. Полянской тоже сожалеет о быстротечности жизни, но ее представление о неуклонном «беге времени» несколько скрашивает мысль, афористично выраженная И. Лиснянской: «А что за гробом – музыка и берег» [Лиснянская, 2000: 7]. В неостановимом движении «реки» времени в «музыкальном» романе все души оказываются близкими: «вот старушечье, простое, в черном платочке лицо, лицо бабушки моей подруги, и я смотрю на него, точно есть надежда, что старушка <...> расскажет о том берегу, где сейчас и она, и Иннокентий Анненский, и все те, чьи лица развешаны здесь безо всякого порядка и мысли, которые смотрят и смотрят в свое сбывшееся будущее и ничего не знают о нем, зато знаю я. Вот и моя фотография <...>, и я так же, как они, смотрю в будущее, но не знаю его» [Полянская, 1999: 266]. Здесь фотография как память, как история «в лицах» обозначает тему, что получит

дальнейшее развитие в «Горизонте событий» (2002), тоже подкрепляя преемственную связь произведений И.Н. Полянской.

Недаром героиня «Прохождения тени» отмечает свой интерес к изучению фотографий из семейных альбомов: «Я вглядывалась в обглоданные вечерними тенями старческие лица, в щекастые мордочки младенцев, за спинами которых разгоралось солнце судьбы <...>» [Там же: 70]. Но в более позднем романе центральной станет тема судьбы Отечества, реконструируемая по фотографиям. А в первом романе писательницы характер главной героини формируется под воздействием музыки, которая помогает связать ее личный опыт с опытом предыдущих поколений, настоящее – с прошлым, ведь именно музыка направлена на уравнивание «исторического детства и исторической взрослости <...>. Она выходит из рамок индивидуального психологизма и драматизма <...>. Она – как «вечное теперь» в «Моменты Штокхаузена или в «InC» Райли» [Чередниченко, 1994: 263].

В художественном мире романа И.Н. Полянской иллюзию этого поддерживает то, что героиня располагается в такой временной точке, с которой настоящее время повествования всегда видится прошедшим. По замечанию Б.А. Успенского, «форма глаголов несовершенного вида противопоставлена форме совершенного вида, прежде всего, в плане позиции наблюдателя по отношению к данному действию (действию говорения). Она создает эффект продолженного времени – мы как бы помещаемся внутри данного действия, становясь по отношению к нему синхронными свидетелями» [Успенский, 1995: 101]. В речи повествовательницы все, что связано с прошлым ее семьи, взаимоотношениями между родителями, в основном, передают глаголы совершенного вида: «Мама осталась одна, внутри своей не изжитой за время их мучительной семейной жизни любви» [Полянская, 1999: 130], «Бабушка невлюбила отца с первого взгляда» [Там же: 123] и т.д. А мир музыки сохраняет свою максимальную приближенность к настоящему, поскольку чаще всего его представляют глаголы несовершенного вида: «Я видела

различные пассажи и аккорды отчетливо, как видят вещь» [Там же: 26], «Мама рассказывала мне о Чайковском и его музыке» [Там же: 60].

«Озвученность» художественного мира романа И.Н. Полянской позволяет исследователям «безоговорочно отнести «Прохождение тени» к так называемой «музыкальной прозе» [Сидорова, 2006: 20]. Начиная с этого произведения, музыкальность становится характерной особенностью, которая позволяет без труда отличить все, написанное И. Полянской. В современном литературоведении под музыкальностью понимается «эффект частичного сходства литературного произведения с музыкой, который возникает в результате того, что некоторые общие для литературы и музыки приемы и структурные принципы в определенных культурно-эстетических ситуациях воспринимаются как музыкальные по преимуществу» [Келдыш, 1990: 595]. Что касается такого рода ситуаций, то они органически входят в мир «Прохождения тени» И. Полянской: «ее герои с детства живут в атмосфере музыки, учатся в музыкальных школах, общаются с учителями музыки и будущими музыкантами» [Панченко, 1999: 123]. Музыка напоминает о себе не только именами композиторов, музыкальных произведений, инструментов: в мире романа есть примеры передачи музыкального звучания словом. Так, музыкально-пейзажными зарисовками дается лирически грустная картина поселка, «плененного проволокой объекта». Музыкальное мышление писательницы диктует выбор таких «звучащих слов» (В.М. Жирмунский), таких синтаксических конструкций, которые способны воспроизвести «наплывы» музыкальных тем, делая читателя слушателем: «И вот снег поглотил голубые тени, отбрасываемые деревьями; все мотивы вдруг поменяли краску, поселок окутали валторны сумерек, и по домикам внизу, как дыхание арфы, пробежали зажегшиеся в окнах огоньки» [Полянская, 1999: 62]. Автором подчеркивается способность девочки все видеть сквозь призму «звучащих мелодий»: «Звуки музыки обступали меня, я слышала их и видела, <...>. Я видела различные пассажи и аккорды отчетливо. Как видят вещь <...>. Я представила состав этих звуков: в одном случае они были сделаны из капель

смолы. В другом – из кругляков литого полуденного света. Из слюды инея, зрочка стрекозы <...>» [Там же: 26]. Несомненно, в этих размышлениях звучит голос автора, который убежден, что «музыки в мире гораздо больше, чем живописи и литературы. Можно сказать, что все окружающее нас – музыка» [Полянская, Черняева, 2002: 245]. Недаром и современные исследователи, характеризуя особенности автобиографических произведений, наряду с такими признаками, как «автобиографический герой, установка на документальность», называют «лирические импульсы» [Бронская, 2001: 22–23]. Да и сам сюжет романа «Прохождение тени», вся «истрепанная партитура отношений» родителей и детей «рассказаны, быть может, музыкой не в меньшей степени, чем словами» [Абашева, 2000: 207].

Своих близких героиня-повествовательница также воспринимает через музыку: «Отец всегда мне казался бетховенско-вагнеровским героем, то есть героем симфонического Бетховена, слившегося с хрестоматийным Вагнером, заряжавшим в своем оркестре каждый инструмент, включая целомудренную флейту, демонической силой звучания <...>» [Там же: 33]. Если учесть, что «в искусстве Бетховена, отмеченном <...> реализмом и демократичностью, нашли воплощение передовые идеи эпохи Просвещения, героика борьбы за счастье человека, свободолюбивые призывы» [Вайнкоп, 1984: 21], то можно предположить, что и в своем отце героиня видит отважного и талантливое человека, призванного совершить революцию в науке. В создании образа отца участвуют не только аллюзии на музыкальные темы, но и музыковедческие термины: «аллегро» и «адажио»: «Тема маленького человека (камерного) была принципиально чужда отцу, он надеялся, что его неукротимая энергия и мощь творца сквозь меня пролетят вглубь будущего, но он забыл, что после бурного allegro неизбежно идет адажио» [Полянская, 1999: 33]. В словаре музыкальных терминов указано, что allegro имеет значение «быстрого, оживленного темпа, соответствующего очень скорому шагу или даже бегу» [Келдыш, 1990: 17], а адажио – «медленного темпа, соответствующего замедленному шагу» [Там же:

14]. По мнению Панченко Н.А., «глубже, чем эта музыкальная характеристика с последующими комментариями, пожалуй, трудно сказать о герое» [Панченко, 2005: 123]. А «последующие комментарии» включают в себя чуть ироничные замечания дочери, отмечающей причины изменения в «тональности» звучания отцовской судьбы. Свое рождение повествовательница сопоставляет с короткой «музыкальной паузой» в жизни отца: «Чтобы не только клавишные, <...> прочая оркестровая провинция ощутили передышку, но и вся природа выдержала некую паузу, – и в роли захватчика этой паузы выступила я» [Полянская, 1999: 33]. Здесь при передаче «детского» мировидения Полянская, по-видимому, ориентируется на «уроки» Чехова, в рассказах которого «в результате последовательного применения детской точки зрения мир «остраняется», перестает быть привычным» [Лапоница, 2005: 25].

Взаимоотношения героини с матерью также чаще всего характеризуются через сравнение с музыкой. В первую очередь обращает на себя внимание контрастность «музыкальных» портретов отца и матери. Героиня вспоминает ситуацию, когда она, следуя за матерью, «удивлялась слаженности <...> движений, как будто <...> вместе играли какую-то пьесу вроде сонаты-арпеджионе Шуберта для контрабаса и фортепиано» [Там же: 206]. В этой характеристике доминирует не искрометный Бетховен, а Шуберт, крупнейший из основоположников музыкального романтизма, музыка которого сближает мечтательные натуры матери и дочери. Повествовательница отмечает изменчивость настроений матери, сложность ее характера: «Вот мама нагнулась и сорвала ромашку с того же мощного узловатого куста, с которого срывала свой цветок полчаса назад я, – в этом месте мелодия сделала тонкое, едва уловимое движение в сторону, наметив иное развитие темы. Поднявшись на дорогу, мама обернулась <...>. Спустя две-три минуты то же сделала и я, но, по идее, застала уже несколько иную картину облаков над рекой, и это тоже укладывалось в партитуру в том месте сонаты, где фортепиано отдельно проговаривает пассаж, пропетый контрабасом» [Там же: 207]. «Репертуар» в наборе музыкальных

характеристик матери тоже призван раскрыть ее мятущуюся душу: «Наши короткие разговоры с мамой похожи на до-мажорную прелюдию Рахманинова в сорок тактов» [Полянская, 1999: 56]. Упоминание о Рахманинове вызывает в памяти читателей драматические обстоятельства судьбы этого великого русского музыканта, имя которого возвращается на Родину из незнакомого нам прежде «русского зарубежья». Становятся известными и особенности биографии творца, печальный отсвет которых, по-видимому, тоже способствует созданию образа матери в романе «Прохождение тени». Будучи женат на двоюродной сестре Наталье Сатиной, Рахманинов был влюблен в певицу Нину Кошиц, которой посвятил целый цикл из шести вокальных миниатюр – любовных романсов, а после разрыва с Ниной Кошиц «Рахманинов больше не обращался к сольному вокальному жанру» [Гусева, 2003: 33].

Тема мучительной любви, объясняющая сложность отношений между родителями, и образ матери, занятой музыкальным образованием дочери, вводит в роман И.Н. Полянской и диалог-переключку со стихотворением «Маме» (сборник «Вечерний альбом», 1910) и автобиографической прозой М.И. Цветаевой («Мать и музыка», 1934), где «мать, ощущаемая дочерью с рождения как музыка (лирика), переходит в родную ей музыкальную стихию» [Калинина, 2003: 8]. Имеет смысл упомянуть и о чувстве «одинокости вдвоем», переживаемом в замужестве мамой поэта: «сгоревшая тридцати восьми лет от чахотки Мария Александровна Цветаева, <...> высокоодаренная женщина, грустная и романтическая, <...> с «измученной душой» <...>, подчиняясь горячо любимому и деспотически любящему ее отцу, <...> отказалась в юности от встреч с дорогим ей человеком, <...> потом вышла замуж за Ивана Владимировича Цветаева, сорокачетырехлетнего профессора Московского университета, вдовца с двумя детьми <...>. Так что драматизмом <...> был пронизан воздух дома номер 8 по Трехпрудному переулку, где жила семья Цветаевых» [Саакянц, 1986: 6]. То же можно сказать и об атмосфере дома повествовательницы в романе Полянской: «Дом охвачен заревом музыки, но мы переживаем ее по-разному, точно каждый

из нас находится под только ему одному предназначенным столпом хрустального света, внутри которого всякий звук взрывается видениями <...>. Из-под тяжелых складок нашей семейной драмы <...> пробиваются лучи музыки <...>» [Полянская, 1999: 28].

Упоминание имен выдающихся музыкантов, их произведений, широкое употребление музыкальных терминов свидетельствуют не только об эрудиции повествовательницы, но и о том, что она сначала «слышит» окружающий мир, а потом «переводит» слуховые образы в зрительные. В детстве героиня, болезненно воспринимающая разногласия родителей, надеется, что их все-таки объединит любовь к музыке: «В теплом кольце света, отбрасываемого лампой с апельсиновым абажуром вертится диск черного шеллака. Отец и мать ходят по комнате <...> и с болью <...> выговаривают друг другу каждый свое, не замечая, что живут они в одном музыкальном пространстве <...>» [Там же: 28]. Девочка верит, что все «разрешится средствами гармонии», ведь до нее от музыки – один шаг, однако ее близкие, понимающие и ценящие музыку, не умеют главного – слышать друг друга. Музыкальное видение мира даровано героине И.Н. Полянской на всю жизнь. При описании вступительного экзамена в училище подчеркивается хорошая подготовка абитуриентки, которая свободно владеет музыкальной терминологией, отлично разбирается в композиторском искусстве: «Перешли на музыку. Чайковский, Равель, Стравинский, Перголези, Россини, Люли, Скрябин, Рахманинов, Прокофьев <...>» [Там же: 22]. Это перечисление имен говорит о том, что мир музыки героиня обживает как «родной дом», где нет ни временных, ни пространственных границ, где «никому не тесно»: ни русскому композитору П.И. Чайковскому, творчество которого характеризуют «могучий реализм и жизнелюбие» [Вайнкоп, 1984: 167], ни итальянцу Д. Перголези, кто вошел в историю музыки как первый классик итальянской комической оперы. Соседство имен отечественных и зарубежных композиторов, современных и представляющих прошлое, хорошо знакомых соотечественникам и «возвращаемых» им сегодня, не имеет отношения к постмодернистской

«всеядности». Автор романа утверждает право музыки «перешагнуть» границы своего времени и рамки политических систем. Души музыкантов устремлены в вечность, их искусство, по мнению писательницы, по-прежнему – главный «камень» (О. Мандельштам) в основании мировой культуры, «а где-то высоко над нами проносятся, как ветра, <...> исторические события, климатические пояса» [Полянская, 1999: 30]. Таким образом, героиня в художественном мире романа И.Н. Полянской, наряду с «биографическим кодом», наделена уникальным характером, индивидуальными психологическими особенностями.

§3. Роль второстепенных и эпизодических персонажей в характерологии И.Н. Полянской

Рассмотрение системы персонажей в «Прохождении тени» подтверждает целостность художественного мира произведения, где и второстепенные, и эпизодические персонажи, сгруппированные вокруг центрального образа повествовательницы, на самом деле, являются не только «действующими лицами в литературном произведении», но и выступают «носителями точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 176]. В романе И.Н. Полянской у каждого персонажа свое «лицо» и своя функция, но все они, так или иначе, «дифференцируются на музыкантов – «слепцов» с абсолютным слухом и немужыкантов – с абсолютным зрением, но «глухих», неспособных слышать и понимать друг друга» [Сидорова, 2006: 20]. Они «стянуты» к центральному образу повествовательницы, обладающей и абсолютным слухом, и прекрасным зрением, потому являющейся «проводником» и для тех, и для других. Что касается второстепенных персонажей в «семейной линии» романа, которые активно участвуют в развитии сюжета, то здесь важнейшая роль принадлежит отцу, в образе которого, следуя традициям автобиографического повествования, И.Н. Полянская отобразила судьбу своего отца Николая Георгиевича Полянского. Ученый-химик, последователь академика Зелинского, ушедший добровольцем на

защиту Москвы, в сражении под Нарвой «был ранен и попал в плен. К концу войны он оказался в американской оккупационной зоне, оттуда, несмотря на уговоры американских специалистов, настоял на переводе в русский сектор. А там был осужден за измену Родине и, как тысячи других вернувшихся из немецкой неволи, отправлен по этапу. Потом через Колыму он попал в знаменитую уральскую «шарашку» для работы над атомным проектом» [Полянская, Черняева, 2002: 245]. Не трудно заметить, что основные вехи судьбы героя романа И.Н. Полянской практически совпадают с трагическими эпизодами жизни реального исторического лица. Но задача писательницы не сводится к созданию литературного «памятника» близкому человеку: Полянская стремится восстановить запретные ранее, а потому неизвестные страницы отечественной истории. Среди них те, что касаются «Атомного проекта СССР»: они становятся известными только в конце XX века, когда были рассекречены документы, шестьдесят лет хранившиеся в самых труднодоступных помещениях сверхсекретных архивов.

Имена многих ученых, положивших начало советскому ядерному проекту, стали возвращаться из забвения, благодаря произведениям русской литературы. Так, главным героем повести Д. Гранина «Зубр» (1988) является ученый-биолог Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский, который тоже «был привлечен к биологическим исследованиям, связанным с использованием атомной энергии, работал в секретной лаборатории на Урале» [Попов, 1988: 252]. Не исключено, что это произведение вызвало у писательницы желание продолжить развитие темы научного подвига в «лагерной» прозе: судьба ее отца «удивительным образом повторила – только на ином, более страшном витке – судьбу «Зубра», Н.В. Тимофеева-Ресовского, с которым они были хорошо знакомы» [Полянская, Черняева, 2002: 246]. Как отмечают исследователи, «оба они — Ресовский и Полянский — по жизни шли как бы вместе и как бы врозь. Оба — сотрудники, хотя и разного ранга, в одном исследовательском центре под Берлином – Бухе. Оба возвращены в Советский Союз, хотя и не «одним рейсом» [Черных, 2009: 5].

Первым Бух (когда-то старинная деревня, находящаяся в двадцати пяти километрах от Берлина, а в настоящее время относящаяся к Берлину), где строился исследовательский институт, принял в 1928 году Николая Владимировича Тимофеева-Ресовского. «А Николая Георгиевича Полянского доставили в Бух спустя двенадцать лет при совсем других обстоятельствах» [Там же].

Какие обстоятельства привели к такому «повороту» в судьбе отца и героя романа Полянской, помогает понять рассказ повествовательницы. Он о том, как «допрашивающему после плена смершевцу отец рассказал все без утайки: как он при выходе из окружения из Наро-Фоминском раненым попал в плен, отличное знание немецкого языка спасло его от гибели, как некий майор Негель, узнав о том, что он химик, переправил его в Берлин для работы» [Полянская, 1999: 171]. По-видимому, это и была дорога в Бух, где встретились два русских ученых. Но после падения Берлина их пути разминулись, хотя оба стремились вернуться на Родину. Еще в 1944 г «через тайные связи к Зубру поступило сообщение о том, что его ждут в Штатах <...>. Он никак не отозвался на это предложение» [Гранин, 1988: 128]. Патриотические чувства свойственны и герою романа И. Полянской, конечно, знавшему о том, что 4 октября 1944 года Совнарком СССР принял решение о возвращении на Родину советских граждан, но жесткая проверка ожидала узников концентрационных лагерей» [Полян, 1994: 56]. Такая «жесткость» постигла и отца героини романа «Прохождение тени»: «Он был жертвой <...>, гложущей мороженую конину в немецком концлагере, едущей по этапу в тесном соседстве с мертвецами в раскаленном от солнца Столыпине, валившей лес и толкающей тачку в колымском забое» [Полянская, 1999: 69]. На Родине лагерь ждал и героя Гранина: «Сослали его в лагерь <...>, лишь в начале 1947 года доставили в Москву, а оттуда направили на Урал» [Гранин, 1988: 139]. Новая встреча двух ученых, переживших ужас лагерной неволи, и произошла там, на Урале. Следует отметить, что повесть Д. Гранина «стоит на грани документалистики и чисто художественной литературы, совмещая достоинства

того и другого жанров» [Грекова, 1987: 184]. Создавая образ знаменитого биолога-генетика, автор вводит в произведение «многочисленных людей, рассказывающих автору о Зубре, многоголосицу живых свидетельств, живых изумлений, живых восторгов» [Там же]. В романе И. Полянской главным свидетелем многотрудной жизни талантливому ученому-химику становится дочь, сама повествующая о его судьбе, которую знала лучше других.

В обоих произведениях показано, как зоны за колючей проволокой превращались в подлинные «островки свободы». В таких «шарашках» собиралась вся большая наука: физики, генетики, биологи, медики, словом, люди, чьи научные цели так удачно совпали с целями государства» [Полянская, Черняева, 2002: 245], которому в этот период «атомная бомба была нужна позарез» (А.И. Солженицын). Д. Гранин отмечает особый подъем в работе ученых-биологов, обеспечивающих разработку средств защиты от воздействия атома: «Несмотря на трудности нового дела, на оторванность от «большой жизни», работа шла с подъемом <...>. Требовалось исследовать <...> способы защиты живого. Гуманная эта миссия воодушевляла самых разных людей, собранных на объекте» [Гранин, 1988: 142]. Героиня романа «Прохождение тени» также описывает необычную атмосферу жизни на «объекте»: «Там, за его пределами, царил послевоенная разруха, холод, голод, страх, здесь – фантастическое благоденствие и уверенность, что волос не упадет с твоей головы, пока идет работа, к которой все относились с двойным энтузиазмом» [Полянская, 1999: 174]. В случае успеха в разработке осужденным были обещаны свобода и жизнь в одном из городов огромной страны. Об этих обстоятельствах сказано в романе А. И. Солженицына «В круге первом», опубликованном в нашей стране в 1990-м году: «На шарашках, куда, казалось, не проникал зубовой скрежет лагерной борьбы за существование, издавна было достойно утверждено начальством: в случае успеха разработки ближайшие к ней зеки получали все – свободу, чистый паспорт, квартиру в Москве» [Солженицын, 1991. Т. 2: 78].

Мечтой о свободе живут и герои И. Полянской. В романе «Прохождение тени» повествовательница делится своими детскими воспоминаниями: «В лаборатории пытаются что-то такое *расщепить*. Когда это произойдет, мы все получим свободу, так обещал телефон» [Полянская, 1999: 59]. Однако героиня романа отмечает и тот факт, что ее отец ощущал себя вполне свободным человеком на «объекте» именно потому, что здесь мог заниматься любимым делом: «Он не видит ни автоматчиков на вышках, ни колючки <...>, потому что здесь, в зоне, он наконец-то обрел свободу, о которой мечтал много лет» [Там же: 177]: в глубинах атома действуют свои законы, отличные от законов человеческого общества.

В условиях лагерной жизни суверенная область науки позволяет личности сохранить свою духовную свободу. Может, потому отец так настойчиво пытается втолковать своей подрастающей дочери, «что труд, перефразируя его любимого Горького, – Бог свободного человека» [Там же: 183], имея в виду не рабский труд, а труд общественно полезный, то дело, «которое больше тебя самого» (Ю. Трифонов) и которому служишь не за страх, не за деньги, а по совести. Отец говорил, перефразируя монолог Сатина из пьесы Горького «На дне» (1902), где звучат слова: «Правда – Бог свободного человека» [Горький, 1962. Т. 16: 136]. Но если Горький «выбор между правдой и человеком делает в пользу человека («Человек – вот правда!») [Примочкина, 2008: 3], то герой романа И. Полянской заменяет слово «правда» словом «труд». Правда так и осталась «закупоренной» в этом «человеке кристальной честности» (И. Полянская), убедившемся на примере собственной судьбы и судеб товарищей по уральской шарашке, что в условиях тоталитарного режима правда «не ко двору». Важно, что творчество Горького было особенно близко отцу повествовательницы. Разумеется, это связано не столько с тем, что проза и драматургия советского классика (в «усеченном» виде, без вернувшихся к читателям только в конце XX века «Несвоевременных мыслей») были официально признаны, но и со свойственным именно Горькому страстным противостоянием «свинцовым мерзостям жизни». Сама И. Полянская,

говоря о судьбе прототипа героя своего романа, отмечала, что ее «отец – абсолютно бесстрашный человек. Его судьба явилась <...> примером гордой неуступчивости и мужества» [Полянская, Черняева, 2002: 247]. В то же время, зная правду о судьбе пленных, о лагерях и репрессиях, отец героини всячески старался оградить от этого знания дочь: «И как не просила я его научить меня этому предмету, истории, он не желал ничем делиться и совал мне под нос учебник <...>. Он требовал, чтобы я вызубрила учебник» [Полянская, 1999: 69], т.е. ограничила свои знания официально принятой и в те годы единственно возможной версией истории.

Но сам герой романа так и остался непокоренным страхом и ложью времени. «Отцу с его прошлым трудно было устроиться на работу, а еще труднее – удержаться на ней <...>. Тайная папка, содержащая отжимки из его прошлого, повсюду, как тень, следовала за ним <...>. Переезжая с места на место, он снова и снова пытался убежать из немецкого плена, выбраться из Берлина» [Там же: 272]. В юности героиня не все понимала в метаниях и наставлениях отца, ей казалось, что от результатов его труда веет «некой формулой, в которую живая жизнь укладывалась, как в свинцовый гроб» [Там же: 183]. Такой характеристикой автор романа обращает внимание читателя не только на непреклонность и неуступчивость отца, но и на то, какая опасность может грозить всему живому в случае неразумного использования атомной энергии. К заветной цели – завладеть атомными высотами, талантливые люди нашей страны приближались ценой невероятных душевных и физических трат. «Создавали атомную бомбу <...>. Защита среды <...>, защита человека – все это вставало перед наукой впервые. Даже ученые-физики не представляли себе толком нужных мер защиты при пользовании радиоактивными веществами» [Гранин, 1988: 147]. Оттого и появляется этот зловещий образ – «свинцовый гроб», незнакомый прежде человечеству: «в такой гроб в пятьдесят третьем году был положен один из лаборантов после неудачной серии опытов, превратившийся за неделю агонии в мумию» [Полянская, 1999: 183], – вспоминает повествовательница

И.Н. Полянской. Свою врожденную болезнь крови она тоже объясняет неосторожным обращением отца с радиоактивными материалами: «когда отец обеспечивал химическую оркестровку А-бомбы, во время одного из испытаний он получил изрядное количество бэр,<...>, вот почему вследствие этого события в моей крови недостает лейкоцитов» [Там же: 33]. Только со временем приходит к героине Полянской понимание того, что, не жалея себя, наши ученые работали для будущего. Как прозвучало в «Зубре» Гранина: «Трудно было остаться чистеньким в работе с этой плохо изученной штукой. Но, схватывая свои дозы <...>, они вырабатывали средства защиты для следующих поколений» [Гранин, 1988: 146].

Именно для следующих поколений, для будущего Родины по двенадцать часов в сутки работали ученые секретных лабораторий. Талантливым обитателям «шарашек» не были свойственны иллюзии по поводу существующего строя и его «заботы» о людях. Однако каждый из них оставался патриотом своей страны, понимая: режимы и общественные формации изменчивы, а вот Родина одна. Герой романа И.Н. Полянской уходит в мир науки, который становится спасительным для него: «Он ушел в *труд*, как уходил лопатками в стену уже приговоренный к расстрелу <...>. Он выбросился из собственной памяти, словно Кроткая из окна, прижимая к груди, как икону, *труд*» [Полянская, 1999: 69].

Поскольку проза И.Н. Полянской характеризуется сочетанием традиций реалистического письма с элементами постмодернистской поэтики, в качестве «референта» литературного произведения у нее нередко «выступает весь культурный интертекст, с которым сознание пишущего образует ризому во всеохватной интертекстуальной игре» [Прохорова, 2005: 56]. В художественном мире «Прохождения тени» эта «игра» ставит целью не развлечение читателей, а стремление автора актуализировать в них память о русской классике с ее высокими духовными ориентирами, любовью к «маленькому», но достойному внимания человеку. Полянская из тех художников, кто пытается не только восстановить «органику русской литературы» [Скоропанова, 2002: 38], но и

«подтолкнуть» читателя к «достраиванию» смыслов. Так, упоминание имени героини «фантастического рассказа» Ф.М. Достоевского в романе Полянской расширяет смысловое поле рассматриваемого произведения.

Трагичность судьбы Кроткой Ф.М. Достоевского, ее цельный, сильный характер, поступки, не всегда поняты другими, словно «подсвечивают» образ близкого человека в художественном мире романа «Прохождения тени». За внешней покорностью героини Достоевского скрывается натура гордая, неукротенная, которая предпочла молчаливое самоубийство тягостному существованию с жаждущим власти мужем. Герой «Прохождения тени» не стремится отомстить тоталитарной власти за свои обиды и страдания, он одержим другой мыслью – идеей служения науке, вот почему он тоже «убивает» свои воспоминания, связанные с самыми страшными моментами своего прошлого. Многотерпеливый (так трактуется «кроткий» в словаре В.И. Даля [Даль, 2001. Т. 2: 167]), но непокоренный, несломленный, он остается свободным, независимым в своих научных изысканиях. Кроткая идет на смерть с прижатым к груди образом Богородицы, веря в ее заступничество и прощение, в чем видится «необычное сочетание отчаяния и веры, гибели и надежды» (Л. Гроссман). Герой романа И.Н. Полянской, пройдя через тяжелейшие испытания, сохраняет надежду на лучшую для страны жизнь: «Все в нем покоряло людей: его твердая вера, что жизнь, несмотря ни на что, прекрасна, независимость суждений, сила и самостоятельность» [Полянская, 1999: 244].

Описывая жизнь на объекте, повествовательница так характеризует веру отца: «Нет-нет, говорил отец в амбулатории шарашки маме, <...> оковы тяжкие падут, и родина – эта тяжелая, грозная страна, немилостивая к слабым, оступившимся или попавшим в плен к врагу, – встретит нас у трапа самолета, и с каждого из нас будет снято клеймо врага народа» [Там же: 171]. Пушкинские слова «оковы тяжкие падут», представленные в тексте романа без кавычек, являются не столько приемом «центонного письма», сколько способом создания литературного характера, впитавшего в себя «заветы» и «советы» русских классиков. Они

подтверждают мысль о том, что не натура отца была причиной его злключения: «общество <...> еще не сумело дорасти до отца, поэтому оно всегда оказывалось страдающей стороной» [Там же: 245]. Отец, этот «человек слова» и «кристальной честности», и дочь свою учил противостоять несовершенству мира. Писательница дает возможность услышать «прямую речь» своего героя, звучащую в письме к дочери: «к любому явлению надо подходить смиренно и, главное, терпеливо, не строить о нем поспешных умозаключений, приводящих к одной из самых разрушительных идей: если мир таков – значит, и я буду таким же <...>: да, мир таков <...>, но я буду таким, словно он исполнен радости и благородства» [Там же: 263]. Эту радость жизни герой И.Н. Полянской находит не только в науке, но и в музыке, литературе, театре, спорте. Не случайно повествовательница вспоминает, как до войны проводили свободное время ее родители: «Они ходили в оперетту, сидели вдвоем в библиотеке, <...> обменивались мнениями о прочитанных ими романах <...>. Время от времени они с друзьями ставили на дому любительские спектакли» [Там же: 128]. К тому же отец «свободно говорил на трех европейских языках, был остроумен, необычайно работоспособен, что вокруг него спонтанно завязывались праздники» [Там же: 245].

Эти маленькие праздники организовывались даже в шарашке, порой в коттеджах объекта всемогущая музыка устраняла настороженность и подозрительность: «в одной мелодии сливались голоса народа и врагов народа, русских и немцев, физиков, химиков, биологов» [Там же: 77]. И.Н. Полянская утверждает мысль о том, что «научные открытия не знают границ и служат всему человечеству, входя в контекст мировой культуры» [Перевалова, Перевалов, 2012: 22]. Следуя правде истории, писательница с грустью замечает, что до недавнего времени отец ее героини, как и многие другие советские ученые, оставался всего лишь «тенью» в судьбе своего отечества, «неотчетливым очертанием, силуэтом»: его достижения, научные открытия не принесли ему прижизненной славы. А «в приблизительных исторических учебниках, как ни приближай к глазам отдельные

страницы, ни умножай зрение лупой, я не могу разглядеть имени моего отца, набранного, должно быть, невидимым шрифтом <...>. Он был жертвой <...>, брошенной на немецкие танки под Москвой с музейной винтовкой в руках и одним патроном в стволе, жертвой, гложущей мороженую конину в немецком концлагере <...>, но он выжил и во льдах, <....> и под землю в одной из страшных своих А-лабораторий» [Полянская, 1999: 69].

Судьбами своих близких писательница подтверждает историческую правду, открытую «возвращенной» литературой второй половины XX столетия, создававшейся в тех «социальных условиях, когда историческая наука не могла дать ответы на сложные вопросы о трагических обстоятельствах начала войны» [Герасименко, 1989: 126]. Возможно, говоря об участии отца в боях под Москвой, автор отсылает читателей к повести К. Воробьева «Убиты, под Москвой» (1963), рассказывающей о трагедии кремлевских курсантов, посланных на смерть во время наступления фашистов под Москвой зимой 1941 года. Страницы «Прохождения тени», повествующие о том, как выжил отец повествовательницы в немецком концлагере, как был осужден за измену родине, обнаруживают параллели с «Последним боем майора Пугачева» (написан в 1959 г.; опубликован в 1988 г.) В. Шаламова: «Статья, по которой отец отправился на Колыму, была убийственной – «пособничество врагу» [Там же: 171].

Лагерная судьба майора Пугачева во многом схожа с судьбой отца героини Полянской. В одном из боев майор был ранен, оказался в немецком плену, из которого бежал, прорвался к своим, но был арестован, обвинен в шпионаже и получил срок. «Майор Пугачев вспомнил немецкий лагерь, откуда он бежал в 1944 году <...>. Майор Пугачев не верил власовским офицерам – до тех пор, пока сам не добрался до красноармейских частей. Все, что власовцы говорили, было правдой. Он был не нужен власти <...>. Потом были вагоны-теплушки с решетками и конвоем – многодневный путь на Дальний Восток, море, трюм парохода и золотые прииски Крайнего Севера. И голодная зима» [Шаламов, 1998: 321].

Роман И.Н. Полянской и «Колымские рассказы» В. Шаламова сближает и присутствие образов детей. Так, в рассказе В. Шаламова «Детские картинки» (1959) и в романе «Прохождение тени» мир лагерей представлен глазами ребенка. Автор «Колымских рассказов» дает представление о детских рисунках, где заборы с колючей проволокой ограничивают не только пространство, но свободу и сознание маленького художника: «В тетрадке было много, очень много заборов. Люди и дома почти на каждом рисунке были огорожены желтыми ровными заборами, обвитыми черными линиями колючей проволоки <...>. Около забора стояли люди <...>, это были солдаты, это были конвойные и часовые с винтовками <...>. Ребенок ничего не увидел, ничего не запомнил, кроме желтых домов, колючей проволоки, вышек, овчарок, конвоиров с автоматами и синего, синего неба» [Там же: 156].

В «Прохождении тени» мир шестилетней девочки также ограничен колючей проволокой, вышками и караульными собаками. Однако не случайно шарашки, где работали ученые, названы в романе «островками свободы». Те, кто оказался в «шарашке», пережив лагерный ужас Колымы, подтверждают: «Для человека, попавшего сюда из лагеря <...>, этот дортуар на 50—60 человек казался верхом комфорта. <...>. Кроме уже упомянутого бельевого и вещевого довольствия по линии спецтюрьмы нам полагалось трехразовое питание — завтрак, обед и ужин. Еда готовилась хорошо и даже отличалась некоторым разнообразием <...>. У каждого — после лагеря это казалось чудом!» [Голицын, 1997: 336]. К тому же лагерная жизнь в «Прохождении тени» несколько смягчена музыкой: «И вот снег поглотил голубые тени, отбрасываемые деревьями; все мотивы вдруг поменяли краску, поселок окутали валторны сумерек, и по домикам внизу, как дыхание арфы, пробежали зажегшиеся в окнах огоньки. Колыбельная смолкла на чуть слышном пиано-пианиссимо, и тут, точь-в-точь как в «Зимних грезах», последовало причудливое скерцо. Из лабораторий выходили люди, рабочий день окончился...» [Полянская, 1999: 62], — подмечает наделенная музыкальным даром девочка. Если учесть, что «скерцо — название подвижной инструментальной

пьесы, обычно бодрого характера» [Должанский, 1964: 315], то в этих словах есть надежда: может измениться в этих краях «мелодия жизни», обретающей свободу. Так, описание поселка-объекта с высоты караульной вышки помогает услышать Чайковского и вспомнить не только его произведения, но и тех, кто тоже их любил и слушал «по памяти» даже в нечеловеческих условиях заключения, подтверждая неуничтожимую силу искусства. Ведь именно Чайковский, по мнению исследователей, в своей музыке «с потрясающей силой утверждает права человека на жизнь, свободу, счастье, справедливость» [Вайнкоп, 1984: 167].

Любовь к искусству объединяет всех героев романа «Прохождение тени». Не случайно в «семейной» линии сюжета среди второстепенных и эпизодических персонажей особое внимание уделяется Вере и ее сыну Андрею Астафьеву, в которого была влюблена когда-то мать повествовательницы. Об Андрее она узнает из воспоминаний Веры, с которой познакомилась, когда гостила у своей бабушки Тамары в Ростове. В судьбе Веры, потерявшей в жизни все: «родных, друзей, положение в обществе, сына, наконец» [Полянская, 1999: 155], писательница отобразила историю большого, талантливого русского интеллигентного семейства, попавшего в «разлом» времени. Уставшая от одиночества пожилая женщина охотно рассказывает повествовательнице о жизни своих близких до революции: «Отец – дирижер городского оркестра, мать – актриса-инженю. Братья-студенты строчили статьи в губернскую газету, <...>. Уютные зимние вечера, пышные пироги, <...> импровизации на рояле» [Там же: 156]. Но революция и Гражданская война уничтожили эту жизнь: оба брата Веры были убиты, отец и мать не смогли пережить этого удара. Вера, оставшись одна, вечерами играла на пианино в кинотеатре «Мираж», а днем работала делопроизводителем в отделе народного образования, так зарабатывая на жизнь. Спасала и согревала только музыка, спасала и Веру, и ее сына. Позднее повествовательница поймет: ее мама любовью к музыке «была обязана общению с Верой, и только с Верой <...>. Вера частенько играла маме – она прекрасно читала с листа, и мама покупала для нее все новые ноты» [Полянская, 1999: 168].

Образ Веры, второстепенного персонажа в романе, неразрывно связан с образом Ростова и его культурным наследием. Места, которые посещают Вера и героиня-повествовательница, это реально существовавшие или существующие топонимы старинного города на Дону. Так, упоминается улица Старопочтовая, на которой находился дом Багаевых: «Хорошо ехать на трамвае по улице Старопочтовой, катить в ее берегах меж причудливых невысоких домов» [Там же: 101]. Значительность места и роли рассматриваемого образа в системе персонажей романа связана и с тем, что «детство Веры пришлось на те времена, когда поползли по лицу земли одна за другой эти целлулоидные ленты с шелестящими, словно конфетная обертка, событиями и страстями, которые озвучивали сидящие в темноте таперы-импровизаторы» [Там же:160]. Она и до старости не утратила ту восторженность, которая рождалось в душе при виде здания бывшего синематографа: «Вера указала мне на небольшое открытое кафе <...>. Когда-то здесь было здание синематографа «Мираж», оно до сих пор смутно вырисовывается перед Вериним взором в пустыне настоящего, и она, приветствуя обман зрения, часто является сюда в когда же начнет вырисовываться строение синематографа, девочка с косой, в беличьей шубке, под руку с отцом-дирижером, известным всему городу человеком» [Там же: 160].

Такой же магической силой, выполняющей «компенсаторную» функцию, превращая унылую жизнь одинокой женщины в чудесный мир, обладает кино в рассказе Л. Петрушевской «Мост Ватерлоо» (1995): «Какой-то как бы шабаш творился у дверей маленького кинотеатра <...>, и тут погас свет и возник рай <...>. Баба Оля увидела на экране все свои мечты <...> и ту жизнь, которую она почему-то не прожила <...>. И главнейшей своей задачей баба Оля почитала теперь <...> внушение мысли, что есть иная жизнь, другая, высшая, сеансы, допустим, девятнадцать и двадцать один, кинотеатр «Экран жизни», Садово-Каретная» [Петрушевская 1996: 180]. Возможно, рассказ Л. Петрушевской, которую И. Полянская называла своим учителем («Огромное влияние на женскую прозу оказали рассказы и повести Людмилы Петрушевской <...>, у

которой «мы все учились понемногу» [Полянская, Черняева, 2002: 259]), способствовал тому, что в художественном мире «Прохождения тени» возникает здание синематографа «Мираж». Очевидно, автор романа хотел подчеркнуть не только документальность этого факта, но и переносный смысл слова («обманчивый призрак чего-либо» [Ожегов, 2007: 467]) и соотнести его с процессом мистификации, который сопровождал советское киноискусство: «Целлулоидные мифы, целлулоидные миры, ограненные ювелиром-оператором для вечного слияния вечного времени – они докатились и до нас из канувших в Лету эпох <...>. Сухим солнечным днем веселый Ленин прогуливается по Кремлю с Бонч-Бруевичем <...>. На передний план всплывает все, <...> что прошло режиссуру <...>» [Полянская 1999: 161]. В этом фрагменте узнаваема «прямая речь» автора, наделенного «избытком знания и видения» (М.М. Бахтин), превосходящим жизненный опыт юной повествовательницы в романе. Авторская позиция определяется, с одной стороны, пристальным вниманием к внутреннему миру взрослеющей героини, с другой – стремлением соотнести ее судьбу с судьбой страны, ее культурой и историей.

Повествуя о Вере, повествовательница описывает их совместные походы в театр, подчеркивая особую любовь собеседницы к этому виду искусства: «Я очень, детка, люблю театр, не правда ли, здание нашего театра похоже на сфинкса или на спящих львов в Ленинграде, зрительный зал – как запрокинутая грива, а вот эти два подъезда по бокам вроде лап» [Там же: 157]. Но для Веры театр не только память об искусстве, пережившем трагедию войны: с театром связана судьба ее сына, эпизодического персонажа романа, который появляется в воспоминаниях Веры, по-своему участвуя в формировании художественного мира произведения. Андрей после войны работал в Ростове театральным художником, здесь и встретился с мамой повествовательницы. Одаренный человек, он «рисовал маму в цыганском наряде Кармен или Фраскиты, в мундирных платьях из «Пиковой дамы <...>. Он рисовал маму и себя в сценах из каких-то невообразимых спектаклей, известных лишь им одним» [Там же: 158], примеряя

на себя не театральные костюмы, «примеряя» чувства, которые не подвластны времени. Особое внимание автор романа обращает на необычное отношение Андрея к музыке: «Судя по рассказам Веры, Андрей любил музыку не так, как мы все <...>, а как-то тоньше и изощренней, как любят ее профессионалы-теоретики» [Там же: 166]. Он переводил транспозицию музыкальных образов из звукового регистра в живописный, но его работа осуществлялась «в том же ключе, что и деятельность кинорежиссера, использующего музыку в своих целях, приспособляющего ее к своему замыслу [Сидорова 2006: 21], так же как «Брамса приспособляют к пожиранию устриц, а Бетховена к пальбе из револьвера» [Полянская, 1999: 160]. Вариант Андрея чуть более «эстетизированный» способ «господства» над музыкой, в результате чего возникают «мелодически осязаемые визуальные образы»: «Плащ его Джульетты Капулетти раздували, как парус, «фанфары тревоги» Берлиоза <...>. Глумов, скособочив подвижную физиономию, как бы насвистывал начало арии Папагено <...>» [Там же: 165].

По-видимому, с помощью образа Андрея автор противопоставляет «искусству формальных разъятий и технического монтажа» (А.Г. Сидорова) искусство гармонии, которую нельзя «разъять» (А.С. Пушкин), потому что ее источник – в человеческом сердце: только «сердце человека <...> развязывает узлы исторических событий и сплетает разорванные ткани бытия,<...>, сердце – оркестровая яма, в нем, как пчелиный рой, гудит музыка<...>. И попробуй из этого шевелящегося комка звучаний вытащить мелодическую ниточку флейты-пикколо – она оборвется, потянуть за скрипичную струну – она лопнет <...>» [Полянская, 1999: 134]. Можно согласиться с исследователями, которые считают, что, «умерщвляя живые ткани поэзии и музыки, Андрей высвобождает энергию смерти, которая оборачивается против самого творца» [Сидорова 2006: 21]. Андрей заканчивает жизнь самоубийством: зримо ощущая, что любовь «вытянули» из его сердца, как «скрипичную струну», он не может пережить разлуку с любимой женщиной, уезжающей вслед за своим ссыльным мужем. Для

героини-повествовательницы беседы с Верой многое прояснили: теперь-то она могла понять задумчивость, молчаливость, какую-то отчужденность своей матери, всю жизнь любившей Андрея, даже после его смерти: «она, скитаясь без всякой цели по окраинам нашего города, в сущности, убегала от невыносимого взгляда правды» [Полянская, 1999: 171]. Эта вынужденная «слепота» матери не раз вспоминается героине, часто подчеркивающей ограниченность зрячих, их неспособность разглядеть страдания близких. Так, повествуя о частых ссорах своих родителей, девушка указывает именно на этот их недостаток: «О Боже, ослепли они, что ли? Ведь перед ними была я! Или они не видели, что удары, которые они адресуют друг другу, попадают в меня <...>» [Там же: 270]. Не удивительно, что слепые друзья девушки – самые яркие второстепенные персонажи из «студенческой» сюжетной линии романа, где действуют преподаватели и учащиеся музыкального училища, – вызывают ее неподдельный и благодарный интерес: они наделены «зрячим сердцем». Все они разные: приехали из разных городов, учатся на разных отделениях, играют на разных инструментах, но объединяет их не столько физический недуг, сколько огромная любовь к музыке, которая помогла им познать мир, увидеть его звучащим, научила ценить дружбу, не признающую ни социальных, ни национальных границ.

Среди них особого внимания заслуживает образ Коста, который отличается от других слепых и особым талантом исполнения, и противоречивым, непокорным характером, вызывавшим повышенный интерес у повествовательницы: «Коста принадлежал к числу людей, говорящих жизни «нет», прежде, чем она успела им что-то предложить <...>» [Полянская, 1999: 138]. Оригинальность этому образу придает имя Коста – производное от латинского Константин, что означает «постоянный» [Петровский 1995: 64]. «Постоянство», «устойчивость» предпочтений этого молодого музыканта повествовательница угадывает сразу. При первой встрече она обращает внимание на его броскую красоту и внутреннюю собранность: «внешность и сила характера, все же

прочитывающаяся в чертах лица, обрекали его на то, чтоб быть героем, о котором говорят, о котором думают и перед которым открывают настежь двери <...>» [Полянская, 1999: 18]. Когда Коста играет на вступительном экзамене, девушка отмечает его превосходную технику, «честную, хорошую» игру, но «в ней не было свободного чувства», которое для нее важно. Разница в исполнительской манере Коста и героини подчеркивает различное мироощущение персонажей. Коста всегда за что-нибудь осуждал свою сокурницу: то ему казалось, что она хочет «идти по жизни легкими путями», то в оценке исполнения ею «Баркаролы» Чайковского на реплику преподавателя «Разгул чувств?» ответил: «Не чувств, а чувственности <...>. Личный, карманный, так сказать, Чайковский <...>. Много себя, немного солнца в холодной воде и чуть-чуть Петра Ильича» [Там же: 83].

В данном эпизоде использование «размытых» цитат из «чужого» текста тоже напоминает о приемах «центонного письма» в постмодернистской литературе. Однако отсылка к роману популярной в нашей стране французской писательницы Ф. Саган «Немного солнца в холодной воде» (1969) сделана в «Прохождении тени» не ради составления литературных «кроссвордов»: проза Саган, отличающаяся тонкостью психологического рисунка, помогает многое прояснить в отношениях героев современного русского романа. Возможно, видится в произведении Саган «зеркальное» отражение истории любви, связывающей мать повествовательницы с Андреем. Только у Саган в предсмертной записке Натали объясняет Жилю свое самоубийство: «Я всегда была экзальтированной <...>» [Саган, 2000: 317], а в «Прохождении тени» женщина с запозданием узнает о гибели любимого человека, спустя годы, получив его предсмертное письмо. Иными словами, нередко в прозе И.Н. Полянской прием постмодернистского письма «лежит на поверхности», его нельзя «не заметить», но он не «размывает» ткани реалистического повествования, подтверждая вывод ученых: «отход от традиции при одновременном следовании ей и составляет парадокс новейшей прозы на гребне межстолетья» [Большакова, 2011].

Музыкальные произведения, которые выбирает для исполнения Коста, тоже помогают автору в раскрытии внутреннего мира молодого героя: «Вместо Баха этот Коста начал почему-то со «Смерти Изольды» Вагнера в переложении Листа. Затем он заиграл сложную санатину Равелли, и мы получили возможность убедиться, что техника у него превосходная. Потом – «Тарантеллу» Даргомыжского, звучание которой поразило меня настолько, что я не сразу поняла, в чем, собственно, дело <...>» [Полянская, 1999: 18]. Возможной разгадкой может стать утверждение музыковедов о том, что творчество двух композиторов девятнадцатого века, немецкого Рихарда Вагнера и русского А.С. Даргомыжского, отличается своеобразным насыщенным мелодизированным речитативом, «который, не теряя напевности, передавал, по словам В. Стасова, все оттенки, краски <...> человеческой речи» [Вайнкоп, 1984: 50]. Повествовательнице представляется, что музыка «выговаривает» за Коста то, в чем он не может признаться. К тому же и «Смерть Изольды» Вагнера, и «Тарантелла» Даргомыжского – это сложные для исполнения произведения, значит, Коста – виртуозный исполнитель. Повествовательница подробно описывает манеру игры героя: «Он играл не пальцами, не кистью, не от плеча даже, всем своим существом, перебрасывая тело от субконтрактавы до самого высокого регистра, звучащего почти на скрипичных частотах. Это была не игра, а гроза...» [Полянская, 1997: 224].

В подробных описаниях манеры игры Коста прослеживаются реалистические традиции В.Г. Короленко, а роман И.Н. Полянской в этом смысле вступает в творческий диалог с повестью «Слепой музыкант» (1886). В обоих произведениях реализм изображения незрячих героев со «зрячим сердцем» гармонично сочетается с романтическим восприятием мира, которое свойственно молодым людям, пытающимся найти ответы на вопросы о том, что такое счастье, может ли быть «зрячим» сердце и всегда ли слепой слеп, а зрячий зряч. В повести-этюде В.Г. Короленко слепой музыкант прозревает сердцем, которое способно чувствовать не только собственное горе, но и страдания других: «Да, он

прозрел <...>. На место слепого и неутраченного эгоистического страдания он носит в душе ощущение жизни <...>, он прозрел и сумеет напомнить счастливым о несчастных» [Короленко, 2012: 478]. Встреча с Коста становится и для повествовательницы своего рода прозрением. Обращают на себя внимание и историко-культурные коннотации имени героя Полянской. В отличие от имен других слепых музыкантов – Заура и Теймураза, оно обладает повышенной знаковой, поскольку его носителем являлся Коста Хетагуров – выдающийся поэт девятнадцатого века, драматург, музыкант, общественный деятель, с гордостью говоривший: «Я – осетин <...>, художник, поэт и народный певец <...>. Ни лавры писания мне нужны, ни выгоды от него. Я пишу то, что я уже не в силах бываю сдерживать в своем изболевшем сердце» [Хетагуров, 1974: 47].

Коста из романа И.Н. Полянской также стойко переносит страдания от своего недуга, все переживания своего сердца доверяет только музыке. Скрытая от посторонних глаз эмоциональность героя проявляется в те минуты, когда он уверен, что за ним никто не наблюдает; вот тогда лицо становилось его «собственным», то есть живым, не «наклеенным»: «вечная маска иронии и высокомерия сошла с лица Коста, он походил на любопытного ребенка <...>. До сих пор лицо его, казалось, лепили и подправляли чьи-то сильные и умелые пальцы: как предок его, <...>, пускаясь в путь по своим огромным охотничьим угодьям, постоянно держа руку на прикладе ружья, так и Коста всегда держал наготове выражение упрямой заносчивости, точно оно могло защитить в постигшем его несчастье» [Полянская, 1999: 135]. В сознании молодого человека жива память о предках, хотя нередко чтимые им кавказские традиции вызывают в Коста мучительные противоречия. Подтверждением этому является поход его и повествовательницы к дому женщины, сын которой убил дядю Коста. На протяжении девяти лет в день гибели своего родственника герой подходит к калитке дома убийцы, как велит закон кровной мести, но останавливается. Несмотря на то, что в разговоре с героиней романа он пытается убедить ее в необходимости отмщения, читатель понимает: Коста не способен на убийство.

Словно стыдясь перед девушкой своей слабости (а на самом деле – совести и чувства справедливости: за строками романа остаются причины давней трагедии, не известно, убийство дяди произошло случайно или по злему умыслу, – обычай кровной мести не разбирает причин), молодой человек «передоверяет» право мести своим нерождённым потомкам: «мой сын будет жить всегда со мною, я не отпущу его учиться далеко от дома. Он должен сначала выполнить свой долг <...>» [Полянская, 1999: 233].

Повествовательница, хорошо изучив своего слепого товарища, дает ему разумный совет: «Смирись, успокойся. Ты умный, тонкий человек, не может быть, чтоб ты не понимал всю дикость этого обычая <...>» [Там же: 234]. По-видимому, с образом этого героя в художественный мир романа И.Н. Полянской входит болезненная для 1990-х тема межнациональных конфликтов, поскольку фамилия Коста свидетельствует о грузинских корнях в его родословной. Стоит вспомнить: князь Дмитрий Алексеевич Эристов – «родом грузин», учился «в царском лицее, курсом моложе Пушкина. <...> Впоследствии Эристов был генерал-аудитором флота, сенатором и тайным советником» [Вересаев, 1993: 216–217], – встречается в работе Вересаева. Эристовы – старейший княжеский грузинский род, который получил свое наименование от начальников округов – эриставов (предводителей народа). «Пользуясь смутами Грузии, они обратили звание свое в потомственное и были удельными князьями, а некоторые сделались и независимыми владетелями» [Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, 1904: 256]. Не случайно Теймураз в споре о Цхинвали говорит Коста: «Вы, Эристовы, да еще Мачиабели, почему-то всегда считали Цхинвал своей вотчиной <...>» [Полянская, 1999: 78].

Учитывая, что имя, «вбирая в себя черты образа, одновременно содействует его созиданию» [Карпенко, 1984: 39], можно предположить, что, дав своему герою осетинское имя и грузинскую фамилию, автор выражает свою точку зрения на возможность прекращения Югоосетинского конфликта, возникшего в конце 1980-х гг. и продолжавшегося в период написания романа. «Обострение осетино-

грузинских отношений было вызвано резкой активизацией национальных движений в последние годы существования СССР и стремлением малых народов к повышению своего статуса и образованию независимого государства» [Зверев, 1996: 12]. В романе И.Н. Полянской поведение повествовательницы выражает позицию автора: героиня уважает горцев как носителей «другой» культуры, отмечая их особое гостеприимство, щедрость, открытость: «выйдя за порог комнаты, <...>, я будто вступала в родственные связи со всем городом <...>. Каждый нес за меня ответственность как за сестру, вот почему я без опаски гуляла по городу» [Полянская, 1999: 74]. В то же время, несмотря на свою искреннюю привязанность к четверке слепых музыкантов, она не может согласиться с ними, когда звучат неоправданные обвинения в адрес ее народа:

«– Русские всегда так, – мирным голосом заметил Коста, – сами кашу заварят...

– Русские вам кашу заварили? – вскинулась я...

– Русские учат вас музыке, печатают книги, строят дома, спасают вас от вашей же дикости <...>. Я смотрела на Терек, уносящий мою безмятежность. Много в этом разговоре мне было не до конца понятным, более того, я чувствовала, что никогда его не пойму <...>. Их река не *течет*, а *бежит* по камням... Вода – и та своевольна <...>. Я-то думала, что они прежде всего – слепые» [Там же: 79].

Само упоминание о «мятежном», «своенравном» Терекке можно рассматривать как отсылку к Пушкину и Лермонтову, «кавказское» творчество которых сегодня получает новое осмысление: в 1827 году, покидая Кавказ, генерал Ермолов, «европейски образованный главнокомандующий, герой Отечественной войны 1812 года, имел мужество признаться, что «десять лет совершал одни и те же ошибки, потому как не смог понять горцев» [Блиев, 1995: 28]. В «прозрении» героини Полянской («я-то думала, они прежде всего слепые...») есть отголосок и этого мнения, которое давно оспорено русскими классиками. Пушкинское: «Смирись, Кавказ: идет Ермолов!» – в лирике поэта уравновешено «Подражаниями Корану» (1824), выражающим веру поэта православного народа

в возможность бесконфликтного сосуществования различных национальностей Российской империи и надежду на Творца: «Он милосерд: он Магомету / Открыл сияющий Коран, / Да притечем и мы ко свету, / И да падет с очей туман» [Пушкин, 1994: 324]. Вниманием к реальности мира «другого» отмечено и творчество М.Ю. Лермонтова: его «Валерик» (1841) тоже включает в себя воспоминания о «ермоловских» временах: «Как при Ермолове ходили / В Чечню, в Аварию, к горам; / Как там дрались, как мы их били, / Как доставалася и нам» [Лермонтов, 2000: 161]. Возможно, кавказский пейзаж в романе И. Полянской заставляет современных читателей вслушаться в предостережение поэта: «и вы едва ли / вблизи когда-нибудь видали, / Как умирают. Дай вам Бог / и не видать <...>» [Там же].

Позицию автора в романе Полянской, по-видимому, самым точным образом выражают слова ее героини: «Ты умный, тонкий, не может быть, чтобы <...>», – в которых звучит озабоченность всей интеллигенции тех лет обострением межнациональных конфликтов на территории СССР, что подтверждает и мнение национальных художников: «Рано или поздно должны были обнажиться в межнациональных отношениях болевые, кровоточащие проблемы. Говорят, что Россия <...> оказалась в семье народов СССР на положении Золушки. Недовольны теперь все члены семьи <...>. Думается, перед лицом кровавой розни между людьми мы все <...> непонятливые люди. Но <...>. Прежде всего не убивать, а там посмотрим <...>» [Мкртчян, 1980: 209].

В романе «Прохождение тени» общение со слепыми помогает главной героине на многое посмотреть иначе: «Слепые словно открывали мне глаза на саму себя» [Полянская, 1999: 44]. В произведении акцентируется умение слепых слышать, почувствовать то, чего не может увидеть зрячий. В романе есть важный эпизод, связанный с выступлением приезжего слепого поэта, кому свойственна способность интуитивно чувствовать настрой публики: «Поэт вышел на сцену в черном мешковатом костюме в темных очках <...>. Он слышал, что зал был полон. Перекрывая шум аплодисментов, поэт гаркнул: Я слышу ваши души

<...>» [Там же: 218]. Вероятнее всего, прототипом этого эпизодического персонажа, имени которого И.Н. Полянская не называет, является Эдуард Асадов. Прямо с выпускного бала, по комсомольской путевке он добровольцем уходит на фронт, заканчивая «свою» войну в Севастополе: в двадцать один год (4 мая 1944 года) он получил тяжелое ранение на фронте, в результате которого полностью утрачивается зрение. После войны Э. Асадов обучался в Литературном институте имени Горького, а в 1951 году вышла первая книга его стихов «Светлые дороги». Все «произведения поэта – около 50 книг лирики, рассказов, эссе, переводов – выходили сотысячными тиражами! <...> Многочисленные литературные вечера Асадова с аншлагом проходили по всей необъятной, самой читающей в мире стране!» [Марголина, 2013: 7].

Об этом, по-видимому, и свидетельствует эпизод в «Прохождении тени». Однако слово «гаркнул», употребленное по отношению к чтению приезжего поэта, свидетельствует о том, что повествовательница, наделенная тонким художественным вкусом, при всем уважении к героической судьбе этого человека не может назвать его стихи «поэзией». Для нее это понятие не совместимо с «гарканьем», оттого девушку раздражает и фальшивость «приподнятого тона» Регины Альбертовны, читавшей своим слепым ученикам Блока. Ее «стихи отличались от тех великих строк, которые глаза бережно вынимали, как драгоценность из бархатного футляра <...>. Мне хотелось потрясти ее за плечи. Неужели для этого типа так называемых интеллигентов нет ничего святого: ни чужого горя, ни поэзии, ни природы, ни немого озноба красоты» [Полянская, 1999: 260]. Любая фальшивая нота в искусстве и в отношениях между людьми улавливается повествовательницей, склонной к бескомпромиссности суждений. Вот и в исполнительской музыкальной манере Регины Альбертовны она обнаруживает отсутствие самостоятельного творчества, склонность к имитации. Своих учеников наставница тоже ограничивала в импровизации, с чем никак не могла смириться свободолюбивая героиня романа: «И если б она меня спросила, что, собственно, означает эта последняя фраза, я бы ничтоже сумняшеся

сослалась на слова одного прекрасного пианиста. «Самое главное, – сказал он, чувствовать цвет звука. Я играю и вижу, как все вокруг становится золотым <...>» [Там же: 81]. Автор не называет имени этого пианиста, но можно предположить, что это А.Н. Скрябин: «цветной слух был у Скрябина врожденным, и уже самые ранние произведения непосредственно вызывали цветовые ощущения» [Там же: 124]. Этот композитор был прямым «музыкальным наследником» П.И. Чайковского, потому именно П.И. Чайковский и А.Н. Скрябин особенно любимы героиней. Не случайно и Коста замечает: «По моим наблюдениям, любители Петра Ильича кроме него, никакой музыки не признают <...>. Если их спросить о современных композиторах, то они обычно называют <...> Скрябина» [Полянская, 1997: 52]. Кстати, такое совпадение отмечают и исследователи творчества Б. Пастернака, любившего музыку «больше всего на свете», считавшего ее не поприщем, а «культом, то есть той <...> точкой, в которую собиралось все, что было самого суеверного и самобытного» [Пастернак, 1990: 115]. Кумир Скрябин дал высокую оценку музыкальным сочинениям молодого Пастернака, но, не имея абсолютного музыкального слуха, тот не стал «навязываться» музыке.

Героиня «Прохождения тени» на последнем курсе училища тоже критически оценивает свои музыкальные способности: «В одиночества отыгрывая гаммы и арпеджио, я смиренно думала, что исполнителя из меня не выйдет – не та техника и не то прилежание» [Полянская, 1999: 222]. Она также решает прервать музыкальное образование, несмотря на любовь к музыке, которая стала огромным миром, в котором она жила, любила, грустила, шла к пониманию себя и других, к «полдню» своей жизни. Любовь эта созвучна ощущению свободы. Повествуя об одном тринадцатилетнем мальчике, который целое лето по наставлению родителей разучивал «Годы странствий» Листа, лишая себя общения с друзьями, природой, героиня подчеркивает несовместимость понятий: «искусство» и «несвобода»: «Нет, этот зубрила не любил музыку, как любила ее я, иначе бы он сломя голову рванулся на улицу, где она вся дико росла и процветала» [Там же:

34]. Позднее эта тема будет усилена в «Горизонте событий», где писательница дает представление о тоталитарной культуре, «отчуждающей <...> индивида от естественного бытия и замыкающей его во вторичном пространстве» [Сидорова, 2006: 21], вводя в систему персонажей образ одинокого библиофила Владимира Максимовича, кому книги заменяли, но так и не смогли заменить живых людей.

Таким образом, все персонажи романа «Прохождение тени» составляют систему, где каждый из ее элементов важен не только для понимания образа главной героини, к которой сходятся все сюжетные нити повествования, но и наделен своей особенной функцией, смыслообразующей для художественного мира произведения.

§4. Сюжетно-композиционные и пространственно-временные характеристики произведения

Своеобразие системы персонажей в художественном мире романа «Прохождение тени» должно рассматриваться в неразрывном единстве с особенностями сюжета, понимаемого как «изображение событий и способ сообщения о них» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001:1048]. Что касается способа сообщения о событиях, то важно заметить: несмотря на то, что многие персонажи И.Н. Полянской – пишущие и умеющие читать «мир как текст», художественный мир ее романа далек от постмодернистских представлений о том, что литература – только «отвлеченная игра образов, где сюжеты и идеи лишь разноцветные нити эстетического орнамента» [Василевский, 1991: 5]. Десятки героев, столкновение характеров, масса сюжетных поворотов служат в прозе писательницы не поддержанию интереса читателя к чтению-игре, но к сотворчеству с ним, вовлекаемым в процесс и художественного отражения, и нравственного преобразования действительности. Рассматривая события, происходящие в художественном мире «Прохождения тени», уместно принять к сведению уточнение, сделанное в свое время С.А. Голубковым при рассмотрении сюжетно-композиционного своеобразия рассказов А.Н. Толстого: «Характерным признаком события является не просто наличие внутреннего или внешнего

движения», но и то, «через чье восприятие данное событие дается», «чьими глазами» увидено» [Голубков, 1980: 42–43]. Все событийные линии в романе И.Н. Полянской «Прохождение тени» четко «прочерчены» и объединены точкой зрения повествовательницы. Это композиционный центр романа, совмещающий позицию непосредственного участника событий и позицию временной отстраненности от них.

История семьи героини и описание ее дружбы со слепыми в произведении, состоящем из шестнадцати глав, чередуются: восемь нечетных глав повествуют о событиях семейной жизни, восемь четных – о времени обучения героини в музыкальном училище. Ритмическое чередование глав говорит о равнозначной силе воздействия на личность прошлого и настоящего. Несмотря на то, что свойственный автобиографическим произведениям хронологический принцип изложения событий в романе И.Н. Полянской не выдерживается, «Прохождение тени» свидетельствует: в русской литературе XX–XXI веков история поколений может быть представлена такими способами как «ретроспекция и воспоминания, вставные новеллы, напрямую не связанные с основным сюжетом» [Никольский, 2011: 12]. Поэтому каждая из глав романа содержит небольшие по объему разнотемные фрагменты, отделенные друг от друга отступами или отточиями, но являющиеся смысловыми «сегментами» целого, подчеркивающими единство человеческой жизни, взаимосвязь и необратимость ее событий. Так, например, в одной главе соединяются отрывки, рассказывающие о жизни отца в шарашке и его пребывании в немецком лагере, куда он попал в начале войны: «Проходит с полчаса, следы его успевают замести снег, а еще через полчаса, шурша по снегу, понурившись, проходит колонна людей. И дальше по протоптанной тропинке идут и идут люди <...> – и снова тропинку заносит снегом. Ни звука, ни человека, тишина, деревья и снег, безопасность, чистая зона.....

.....

Декабрь сорок первого выдался морозным, с частыми метелями. Лагерь советских военнопленных размещался на окраине города в пустых складах-зернохранилищах, наскоро приспособленных под жилье бараки» [Полянская, 1999: 179]. «Бесконечность» многоточия во фрагментах романа, характеризующих жизнь в условиях несвободы (здесь частотный словарь составляют: «снег», «метель», «белый», «темные деревья»), подчеркивает «однотонность черно-белого изображения» (И.В. Камалова), замедляя динамику сюжетного развития. Как и у В. Шаламова, в описании лагерного пространства в романе И. Полянской «нет стратегии целенаправленного пути», так как все изображенные объекты «находятся на одной линии, с неразличимым центром и периферией. А то, что взгляд повествователя скользит вдоль, но не вверх, ставит предел духовной транзитивности, делает ситуацию поистине безвыходной» [Жаравина, 2010: 206]. Такого рода безвыходность из череды утомительно однообразных дней несвободы (безотносительно к ее «географии») подчеркивают и особенности графики в художественном мире романа «Прохождение тени», в «лагерных» эпизодах которого тоже нет прорыва к «духовному небу» (Л.В. Жаравина).

Событийные ряды в романе И.Н. Полянской формируют хронологические параметры мира произведения, отражающие особенности авторского мировоззрения. Традиционные представления о «срощенности» пространства и времени корректируются мыслью об их противопоставленности в случае «психологической несовместимости» персонажей. Так, характеризуя противоречивые отношения между родителями, повествовательница отмечает: «Он эпичен, как *Время*.<...> Она трагична, как *Пространство*, у которого отнимают по одному его тайные атомы и острова, <...>. Он уничтожает, как *Время*, <...>, но она усыпляет, как *Пространство*, убаюкивая, заноса твои крохотные следы своим белым, безгрешным снегом» [Полянская, 1999: 216].

В главах романа, повествующих о дружбе со слепыми, писательница уделяет большое внимание особенностям восприятия ими окружающего пространства,

которое характеризуется замкнутостью, суженностью, наличием вечной темноты: «Прожив всю жизнь или большую часть своей жизни в тесных, назубок затверженных границах в пространстве, ползая по нему, как мухи вниз головой, подушечками пальцев, они сузили его и для меня <...>» [Там же: 53]. Пространство слепых в романе – это «неприрученное» пространство, именно поэтому они «с такой любовью держатся за музыку: она освобождает их от понятий географии и выносит за скобки пространство, которое <...> умещается в горстях» [Там же: 186]. Комната, в которой проживают слепые, – «это столица чужого государства, досконально ими изученная, где всякая вещь, до зубной щетки, имеет место вечной прописки, как дома и деревья. Они набрасывают на невидимое пространство мелкую сеть частых прикосновений, приручая его, как животное, размечают дорогу в столовую иными, чем мы приемами <...>» [Там же: 186]. Можно сказать, что художественное пространство «Прохождение тени» составляют несколько сфер, каждая из которых «закреплена» за определенным персонажем или группой персонажей. Но музыка способна объединить все эти сферы: образы пространства могут принимать «формы той музыки, что колоссальными витками сходит с крутящейся на проигрывателе пластинки» [Полянская, 1999: 28], соединяя сюжетные линии романа, где доминирует представление главной героини о синонимичности понятий: «музыка» и «свобода». Вот только «шарашка», выпадая из музыкальной гармонии, «как спутник Земли, имеет особого назначения орбиту» [Там же: 57]. Пространство его наглухо замкнутое, озвучивается лишь телефонными звонками с приказами и распоряжениями начальства. Это пространство несвободы, захватывающей и людей, и природу: «В лаборатории пытаются что-то такое расщепить. Когда это произойдет, мы все получим свободу, так обещал телефон. Все-все – и люди, и деревья, и снег, а колючая проволока, как старая змея, свернется ржавыми кольцами и уползет подыхать под землю» [Там же: 59]. Создается ощущение, что на «объекте» все шесть лет жизни девочки длится зима, символизирующая замирание жизни: «Время действия зима, и только зима, будто все нити моей

детской памяти затянуло в ткацкий станок вьюги, сплетающей на стекле морозные лилии, <...>, похожие на заглохший сад с дико блуждающими в нем деревьями, уходящими своими корнями в далекую от солнца ледяную планету» [Там же: 57]. Реалистический пейзаж приобретает символический смысл: «объект» – «замороженная» жизнь. Даже любимая музыка не в силах отогреть эту стылую землю, она сторонится этих мест, задерживаясь здесь ненадолго: «<...> если подышать на стекло, я увижу огромную, выше человеческого роста, зиму, протяжную, как колыбельная из симфонии Чайковского «Зимние грезы», протяжную на тыщи верст, где снег покрыл все и залег как тань» [Там же: 58].

Впечатления детских лет не «излечивает» и климат Орджоникидзе, где проходит студенческая жизнь повествовательницы. Здесь тоже зимний пейзаж, снегопад представлены как «нездоровое, простудное томление природы», застывшей, неподвижной: «Пришла ранняя зима с мокрым, струящимся, не долетавшим до земли снегом, упорно стоявшим над нею, как наваждение», «Плакучие березы походили на заледеневшие фонтаны и чуть тренькали от ветра. Деревья стояли как большие числа, перемножая в воздухе схваченные льдом и инеем ветви» [Там же: 276]. Только лето и солнечный свет воодушевляют девушку, радуящуюся пробуждению всего живого от лучей кавказского солнца: «Был конец августа. Слоистые пепельно-розовые сумерки бродили в складках гор и ущелий. Солнце медленно выплывало из-за Столовой горы. Я встречала первый взгляд его лучей, <...>. Что-то во мне оживало, раскрывалось навстречу солнцу и зарождающемуся дню» [Там же: 12]. Упоминание в тексте Столовой горы подтверждает, что город, где разворачиваются события этой сюжетной линии романа – Орджоникидзе: Столовая гора – вершина Скалистого хребта Большого Кавказа к югу от Орджоникидзе, высота этой горы 3008 метров. Название этого топонима встречается и в другом фрагменте текста: «Общежитие музучилища стояло на берегу реки, <... >. Из окон виднелась снежная вершина Столовой горы <...>» [Там же: 74]. В «студенческой» линии кавказские пейзажи, где в центре Столовая гора, которую в разное время видели Грибоедов, Пушкин, Лермонтов,

Хетагуров, Шаляпин, Булгаков и другие знаменитости, предполагает чтение «мира как текста»: все они «литературны». Образ весеннего цветущего сада отсылает читателей к творчеству А.П. Чехова: «В весеннюю сессию наш просторный яблоневый сад весь был охвачен густым цветением, даже самая малая его ветка праздновала май, <...>. Синева неба прописывала подробности цветения тщательно, словно на века; если смотреть в сторону Столовой горы, <...> сад простирался далеко в небо и терялся в нежнейшем суфле из облаков, горного снега и грез» [Там же: 140]. Как и у А.П. Чехова, у И.Н. Полянской сад меняется, оставаясь неизменным. Подчиняясь циклическим законам природы, рождаясь и умирая, он побеждает смерть. «Мир» как «восстанавливаемый текст» [Рейнгольд, 1998: 246] обнаруживается в пейзажах, связанных с именами возвращаемых соотечественникам писателей и драматургов.

Но картины природы в «Прохождении тени» не «калькируют» созданное литературными предшественниками Полянской, а восстанавливают в читательском сознании единое «пространство» русской культуры и судьбы творцов вместе с осуществленными и оставшимися незавершенными замыслами. М. Чудакова в «Жизнеописании Булгакова» приводит документальную справку: «В субботу 15 (28) февраля 1920 года начала выходить газета «Кавказ», где в списке сотрудников значились Ю. Слезкин, Д. Цензор, Е. Венский <...> и М. Булгаков» [Чудакова, 1988: 99]. Позднее, в 1922 году, об этом периоде встречается упоминание в романе Юрия Слезкина «Столовая гора» <...>. Герой романа – Алексей Васильевич Турбин носит имя главного героя пьесы «Братья Турбины», которую пишет летом 1920 года Булгаков. Эта пьеса была уничтожена через несколько лет самим автором, и содержание ее остается неизвестным. По-видимому, цель романа Слезкина, создавшего образ «второго» Алексея Турбина, – «идентификация с Булгаковым, вложившим, как можно предполагать, много личного в своего» [Там же: 103] Алексея «первого». Юность героини И.Н. Полянской – это пора взросления, принятия ответственных решений, поэтому в заключительной части романа, посвященной этому периоду жизни, присутствуют

пространственные образы моста, вокзала. Метафоричен образ моста в финальном эпизоде – это образная параллель связующего средства, способа соединения и разделения различных миров («своего» и «чужого») и пространств: «Я опять шла по городскому мосту. Навстречу мне двигалась Ольга Ивановна. <...> Ольга Ивановна жила уже в моем прошлом, <...> она не замечала меня теперешней – живой смятенной, теснимой со всех сторон безжалостной действительностью» [Полянская, 1999: 300].

Художественное время в «Прохождении тени» обратимо (автор воскрешает события прошлого), многомерно (действие разворачивается в разных временных плоскостях: детство героини и ее юность) и нелинейно (рассказ о событиях прошлого нарушается рассуждениями, комментариями, оценками повествовательницы). Сюжетное время произведения – время, прежде всего, биографическое, отражающее основные этапы становления личности повествовательницы. В его основе – сквозной образ дороги, «прохождения», в символической форме воплощающий жизненный путь девушки: «У каждого человека своя география, особенно в молодости, когда всерьез полагаешь, что судьба каким-то образом зависит от твоего перемещения в пространстве; стремишься покончить с азбучными горизонтами детства, садишься в поезд и начинаешь путать следы <...>» [Там же: 184]. Однако судьба – это время жизни, от него не умчаться на поезде, поэтому в произведении неоднократно возникает мотив «часа часов», отсылающий к творчеству поэта-мистика Рильке, его «Часослову: «Неровное, прерывистое дыхание часов, cedящих секунды, скрежещущий звук нацеленной в пустоту стрелки. И это мое время, отпущенная мне единственная моя собственность в чужом доме, наполненном комариным писком воздухе» [Там же: 265]. Это тем более важно, что, по признанию самой И.Н. Полянской, «проза Рильке лежала у автора в изголовье во время написания романа, поскольку тот считает себя более поэтом, чем прозаиком. На этой вере – или заблуждении – основано сходство его метода с методом Рильке в поисках пластической

выразительности языковых средств» [Полянская, Виндлинг: <http://lib.ru/NEWPROZA/POLYANSKAYAI/about.tx.>].

В современной русской литературе устойчивой признана тенденция «индивидуализировать эмоционально-психологический смысл времени суток применительно к конкретному персонажу или лирическому герою» [Есин, 1999: 101]. У И.Н. Полянской такая «индивидуализация» применительно к повествовательнице актуализирует сумерки, ночь: «Поздние сумерки – мое время» [Полянская, 1999: 220], «Тишина ночи, обитой войлоком изнутри. Ночью город стоял, как отложенная шахматная партия, я бродила по нему <...>, решала свою задачу» [Там же: 231]. Этот образ суточного времени становится основополагающим в произведении другой представительницы «женской» прозы – Л.С. Петрушевской. В повести «Время ночь» (1992) окружающий мир для героини враждебен, только ночью Анна Андриановна «оживает» и принимается за свои записи: «Теперь я проснусь среди ночи, мое время, ночь, свидание со звездами и с Богом, время разговора, все записываю» [Петрушевская, 1996: 332].

Однако героиня И.Н. Полянской стремится к преодолению темноты, спасительным для нее становится солнечный свет. На это указывает и заглавие романа, которое включает слово «тень». Оно является ключевым, объясняющим мировидение и стиль писательницы, в жизни которой отмечалось незримое, но постоянное присутствие тени воспоминаний о пережитом и невысказанном. Слово «тень» в романе И.Н. Полянской, как и все ключевые слова, функционирующие в виде заглавия, «концентрируется в начале произведения» [Николина, 2003: 186]. В анализируемом произведении «тень» употребляется более сорока раз. В начале произведения, на первых двух страницах, оно встречается четыре раза при описании солнечного затмения, которое запечатлела детская память в тот день, когда небо «стремительно наращивало синеву, хор птиц за окном приумолк, и круглая тень, как сверхзвуковой самолет, понеслась по земной поверхности <...>. Мы высыпали во двор. Облепившие заборы и деревья мальчишки наставили на солнце закопченные осколки стекол, неотрывно следя за

тем, как тень луны напозла на него, будто пыльный серый чехол на лезвие ножа, закрывая от нас его огненный лик» [Полянская, 1999: 10].

В художественном мире своего романа И.Н. Полянская раскрывает все смысловые оттенки слова «тень». В начале повествования при описании солнечного затмения ключевое слово употреблено в прямом значении: «Пространство, на которое непосредственно не падают световые лучи, а также темное отражение на чем-нибудь от предмета, который освещен с противоположной стороны» [Ожегов, 2007: 1063]. Речь идет о необычном природном явлении. Солнечное затмение происходит, когда Луна попадает между наблюдателем и Солнцем и загорживает (затмевает) его. Во время солнечного затмения космонавты, находящиеся на орбите, могут наблюдать на поверхности Земли тень от Луны. Те, кто на Земле попадают в эту тень – наблюдают солнечное затмение. Свидетелем такого «прохождения тени» является героиня романа вместе с другими участниками детского хора, впервые осознавая хрупкость земного бытия: «Ясный день вокруг нас вдруг померк. В эти секунды Модибо Кейти в Судане принял решение стать главой государства, в Сайте, в двухстах метрах от алжиро-марокканской границы, упало несколько мин <...>. Две американские водолазные команды на берегу Мертвого моря привязывали к своим ногам свинцовые грузы, чтобы опуститься в перенасыщенные солями воды и отыскать на дне его остатки Содома и Гоморры» [Полянская, 1999: 11]. Автор, скорее всего, сознательно не указывает точную дату солнечного затмения, предлагая читателям восстановить это число – 20 сентября 1960 года – по «боковым» признакам, через повествование о событиях, связанных с этими мгновениями. Именно в сентябре 1960 года Франция предоставила независимость республике Мали, главой которой стал Модибо Кейти, глава партии «Суданский союз». Далее упоминаются события, связанные с алжиро-французским конфликтом: «в 1959 году граница с Марокко на всех наиболее важных участках была перекрыта минными полями, системой постов и проволочными ограждениями. В сентябре 1962 года правительство Алжира

обратилось за помощью в уничтожении минно-взрывных и иных заграждений к Советскому Союзу» [Окороков, 2008: 325]. Солнечное затмение, описываемое И.Н. Полянкой в романе «Прохождение тени», совпало по времени и с научными открытиями. В 1959 г. американские археологи под руководством доктора Р. Бани обнаружили недалеко от берега Мертвого моря гончарные изделия, которые, по их предположению, могли относиться к периоду существования Содома и Гоморры. А «в 1960 г. были снаряжены две водолазные экспедиции. Водолазы опустились на глубину более 60 м. На дне моря они увидели руины древних строений. Под мощным слоем соляных отложений была обнаружена древняя дорога шириною более 3,5 м» [Опарин, 1997: 86].

Таким образом, И.Н. Полянская, не указывая точной даты описываемого в романе солнечного затмения, стремится показать всеобщую связь явлений и событий мировой истории, дает понять, что человек (независимо от национальных, религиозных, идеологических особенностей) не «царь», а часть природы, все жители Земли живы, пока жива сама Земля. Кроме того, описание затмения солнца в самом начале повествования имеет определенный иносказательный смысл: оно является предзнаменованием сложностей в судьбах героев романа. Видимо, И.Н. Полянская ориентирует художественный мир своего романа на традиции древнерусской литературы, подтверждая выводы ученых: «Русская литература едина, в ней живы некоторые традиции, сохраняющиеся с самого начала – XI в.» [Кормилов, 2002: 18]. Применительно к «Прохождению тени» важно упомянуть об Ипатьевской летописи, где говорится о затмении, упоминаемом в «Слове о полку Игореве». Это затмение Солнца произошло в 1185 году и было полным в Новгороде и Ярославле. Князь Игорь со своей дружиной был в это время на реке Донце, где затмение было неполным. Летописец высказывает убеждение, что это затмение оказалось причиной поражения Игоря в битве с половцами: в Древней Руси «свет» был абсолютной ценностью и носителем абсолютной красоты» (Д.С. Лихачев). В самом старшем компилятивном произведении древней русской литературы — в «Речи

философа», читающейся в составе «Повести временных лет», есть место, которому нет соответствия в Библии. Оказывается, согласно «Речи философа», «сатана позавидовал богу и захотел владеть миром после четвертого дня творения, когда бог создал свет, солнце, луну, звезды, украсив ими небо» [Повесть временных лет, 1950: 61]. Иными словами, сатана захотел овладеть миром, когда увидел его красоту, а красота мира заключалась прежде всего в свете и светилах.

Героиня «Прохождения тени» любит красоту солнца, она часто встречает его рассвет в яблоневом саду: «В первые свои дни в этом городе я поднималась рано, чтобы дать глазам привыкнуть к окружающей красоте, <...>. Солнце медленно выплывало из-за Столовой горы. Я встречала первый взгляд его лучей <...>» [Полянская, 1999: 12]. В романе И.Н. Полянской солнце, являясь носителем божественной красоты, становится спасительным для героини во многих жизненных ситуациях. Не случайно в момент солнечного затмения к ней возвращается чувство гармонии, когда «солнце опять сияло в зените небесного поля, в рассвете своей славы» [Там же: 11]. Такое же чувство овладевает героиней во время вечерних поисков больного сорочонка, жившего у нее на балконе и неожиданно улетевшего. Она забредает на кладбище, освещенное потоком пугающего лунного света. Он преследует героиню, напоминая ей о лейкемии, «унаследованной» от отца-ученого, который во время одного из испытаний А-бомбы «получил изрядное количество бэр»: «Безумный зрачок луны скользил по именам, впиваясь в каждую букву, <...>. Я забрела сюда не случайно: я должна отыскать под этой луной и свое собственное имя... Птица застрекотала у меня в руках, и ее теплое сердце, ударившись о мою ладонь, заставило меня опомниться <...>. Прижимая к себе птицу, сердце к сердцу, мы неслись к ограде, за которой уже занималось утро, и когда наши крылья вынесли нас за ее пределы – солнце было в центре небесного поля, в зените своей славы» [Там же: 204]. Последняя фраза повторяется в тексте романа не менее трех раз: в начале произведения, при описании солнечного затмения, в вышеупомянутом фрагменте, а также в финале романа (в несколько измененном виде), когда героиня покидает город, в котором

судьба свела ее с четверкой слепых музыкантов: «Вокзал выкатился из глаз, как слеза. Поезд тронулся. А я все еще силилась разглядеть за окном слепых музыкантов, Столовую гору, пробившийся сквозь тучу луч солнца <...>» [Там же: 304]. Героиня, выходя из тени чужих взглядов и мнений, покидает город, своих товарищей для того, чтобы найти новые мелодии своей жизни. Начитанная и музыкально одаренная девушка понимает, что «перепутала реальное, медленно, но верно текущее время с концентрированным, сжатым в партитуру, почти взрывоопасным музыкальным временем <...>» [Там же: 56]. Она искала вокруг себя оперных романтических героев и встречи, полные страстей, она «пыталась догнать эти доблестные тени, уносившееся в высокие слои атмосферы <...>» [Там же: 57]. Теперь она устремлена к полдню своей собственной жизни, к периоду, когда предметы не могут отбрасывать тени, когда она сможет чувствовать себя свободной, независимой от других. Таким образом, И.Н. Полянская, используя отдельные приемы постмодернистской поэтики при моделировании художественного мира своей прозы, следует традициям реалистического письма и наделяет своих героев яркими, индивидуальными характерами. В мире романа «Прохождение тени» автобиографический образ повествовательницы, вокруг которого группируются все второстепенные и эпизодические персонажи, объединяет главные сюжетные линии произведения. В одной из них через судьбы родственников героини, в образах которых узнаваемы реальные прототипы, «просматриваются» трагические события отечественной истории XX века. Другая, посвященная студенческой юности повествовательницы, раскрывает процесс обретения личностью собственного «я» и знакомит с «болевыми» проблемами современности. Музыкальная одаренность главной героини позволяет связать общими музыкальными темами обе сюжетные линии, подчеркивая значимость прошлого, настоящего и будущего в истории и в жизни личности.

Глава вторая. Художественная онтология романа «Читающая вода»

И.Н. Полянская, продолжая художественное исследование проблемы личности в контексте отечественной истории XX столетия, расширяет аспект ее изучения в романе «Читающая вода», художественный мир которого населяют персонажи, связанные с судьбой советского кинематографа, самого массового искусства, без труда перешагивающего границы своего времени и любого пространства. В отличие от «Прохождения тени», в романе «Читающая вода» два повествователя, ведущих рассказ от первого лица: аспирантка Татьяна, работающая над диссертацией по истории советского киноискусства, и Викентий Петрович, известный режиссер советских лет, с которым знакомится героиня, нуждающаяся в консультации профессионала.

§1. Заглавие как способ моделирования жизненной ситуации

Поскольку в «заглавиях присутствие автора всегда ощутимо» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 850], имеет смысл проанализировать «миромоделирующее» значение названия «Читающая вода». В «Прохождении тени» И.Н. Полянская обращает внимание на необычные свойства воды, которая становится «универсальной метафорой» (М. Абашева) ее следующего романа: «Вода помнит все, вода уносит все: упавшую ресницу, осенний лист, жизнь человека, но она же и приносит – погружаемые в волжскую воду ладони своим отражением смотрят на нас из Дона, Терека, повторяя рисунок нашей ладони с точностью до наоборот, как в зеркале» [Полянская, 1999: 284]. Между заглавием и текстом рассматриваемого произведения существуют особые отношения: открывая роман, заглавие требует обязательного возвращения к нему после прочтения, подтверждая сказанное в свое время С. Кржижановским: «Как завязь в процессе роста разворачивается постепенно – множащимися длинными листьями, так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга» [Кржижановский, 2006: 13]. Чтобы понять смысл названия

анализируемого романа И.Н. Полянской, где ключевым является слово «вода», необходимо учитывать и представления о воде в древней культуре, и современные научные исследования, касающиеся необычных свойств этой жидкости. Стихия воды почиталась в древнерусской культуре, традиции которой продолжает проза современной писательницы, главной: землю можно обработать, от ветра укрыться, а водная стихия всегда сильнее человека, она сравнима лишь с огнем. Воде исстари придаются волшебные свойства: она бывает живой и мертвой. Без мертвой воды (только с живой) не помочь ни Финисту Ясну Соколу, ни богатырям. Мертвая вода убирает раны, соединяет разрозненное, а живая только потом возвращает жизнь. Наши православные предки тоже знали могущество воды: она «оказывается теснее земли связанной с силой Святого Духа» [Федотов, 1990: 206].

Эти представления находят отражение в художественном мире романа И.Н. Полянской, вбирающем в себя и сегодняшние научные открытия, позволяющие говорить о воде как о хранителе информации. Ученые-физики считают, что вода обладает памятью, объяснение чему – в строении молекулы воды, помогающей «понять ее исключительность в живой и неживой природе. Так что дорога к истине проходит через строение одиночной молекулы воды» [Белянин, 2004: 4], при рассмотрении которой «обнаруживается определенная гармония» [Там же: 6]. Молекула этой жидкости «обладает практически выверенными эстетическими качествами» [Там же: 8]. В ответ на человеческие мысли и эмоции правильные кристаллы чистой воды могут принимать разнообразные формы, подчас уродливые, если структура воды нарушается крайне негативным воздействием. Поэтому вода рассматривается как вещество, которое находится в «информационно-фазовом состоянии» (С.В. Зенин).

И.Н. Полянская, выросшая в семье ученого-естественника, очевидно, знала о научных исследованиях в этой области, недаром в ее романе вода – тоже особенная жидкость – та самая, какой смыли последнюю картину главного героя Викентия Петровича, незаурядного режиссера советских лет. Она выступает в

произведении как амбивалентное начало – и как символ страшной силы, способной уничтожить «и историю, и музыку, и любовь», и как хранительница памяти: «Жидкость на вид казалась невинной, мягкой, уступчивой, как вода, но в ее молекулярных структурах вращались невидимые жернова, способные перемолоть венчание Бориса на царство под звон московских колоколов, <...>. На глазах Викентия Петровича у мирной жидкости вдруг прорезались страшные зубы, которыми она впиалась в летописца Пимена, <...> – ей все годилось в пищу, все было на один зуб – что земное, смертное, что небесное, вечное» [Полянская, 2001: 196]. Флакончик с этой водой Викентий Петрович долгое время носил с собой в кармане пиджака, добавляя в вино, будучи на официальных приемах: «Вода сожрала его искусство, годы надежд, усилий и всю жизнь, но теперь фокус состоял в том, что он мог свести с нею счеты, цедя по капле ее змеиную душу, сливавшуюся с его собственной» [Там же: 197].

Таинственный «сосуд», подаренный когда-то герою Анастасией, женщиной, оставившей особый след в его судьбе, – это художественная деталь, позволяющая автору подчеркнуть значимость смытой киноленты для героя и сделать его образ психологически уникальным и запоминающимся. «Смысл и сила детали в том, что в бесконечно малое вмещено целое <...>. Ни характеры, ни обстоятельства невозможны, немислимы вне «бесконечно малых моментов» [Добин, 1981: 303–304], – в свое время заметил Е. Добин. В мире «Читающей воды» флакон Викентия Петровича – не «мелочь жизни», а средоточие самой логики произведения и эстетических принципов автора: текучесть и необратимость времени словно «запинается» о хрупкий «сосуд» вечного искусства. В романе И.Н. Полянской отчаяние творца, лишённого творения, умножено в сознании читателей тем, что, словно стремясь задержать неостановимый ход безжалостного времени, повествовательница соглашается выпить несколько капель жидкости из необычного сосуда, добавленных режиссером в шампанское: «Отвинтив крышку флакона, Викентий Петрович капнул из него себе в бокал, потом протянул руку с флаконом к моему. «Хотите попробовать? Имейте в виду – вы первая, кому я

предлагаю. Вы знаете, что там внутри...» Я храбро кивнула – да, знаю, и Викентий Петрович капнул в мой бокал с шампанским раз и другой какой-то мутной серой жидкости» [Полянская, 2001: 215]. Этот эпизод придает художественному миру романа достоверность и убедительность: деталь, рассматриваемая персонажами, передаваемая из рук в руки, делает его зримым и рельефным, выявляя глубинный смысл произведения. Вода, что была единственным настоящим «зрителем» смытой картины и судьбы героя, оказывается «живой водой», которая восстанавливает в сознании героев и читателей трагические события советских лет. Недаром для ключевого слова романа выбрано определение «читающая»: действительное причастие настоящего времени говорит о том, что раствор фиксажа не просто смыл фильм-оперу, а впитал его в себя, сохранил на молекулярном уровне, превратившись из щелочной жидкости в живую воду: «пленку закладывали в раствор красной кровяной соли, <...> и многие кадры, за которые военные операторы отдавали свои жизни, увидела и прочитала щелочная жидкость, унесла с собою ставшая живой вода» [Там же: 195]. Этот фрагмент отмечает связь современного произведения с фольклорными традициями: «Вода в огне не горит. Она способна возрождаться, как та дождевая капля на оконном стекле, снятая с помощью приема «время крупным планом» [Там же: 222].

Вера в неуничтожимую силу искусства объединяет роман И. Полянской «Читающая вода» с «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова, где проблема «художник и власть» тоже является ключевой: слова «вода в огне не горит» идейно близки «крылатому» выражению – «рукописи не горят», служившим автору «Мастера и Маргариты» заклятием от разрушительной «работы» времени, от глухого забвения предсмертного и самого дорогого ему труда. Подобно Мастеру, который в конце повествования вместе с Маргаритой и восставшей из пепла рукописью сожженного им романа получает покой, главный герой романа И.Н. Полянской также приобретает покой в мире ином рядом с флаконом заветной жидкости, которая выполнила свою главную задачу: читающая,

способная хранить и передавать информацию вода позволила героине романа «впитать» в себя творческую жизнь мастера, его существующие фильмы и неосуществленные замыслы. А та, в свою очередь, поведала читателям «историю воды, таинственно проходящей подземными реками, воздушными путями, сохраняющей на атомном уровне картину нашего бытия» [Там же: 222], которая закодирована в романе историей и языком кино.

Образ «читающей воды» в художественном мире романа И.Н. Полянской соотносится и с «Моим манифестом» В.Г. Распутина (1985), с благодарностью вспоминающего создателей русской литературы XX столетия: «Призвание – это призванность, задание на жизнь. Шолохов, Твардовский, Абрамов, Шукшин, Носов, Белов могли иметь другие имена, но они не могли не явиться, ибо именно так наступила пора считывать судьбу и душу народную» [Распутин, 2007: 87]. Можно сказать: задача «считывать» историю народа близка и автору «Читающей воды». Не случайно Татьяна, работая над диссертацией, просматривая старые архивные киноленты, беседуя с Викентием Петровичем, ровесником советского киноискусства, с помощью кинематографического приема «время крупным планом» пытается ответить на «завораживающие и пугающие вопросы второй половины XX века».

Убедительность художественному миру романа И.Н. Полянской придает и использование документального материала, способного «пробить существующий штамп», давая выход «таланту самой жизни» (Е.Г. Местергази). Изучая творческую деятельность Викентия Петровича, Татьяна анализирует его первый фильм «Кровавое воскресенье», посвященный тяжелым дням января 1905 года. Спустя годы, и его создатель, освободившись от идеологического «надзора», испытывает острую необходимость понять причины январской трагедии: «Роясь в архивах, читая старые газеты и мемуары, Викентий Петрович вслед за историками пытался разобраться в хитросплетении роковых случайностей, из которых слепился этот запутанный клубок событий. Что же послужило первотолчком, приведшим к январской трагедии, которой, казалось, никто не хотел?» [Там же:

117]. Этот же вопрос стоит и перед повествовательницей, и перед читателями: «В конце декабря 1904 года на Путиловском заводе уволили нескольких рабочих – этот ли момент можно считать исходной точкой январских событий?.. Или все началось гораздо раньше, когда Григорий Гапон, преподаватель детского приюта, добровольный миссионер петербургских ночлежек и рабочих кварталов, вдруг вошел в моду среди аристократии?.. Когда начальник охранного отделения Сергей Зубатов привлек его к сотрудничеству в обществе рабочих, находившихся под неусыпной полицейской опекой?..» [Там же: 117].

Поскольку здесь не содержится ни одного утвердительного ответа, после каждого предполагаемого «варианта» ставится знак вопроса и многоточие, можно предположить: автор стремится вызвать читательский интерес не только к своему произведению, но и к историческим документам, поставив под сомнение знания, приобретенные с помощью учебников советского периода. Сегодня специалисты обоснованно полагают, что «массовое историческое сознание современного российского гражданина ненаучно, дезориентировано, мифологизировано и засорено штампами» [Володихин, 2006: 162]. В связи с этим современная литература уже «не столько изображает историю, сколько переосмысливает ее, предлагает новые <...> версии, то есть – активно трансформирует прошлое в соответствии с концепциями авторов» [Лобин, 2010: 58]. Так и автор «Читающей воды» пытается по-новому определить роль личности, стечения обстоятельств, случая в исторической судьбе Отечества. Моделируя художественный мир своего произведения, писательница работает с документами, ставшими доступными лишь в последние годы. Она «усаживает» своего кинорежиссера в читальном зале сегодняшней библиотеки, но использование документального материала в романе опосредовано мировоззрением, талантом и жизненным опытом самого автора. Вовлекая читателей в художественный мир произведения, писательница пытается восстановить подлинную картину далеких лет. В Петербурге, в начале 1904 года, по ходатайству нескольких рабочих фабрик и заводов был утвержден устав Санкт-Петербургского общества фабричных и заводских рабочих, главой

которого стал священник Георгий Гапон. В учебниках советского периода, трудах историков, произведениях художественной литературы Гапона называли провокатором и главным виновником январского кровопролития. Так, например, в пособии для студентов педагогических институтов отмечено: «Непосредственным прологом первой русской революции явилась начавшаяся 3 января 1905 года, стачка рабочих Путиловского завода <...>. Тайный агент охранного отделения поп Гапон, возглавлявший зубатовскую организацию «Собрание русских фабрично-заводских рабочих г. Петербурга», решил сыграть на иллюзиях отсталой части рабочих и с этой целью выдвинул провокационный план – устроить мирное шествие к Зимнему дворцу для подачи царю петиции о нуждах рабочих. Гапон говорил, что <...> там их встретит царь с распростертыми объятиями. В действительности царское правительство намеревалось расстрелять безоружных рабочих» [Черменский, 1959: 140].

Однако в конце XX века стали появляться публикации, ставящие под сомнение это стереотипное мнение. Особого внимания заслуживают главы из последней книги А.Ф. Керенского «Мемуары. Россия на историческом повороте», опубликованной только в 1990 году в журнале «Вопросы истории», где события начала 1905 года выглядят иначе: «Причины, которые привели к 9 января, <...> связаны с событиями 1901 года в Москве и в какой-то мере – с деятельностью дяди императора, великого князя Сергея Александровича. Он выступил ярким сторонником создания рабочих союзов, которые, действуя под покровительством властей, способствовали бы улучшению положения рабочего класса <...>. Во главе этого нового движения в Санкт-Петербурге стал в 1903 году молодой талантливый священник отец Георгий Гапон <...>. Я до сих пор не могу поверить, что он с самого начала был просто-напросто полицейским агентом. Думается, что молодой священник был искренне движим идеей служения рабочим» [Керенский, 1990: 137]. При этом «не лодырей, стремящихся захватить им не принадлежащее, а настоящих тружеников собирал он вокруг себя» [Хлысталов, 2002: 34]. И.Н. Полянская в мире романа сквозь призму сознания

своего кинорежиссера пытается корректировать «штампованное» представление о причинах и следствиях: «Историю в те дни дергали за ниточки разные люди, чьи личные амбиции часто брали верх над доводами разума, определяя тот или иной поворот событий <...>. Высокомерие министра юстиции Муравьева, не пожелавшего выслушать Гапона, явившегося к нему с проектом челобитной. Неприязнь председателя комитета министров Витте к писателю Горькому, который от лица петербургской общественности добивался приема, чтобы предостеречь через Витте Государя. Растерянность градоначальника Фулона, постаравшегося спихнуть возникшую проблему на военных <...>. Никто из действующих – или бездействующих – лиц не мог, конечно, себе представить, чем дело кончиться, а именно: кровью, трупами <...>» [Полянская, 2001: 117–118]. Кстати, образ Гапона, потрясенного расправой над мирно шествующими рабочими, представлен и в романе упомянутого М. Горького. «Жизнь Клима Самгина» (1925–1936) содержит эпизод: «Гапон проскочил в большую комнату и забегал, заметался по ней <...>. – Фулон предал меня! <...> – Рабочие – со мной! Они меня не предадут! <...>. «Актер? Играет?» – мельком подумал Самгин. Нет, Гапон был больше похож на обезумевшего <...>» [Горький, 1962. Т. 13: 428].

В художественном мире романа Полянской «Читающая вода» прошлое реконструируется с опорой на документальный материал, что вряд ли был доступен Викентию Петровичу, но уже был доступен автору. По свидетельству Председателя комитета министров графа С.Ю. Витте, решение о недопущении шествия непосредственно на Дворцовую площадь было принято вечером 8 января на совещании у министра внутренних дел П.Д. Святополк-Мирского. «В совещании принимали участие: петербургский градоначальник И.А. Фулон, министр финансов В.Н. Коковцев и другие <...>. В тот же вечер к Святополк-Мирскому явилась депутация из десяти человек (Максим Горький, <...>, Е.И. Кедрин, Н.И. Кареев и рабочий-гапоновец Д. Кузин) с требованием отмены некоторых предпринимаемых военных мер. Святополк-Мирский отказался принять эту депутацию. Тогда депутация явилась на приём к С.Ю. Витте, убеждая

его принять меры, чтобы царь явился к рабочим и принял петицию. Витте отказался, ответив, что он совсем не знает этого дела и что оно до него совсем не касается. Министр финансов В.Н. Коковцов в своих воспоминаниях утверждал, что Витте, напротив, был в курсе всего дела, так как имел обширные связи в рабочей среде» [Кавторин, 1992: 67].

Ранний фильм Викентия Петровича, отражая события Кровавого воскресенья, формирует в Татьяне чувство сопричастности к истории своего народа. Оно передается и читателям романа, которые тоже «считывают» с киноленты «исторические» эпизоды, поэтому повествование от «я» нередко переходит к «мы», создавая в читателе эффект соприсутствия, а романное повествование сближается с киносценарием. Вот как описывается утро Петербурга 1905 года в восприятии Татьяны: «гранитные набережные Невы», «императорская яхта «Полярная звезда», «на невский лед высыпала толпа. Ведомая Гапоном, она накатывает на Зимний дворец из-за Нарвской заставы». Но далее – совместный «просмотр» с читателем: «В толпе мы видим Настю в бедном пальтишке, закутанную в клетчатый платок. Она улыбается солдатам, взявшим ружья на изготовку, лепит снежок, замахивается, чтобы бросить его в солдат... Они открывают огонь. Крупный план: лицо Насти, падающей на лед с окровавленным снежком в руке... Общий план (снято с крыши Зимнего): люди падают, падают, падают на лед...» [Полянская, 2001: 124–125]. Словно выводя своего режиссера из-под удара некоторых «перестроечных» критиков, для которых все «советское» приобретало знак «минус», И.Н. Полянская намеренно заостряет взгляд своей героини на этом кадре: снято сверху и не разобрать, что за люди падают, кто они, мужчины, женщины, дети? Чьи пули их подкашивают? Кто именно во всем виноват? Главное для автора – «цена вопроса», зафиксированная в старом, но не устаревшем фильме Викентия Петровича: оплаченные гибелью правых и виноватых революционные «зигзаги истории» сохранили для потомков честные художники тех лет, видевшие проблемы своего времени «сверху», вернее, с общечеловеческих позиций, и умевшие всмотреться в лица и души своих

современников, оставаясь верными главному принципу творчества – «тайной свободе». К таким художникам относится и герой романа И. Полянкой, который, говоря словами А.В. Леденева, «творит для вечности, а не пытается подчинить себе поток истории» [Леденев, 2006: 237].

Художественный кинофильм «Кровавое воскресенье» в мире «Читающей воды» представляется хроникой, входящей в контакт с документами нового времени и «возвращенной» литературой, запечатлевшими «окаянные дни» первых десятилетий XX века, о которых И.А. Бунин сказал, настаивая на поисках какого-то одного виновника: «Когда совсем падаешь духом от полной безнадежности, ловишь себя на сокровенной мечте, что все-таки настанет же когда-нибудь день отмщения и общего *всечеловеческого* проклятия теперешним дням» [Бунин, 2006. Т. 6: 374]. Слова «падать», «упал» как знаки крушения эпохи, империи и самого человека сближают разновременные и разножанровые произведения о революционных потрясениях, которые пришли к нашим читателям только в последние десятилетия, приглушая героическое звучание книг революционной тематики, издававшихся в советские годы. «Сценарно» выстроенные «узлы» эпопеи А.И. Солженицына «Красное колесо» тоже содержат массу авторских «ремарок» с глаголом «падать». Например, в сцене расстрела адмирала Непенина: «Их так ведут: впереди – конвоиров нет (у матросов навыка тюремного нет). Впереди адмирал Непенин! Один. <...>. Спина адмирала во весь экран <...>. С огнем! Выстрел! <...>. Упал. И охват матросов остановился. Смотрят вниз. С любопытством. И – достреливание, туда, вниз. Выстрел, выстрел» [Солженицын, 2010. Т.12: 418].

Многое переоценивая в истории и культуре советского периода, не отрицая воздействия идеологии на кинематограф и его роли в мифологизации общественного сознания, И.Н. Полянская далека от огульной критики прошлого: искусство кино как духовное явление по параметрам своим соответствует «грандиозному феномену XX века» (Л. Аннинский). Конечно, с историей советского кино связаны представления о пропагандистской шумихе, о шаблонных

сюжетных ходах: «Труд превращает простую работницу в знатного коммунистического человека, который видит в зеркале светлое будущее и мрачное прошлое, а в мечтах летает на автомобиле над Москвой. Советскую Золушку сыграла знаменитая Любовь Орлова» [Замостьянов, 2014: 2]. Но сыграла она так, что «труд в советской стране был «больше, чем труд» [Там же]. Да и в историю мировой культуры вошли не штампы, не шаблоны, вошло главное открытие советского кино: «соединение стальной основы и человеческих обертонов» характера, что было «моделью той киношинели, из которой вышла кагорта народных киножваков и киножвадей, составивших славу советского кино как раз к началу второй мировой войны: Минин и Пожарский, Щорс и Максим, и, конечно, Ленин из дилогии Ромма» [Аннинский, 1995: 28]. Не сохрани И.Н. Полянская уважительного отношения к культуре советской поры – образы ее «киногероев» в художественном мире «Читающей воды» получились бы только «водяными знаками», а между тем, они предстают целостными и характерными.

§2. Реальность и вымысел в романе: энергия авторского сознания

В романе «Читающая вода» сопряжение двух точек зрения – аспирантки Татьяны и кинорежиссера Викентия Петровича – придает объемность и объективность повествованию, синтезирующему прошлое и настоящее посредством «языка кино», по-своему «читающего» происходящее в жизни. Точка зрения героя представляет значительный художественный эффект, одновременно совмещая две позиции: позицию непосредственного участия в социокультурных событиях советских лет и хронологической удаленности от них. Повествовательница стимулирует поисковую деятельность режиссера: она хочет знать, «как это было», а герою и самому важно разобраться в своем прошлом и в прошлом страны, уяснить, не «смыты» ли безжалостным течением времени важнейшие исторические эпизоды. Художественный мир романа «Читающая вода» включает в себя систему образов, многие из которых «списаны» автором с

реальных исторических лиц. Что касается центральной фигуры Викентия Петровича, то здесь уместным представляется теоретическое положение М.М. Бахтина о том, что автор «преднаходит героя данным независимо от его чисто художественного акта, он не может породить из себя героя – такой был бы неубедителен» [Бахтин, 1986: 183]. И.Н. Полянская «преднаходит» своего героя в культуре первых советских лет. Недаром в загадочном образе ее кинорежиссера узнаваем современник Мейерхольда, Эйзенштейна, Довженко, Дзиги Вертова и других реальных деятелей культуры того периода, с кем рядом он жил, думал, творил и чьи имена не раз появляются на страницах романа. Словно заставляя читателя участвовать в исследовательской работе, от главы к главе отодвигая ответ на вопрос о прототипе своего героя, автор обогащает читательские представления о кино и культуре советской поры, вовлекая его в круг проблем: «революция и культура», «кино и идеология». По признанию И.Н. Полянской, «прототипом главного героя романа был человек чрезвычайно известный, оставивший свой след в истории кино» [Полянская, Черняева, 2002: 250]. Но имени его она не называет, сознательно изменив центральный образ романа до полной неузнаваемости, так что этот человек перевоплотился в совершенно другого «компилятивного персонажа» [Там же: 250].

Исследователи обоснованно утверждают, что в литературном произведении образ создается посредством разнообразных приемов, «нацеленных на формирование эстетической целостности предмета изображения (личности героя)»; условно их можно разделить на две группы: «вполне традиционные и соотнесенные с процессом восприятия: внешние проявления изображаемой личности (портрет, поступок, речь, <...>) и проявления его внутреннего мира (все формы психологизма)» [Воробьева, 2013: 90]. В романе И. Полянской использованы приемы, не только придающие целостность образу Викентия Петровича, но и помогающие читателю выяснить, кто же из реально существовавших лиц мог стать основой образа главного героя романа. Следует отметить, что Викентий Петрович наделен запоминающимся портретом («Я

видела в складках его лица лукавство и даже некую наивность человека, обладающего высоким порогом болевой чувствительности, прошедшего через жизнь, как сквозь павильон съемочной площадки <...>» [Полянская, 2001: 14]. Портрет как описание «наружности: лица, фигуры, одежды» персонажа в романе «Читающая вода», действительно, тесно связан с «изображением видимых свойств поведения: жестов, мимики, походки, манеры держаться» [Юркина, 2004: 252]. При первой встрече с Викентием Петровичем повествовательница сразу замечает особенности поведения «публичной» личности. По мнению исследователей, самые первые появления героя, «первые сообщения о нем, упоминания чрезвычайно действенны, ответственны. Это индекс, направляющий, организующий дальнейшее построение» [Гинзбург, 1979: 18]. Этот «индекс» помогает читателям приблизиться к узнаванию прототипа «загадочного» режиссера: «Засунув руки в карманы, с папкой под мышкой, Викентий Петрович величаво спускался по лестнице» [Полянская, 2001: 13]; «Он отступил на шаг, возвышаясь надо мною, еще продолжая играть роль лектора, и стал рассматривать меня мужским проникающим взглядом» [Там же]. И.П. Полянская выявляет в своем герое натуру эмоциональную, способную к переживанию сложной гаммы человеческих чувств. В то же время Викентий Петрович не склонен демонстрировать эмоции, держа их под постоянным «контролем»: «Он смотрел на меня вопросительно и высокомерно, в любую минуту в складках его лица могло растаять высокомерие и остаться одна мольба и в любую – исчезнуть тоска и застыть высокомерие» [Там же]. И.Н. Полянская, наделяя Викентия Петровича индивидуальными чертами внешности и характера, особенной логикой поведения, делает этот образ «видимым», что предполагает его «включение» в «предметно-пространственный мир произведения» [Кричевская, 1994: 6]. Читатель представляет героя и на съемочной площадке («Викентий Петрович, не похожий на самого себя, помолодевший на свету, <...>, передвигался по этой миниатюрной сцене легко, энергично» [Полянская, 2001: 21]), и в студенческой аудитории («Викентий Петрович, заложив руки за спину, пошел между рядами, то

и дело останавливаясь и остро взглядывая на нас, словно Черкасов в роли Ивана Грозного, <...>. Это была настоящая актерская походка, которой иногда завершается спектакль» [Там же: 8–9]), и на городской улице («Викентий Петрович шел по улице <...>. Случайно заметив его <...>, я устремила за ним, <..> наблюдая <...> за тем, как он спокойно и величаво несет себя, свое лицо и статью» [Там же: 119]). Однако при всей зримой «очерченности» персонажа на поверхности художественного мира романа – только незначительная часть этого образа, созданного по «принципу айсберга». Сам принцип, в отечественном литературоведении традиционно используемый для характеристики «подтекста» в творчестве А. П. Чехова (не все читатели «в состоянии настолько углубиться в текст, чтобы понять, какова она, подводная часть айсберга. Нередко читающие просто наталкиваются на этот айсберг, то есть подтекст, считая произведение непонятным и бессодержательным» [Степаненко, 2007: 4]), в современном литературоведении нередко трактуется более широко – как «уход текста корнями в глубь истории и культуры» [Погребная, 1998: 82].

Реалистичность образа главного героя «Читающей воды» и вводит читателей «в заблуждение»: в образе все узнаваемо, и все далеко от разгадки: кто же это? В создании системы персонажей у И.Н. Полянской важна роль прототипов, помогающих воспроизвести и психологию героев, и поступки, действия, жесты, манеру речи. Но в романе вступают в силу законы типизации: в судьбах персонажей узнаваемы судьбы многих деятелей культуры советского периода истории, а характеры и события, даже сохраняя подлинные имена и географические названия, все-таки воссоздаются по законам художественного творчества. В «Читающей воде», намеренно отдаляя образ кинорежиссера от прототипа, писательница «на поверхность» образа-«айсберга» выводит сходство биографии главного героя романа и выдающегося режиссера советского кинематографа С.М. Эйзенштейна. Оно обнаруживается в повествовании о детстве литературного героя: «Отец Викентия, инженер-путеец, человек суровый и немногословный» [Полянская, 2001: 190]. Родившийся в 1898 году

С. Эйзенштейн в автобиографии советских лет писал, по-видимому, с долей юмора: «Не могу похвастать происхождением. Отец не рабочий. Мать не из рабочей семьи. Отец архитектор и инженер <...>» [Эйзенштейн, 1968: 23]. Детство литературного героя было нерадостным («Когда маленькому Викентию исполнилось шесть лет, его мать уехала на лечение в Карловы Веры, а вскоре он узнал от отца, что она сбежала с другим мужчиной, итальянцем, и к ним больше не вернется. <...> Викентий чувствовал, что один только вид его повергает отца в отчаяние, <...>» [Там же: 190]), как и у Эйзенштейна: «Отец будущего режиссёра в семье был тираном. Мать часто уходила к другим мужчинам, вместе с сыном, а потом и одна. В 1909г. родители Эйзенштейна развелись, Сергей Михайлович воспитывался с отцом, который очень рано отстранился от сына» [Сергеева, 2006: 201]. Объединяет двух режиссеров, реального и «литературного», одно увлечение: оба прекрасно рисовали. В романе Анастасия, увидев Викентия Петровича, рисующего портреты всех выступающих в Большом театре, изумилась: «Так вы художник?» Да, он был «художник. И режиссер» [Полянская, 2001: 101]. Одаренным художником был и Эйзенштейн, чья коллекция, хранящаяся в одном только Российском государственном архиве литературы и искусства, насчитывает около пяти тысяч листов. Более тысячи рисунков было создано Эйзенштейном в Алма-Ате к «Ивану Грозному», многие из них потом «сценарно» записывались.

Творческая судьба Викентия Петровича тоже перекликается с судьбой Эйзенштейна. В романе И.Н. Полянской рассказывается о том, что фильм «Борис Годунов», которым так дорожил ее режиссер, был по приказу Сталина смыт. Тяжелые баталии разыгрались и при создании Эйзенштейном фильма «Иван Грозный». Идея постановки принадлежала Сталину. «Сценарий, написанный Эйзенштейном, Сталин прочел. Одобрив его, подчеркнул: «Иван Грозный, как прогрессивная сила своего времени, и опричнина, как его целесообразный инструмент, вышли неплохо». Фраза, в которой акцент был поставлен на «прогрессивном царе» и опричнине, как «целесообразном инструменте», конечно, не была случайной» [Марьямов, 1992: 89]. Известно: преодолев огромные

трудности, снимая во время войны Россию времен Ивана Грозного в Алма-Ате, Сергей Михайлович завершил первую серию фильма. Картину хорошо принял «главный судья».

По-видимому, потому что первая серия еще не коснулась тех узловых сцен, в которых затаились непримиримые расхождения между художником и вождем. Они обнаружились во второй серии, где «боярская оппозиция, озлобившая царя Ивана, привела, выражаясь современным языком, к необузданному разгулу террора опричников, названных Сталиным «целесообразным инструментом» [Марьямов, 1992: 92]. Хотя в те годы из коллег мастера по «цеху» кинематографистов «никто не решился прямо сказать, что в Иване Грозном остро чувствуется намек на Сталина, в Малюте Скуратове – намек на Берию, в опричниках – намек на его приспешников» [Мархасёв, 2005: 28], намеки власть уловила. Неизвестно, что именно не устраивало официальную власть в «смытом» фильме Викентия Петровича, но можно предположить, что и его работа, связанная с именем Пушкина, тоже предстала «несвоевременной»: Борис Годунов в творчестве Пушкина – царь, «позволяющий выявить не эксцессы патологической личности, а закономерности трагедии власти, чуждой народу. Борис лелеет прогрессивные планы <...>. Но для реализации своих намерений ему нужна власть. А власть дается лишь ценой преступлений, ступени трона всегда в крови» [Лотман, 1988: 18]. Пока первая картина Эйзенштейна совершала свое триумфальное шествие, вторая несколько месяцев пролежала без движения в Кинокомитете. Создатель фильма томился в неизвестности, что вызвало обширный инфаркт, предопределивший уход мастера из жизни. На его рабочем столе лежал план досъемок второй части «Ивана Грозного». Словно чувствуя, что жизнь покидает его, Эйзенштейн накануне показал место, где лежал замурованный, забитый фанерой и заклеенный обоями архив близкого ему человека, «схваченного и убитого сталинскими опричниками, Вс. Мейерхольда. Этот бесценный архив прошел через несколько рук и последнее пристанище нашел у Сергея Михайловича» [Марьямов, 1992: 93]. Главный герой романа

«Читающая вода» также по воле судьбы стал наследником и хранителем материалов своего учителя и друга (в романе это Станкевич): «После похорон Станкевича я перенес чемоданы с пленкой в свою комнатку <...>. Я знал, что под этой толстой кожей, в яуфах, переложенных страницами рукописей, хранятся драгоценные россыпи, чистое высокопробное золото, и только от меня зависело, как я распоряжусь наследием <...>. Так много там было заключено – технических идей, сценарных набросков, лиц, персон, эпох и цивилизаций...» [Полянская, 2001: 192].

В смерти самого «измененного до неузнаваемости» героя И.Н. Полянской тоже много общего со смертью Эйзенштейна. Последние годы Викентий Петрович «жил совершенно один в своей большой квартире <...>. Убирала в квартире проходящая домработница <...>. Открыв дверь своим ключом, она и обнаружила первой лежащего на полу у телефона Викентия Петровича, – в его откинутой правой руке <...> была зажата телефонная трубка, передающая вечный «отбой» [Там же: 219]. Известно, что Сергей Эйзенштейн умер от инфаркта февральской ночью 1948 в Москве. Рядом с ним лежал гаечный ключ, которым он стучал по батарее, чтобы снизу пришли соседи. «В последней квартире Сергея Эйзенштейна на Потылихе, рядом с кинофабрикой было почти пусто <...>. Около батареи отопления – гаечный ключ. Было условлено, что когда у Сергея Михайловича опять случится сердечный приступ, то он постучит гаечным ключом по батарее, тогда из нижней квартиры придут люди. В ночь с 10 на 11 февраля труба отопления загудела, поднялись вверх, но слишком поздно» [Семицветов, 1996: 17]. Однако при всей близости образа Викентия Петровича Эйзенштейну, стоит отметить, что судьба известного советского режиссера не единственная, которая составляет основу образа литературного героя Полянской. Вопреки «склеености» постмодернистских персонажей из литературных образов предшествующих времен, образ главного героя Полянской «составлен» из судеб реальных исторических личностей. Надо учесть: писательница отмечала в одном из интервью, что лично была знакома с прототипом своего героя. А в тексте

романа Викентий Петрович улавливает сходство Татьяны с актрисой Т. Самойловой: «<...> вы слишком похожи на актрису Татьяну Самойлову, тот же тип» [Полянская, 2001: 14]. На Самойлову была похожа и И.Н. Полянская, о чем свидетельствуют ее современники: «Она была красива: оленьи глаза, как у Татьяны Самойловой, низкий грудной голос» [Сидоров, 2005: 8]. Однако писательница, появившаяся на свет только в 1952 году, не могла лично знать Сергея Эйзенштейна, поэтому в романе допускаются «биографические сдвиги», «продлевается» жизнь реальной личности, получая свое дальнейшее развитие, благодаря судьбам друзей и учеников мастера.

Можно предположить, что в образе режиссера-«тайны» представлен и М. Ромм, поскольку его планировал снять С. Эйзенштейн в своем «Иване Грозном» (в роли Королевы Елизаветы в третьей серии). Сохранившиеся кинопробы отдельных сцен свидетельствуют о высоком уровне актерского мастерства этого «умного, тонкого, ироничного» (Э. Лындина) режиссера. Но пришедший из Москвы приказ запретил сниматься М. Ромму, начальнику Главка художественных фильмов, в роли женщины. У Полянской во внешности Викентия Петровича угадываются черты его лица: «Он был красив», «широко расставленные серые глаза, орлиный нос, высокий лоб, насмешливый рот <...>. Высокий рост» [Полянская, 2001: 15]. А вот Эйзенштейн, по воспоминаниям Виктора Шкловского, невысокий, выглядел иначе: в молодости это «золотоволосый, с нежным цветом лица, какой бывает у рыжих людей, с тонкими бровями. Был по сложению похож на японского борца с не выделенными сильными мускулами, с очень широкой грудной клеткой и с мягкими движениями» [Шкловский, 1976: 123]. Да и в кино Ромм пришел не из живописи, а из скульптуры. Правда, его книги («О себе, о людях, о фильмах», «Как в кино. Устные рассказы» и др.) содержат много ценного об истории советского кинематографа. К тому же, действие романа разворачивается в 70-е годы двадцатого столетия, когда М. Ромм преподавал во ВГИКе на операторском и сценарном факультетах, где и могла произойти его реальная встреча с

писательницей, свои впечатления от встречи передавшей Татьяне в «Читающей воде». Здесь Викентий Петрович также выступает автором книги воспоминаний: «Преподавательская деятельность была последним его рубежом, если не считать книги воспоминаний, которую он переиздавал время от времени, дополняя все новыми подробностями, главами и портретами соратников, один за другим уходивших из жизни» [Полянская, 2001: 15]. К тому же главный герой романа И.Н. Полянской в последние годы своей жизни тоже преподавал во ВГИКе, его лекции посещает Татьяна: «Рассказывал Викентий Петрович очень ярко, образно и подробно. <...> Речь его всегда была богата иносказаниями, вторым планом, характеристики отличались парадоксальностью, снисходительным юмором и сарказмом» [Там же: 209]. М. Ромм также был великолепным рассказчиком: «Рассказывать я любил всегда. Однажды мой покойный брат Александр <...> сказал: «А знаешь, какой у тебя основной, решающий талант? Ты превосходно рассказываешь и вообще здорово говоришь <...>. Главное твое дарование — это язык» [Ромм, 2003: 67]. Так что, включая в «продление» жизни своего режиссера судьбу М. Ромма, И.Н. Полянская имеет для этого веские основания: и он был свидетелем «невиданных дружб, но еще более невиданных предательств, коллективных расправ над несогласными, верившими во вдохновенное искусство, талант, порядочность. В любовь» [Полянская, 2001: 96].

Однако не только у Эйзенштейна и Ромма («Пиковая дама», 1937; «Железная дорога», 1946), но и у многих их современников-режиссеров были если не смыты, то запрещены к показу лучшие фильмы. Среди них картина Пудовкина «Убийцы выходят на дорогу» (1942), работа Довженко «Украина в огне» (1943). Позднее, в 50-х гг. проект Довженко «Прощай, Америка» также был закрыт. Фильм Аскольдова «Комиссар» (1967) было приказано смыть. Однако в образе режиссера-«тайны» скорее всего изображен Лев Владимирович Кулешов, соратник Эйзенштейна, один из родоначальников советского кинематографа. Но к осознанию этого читатель приходит, «перебрав» в своей памяти судьбы десятков известных деятелей советского кино. Лишь в конце произведения читательский

взгляд, так и не отыскавший заинтриговавшее имя, уловит авторскую «подсказку», присутствующую в самом начале романа: «человек этот был избалован славой, капризен, спесив, как и подобает классику» [Полянская, 2001: 224], – говорит Татьяна, собираясь на первую встречу с Викентием Петровичем.

Это замечание вызывает в памяти читателей творческую биографию Л. Кулешова: режиссер также «познал терпкий вкус славы. Еще совсем молодым его начнут называть основоположником, учителем, мэтром» [Громов, 1979: 40]. Это оправданно: он «расчистил почву для творческих исканий Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина» [Там же: 28]. К тому же встреча с «литературным» режиссером мотивируется в романе И.Н. Полянской научным интересом аспирантки к «кинематографической азбуке» начала XX столетия, в которой достойное место занимает знаменитый «монтажный» эксперимент, в мировой киноведческой практике получивший название «эффект Кулешова». Внутренний монолог героини «Читающей воды» передает ее попытки «перевести» события истории на «язык кино»: «Но что такое история? Честное слово, не что иное, как киномонтаж <...>. Запрягшись цугом, монтаж вывозил на себе неподъемные бревна истории. Строительство Беломорканала монтировалось с любознательным лицом Горького и ряда других заинтересованных писателей. Лесоповал на Таймыре монтировался с арией Ивана Сусанина, особенно любимой Сталиным» [Там же: 93]. «Опознать» прототип помогает и портретная деталь в образе Викентия Петровича. Это вытатуированная буква «В» на среднем пальце героя: «Быть может, это была начальная буква имени известной киноактрисы, умершей летом 1919 года <...>, меланхолическое личико которой поразило его несколькими годами ранее в московском клубе «Аластор», где ее представил ему знакомый журналист, писавший о кинопроизводстве <...>... Журналист закричал: «Да вы знаете, с кем вы разговариваете, это же художник Станкевича, они вместе сделали не одну гениальную фильму!» [Там же: 72]. Кажущаяся незначительной деталь – татуировка на пальце главного героя – по классификации Е. Добина может быть отнесена к числу «сердцевинных» деталей

[Добин, 1981: 301], поскольку с ее помощью происходит «сжатие» предыстории героя и самого историко-культурного пространства начала XX века.

Можно предположить, что буква «В» на пальце Викентия Петровича «зашифровала» имя знаменитой актрисы – Веры Холодной, которая умерла в 1919 году, по одной из версий, от «испанки». К тому же Вера Холодная регулярно посещала московский артистический клуб «Алатр», куда нередко «заглядывал Александр Ханжонков, имевший крупнейшую в Европе фабрику «синематографических картин» на Житной улице у Калужских ворот» [Кунгурцева, 2011: 9]. Здесь Веру Холодную начинает снимать режиссер Евгений Бауэр, за год кинофабрика Ханжонкова выпустила тринадцать фильмов с участием Веры Холодной. С 1916 года в фирме Ханжонкова начинает свою кинематографическую деятельность Лев Кулешов (в качестве художника фильма). Он «вскоре сделался одним из основных художников кинофабрики и, самое главное, учеником и другом замечательного режиссера и человека – Евгения Францевича Бауэра» [Там же: 13]. Да и история с передачей бесценного архива может быть воссоздана И.Н. Полянской не только с оглядкой на Эйзенштейна и Мейерхольда. Не исключено, что в ней – отзвуки «творческой» дружбы Бауэра и Кулешова. Не случайно Викентий Петрович считает себя учеником известного режиссера Станкевича, скончавшегося в 1919 году: «Догорая от туберкулеза в Ялте весной 1919 года, Станкевич отдал всю имеющуюся в студии пленку Викентию Петровичу. <...> он не зря работал столько лет со Станкевичем – он и сам хотел снимать, как это делал учитель, но лучше» [Полянская, 2001: 82]. Следует заметить, что и Евгений Бауэр (по-видимому, и выведенный под именем Станкевича) скончался в Ялте в 1917 году. А Лев Кулешов после его смерти начинает самостоятельно снимать фильмы, усваивая уроки своего учителя. В книге «Как я стал режиссером» Л. Кулешов отмечает: «Вкусы с Бауэром у меня были одинаковые, а с другими режиссерами разные» [Кулешов, 1946: 159]. Главный герой романа И.Н. Полянской также продолжает дело своего учителя: «Из сохранившихся описаний спектакля

«Ревизор», поставленного Викентием Петровичем на сцене Пролеткульта в 1922 году, можно понять, что он выступил продолжателем традиции, исповедуемой Станкевичем» [Полянская, 2001: 88]. Среди наследуемых кинематографических приемов особенного внимания в романе заслуживает то, что «вещи» в картинах Станкевича играют лучше, чем актеры. Он любил вещь, чувствовал ее пластическую силу и динамичную красоту на экране. «Вещь женственна, – неустанно повторял он Викентию Петровичу, – <...>, но она понятие не столько материальное, сколько метафизическое, вещь – декорация, в которой играется спектакль цивилизации <...>. Меня привлекает форма, фактура вещи, свет, история, пространство и их взаимоотношения» [Там же: 78–79]. Примечательно, что один из тезисов поэтики Л. Кулешова заключается в следующем: «на экране лучше всего, выразительнее всего выглядит вещь, реальный предмет, особенно тогда, когда берется в динамике» [Громов, 1979: 31]. Киноведы отмечают, что «в рассуждениях о вещи явно сказывается влияние учителя Л. Кулешова – Евгения Бауэра, оно отражает в себе ту ориентацию на изобразительное искусство и «изобразительную режиссуру», которые характерны для них обоих» [Там же: 31].

Еще одно обстоятельство творческой биографии главного героя романа И.Н. Полянской сближает его с судьбой Л. Кулешова. Это события, связанные со съемками в Сергиевом Посаде. В романе «Читающая вода» Викентий Петрович становится свидетелем снятия колоколов, он вместе «с Дзигой Вертовым едет в Сергиев Посад, чтоб понаблюдать за его работой с натурой» [Полянская, 2001: 135]. На самом деле, Лев Кулешов как режиссер руководил съемкой хроники вскрытия мощей Сергия Радонежского в Сергиевом Посаде 11 апреля 1919 года, о чем сам писал: «Были операторы, которые на съемку ехать не захотели, вероятно, побоявшись предполагаемых в связи с ней контрреволюционных выступлений» [Кулешов, 1946: 164]. Киноведы отмечают, что в вопросах о ракурсах съемки событий в Сергиевом Посаде Л. Кулешов соперничал с Дзигой Вертовым. В романе Полянской героиня тоже замечает ревностное отношение Викентия Петровича к своему коллеге по хронике: «Одно время ему не давала покоя ширившаяся слава

Дзиги. Дзига и в самом деле слит с камерой – как идущий в атаку красноармеец слит со своей винтовкой» [Полянская, 2001: 135].

Наблюдать за героем, делая свои замечания, касающиеся творческой биографии собеседника, его внутренних качеств и поведения, помогает героине «Читающей воды» то, что Викентий Петрович представлен активно действующим преподавателем ВГИКа. Л. Кулешов тоже долгое время преподавал во ВГИКе, он автор множества работ, посвященных теории киноискусства: «О задачах художника в кинематографе» (1917), «О сценариях» (1917), «Искусство светотворчества» (1918), «Искусство, современная жизнь и кинематография» (1922), «Основы кинорежиссуры» (1941). Особенно важным в образе «живого классика» представляется имя Викентий – от латинского «побеждающий» [Супрун, 1997: 42]: ему действительно, удалось многое пережить и перебороть. Отчество Петрович (от греч. petra - скала, утес, каменная глыба) [Петровский, 1995: 226] также говорит о твердости характера героя, об умении сохранить свое «я», оставаться верным своим убеждениям. Не зря повествовательница замечает: «в те времена, на которые пришлась его молодость и зрелые годы, легче было даже сохранить талант, чем лицо <...>. То есть пронести свое лицо сквозь революцию, Гражданскую войну, голод, разруху, Беломорканал и прочее было почти невозможно без ущерба, но Викентий Петрович умудрился каким-то образом сохранить свою внушительную статью и в старости <...>» [Полянская, 2001: 15]. Таким образом, имя героя в романе Полянской относится к ряду тех собственных имен персонажей, что «наряду с назывной функцией <...> выполняют и характерологическую, т.е. подчеркивают какие-то свойства личности» [Исакова, 2005: 59]. В случае с «Петровичем» – это верность жизненным и творческим принципам и умение сохранить свое лицо, то есть оставаться в любые времена «равным себе» (Б. Пастернак). В этом смысле Викентий Петрович одного «литературного рода» с Петровичем В.С. Маканина, главным героем романа «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998). Бывший «агэшник» (производное от «андеграунд»), а ныне «непишущий

писатель» Петрович у Маканина и в 1990-е не стремится, опубликовав ранее запрещенное, отметиться на литературной поверхности нового времени, чтобы «получить свой пряник и стакан молока» [Маканин, 1999: 65]. Его «можно упрекнуть в чем угодно, но только не в безликости – столь резко очерчено его негибаемое Я» [Латынина, 1998: 8]: «заквас» его «честного подполья» не на выгоде, а на «великом вирусе» [Маканин, 1999: 166] русской классики и утверждаемых ею нравственных законах. Что касается Викентия Петровича в романе И.Н. Полянкой, то автор сознательно подчеркивает: ее герой приобрел заслуженную известность в кинематографическом мире, потому его лицо она не «исказила». К сожалению, знакомство героини романа И.Н. Полянкой с Викентием Петровичем происходит в 1970-е годы, за несколько месяцев до его смерти, которая прилась на март: «С начала марта Викентий Петрович маялся приступами гипертонии и какой-то резкой отчетливой тоски; его лекции одна за другой отменялись» [Там же: 218]. Известно: Л. Кулешова ушел из жизни 29 марта 1970 года в Москве.

Итак, в образе главного героя автор романа «Читающая вода» отобразил судьбы многих режиссеров отечественного кино. Хотя в произведении можно уловить и постмодернистское влияние, поскольку «диалог с читателем принципиально настроен на множественность равноправных интерпретаций» [Прохорова, 2005: 15], но в реалистически воссозданном образе главного героя обнаруживается не «симулякр», а реальный прототип – соратник Эйзенштейна, с которым они вместе начинали советское кино и вместе заведовали одной кафедрой во ВГИКе: снимали с должности одного – его место занимал другой, так до очередной «опалы», теперь уже – преемника «кафедральной» власти.

Тот же принцип создания образа, «смонтированного» из нескольких реальных судеб, доминирует и при создании второстепенных персонажей, населяющих художественный мир романа И.Н. Полянкой «Читающая вода». Так он помогает созданию образа Анастасии, исполнительницы роли царицы в фильме Викентия Петровича. Имя этой героини созвучно имени царицы

Анастасии в фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный», где эту роль исполнила Л. Целиковская, жизнь, характер которой предположительно мог быть положен в основу рассматриваемого женского образа в «Читающей воде» (к тому же, Целиковская, обладательница прекрасного музыкального слуха и голоса, замечательно пела и вполне могла выступать героиней фильма-оперы). Известно, что С. Эйзенштейн, приглашая на роль царицы Л. Целиковскую, был «в плену ее таланта» после фильма «Сердца четырех» (1941). Далее, Л. Целиковская оказалась единственной из всей съемочной группы фильма «Иван Грозный», кому не вручили Сталинскую премию. Сталин со словами: «Таковыми царицы не бывают» [Вострышев, 2004: 56], – собственноручно вычеркнул ее из списка представленных к награде. Сама актриса рассказывала: «Меня правительство не поддерживало <...>, и я всегда чувствовала, что для руководства я актриса второго сорта» (Цит. по: М. Вострышев. Чарующая Целиковская. М.: Эксмо. 2004. С. 55). Стоит отметить, что «экранный имидж Целиковской был совершенно иным, чем у признанных звезд кино – Л. Орловой и М. Ладыниной. Ее героини не несли никакого идеологического начала» [Раззаков, 2004: 183]. Героиня И.Н. Полянской, как и Целиковская, не соответствовала идеологии советского времени: «Викентию Петровичу нередко казалось, что вот-вот из взволнованного моря зрителей выйдут, как острили тогда, тридцать витязей красных – и уведут певицу в ЧК. «Вы занимаетесь политикой, Анастасия, – сказал он ей однажды, – и я боюсь, что Верди не спрячет под своим плащом». – «Вы не понимаете моего мирового значения, – с важностью произносила Анастасия, – меня никто не посмеет тронуть. Да и не боюсь я их» [Полянская, 2001: 105]. Резкость оценок и независимость суждений литературной героини вызывает в сознании читателей воспоминания о Целиковской: она «не боялась ничего и никого ни в творчестве, ни в жизни <...>. Она, не задумываясь о последствиях, всегда делала так, как считала нужным» [Раззаков, 2004: 185].

Этот факт, безусловно, сближает известную актрису, которую, по счастью, миновала «лагерная» доля, с героиней романа И. Полянской. Однако принцип

«айсберга» в очередной раз позволяет увидеть и «подводную» часть этого образа, скрывающую имя Татьяны Окуневской, трагические моменты жизни которой тоже перекликаются с судьбой героини романа, происходившей «из небогатой провинциальной семьи военного; отец Анастасии, <...>, офицер-артиллерист, погиб на Юго-Западном фронте <...>» [Полянская, 2001: 109] Отец Т. Окуневской «офицер царской армии», которого «в 1937-м расстреляли. Дочь врага народа» актриса «стала еще в третьем классе» [Зайчик, 2000: 21]. М. Ромм был первым режиссером в творческой судьбе Т. Окуневской. В 1933 году он пригласил актрису на студию «Мосфильм» сниматься в мопассановской «Пышке» в роли юной жены старого фабриканта Карре-Ламадона. Затем по предложению М. Ромма Т. Окуневская становится актрисой Реалистического театра. Если Целиковская служила в Московском академическом театре им. Е. Вахтангова с 1941–1992 гг., то сценическая жизнь этой актрисы внезапно оборвалась, как и у Анастасии из романа И. Полянской: «Зимой ее забрали, ночью. В чем она ушла один Господь знает» [Полянская, 2001: 200], – узнает от очевидцев Викентий Петрович. Такая участь постигла и Окуневскую. Ее арестовали зимой, 13 декабря 1948 года, предъявив обвинение в измене Родине. Шесть лет Окуневская провела в лагерях, о чем написала в своей книге «Татьянин день» (2005). Она отмечала, что хватило сил и духа жить, выступать, давать концерты, в награду получать в одном случае баян, в другом – свидание и оставаться женщиной, сохраняя изящество, желание нравиться. Всегда женственной оставалась и Анастасия, «русская красавица с гордым, выразительным лицом». Такой запомнил ее Викентий Петрович, такой ее зафиксировала камера на съемках оперы-фильма «Борис Годунов», такой ее «прочитала» вода, смывшая эту ленту.

Следует обратить особое внимание на имя героини романа, исполнившей роль царицы в фильме главного героя И. Полянской: Анастасия «греческого происхождения означает «воскресшая» [Петровский, 1995: 51]. Можно предположить, что автор, дав героине такое имя, пытается оживить ушедших и заставить их рассказать о прошлом нашей страны. Среди них и эпизодические

персонажи, например, Витольд Иванович, случайно встреченный Викентием Петровичем на улице современной Москвы; оба когда-то были свидетелями «любви народной» к своему вождю, который в сопровождении правительства появился в метро в дни завершения строительства первой ветки. Собеседник Викентия Петровича в прошлом – партнер Анастасии в театре. Возможно, И. Полянская в очередной раз «замаскировала» в романе реально существовавшего оперного певца, киноактера Витольда Полонского, дав ему иное отчество. Его дочь от второго брака Вероника Полонская стала последней любовью Владимира Маяковского. Знаменитой эту актрису МХАТа сделала фраза из предсмертной записки поэта: «Товарищ правительство, <...> моя семья – это Лиля Брик, мама, сестры и Вероника Витольдовна Полонская. Если ты устроишь им сносную жизнь-спасибо» [Маяковский, 1973: 470]. Как отмечают исследователи, у главного прототипа героя Полянской – Л. Кулешова – «с Маяковским в 20-е годы сложатся крепкие товарищеские отношения» [Громов, 1979: 11]. Викентий Петрович, герой романа «Читающая вода», не раз в своих воспоминаниях и беседах с Татьяной упоминает о поэте: «Однажды Маяковский принес Лиле Брик две морковки, держа их за зеленый хвостик, о чем потом написал стихи, подарив этим корнеплодам бессмертие» [Полянская, 2001: 86]. Очевидно, автор романа отсылает читателя к поэме – «Хорошо» (1927):

Не домой,
не на суп,
а к любимой в гости,
две морковинки несусь
за зеленый хвостик [Маяковский, 1973: 396].

В. Маяковский в сознании кинорежиссера в романе И.Н. Полянской прежде всего представлен революционером в искусстве. Викентий Петрович в молодые годы тоже демонстрирует полное неприятие «старой жизни»: «Революция произошла не в один октябрьский день, <...>... Ее путь к нам долог, <...>. Мы вывернули наизнанку время, как ямщик во время снежной бури выворачивает

тулуп, чтобы не погибнуть от холода <...>. Так стоит ли удивляться тому, что режиссер Мейерхольд повернул спиной к зрителю старые декорации? Нет, это мы, зрители, показали спину прежнему искусству» [Полянская, 2001:46].

Художественный мир «Читающей воды» И.Н. Полянской «вбирает» в себя повесть-портрет кинорежиссера советских лет, его воспоминания о кинематографе, о создателях отечественного кино, о поколении искренне веривших в идеалы своего времени. Былая эпоха канула в небытие, как осенние листья уходят в землю: «Вокруг нас, сидящих на парковой скамейке, в густом солнечном воздухе бабьего лета падали листья. Слева нас осыпал закладками из Песни Песней клен, справа опадала яблоня, тоже библейское дерево. Целое поколение листьев на наших глазах уходило в землю, но это зрелище никого ничему научить не могло» [Там же: 56]. В рассуждениях героини слышна авторская отсылка к стихотворению А. Ахматовой, где звучит мотив Песни Песней, не давая «заглохнуть» памяти потомков о своих корнях:

Но звезды синеют, но иней пушист,
И каждая встреча чудесней, –
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней [Ахматова, 1998: 87].

Роман И.Н. Полянской «Читающая вода» особенно близок «возвращенной» «Поэме без героя» А. Ахматовой, которая «заставляет читателей провести историко-культурные, литературоведческие, театроведческие, музыковедческие и другие изыскания, чтобы восстановить петербургскую гофманиану и ее роль в контексте трагического периода русской истории» [Цивьян, 1971: 260]. Роман И.Н. Полянской – это тоже в каком-то смысле «Поэма без героя», где героем мог бы стать любой из талантливых режиссеров периода советской истории. Но подлинным героем стало «время крупным планом».

§3. Кинематографические приемы в сюжетно-композиционной и пространственно-временной структурах художественного мира романа

Стоит отметить, что «кинематографичность представляется одной из доминант идиостилевого развития литературы XX века, нашедшей свое проявление в творчестве самых разных авторов» [Размашкин, 2001: 6]: А.И. Солженицын, В.С. Маканин, Л.С. Петрушевская, В.С. Токарева, Л.Е. Улицкая и др. Вместе с тем, важно помнить: без литературы кино так и осталось бы «техническим чудом» (И.М. Маневич). Установить примеры использования кинематографических приемов в романе И.Н. Полянской «Читающая вода» несложно. Конечно, литература не может освоить ту сферу искусства (и не стремится к этому), что «составляет исключительно материал кинематографа» (С.М. Волконский). По мнению С.М. Волконского, одного из первых кинокритиков (внук княгини Волконской был признанным специалистом в области театра и кино), таким материалом является «движение во всевозможных направлениях, исчезновение, свет и тень, верх и низ, падение и взлет, движение на зрителя, движение от зрителя <...>. Случай удвоения и умножения образов <...> в картинах, где сопоставляются в разных положениях зеркала. Картины дробления, преломления до бесконечности» [Волконский, 1992: 107]. Но вот кинематографический «параллельный монтаж не что иное, как известное литературное «А в это время...» [Слышкин, Ефремова, 2004: 28] Так, в романе И.Н. Полянской размышления героини о старом кино сменяются «кадрами» из жизни Викентия Петровича: «Из будки киномеханика нам в затылок веет небытие, встречный его поток изливается с экрана, и это вызывает еще более щемящее чувство <...>. Таким образом, старое кино достигает своей цели – потрясает наши чувства, не одним, так другим способом.

...В один из дней двадцать пятого года, возвращаясь на машине с Ленинградского вокзала домой, Викентий Петрович заметил Анастасию? быстро идущую от Остоженки» [Полянская, 2001: 129]. В эпизодах такого типа видится смысл монтажного эффекта, который в свое время вывел С. Эйзенштейн с помощью формулы: $1+1 > 2$, что означает: «два каких-либо куса, поставленных рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого

сопоставления. Как новое качество» [Эйзенштейн, 1964.Т. 3: 348]. В художественном мире романа И.Н. Полянской монтажные сцепления связывают «общий» план с конкретной человеческой судьбой, позволяя в потоке событий истории «обозначить» проблемы «частного» человека. Само время «обнаруживает себя через события, значимые для человека, и самые значимые из них – встреча с человеком» [Афанасьев, 2005: 9], – считает исследователь прозы Ф.М. Достоевского. Эта традиция реализуется и в событийной организации реалистического романа И.Н. Полянской. Все значительное в судьбе главного героя отмечено встречами: со Станкевичем, Довженко, Анастасией Георгиевой и др. Здесь особенно значим прием, называемый в кино «монтаж «по крупности» — это воспроизведение дескриптивного описания в художественном тексте при помощи сочетания визуального образа и плана изображения, когда наиболее значимая деталь дается крупным планом. Крупным планом представлен портрет главного героя: «И вот теперь я сидела в студенческой аудитории в ожидании лекции, слившись с небольшой группой знакомых мне по общежитию студентов. Он вошел в аудиторию. На нем была тонкая бежевая рубашка с галстуком, завязанным модным крупным узлом, на стиге локтя – клетчатый пиджак» [Там же: 8]. Связан с кино и прием «дифференцированности кадров» и их единомоментного существования: в художественном мире своего романа И.Н. Полянская большие по объему фрагменты текста сменяет короткими, при этом, как и в кино, «короткость кадра не лишает его самостоятельности, его соотносительности с другими» [Тынянов, 1977: 255]. Например: «Критика Станкевича поругивала, писали, что его фильмы перегружены вещами <...>. Станкевич с горечью говорил: «Боюсь, что скоро нам с вами, Викентий Петрович, придется собирать чемоданы...». Так заключал Станкевич и, прощаясь, крепко жал руку, которая сейчас сжимала мою, чтобы она выпустила рукоять кривого адыгейского ножа... «Отснято», – произнес Викентий Петрович, забирая у меня нож» [Полянская, 2001: 79 – 80]. Автор «Читающей воды» зачастую заканчивает тот или иной эпизод романа словом «СНЯТО», как это принято у

кинематографистов, используя аудиовизуальные приемы, воспроизводящие процесс кино съемки. Например: «в этот момент Судьба, установив нужную выдержку и наладив диафрагму, нажимает пальцем на спусковой механизм, кадрируя вечность... Мой герой застывает в ней, как доисторический муравей в янтаре, цветение времени и искусства приостанавливается: СНЯТО» [Там же: 53]. Известно, что «завершенность киносценария становится фактом после снятия по данному сценарию фильма, то есть кодированию исходного текста в текст нового семиотического уровня» [Волошина, Лихачева, 2014: 46]. В этом эпизоде романа «снято» – и знак завершения работы автора-«киносценариста» над своим произведением, и «перекодировка» судьбы главного героя, уходящего в «вечность», на которую ориентировано «снятое». «Принцип интеллектуального монтажа» (С.М. Эйзенштейн), находящийся в основе композиции данного произведения, создает условия для сотворчества читателей, для их «вживания» в сюжет произведения. Не случайно в пространстве романа воссоздается образ зрительного зала, где рядом с повествовательницей вполне может оказаться любой из нас, следящий за движением киноленты: «тени на экране становятся более живыми, чем даже рядом сидящие зрители, по крайней мере слезы на глазах людей могли вызвать именно эти скользящие по полотну тени, но никак не тени живых соседей по зрительному залу» [Полянская, 2001: 73]. Для И.Н. Полянской читатель не только слушатель, как в «Прохождении тени», но и зритель, улавливающий эту особенность монтажа – «искусства контекста и соотношения единства, последовательности и одновременности, стимулирующего мысленную и эмоциональную активность читателя» [Ждан, 1982: 39].

Хронотопические особенности романа «Читающая вода» тоже свидетельствуют об использовании автором возможностей «киноязыка». Эпизоды «перебивки» временных планов связаны не с ориентацией на приемы постмодернистской поэтики, где время «эластично», а с особенностями «фильмопроизводства». В свое время Ю.Н. Тынянов заметил: «Время в кино текуче, оно отвлечено от определенного места, это текучее время заполняет

полотно неслыханным разнообразием вещей и предметов. Оно допускает залеты назад и в сторону» [Тынянов, 1977: 254]. Такого рода «залеты» в романе И.Н. Полянской проявляются в том, что повествовательница «видит» и «от себя» передает читателю эпизоды и сцены, свидетельницей которых она не была и не могла быть в реальности в силу их хронологической удаленности. Это рассказы о детстве и молодости Викентия Петровича, об истории его любви к певице Анастасии Георгиевой и др.: она словно заново переживает судьбу своего героя, пытаясь проникнуть в глубину его внутреннего мира. Эксперименты со временем в романе «Читающая вода» заставляют вспомнить о киносценарии, где «художественное время отражается, с одной стороны, во времени грамматическом, которое реализовано в репликах персонажей, и, с другой стороны, в особенностях чередования сцен – смене пространственных координат» [Волошина, Лихачева, 2014: 45]. Потому и автор романа нередко уводит читателей от картин современности то к событиям 1925 года, значимым для личной биографии литературного героя («...В один из дней двадцать пятого года <...> Викентий Петрович заметил Анастасию <...>» [Полянская, 2001: 129]), то к 1940-ым, накладывающим свой отпечаток на историю всего общества: «Из небытия выплывает пиковый 1949 год, год семидесятилетия Сталина...» [Там же: 180]. Таким образом, в романе И.Н. Полянской законы кино связываются с «наплывами» человеческой памяти. Частая смена «кадров» создает впечатление потока времени, «которое то одним, то другим своим рукавом, но так или иначе задевает каждого и запечатлевает все важное для человека на несмываемой киноленте памяти» [Перевалова, 2002: 28]. «Крупным планом» представлены в произведении не только персонажи и события, но и вещи, которые служат средством психологической характеристики героев. Судя по всему, автору близка позиция режиссера Станкевича, подчеркивающая значимость вещи в жизни человека и в кино: «вещь <...> – декорация, в которой играет спектакль цивилизации. В ней человек проживает свои самые счастливые и незамутненные минуты» [Полянская, 2001: 79]. Для всех произведений И.Н. Полянской

характерна насыщенная «вещная» изобразительность, широкое использование образов «вещного мира» не только как атрибутов среды обитания персонажей, элементов интерьера, но и как предметов, органически «сросшихся» с внутренней жизнью действующих лиц и имеющих при этом символическое значение. Так, в «Читающей воде» при помощи «вещной» детали (ножа) воспроизводится острота эмоционального напряжения Татьяны, чувствующей прикосновение руки Викентия Петровича: «он <...> вдруг резко шагнул ко мне и накрыл рукой мои пальцы. <...> Нож в моей руке затрепетал, как бабочка в горсти. Я искоса взглянула на него, чтобы понять: что же в нем такого особенного, ведь, в конце концов, мы живем в разное время, я в полдень, а он в четвертой страже ночи, и мне ничего не угрожает. Но между нами лежал, как старинная легенда о Тристане и Изольде, нож, и надо было двигаться осторожно, чтобы не пораниться о него <...>» [Там же: 71–72]. В данном эпизоде упоминание о рыцарском авантюрном романе средневековья, где «герой <...> устремляется в приключения как в родную стихию, мир для него существует только под знаком чудесного «вдруг» [Бахтин, 2000: 81], воспринимается как авторская ремарка в киносценарии, как форма «кинематографического описания», под которой понимается передача «мимики, жестов, немного разговора глазами, выражение лица и т.д.» [Ждан, 1982: 26]. Здесь она позволяет читателям осознать всю меру взволнованности повествовательницы, стремящейся избежать повторения короткого «праздника» любви Изольды и мучительной расплаты за «грехопадение». В отличие от Л. Петрушевской, которая нередко изображает отталкивающие предметы, обнажающие «животность» человеческой натуры, И. Полянская признает ценность вещи, способной пережить своих владельцев. В ее произведениях возникают особые предметы, «просочившиеся сквозь годы», не попавшие «в мясорубку времени». Это своеобразные «ключи» к прошлому персонажей, «забытые знаки неведомого алфавита», «дверь, щелочка <...> в тот день», «зашифрованный пропуск туда, на тот берег» (И. Полянская). Это делает художественный мир прозы И. Полянкой близким рассказам Т. Толстой, где

случайно уцелевшие под напором вихрей времени вещи являются своего рода продолжением короткой и нескладной жизни их обладателей. Где-то сохранившаяся брошка в виде эмалевого голубка («ведь голубков огонь не берет») Сони («Соня»), старые фотографии из ридикюля Марьиванны («Любишь — не любишь»), неиспользованный билет на поезд («Милая Шура»), обгорелая шапка Сергея («Спи спокойно, сынок»), – такие детали в рассказах Т. Толстой перекликаются с «вещным» миром прозы И. Полянской. Бабушкин пуховый платок и «буфет, сооруженный мастерами-краснодеревщиками на заказ в прошлом веке» («Прохождение тени»), таинственный флакончик со щелочной жидкостью («Читающая вода»), малахитовая шкатулка («Горизонт событий») и другие предметы в мире прозы Полянской фиксируют процессы, в свое время охарактеризованные В. Н. Топоровым так: вещь «перерастает свою «вещность» и начинает жить, действовать, «веществовать» в духовном пространстве» [Топоров, 1995: 21]. Видится в этом и сближение с акмеистской поэзией, лирикой Анненского (его имя нередко появляется на страницах прозы И. Полянской), в начале XX столетия убедительно продемонстрировавшей безусловную жизненную важность «мелочей быта». В творчестве Анненского каждый «вещественный признак внешнего мира становится эмоциональным обертоном, выражением лирического сознания, рефлексия которого направлена на осмысление вечных тем» [Боровская, 2009: 40]. На том старинном флаконе со щелочной жидкостью, с которым главный герой «Читающей воды» не расстается, тоже заметен отсвет «вечного»: «Викентий Петрович запустил руку в карман пиджака и извлек на свет Божий небольшой стеклянный флакон, оплетенный тонкой золотой паутинкой. <...>. Этот флакон, покрытый крохотными царапинами от долгого употребления, казался ритуальным сосудом, одной из тех склянок, в каких первые парфюмеры и алхимики <...> хранили свои снадобья» [Полянская, 2001: 214]. По мнению М.М. Бахтина, «все так называемые «реалии» в литературе – это вещи, «чреватые» словом. Задача заключается в том, чтобы вещную среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить,

<...> вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой смысловой потенциал, стать словом, т. е. приобщиться к возможному словесно-смысловому контексту» [Бахтин, 1974: 207]. Эта «вещная деталь» – хрупкий флакон, бесценный для героя «Читающей воды» в романе, действительно, «заговорил» о вечности искусства вопреки скоротечной жизни его мастеров. В прозе И.Н. Полянской такого рода «хрупкость не противопоказана прочности» [Марченко, 1990: 40].

Таким образом, в художественном мире романа И.Н. Полянской «Читающая вода» диалог главных героев, режиссера советского кино Викентия Петровича и аспирантки Татьяны, изучающей становление кинематографической «азбуки», ведется с помощью «языка кино», который позволяет раздвинуть временные и пространственные рамки произведения. Взаимодействие точек зрения персонажей придает объемность и объективность подробностям «частных» жизней, разворачивающихся на фоне культурно-исторических событий прошлого столетия. Образ «режиссера-тайны» оказывается «составленным» из судеб нескольких известных художников XX века, свидетельствующих о том, что в условиях идеологического пресса сохранить верность нравственным принципам возможно благодаря «тайной свободе» творца.

Глава третья. Система персонажей и авторская позиция в романе «Горизонт событий»

Явственный отход от «я-повествования», свойственного двум первым романам, объясняется стремлением автора к более объективному взгляду на проблему «человек в истории XX столетия», что предопределяет наличие рамочных компонентов произведения, четко обозначающих границы его художественного мира. Здесь история просматривается не через семейные предания (как в «Прохождении тени»), не сквозь «киномифы» советского периода (как в «Читающей воде»), но с опорой на документальные и мемуарные свидетельства современников, оживающие в судьбах реальных исторических личностей и вымышленных персонажей – представителей трех поколений одного рода. Акцент на «событиях», заявленный уже заглавием, позволяет сблизить роман с историческим жанром, что ориентирует читателей на выявление взаимосвязи исторических событий и характеров их участников.

§1. «Рамочный текст» и его функциональные особенности

«Горизонт событий» – единственное произведение писательницы, которому предшествует эпиграф, органически корреспондирующий как с заглавием, так и смысловой структурой романа, что заставляет обратить особенное внимание на функции рамочных компонентов (а это «имя (псевдоним) автора, заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграфы, <...>, предисловие, <...> примечание, <...> авторское послесловие» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 848) в художественном мире романа. По представлениям современных исследователей, заглавие и эпиграф являются «венцом творения автора» (они венчают, т.е. стоят во главе текста и придают законченный вид авторской мысли, отражают поиск писателем адекватного выражения своего замысла, идеи, а также собственного мироощущения)» [Корытная, 1996: 59]. Кроме того, «в рамке произведения обычно в миниатюре отражается его поэтика» [Кабыкина, 2009: 3].

В рассматриваемом романе заглавие – «это «имя» произведения» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 489] – является «оксюморонным»: слово «горизонт» обозначает «все видимое вокруг наблюдателя пространство» [Ожегов, 2007: 183], указывая на некую пространственную и временную перспективу; «событие» – «то, что произошло» [Там же: 993], подчеркивает невозвратимость прошедшего. Таким образом, заглавие этого произведения, которое во многом сближается с жанром исторического романа, воссоздает стереоскопическое представление о жизни, где настоящее неразрывно связано с прошлым и будущим. Акцент на «событиях», сделанный заглавием, ориентирует читателя на выявление взаимосвязи исторических событий и характеров их участников в сюжетных линиях произведения. В «Горизонте событий» представлена история не «казенная», не «официально признанная», а истории жизни людей рядовых, на первый взгляд, обыкновенных, которые до последнего времени именовались «народными массами» и рассматривались как своего рода «приложение» к эпохальным «сдвигам». Вместе с тем, у И.Н. Полянской история «в романе столь личностна, что становится не историей, а событием, движущимся по законам растянутого времени» [Ермошина, 2003: 23]. Объектом пристального внимания становятся жизненные факты и процессы, подтверждаемые в последние десятилетия мемуарной и документальной литературой. Сближению «Горизонта событий» с жанром исторического романа способствует не только опора на документальные свидетельства, но и главенство принципа историзма в формировании художественного мира произведения, где «самих событий как бы нет – они чаще всего остаются за кадром, за горизонтом, но они видны благодаря тем переживаниям, эмоциям, которые они вызвали, как круги на воде – камень уже ушел под воду, но что это было и где это произошло, можно угадать именно по расходящимся кругам» [Маркова, 2003: 78]. В рассматриваемом романе «круги времени» охватывают далекое историческое прошлое, неизменно приближая его к сегодняшним читателям. Этому способствует присутствие в романе эпиграфа,

подчеркивающего реалистичность происходящего в художественном мире произведения и психологическую достоверность его образов. Эпиграфом становится цитата из письменного наследия декабриста Н.И. Лорера, одного из участников выступления на Сенатской площади: «Я не стану описывать исторических ошибок настоящего времени... Кто их не знает, кто их не видит! Они не касаются моей жизни» [Лорер, 1988: 386]. Эти слова позволяют судить о взвешенном подходе современного прозаика к оценке прошлого. Отечественная историография дает возможность проследить, как менялось отношение к восстанию декабристов в России в различные периоды. Еще В.О. Ключевский, автор единственного аналитического материала дореволюционной эпохи, в котором детально рассматривается зарождение причин декабристского восстания, отметил: «У нас доселе господствуют не совсем ясные, не совсем согласные суждения насчет события 14 декабря; одни видят в нем политическую эпопею, другие считают его великим несчастьем» [Ключевский, 1989: 261]. В советский период отечественной истории антицаристские взгляды декабристов приветствовались. Но писательская деятельность И.Н. Полянской пришлось на времена «смены вех», когда наряду с существованием традиционного для советских историков взгляда («Выстрелы на Сенатской площади возвестили о том, что на исторической арене появилось первое поколение революционеров России, открыто и без страха, с оружием в руках поднявшихся на борьбу против крепостничества и самодержавия» [Рахматуллин, 1987: 10]) было высказано полярное мнение о том, что выступление декабристов повернуло развитие страны вспять: «Практически бунтарское выступление офицеров с попыткой свергнуть Николая оказалось на руку самым реакционным и консервативным кругам российского общества» [Мигранян, 1991: 174]. Скорее всего, Полянская-художник отстраняется от политико-экономических оценок декабризма, в первую очередь, видя в нем «эстетический феномен», рассматривая его «под углом зрения таких эстетических категорий, как прекрасное, возвышенное, трагическое» (Н.Н. Скатов), и соглашается с мнением В.О. Ключевского, который отмечал, что

«большую частью то были добрые и образованные молодые люди, которые желали быть полезными отечеству, проникнуты были самыми чистыми побуждениями и глубоко возмущались при встрече с каждой, даже с самой привычной, несправедливостью» [Ключевский, 1989: 267]. Наш современник Н.Н. Скатов подтверждает эту мысль: «Декабристы остались тем, чем они были: воплощением лучших человеческих качеств» [Скатов, 2011: 9]. Но главное: декабристы оказали значительное воздействие на поколения «русских людей, явившись своеобразной школой гражданственности» [Лотман, 1988: 163]. Гражданственность позиции автора в «Горизонте событий» проявляется во всех компонентах художественного мира произведения. Что касается слов Лорера, ставших эпиграфом, то важно отметить: они напоминают о судьбе офицера, известность которого уступала известности организаторов восстания, что, по-видимому, призвано выразить мысль писательницы о том, что в истории нет «второстепенных» персонажей, людей «маленьких», неинтересных.

И.Н. Полянская словно советует своим читателям лицом к лицу «встретиться» с участниками восстания декабристов, заново познакомиться с ними, дополняя хорошо известное новыми документальными сведениями и мемуарной литературой. Документы свидетельствуют: майор Вятского пехотного полка Н.И. Лорер, родившийся в 1795 году, по окончании «обучения в Дворянском полку определился на военную службу <...>, живой и общительный, оптимист по натуре, Лорер принимал деятельное участие в общественных движениях Александровской эпохи <...>. Следствие, наряженное по делу о военном мятеже 14 декабря 1825 г., обнаружило, что Лорер не только сам принадлежал к тайному обществу, принимая от него разные поручения, но привлекал и товарищей своих по полку к участию в преступных замыслах, вследствие этого верховный суд отнес его к IV разряду государственных преступников и приговорил к 15-ти годам каторжных работ и пожизненной ссылке на поселение. Впоследствии приговор этот был смягчен, и срок каторги уменьшен был ему: сначала до 12-ти, затем до 8-ми лет» [Головачев, 1906: 127].

Во второй половине 1980-х полностью опубликованы «Записки моего времени», над которыми Лорер работал в 1862–1867 годы; интересом к ним и продиктован выбор эпитафия, который препозитивен тексту романа И. Полянкой и вступает с ним в диалогические отношения.

По мнению М.М. Бахтина, «каждое высказывание прежде всего нужно рассматривать как ответ на предшествующие высказывания данной сферы речевого общения: оно их опровергает, подтверждает, опирается на них, предполагает их известными, как-то считается с ними» [Бахтин, 1986: 286]. За выделенным курсивом «чужим словом»-эпитафией в «Горизонте событий» следует собственно авторский текст: «...Когда облаченные в резиновые костюмы водолазы вошли наконец в воду <...>, Шура поняла, что с этой минуты время для нее остановится, а потом потечет вспять» [Полянская, 2002: 3]. Обратимость времени, стремление главной героини И.Н. Полянкой жить прошлым сближает роман «Горизонт событий» с «Записками моего времени» Лорера, обозначенными самим автором как «Воспоминание о прошлом», в котором, очевидно, осталось все то лучшее, ради чего стоило жить. Не случайно в конце своих мемуаров Лорер помещает стихотворение: «Все, что знал, все, что любил, / Я невозвратно схоронил, / И в области веселой дня / Ничто уж не живит меня. // Без места на пиру земном, / Я только лишний гость на нем» [Лорер, 1988: 421]. Можно отметить сближение образа главной героини Шуры в романе И.Н. Полянкой с лирическим героем данного стихотворения: женщина после пережитой в детстве ленинградской блокады, гибели сына живет в прошлом, погружившись в него без остатка. Важно и то, что автор «Записок моего времени» предваряет свои воспоминания французским высказыванием: «I faut écrire avec sa conscience, en présence de Dieu, dans l'intérêt de L'humanité. Надо писать вместе со своей совестью, пред лицом Бога, в интересах человечества (*фр.*)» [Там же]. Думается, этими словами руководствовалась И.Н. Полянская при создании «Горизонта событий». Сам жанр записок, предполагающий свободу в изложении материала, хронологические смещения, тоже имеет общее с мемуарами Н.И. Лорера, которые

отличает чувство живого интереса ко всему: природе и политике, людям и историческим событиям. Таким образом, эпиграф романа И.Н. Полянской, действительно, обладает некоторым «изначальным потенциалом связей», необходимым для того, чтобы вызвать процесс индукции смыслов, развивающийся «по принципу цепной реакции», который в свое время так охарактеризовал Б.М. Гаспаров: «Текст оказывается бездонной воронкой, втягивающей в себя не ограниченные ни в объеме, ни в их изначальных свойствах слои из фонда культурной памяти» [Гаспаров, 1996: 334]. Важно и то, что имя Лорера в художественном мире романа И.Н. Полянской препятствует формированию роли автора – «судьи над историей»: писательницу интересует не «эпохальность» событий, а участвующая в них личность, уникальная в своих победах и заблуждениях. Прислушиваясь к словам эпиграфа, она проявляет должное «уважение к минувшему» (А.С. Пушкин), по-видимому, разделяя точку зрения тех, кто предпочтительным для общественно-исторического развития считает не революционный, а эволюционный путь. Вот почему ряд образов революционеров в данном романе открывает декабрист Лорер, скромный и остроумный человек, чуждавшийся первых ролей и умеренный по своим политическим взглядам. Н.И. Лорер, хоть и был близким другом радикального П. Пестеля, не разделял республиканских устремлений своего полкового командира, но сумел разглядеть оставшуюся для многих «закрытой» его душу. Образ Лорера, возникающий в сознании читателей после знакомства с эпиграфом, вводит в роман И.Н. Полянской значимую для нее и для всей русской литературы тему свободы личности, противостоящей насилию истории. «Дело в том, что, поставив частную человеческую судьбу в контекст исторического времени, <...> русский реалистический роман XX века изменил всю систему ценностей, предложенную романической традицией прошлого столетия. Самым <...> ценным мыслится не личность, не ее право внутренней жизни и «тайной свободы», на чем настаивал еще Пушкин, но жизнь общественная, а ценность личности ставится в прямую зависимость от ее участия в жизни социальной» [Голубков, 1995: 156–

157]. Антитезой этому стал «Доктор Живаго» Б. Пастернака (1956; впервые опубликован в России в 1988), утверждающий идею суверенитета человеческой личности: именно жанр романа, «само возникновение и существование которого изначально было связано с частной судьбой», оказался способным утверждать право личности «противостоять насилию исторического времени» [Там же: 173]. И.Н. Полянская обращает внимание на то, что в благодарной памяти человечества остаются только вершители добрых дел, не организаторы террора, хоть частного, хоть классового, хоть белого, хоть красного. В любом случае «судебных исков» к историческому прошлому в романе И.Н. Полянской не найти, поэтому слова эпиграфа, предпосланные произведению, можно рассматривать и как строки эпилога: автор произведения не стремится «описывать ошибки прошлого», он советует потомкам «на них учиться».

К рамочному тексту (помимо заголовочного комплекса), придающему произведению характер завершенности и усиливающему внутреннее единство его художественного мира, относится послесловие – «заключительное слово автора», как правило, не связанное «с сюжетной стороной произведения» и часто используемое «автором <...> для объяснения своих эстетических или этических взглядов» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 852]. Можно сказать, что функцию послесловия выполняют строки из Псалма 41, которыми И.Н. Полянская заканчивает анализируемый роман: «ВСЯКУ ПРИСКОРБНА ЕСИ, ДУШЕ МОЯ? И ВСЯКУ СМУЦАЕШИ МЯ?» [Полянская, 2002: 414] (в переводе: «Почему прискорбна ты, душа моя? И почему смущаешь меня?»). В них отражена этическая позиция автора, человека и христианина, который творит «перед лицом Бога», «вместе со своей совестью», стараясь избежать осуждения и подчеркивая опасность абсолютизации одного мнения. Писательница старается быть объективной, никого не судить, не чувствуя за собой этого права, но она убеждена: в истории нет «лишних» людей, событий и свидетельств.

§2. Характер как судьба: особенности литературной антропологии писательницы

Сосредоточенность автора «Горизонта событий» на ключевых этапах отечественной истории XX столетия определяет в художественном мире произведения особую систему персонажей, где подлинные исторические личности соседствуют с вымышленными героями. Среди «исторических» лиц особое значение имеют образы Гаврилы Принципа и Феликса Дзержинского, увлеченных идеей «немедленных» революционных преобразований. Несмотря на то, что это эпизодические персонажи, они играют значительную роль в романе, где И.Н. Полянская стремится не только выявить условия противодействия человека шквальным ветрам времени, как в случае с Лорером, но и признаки деформации характеров тех, кто был втянут в разрушительный круговорот мировой истории XX века, своей деятельностью «разгоняя» ее до катастрофических «изломов», коверкающих жизнь общества, семьи, личности.

В «Горизонте событий» моделируется ситуация, связанная с подготовкой покушения на наследника австрийского престола эрцгерцога Франца Фердинанда, к организации которого имеет непосредственное отношение Гаврила Принцип. Об этих событиях главная героиня Шура узнает в своем блокадном детстве от соседа-немца, преподавателя истории, который помог девочке выжить: он сжигает свою огромную библиотеку, даруя ребенку спасительное тепло. Остается единственная, особенно ценимая книга, когда-то повлиявшая на его решение эмигрировать в СССР, – «Сараевский выстрел». В этой книге, «написанной ленинградским историком, в которой на основе австро-венгерских, белградских, итальянских и французских источников доказывалось, что Сербия з н а л а» [Полянская, 2002: 31] о готовящемся убийстве. «По утрам Шура уходила на работу, а немец – в свою книгу «Сараевский выстрел». Главное из того, что помогла понять историку эта дорогая для него книга, так это то, что «войны шьются на вырост, они не ограничены ни поколениями, ни определенными датами» [Полянская, 2002: 32], вот почему в мучениях блокадного Ленинграда

ему видится «тень» того летнего дня 1914 года. Скорее всего, автор романа имеет в виду работу ленинградского историка Николая Павловича Полетики «Сараевское убийство» (1930). Этот ученый был одним из первых, кто на обширной документальной базе изучал историю возникновения Первой мировой войны и обвинял сербское правительство в том, что оно знало заранее о подготовке покушения на наследника австро-венгерского престола, и, значит, было его соучастником, намеренно не предупредив возможность возникновения войны. Труд историка, о котором упоминается в романе, претерпевает немало «детективных» зигзагов, только разобравшись с которыми, можно выяснить, что именно работа Полетики так серьезно повлияла на решения героя И.Н. Полянкой жить в советской России. Все зависело от отношения советского правительства к «славянскому вопросу». В 1940 г. книгу перевели из открытого фонда библиотек в отделы «специального хранения», так как в ней содержались отрывки из статьи Л.Д. Троцкого «Мальчики, которые вызвали войну». Позже «резкостью суждений историка были недовольны югославские коммунисты. Но разрыв дружеских отношений Сталина и Броз Тито позволил книге снова вернуться на полки библиотек. Критику действий сербского правительства, пусть и весьма давнюю, сочли своевременной. А после замирения Тито с Н.С. Хрущевым книгу вновь отправили в спецхран» [Давидсон, 2009: 297]. Герман Хассе, герой романа И.Н. Полянкой, по-видимому, потому особенно и дорожит этой книгой о сараевском убийстве: в 40-е годы ее место было исключительно в отделах «специального хранения», поскольку в то время наша страна официально придерживалась версии невиновности Сербии в сараевском теракте 28 июня 1914 года, послужившем поводом для начала Первой Мировой войны. Сегодня установлено: «Официальная история писалась победителями, которые вступили в войну из собственных корыстных интересов — но теперь им требовалось представить себя защитниками «невинной жертвы». А в историческую, публицистическую, художественную литературу стараниями держав-победительниц была внедрена версия об акции «одиночек» из угнетенного

национального меньшинства, которая, дескать, стала для агрессора только предлогом к нападению на слабую Сербию» [Шамбаров, 2001: 19]. Таким образом, в художественном мире «Горизонта событий» опора на документ свидетельствует не только о достоверности происходящего, но и влияет на сюжетно-композиционную сферу произведения, перенося действие с периода Великой Отечественной войны к концу 1930-х годов, а от него – к лету 1914-ого.

В романе И.Н. Полянской раскрывается и внутренний мир исполнителя Сараевского теракта – того самого, во всем виноватого «одиночки» – Гаврилы Принципа: «15 июля 1911 года студент Жереич совершил покушение на военного губернатора Боснии и, преследуемый полицейскими, застрелился. <...>. Лунная тема начинает звучать в жизни Принципа с пронзительной силой. Ночами он просиживает на могиле Жереича» [Полянская, 2002: 42]. Образ этой исторической личности, по-видимому, тоже опосредован в романе трудами современных ученых: в работе В.Е. Шамбарова «Государство и революция» (2001) содержится сходное объяснение причин того, почему Принцип согласился на роль убийцы Франца Фердинанда: «Он мечтал лишь о возможности погибнуть за какое-нибудь «великое дело», и эта жертвенная экзальтация доходила у него до форм, граничащих с патологией – например, он несколько ночей подряд ходил на кладбище и спал на могиле террориста-самоубийцы Жереича, впадая там в состояние экстаза и «общаясь с его духом» [Шамбаров, 2001: 16].

И.Н. Полянская, говоря о Принципе, тоже поднимает вопрос о деформации личности, одержимой идеей террора. Писательница обращает внимание на то, что «Гаврила был четвертым ребенком в крепкой, зажиточной семье <...>. В двенадцать лет поступил в сараевскую гимназию, стал лучшим ее учеником» [Полянская, 2002: 38]. Биографические подробности соединяются с портретной характеристикой этого персонажа, составленной на основе фотографического снимка («смуглый юноша был красив, и глаза его поражали выражением страстной и угрюмой мечтательности» [Там же: 43]), отличающегося непредвзятостью оценок. К слову, Гаврила Принцип и сегодня вызывает

противоречивые суждения: «в Боснии (а точнее – в Республике Сербской, которая входит в состав Боснии и Герцеговины) открыли памятник Гавриле Принципу <...>. Для многих сербов он – герой» [Замостьянов, 2014:10]. Другие осуждают его: «Трагично, что жертвами стали мало в чем повинный эрцгерцог и уж точно ни в чем не повинная жена» [Там же]. В романе И. Полянкой – не восхищение, не осуждение, но сочувствие слышится в словах автора о том, что юный революционер, полюбив девушку, не признался в своих чувствах, «потому что молодым патриотам категорически воспрещались подобные вольности, и потом всю оставшуюся жизнь, особенно в тюрьме, жалел об этом» [Там же: 43]. Можно утверждать, что на создание системы персонажей в художественном мире романа «Горизонт событий» повлияло и обращение И.Н. Полянкой к книгам русского зарубежья, в частности, к работе М. Алданова «Сараевское убийство» (1939). Здесь автор исторических романов обращает особое внимание на документ, оставленный австрийским врачом Мартином Паппенгеймом, который посещал Принципа в крепости и телеграфным стилем записывал его отдельные, часто почти бессвязные фразы. Как ни странно, отчетливо прозвучали те, что характеризуют юношескую влюбленность заключенного: «До пятого класса учился отлично. Потом влюбился... Любовь к этой девочке не прошла. Но он никогда ей не писал. Говорит, что познакомился с ней в четвертом классе. Идеальная любовь. Ни разу не поцеловал» [Алданов, 2006.Т.1: 645].

Воссоздать судьбы исторических личностей в художественном мире произведения И.Н.Полянкой помогает фотография, искусству которой уделяется особое место. Не случайно фотографией увлекаются многие персонажи, а Федору Карнаухову, одному из второстепенных персонажей романа, удалось запечатлеть Феликса Дзержинского «в момент его переезда в кремлевскую квартиру... <...>. Фотографу Карнаухову в эту минуту томительно долгой экспозиции были понятны чувства человека, оставшегося по ту сторону объектива» [Полянская, 2002: 62–63]. Автору тоже интересны эмоции и внутреннее состояние ФЭДа, чей образ связывает те сюжетные линии романа, где повествуется о его

дореволюционной поездке к Горькому на Капри, участии в организации похорон Ленина и др. Полянская отображает и хорошо знакомые, и малоизвестные факты из его биографии, раскрывает в личности персонажа качества, характеризующие Дзержинского не только как пламенного революционера, но и как человека, которому не чужды глубокие душевные переживания: «Всю корреспонденцию ФЭДа – личные письма, рабочие заметки, наброски речей, записки к коллегам – можно разделить на две части, написанные как будто разными людьми. Письма к сестре Альдоне написаны человеком совершенно иной биографии, чем та, которая известна всем» [Там же: 82]. Мало кому известно, что в действительности, как и в романе И.Н. Полянской, «рыцарь революции» обладал отзывчивым сердцем, способным дарить любовь близким, чувствовать красоту природы. С. Дзержинская отмечала: «Поэтичны письма Феликса ко мне, сестре, братьям. Как стихи в прозе, звучат в этих письмах его воспоминания о детстве в родном Дзержинове, зарисовки увиденного из окна тюремной камеры» [Дзержинская, 1962: 3–6]. Из X павильона Варшавской цитадели в 1905 году он писал брату Игнатию: «Через открытую форточку вижу кусочек неба, затемненный густой проволочной сеткой, слежу за великолепным закатом <...>. Чувство красоты охватывает меня, я горю жаждой познания<...>» [Дзержинский, 1984: 30].

В то же время И.Н. Полянская считает нужным отметить, что жажда познания в молодом человеке сменилась жаждой непримиримой борьбы, как и в случае с Гаврилой Принципом. В семнадцать лет ФЭД и его близкие друзья дают клятву посвятить свою жизнь борьбе. Альдона «робко спрашивает – с кем он намерен бороться, пусть укажет врага! <...>: ты не понимаешь меня!.. не понимаешь моей борьбы!..» [Полянская, 2002: 83]. В этом фрагменте переход от авторских слов к несобственно-прямой и прямой речи персонажей передает накал страстей в семейной жизни и внутреннем мире молодого ФЭДа. Но не бескомпромиссный борец за революцию (в молодые годы он еще и сформулировать не мог, с кем стремится так отчаянно бороться) интересен И.Н. Полянской: характер ее героя наиболее ярко раскрывается в сценах,

повествующих о посещении садов Ватикана. Здесь с разрешения садовника герой сажает молоденький лавр: «В ряду деяний, прославивших железного ФЭДа, это, может быть, самое неприметное и замечательное, останется мало кому известным. Об этом дереве ФЭД долго будет вспоминать» [Там же: 88]. Об этом будут вспоминать и потомки: «Многие приехавшие со всего мира туристы, проходя мимо стоящего в крайнем ряду лавра, будут срывать с него вечнозеленые листья <...>. Эти листочки, попав в записные книжки туристов, <...>, перелетят через кордоны и границы. Этот листопад благоуханного лавра, посаженного когда-то рукой железного ФЭДа, покроет страны и континенты, отдельные листья выпадут на Москву и Ленинград, чтобы осесть в гербарии школьника, <...>, в супе блокадника» [Там же: 89]. По всей видимости, И.Н. Полянская говорит о том, что главный «взнос» Дзержинского в культуру и историю – это посаженный им лавр, а не работа в ЧК по искоренению «контрреволюционных элементов», что в истории советского периода считалось его главной заслугой.

Потому так пристально всматривается автор в то время, когда «решено было *кинуть* ФЭДа»: «В августе 1991-го знаменитый памятник Дзержинскому на Лубянской площади – творение замечательного советского скульптора Вучетича – снесли под свист и улюлюканье экзальтированной толпы» [Николаев, 2007: 4]. Снятие памятника, свидетелем которого становится Анатолий Лузгин, один из персонажей, расценивается в романе не только как варварство неблагодарных потомков, которое И.Н. Полянская, конечно, не одобряет, но как стремление общества по-новому оценить свое прошлое, смещая сотворенных им кумиров. «Ликующие подростки взобрались на опустевший постамент и плясали на нем, взрослые обсуждали, что бы такое устроить на месте ФЭДа. Железный ФЭД лежал, уткнувшись лицом в травяную подстилку, и перегной слоями снимал с него посмертную маску» [Полянская, 2002: 340].

Наряду с историческими личностями в художественном мире романа «Горизонт событий» действуют вымышленные персонажи, кому пришлось на себе испытать давление трагических событий, формированию которых

способствовала деятельность «кочегаров революции» (Ю.Трифонов). Это три поколения одной семьи: родители главной героини Шуры, сама Шура и ее муж Анатолий и их дети, Надежда и Герман. Здесь уместным представляется замечание: в 1922 году О. Мандельштам высказал опасение: в период «могучих социальных движений, <...> когда борьба классов становится единственным настоящим и общепринятым событием», судьба романа – под вопросом, поскольку на глазах происходит «распыление биографии как формы личного существования», а именно она – главная «мера романа» [Мандельштам, 1990: 208]. Проза И.Н. Полянской подтверждает: в современной русской литературе эта «мера» восстановлена.

В биографии отца Шуры, представителя старшего поколения семьи, отражены такие трагические явления нашей истории, как массовые репрессии тридцатых годов. «Шурин отец, известный геолог-четвертичник, перед самой войной угодили в проскрипционные списки, а мама слегла в больницу» [Полянская, 2002: 14]. Поглощенность наукой и аполитичность этого персонажа заставляют вспомнить об образе отца из «Прохождения тени»: увлеченный геологией, «ученый планетарного масштаба» в «ультракрасных лучах ископаемых времен <...> в упор не видел некоторых современных образований» [Там же: 20], среди которых доносы, необоснованные обвинения во вредительстве. Детали «литературной» биографии позволяют читателям «расшифровать» имя персонажа, кто был главным консультантом на строительстве канала Москва-Волга, знал состав породы, склоны водоразделов. Можно предположить, что прототипом этого героя мог стать известный геолог Георгий Федорович Мирчинк, один из основоположников четвертичной геологии в СССР (он и был главным консультантом строительства канала Москва-Волга). Арестован 23 июля 1941 по обвинению «в участии в антисоветской монархической организации» [Герасимов, 1999: 13]. В Государственном геологическом музее им. В.И. Вернадского РАН хранится собранная Г.Ф. Мирчинком коллекция верхнемеловых беспозвоночных и пород из окрестностей города Новгорода-Северского, о которой, вероятно, и

упоминается в романе И. Полянской: «Вошедшие люди вскрыли в гостиной паркет <...> – прежде чем перейти в отцовский кабинет, где хранилась его коллекция драгоценных минералов, созданных солнцем, ветром, водой и временем» [Полянская, 2002: 19]. Пока военные описывали имущество, отец героини прочитал им лекцию о камнях, начиная с «гиацинта, наводящего на человека сон», и заканчивая «бирюзой, камнем победы». Он читает эту свою, может, последнюю лекцию не только как ученый, но как поэт: для отца Шуры это не просто образцы коллекции, вносимые в протокол обыска, это «миры, которые видели похороненные в небе звезды, вызванные к жизни поляризованным светом» [Там же: 19–20]. Исследователи обращают внимание на то, что «нередко образ драгоценного камня, семантический ореол которого опирается на широкий культурный контекст, позволяет увидеть скрытый уровень, <...> текста» [Шилкина, 2004: 11]. Что касается художественного мира романа «Горизонт событий», то включение в него образов камней способствует раскрытию характера человека – ученого и художника, способного разглядеть и оценить всю красоту «сказочной палитры» минералов. Он «играл голосом, жестикулировал, расхаживал от витрины к витрине, показывая указкой самые лучшие образцы коллекции» [Полянская, 2002: 22], забыв о предстоящих испытаниях в судьбе. А впереди у него – Дмитлаг, крупнейшее лагобъединение ОГПУ-НКВД СССР, что было создано для использования труда заключенных на строительстве канала Москва-Волга. «Самый большой списочный состав лагерей был <...> – Дмитлаг, Москанал с центром в городе Дмитрове <...> — один миллион двести тысяч человек. Это – в 1933 году, и большей цифры заключенных не было» [Шаламов, 1989: 37], – свидетельствует В. Шаламов. Влияние отца и его профессии вносит свой штрих и в характер Шуры: она может «на глаз» определить особенности любого материала: «При первом же взгляде на эту шкатулку Шура (дочь геолога) поняла, что она изготовлена старинным умельцем из яснополосчатого бирюзового малахита в те времена, когда мозаику подбирали и наклеивали не на металл, а на мрамор» [Там же: 55]. Имеется в виду

малахитовая шкатулка, доставшаяся Шуře от умершей девочки, с которой судьба ненадолго свела ее блокадной зимой на Дороге Жизни. Смерть девочки, первой хозяйки шкатулки, объясняется тоже «каменным» влиянием малахита: «Но малахит на человека навеивает меланхолию, не смотря на увлекательный театр теней, <...>. Этот камень, радуя глаз, придавил ей детское сердце» [Полянская, 2002: 56]. Хотя читателям понятно: виноваты в гибели ребенка война, голод, разруха, а не таинственные свойства малахита.

Развивая традиции русского реалистического романа, И.Н. Полянская наделяет своих героев яркими, запоминающимися чертами. Это относится и к поколению Шуры и Анатолия Лузгина, ее мужа. Поскольку «понятие «художественный характер» включает <...> и черты «исторического человека» изображаемой эпохи, и особенности авторской манеры раскрытия образа <...>, художественный характер выступает одновременно и как результат художественного познания, и как его инструмент: «усваивая» литературных героев, читатель одновременно усваивает и авторский взгляд на мир и человека» [Воробьева, 1978: 12]. В «Горизонте событий», на самом деле, читатель «имеет дело с двойной аксиологией – с ценностями автора и соответственно с его заложенными в произведении оценками и с теми ценностями, носителями которых, по воле автора, являются его герои. Оба ряда взаимосвязаны» [Гинзбург, 1979: 217]. С этой точки зрения в художественном мире романа Полянской первостепенное значение приобретает характер главной героини романа Шуры: ее ценностные ориентиры, как правило, разделяет автор романа «Горизонт событий». С этим образом связано утверждение общечеловеческих ценностей, переживших века и всегда современных: жизнь, добро, красота, верность. Судьба Шуры нарушает хроникальность, лежащую в основе исторического повествования: сознание этой школьной учительницы истории, в детстве пережившей горечь войны, гибель родителей, неурядицы в своей семье, смерть сына, дает «сбой». Теперь для нее хорошо знакомое соседствует с запрещенным и ранее неизносимым вслух, отдаленное вспыхивает в памяти ярче

сегодняшнего дня, во многом мотивируя «скачки» сюжетного развития, что «перебрасывается» от событий блокадного Ленинграда к началу Первой Мировой войны, от послевоенной действительности – к революции и Гражданской войне, а затем к 1990-м, когда калейдоскопически мелькающие явления «берут штурмом пленку, не успевают оператор включить камеру, как они уже становятся прошлым» [Полянская, 2002: 324]. «Сдвинутое сознание» Шуры в какой-то степени позволяет говорить о сближении романа И.Н. Полянской с постмодернистской прозой, которая «отрицая упорядоченность, веру в линейный прогресс и абсолютную истину, <...> создает новую концепцию личности (шизофренической)» [Ишимбаева, 2001: 314]. Но если в постмодернистской литературе «шизоидная» личность «смешивает все коды» [Скоропанова, 2001: 37], отрицая любую «упорядоченность», то в романе И.Н. Полянской участие главной героини в повествовании не разбивает мир «в осколки», а соединяет разрозненное, заставляя по-новому взглянуть на жизнь, выявляя причинно-следственные связи между «азбучными» истинами и тем, что не вошло в официальный, парадный «кадр» истории Отечества.

В этом образ Шуры родственен образу Елены Георгиевны из романа Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» (2002), поскольку у той тоже «случилось выпадение памяти», а тетради героини фиксируют: время – «как каша» (Л. Улицкая). Но «измененное сознание» Елены Георгиевны, ее «припоминания», сны и видения позволяют читателям восстановить «ось времени» (Л. Улицкая) и рассмотреть за заурядными событиями, привычным ходом вещей потаенный смысл, «открывая новую стереоскопичность, способность видеть сразу многое и думать одновременно многие мысли» [Улицкая, 2002: 270]. Потому романы обеих писательниц имеют мало общего с постмодернизмом, «стирающим ценности и вписывающим на их место принцип смешения и подмены» [Пурин, 1994: 226]. Не случайно профессия Шуры, героини Полянской, – учитель истории, да и сама ее жизнь, как и жизнь любого человека – часть той огромной истории, которая именуется «миром больших величин». Это героиня осознала еще в детстве:

пришла «война, и Шура поняла, что напрасно она пропустила мимо ушей историю Пелопонесской войны, полагая, что к ней это не имеет никакого отношения, успокоившись на мысли, что мир больших величин слишком велик для того, чтобы ему было дело до ее крохотного существования» [Полянская, 2002: 22]. В далекой истории героине видятся аналогии событиям современности, та самая «ось времени». Автор отсылает и читателей к периоду Пелопонесской войны: в 430 году до н. э. спартанские войска во главе с царем Архидамом осуществили вторжение в Аттику. «Он осаждал Афины в течение нескольких месяцев. В переполненном беженцами городе начался голод и эпидемия чумы. По некоторым данным, вымерла четверть населения Аттики» [Мячин, 1998: 234]. Спустя тысячелетия, такая же участь постигла ленинградцев. Полянская считает необходимым снять «лакировку» с событий блокадных лет, о которых стали вспоминать только по торжественному поводу прорыва блокады, умалчивая о тысячах преждевременных смертей тех истинно «замечательных людей», о которых не принято говорить в победных здравицах. По мысли писательницы, всякого рода насилие над историей оборачивается насилием над человеком.

Через восприятие маленькой девочки представлены события Великой Отечественной войны, связанные с блокадой Ленинграда. С описания блокадной зимы начинается повествование первой главы с названием «Смерть замечательных людей». Отсылающее к постмодернистской игре смыслами заглавие, вызывая в памяти читателей хорошо известную серию книг «Жизнь замечательных людей», приобретает серьезное звучание, словно заново знакомя читателей с событиями тех дней. Дело в том, что автор «Горизонта событий» стремится подчеркнуть относительность официальных данных о любом историческом факте, в том числе и о блокаде: «На лицевой стороне проступают события, облагороженные канвой, люди, живые и павшие, раненные при обстрелах из сверхкрупных гаубиц, <...> а изнанка скрыта от взгляда, она нарастает исподволь, как лед в ноябре, овеваемый небытием» [Полянская, 2002: 31–32]. Эту «изнанку» истории стремится продемонстрировать И.Н. Полянская,

сообщая об ужасающих подробностях зимы сорок второго года, которые навсегда врезались в память Шуры: «когда пригрело мартовское солнце, поленница подобранных на улицах трупов росла не по дням, а по часам <...>. Строго секретная записка прокурора <...> на имя секретаря горкома о случаях людоедства, рисуя портрет человека, доведенного <...> голодом до полной потери человеческого, гласила: <...> на 98,51% беспартийен, на 4,5% служащий, на 0,7 % крестьянин <...>» [Там же: 40]. Процентное соотношение, представленное в официальных сводках, саркастически высмеивает равнодушие власти к человеку: смерть от голода и холода выстраивает собственное «равенство», не признающее ни классов, ни партий. «Сбывались <...> литературные пророчества – в ту пору, когда в городе наладили производство хвойного настоя от цинги, Шура случайно раскрыла «Крестовых сестер» Ремизова» и прочитала: «Настой из навоза будет пить народ, а больше ничего не будет съестного <...>» [Там же: 26].

Разумеется, не случайно в руках героини оказывается именно это произведение Алексея Михайловича Ремизова, пополнившего в 1921 году ряды писателей-эмигрантов. Его «Крестовые сестры», опубликованные в Санкт-Петербурге в 1910 году и больше не издававшиеся на Родине до второй половины 1980-х, по-новому читаются и блокадной ленинградкой, и автором романа, стремящимся к восстановлению прерванной в 1920-е годы историко-литературной традиции. И.Н. Полянская словно заставляет и читателя взять с полки произведения «возвращенного» писателя, прочитать вместе с Шурой в «Крестовых сестрах» о нескладной жизни Маракулина, кто «пять лет заведовал талонными, и все было в полной исправности и точно – Маракулина за его исправность и точность в шутку немцем прозвали», но «произошла заминка, <...> путаница <...>. И книжки у него отобрали, и его по шапке». Так «слепую случайностью выбитый из колеи», персонаж Ремизова «доказывает свое право на существование» [Ремизов, 2003. Т. 4: 200] в споре с основателем Санкт-Петербурга: «Петр Алексеевич, – сказал он, обращаясь к памятнику. – Ваше императорское величество, русский народ настой из лошадиного навоза пьет и

покоряет сердце Европы за полтора рубля с огурцами» [Там же: 307]. Маракулин «подобно пушкинскому Евгению, бросает вызов Медному всаднику» (М.В. Козьменко), олицетворяющему, по его мнению, весь ужас и нелепицу русской жизни. Героиню Полянской поражает «прогностическая образность» Ремизова, в молодости охваченного революционным порывом, в зрелые годы резко порвавшего с революцией. Но главное в том, что принадлежавший к модернистскому крылу русской литературы Ремизов в своем центральном произведении предельно реалистичен, «почти все мотивировки действия «документированы» (М.В. Козьменко). Это обстоятельство позволяет говорить о схожести методов творческой работы художников, разделенных почти столетием.

Изображая жизнь маленькой Шуры в блокадном городе, И.Н. Полянская правдиво повествует о страшных подробностях судьбы Ленинграда, осажденного фашистами: «Температура опускалась все ниже и ниже <...>. Редкие прохожие на улице вдруг застыли в равновесии между жизнью и смертью, и порыва ветра было достаточно, чтобы уложить их на снег с неотоваренными карточками у сердца» [Полянская, 2002: 31]. Голод и холод «ломали» психику людей, притупляли все чувства. Голод «продиктовал» Шуре съесть шоколад, который был прислан соседу, немцу Герману Хассе, единственному человеку, заботившемуся о ней в ту страшную зиму: «запах шоколада быстро сбил ее с толку. <...>... Шура и думать позабыла про немца. <...> Съев шоколад, <...> она пошла в логово соседа. <...> Шура испугалась, что, встретившись с ней глазами, немец увидит внутри нее шоколадку <...>. Спустя неделю немец умер» [Там же: 36]. Правду характера Шуры и главный мотив ее «преступления» И.Н. Полянская воссоздает в полном соответствии с событиями блокадных дней. О чувстве голода, уродующем психику человека, повествуется и в художественно-документальной «Блокадной книге» А. Адамовича и Д. Гранина, только в 2013 году опубликованной без «изъятий»: «Со слезами смущения, вины, удивления перед тем, что голод с нею сделал, вспоминает Таисия Васильевна Мещанкина про такой случай <... >. Прихожу я в булочную и смотрю – там дерутся <...>.

Говорят: бьют парня, который у кого-то отнял хлеб. <...>. И вы представляете себе, не знаю как, но евоный хлеб попадает мне в руку, я кладу в рот <...> и продолжаю того парня толкать. А потом говорю себе: «Господи! Что же я делаю? Хлеб-то уже у меня во рту?!» <...>. Мне стало стыдно <...>. Пришла домой и простить себе не могу» [Адамович, Гранин, 1984: 58]. Шура, главная героиня романа И. Полянкой, также не сможет простить себе нескольких шоколадных долек, которые съела тайком от своего спасителя, упрекая себя в нарушении одной из главных заповедей: не укради. Этот поступок по истечении многих лет будет восприниматься героиней как истинная причина гибели ее сына, как расплата за грех, после которой она станет угасать: «Прошлое больше не связывало Шуру ни любовью, ни отвращением, ни привычками, ни чувством долга» [Полянская, 2002: 11].

Поначалу читателю представляется, что смерть Германа, сына несчастной Шуры, которого она назвала в память о погибшем соседе-немце, стала причиной ее психического нездоровья. Однако, создавая правдивый характер своей героини, автор отметит, что первые симптомы болезни появились у нее вследствие военных страданий. В училище, куда определила племянницу весной 1942 года ее тетка Наталья Гордеевна, «Шура стояла у станка восьмой <...> и все время путала себя то с Таней Субботиной, то с Милой Новиковой <...>. Шура не смела никому рассказать о своих галлюцинациях, которых в прежние, довоенные времена у нее не было <...>, но теперь вся пластика и координация движений у нее были непоправимо нарушены блокадой» [Там же: 64]. Таким образом, автор романа подчеркивает губительное влияние войны на детскую душу, придавая произведению сильнейшую антивоенную направленность.

Следует отметить: «Выбор предмета изображения – прошлого, не существующего как наличная материальная и духовная субстанция, определяет особую роль текстов-посредников (исторических документов, научных концепций, фольклорных и литературных текстов, а также других видов искусства изображаемой эпохи) в процессе его постижения» [Дронова, 2009: 77].

Можно предположить, что и художественно-документальная «Блокадная книга» (1984) Адамовича и Гранина становится для И.Н. Полянской своего рода «текстом-посредником», ориентиром в отборе наиболее памятных и значительных явлений, связанных ленинградской блокадой. В «Блокадной книге» встречаются особенно горькие для писателей воспоминания ленинградцев: «Книжки я жег собственноручно <...>. Жгли мебель. Ценились не вещи – настоящими блокадниками, во всяком случае, — не шкаф, например, а дрова из массивного шкафа» [Адамович, Гранин, 1984: 54]. В мире романа «Горизонт событий» документальные свидетельства приобретают характер художественного обобщения, передавая мироощущения главной героини, вынужденной сжигать все, что могло гореть и согревать: «пришло время, и на первый план выдвинулись грубые, однозначные вещи, <...>. Одни вещи могли дать тепло, другие – нет <...>. Шура расщепляла паркет, кровать немца <...>...Что касается библиотеки, то если в октябре книги шли выборочно на быстрое <...> тепло, и немец долго торговался за каждую книгу <...>, – то в ноябре он перестал ощущать ценность отдельной книги <...>» [Полянская, 2002: 24–25].

Вместе с образом маленькой Шуры поднимается «на поверхность» тема: «дети войны». Полный отчаяния дневник шестнадцатилетнего Юры Рябинкина из «Блокадной книги» в художественном мире романа И.Н. Полянской переживает Шура. Ей близки и его сосредоточенность на еде, и изнуряющее стояние в очередях, и мысли, поразительные «в своей не по возрасту зрелости и трагической точности» (А. Эльяшевич): «Вспомнилась почему-то фраза Горького из «Клима Самгина»: «А может, мальчика-то и не было?» [Адамович, Гранин, 1984: 212]. Создается впечатление, что в романе И.Н. Полянской той девочки, первой хозяйки малахитовой шкатулки, отправившейся вместе с Шурой по Дороге жизни, словно «не было». А вот Шуре выпало жить, автору – исследовать изменения ее характера в послевоенном мире, где не суждено героине освободиться от преследовавшего ее страха перед голодом. Шура « всю жизнь потом собирала оставшийся хлеб, подсушивала и складывала сухари в мешочки»

[Полянская, 2002: 386]. И.Н. Полянская, как и ее предшественники, воссоздавшие на страницах своих произведений образ измученного блокадой Ленинграда, поднимает в своем произведении болезненные темы. Не случайно авторы «Блокадной книги» задаются вопросом: «пришло ли время для этих рассказов такой жестокой беспощадности?» [Адамович, Гранин, 1984: 16]. Ответ приходит сразу: «если все это было на планете — тот блокадный смертельный голод, бесчисленные смерти, муки матерей и детей, — то память об этом должна служить другим людям и десятилетия и столетия спустя» [Там же: 16]. Потому и Полянская озабочена стремлением официальной историографии не раскрыть, а «заретушировать» подлинное значение трагических событий XX века. Писательница акцентирует внимание на «вариативности» истолкования подлинных документов, на различной «интерпретации» историками фактов в угоду той или иной политической ситуации, в пылу полемики настаивая: «Сталин самолично редактировал учебник по истории для четвертого класса профессора Шестакова <...>. Иван Грозный переписал историю России, представив ее как историю единовластия» [Полянская, 2002: 16].

Историческую правду художественного произведения И.Н. Полянской подтверждают документальные источники и мемуарные свидетельства тех, кто создавал их, подводя итоги жизни, не приукрашивая воспоминания «сладким сиропом идиллии». К поколению Шуры из романа «Горизонт событий» относится писатель-фронтовик Вячеслав Кондратьев, сказавший от имени своих сверстников так: «Раннее детство наше прошло в голоде <...>, на отрочество наше пришлось раскулачивание <...>. Юность наша угадала попасть на 37-й год, когда сажали наших отцов, а мы становились детьми «врагов народа». В сороковые мы пошли воевать, и миллионы наших сверстников остались на полях сражений. Кому довелось выжить, оказались в тяжелой обстановке послевоенных лет: те, кто побывал в немецком плену, снова попали в лагерь; кто пришел инвалидом, бедовал на нищенскую пенсию <...>. Не многим посчастливилось осуществить себя, сохранить гражданские чувства времен войны» [Кондратьев, 1990: 10].

Шура в романе И.Н. Полянской – из тех, кому тоже «не посчастливилось»: время ее жизни «не располагало» к счастью. После войны – поспешное замужество: «В ту смутную весну, когда рыдающая траурная музыка покрывала тающий снег, <...> Валентин сфотографировал жениха и невесту <...>. Серые глаза Шуры смотрят настороженно и близоруко, точно она уже провидела землю, на которой они поселятся, землю, на которой наши предки выжигали лес, три года к ряду засеивали ляды рожью, а потом оставляли ее под паром, поскольку под новую пашню она сгодиться не раньше, чем через тридцать пять лет. Может, Шура думала <...> не только о земле, но и о своем предмете, истории: скоро, скоро можно будет вернуться к лядне и посмотреть внимательно, что на самом деле скрывал последние тридцать пять лет ограненный закатным облаком солнечный луч <...>. Старинные книги, где написана всякая правда, раскроются скатертью-самобранкой, скоро, скоро пройдет тридцать пять лет...» [Полянская, 2002: 92].

Здесь уместным представляется сделанное в свое время замечание М.М. Бахтина: «автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает такое, что им принципиально недоступно» [Бахтин, 1979: 16]. Авторский голос в этом эпизоде романа словно «договаривает» неувиденное, не осмысленное героиней. Революция, Гражданская война, советский период истории автором отождествляются с вырубкой и выжиганием леса, когда «вырублены» и «выжжены» были целые пласты культуры. Оттого вместо небывалого урожая перед глазами Шуры – своего рода «ляда», долгие годы оставшаяся опустошенной верчением рукотворного «красного колеса» (А.И. Солженицын) истории. И.Н. Полянская настаивает: пришло время для осознания того, что наше Отечество не материал для социальных экспериментов. Эти представления навеяны более поздними временами, чем те, на которые пришлась жизнь дееспособной Шуры, потому в них угадывается «прямая речь» автора, оценивающего события с позиции «пространственной, временной, ценностной и

смысловой вненаходимости» (М.М. Бахтин). Героиня в силу своего заболевания не могла бы провести параллель между «подсечно-огневым» земледелием наших предков и историческими преобразованиями, происходившими в стране в конце XX века. Весна с траурной музыкой, описанная И.Н. Полянской в предыдущем эпизоде, указывает на 1953 год, год смерти Сталина, а по прошествии тридцати пяти лет, о которых говорится в романе, наступит «перестроечный» период в истории страны. Не героине, а именно автору доступен подобный «избыток знания» (М.М. Бахтин), но он в соответствии с правдой характера Шуры, наделенной талантом «исторического мышления», не нарушает целостности литературного образа. С этой точки зрения роман И.Н. Полянской выгодно отличается от романа-идиллии А.П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» (2000), где монологи и споры героев не всегда соответствуют времени жизни литературных героев. Так, например, Леонид Львович, дед главного героя, в 1941 рассуждает как «тайно получивший из будущего «Архипелаг ГУЛАГ» или журнал «Огонек» под редакцией Коротича» [Каралис, 2013: 17]. Например: «Вернувшись, отец отдал в фонд обороны все, что скопил перед войной. Дед, узнав об этом из местной газеты, такой шаг не одобрил, как и раньше – запись в добровольцы.

– Умирать за эту власть? С какой стати? <...>

– Пусть эта страна сначала выпустит своих узников. Да заодно отправит воевать столько же мордоворотов, которые их охраняют» [Чудаков, 2001: 23].

В художественном мире романа И.Н. Полянской герои размышляют и действуют в соответствии со своим временем. Так, Шура выходит замуж за Анатолия, не любя, из-за «какой-то странной прихоти, похожей на помрачение». Ее родственники настаивают на этом браке, опасаясь последствий, связанных с арестом отца девушки, и надеясь, что смена фамилии поможет их избежать. Рассказывая о начале совместной жизни супругов Лузгиных в одной из маленьких «сонных» деревень, автор отметит несовместимость характеров Шуры и Анатолия, отсутствие взаимопонимания. Не случайно писательница включает в

повествование эпизод, рассказывающий о том, как, обустроиваясь в стареньком доме, молодожены находят карту, где в районе Чукотского моря была написана немецкая фраза «*Душа любит того, кто похож на ее тело*». – «Как это понять?» – через паузу спросил Анатолий» [Полянская, 2002: 94]. В романе нет прямого ответа на этот вопрос, но автору, конечно, известно: в православной литературе отмечается «большое различие между: иметь тело и быть телом» [Дьяченко, 2001: 62]. Душа наша, по мнению отцов церкви, «создана быть госпожой тела по естеству, как существо нетелесное», она «рождается вместе с образованием телесного организма» [Там же: 72] и покидает его после смерти. Таким образом, тело человека – это своеобразный «дом» души, который она обустроивает. Можно предположить, что человек как существо духовно-телесное, будет счастлив, если окружать его будут люди, близкие, чего нельзя сказать об Анатолии и Шура.

Непохожесть, душевная отдаленность проявляется и в вопросах быта: «Вот что! – вдохновилась Шура. – Мы сейчас распланируем наше жилище <...>. Шура на куске карты черной сангиной быстро набросала план дома и начала рисовать мебель <...>. А Анатолий в это время куском школьного мела набросал свое <...>. Нарисованное Шурой осталось на бумаге (а позже появилось и в доме), а начерченное Анатолием белым мелом по белому <...> как будто сразу выцвело под палящими лучами Шуриных желаний» [Полянская, 2002: 94]. Антонимы «черный – белый» подчеркивают противоположность характеров супругов, невозможность любви и согласия между ними. Разногласия в семье Лузгиных словно «программируют» гибель их сына: «Каждый день отец и мать разыгрывают сцены, драматургически бессмысленные и беспощадные к чувствам их зрителей» [Там же: 166], в качестве которых выступают дети. В образе Германа воссоздается психология ребенка, чувствительного ко всякой грубости и лицемерию. Мимо взгляда Германа не проходит безудержная «взвинченность» матери и лицемерное поведение отца в церкви: «какие мысли приходят в голову отцу, когда он стоит с опущенной головой перед крестом <...>. Думает, какой он примерный христианин, а сам трясется, как бы у него в редакции не прознали о

том, что он ходит в церковь» [Там же: 184]. Герман, самый младший и беззащитный «зритель» семейных «драм», все чаще начинает убеждать себя: «для того, чтобы в доме у них воцарился мир, необходима смерть одного человека: отца, матери или его собственная» [Там же: 184]. После смерти сына спокойствие «воцарилось» в доме, но дома уже не было: Шура погрузилась в иную реальность, забыв обо всем, в том числе и о своей неприязни к Анатолию, позволив супругу заботиться о ней.

С образом Анатолия связана тема затопления русских деревень, но в 1930-е, т.е. в более ранний период, чем тот, о котором рассказывает «деревенская» проза второй половины XX столетия. В романе И.Н. Полянской речь идет о родной деревне Анатолия, исчезнувшей в связи со строительством Рыбинского гидроузла. Затопление Мологи и близлежащих деревень долгое время оставалось «за горизонтом» официальной истории, скрытое под грифом «секретно», который одной из первых снимает И.Н. Полянская, обнаруживая новые вехи исторической памяти народа. «Строительство Рыбинского гидроузла началось в 1935 году у деревни Переборы выше места впадения Шексны в Волгу. Осенью 1940 года русло Волги перекрыли» [Тачалов, 1982: 152]. В общей сложности «при строительстве Рыбинского и Угличского гидроузлов и заполнении водохранилища разрушены и затоплены «около 800 сел и деревень, 6 монастырей и более 50 храмов. Вместе с Мологой уходило под воду сотни тысяч гектаров плодороднейшей пашни, знаменитые заливные луга, <...>, памятники старины, культуры, уклада жизни наших далеких предков» [Там же]. Однако подлинная трагедия реконструкции Верхней Волги – это изломанные судьбы людей: принудительно выселены «130 тысяч жителей и 20 тысяч – из долины Верхней Волги. Они оставляли обжитые дома и созданные многолетним тяжким трудом хозяйства, могилы родных и близких» [Там же]. Пример тому – и судьба Анатолия, «сбитого» с родного места. Его любовь к своей малой родине, к фольклору позволяют И.Н. Полянской сделать этого героя своего рода «провидцем», точка зрения которого в этом плане максимально приближена к

авторской: «земля, незыблемое вещество, из которого вознеслись и дерево, и металл, и камень, <...>, она имела множество углов, не охваченных проскрипционными списками окраин, подернутых пеленой забвения захолуствий, <...> застывших на берегах и канувших на дно водохранилищ, как град Китеж, русских деревень <...>» [Полянская, 2002: 68–69]. Мифологема Китежа актуализирует огромный пласт отечественной культуры, в данном случае стоит упомянуть об эпохе Серебряного века и о творчестве А. Ахматовой, где в образе чудесного города синтезируется семантика гибели и возрождения, отчего в поэме «Путем всея земли» (1940) возникает Китеж – «своеобразная метафора Ленинграда, пребывающего во власти смерти и уходящего в <...> светлые воды Невы-Леты» [Бурдина, 2008: 434].

Затопленный город в романе И.Н. Полянской древний, «упоминавшийся в летописи аж с 1149 года» [Полянская, 2002: 128], почти «ровесник» Китежу, но ему уготована лишь безвозвратная гибель. Автор говорит о большом количестве не легендарных, а по воле власти захороненных под водой храмов, памятников культуры: «Бледные линии причудливо петляли вокруг затопленной церкви Вольская, вокруг развалин храмов Всехсвятское, Покровское, Пчелье, Наволок <...>» [Там же: 132]. Утрата малой родины становится для Анатолия трагедией всей его жизни. Каждое воскресенье «партизанскими тропами он спускался через шлюзовавшееся в сумеречных соснах время к своей затопленной деревне, покинутой жителями на плотках <...>» [Там же: 105]. Это объединяет образ Анатолия с героями «деревенской» прозы, где «образ родного Дома» становится «безусловной этической и эстетической константой художественного пространства» [Мокрова, 2003: 7]. Уловимы переключки романа И.Н. Полянской с повестью «Прощание с Матерой» (1976) В.Г. Распутина, где острову-деревне «суждено навеки погрузиться в воды исторического безвременья» (А.Ю. Большакова). Герои Матеры живут согласно закону: «У кого не памяти – у того нет жизни» [Распутин, 1984: 351]. Потому Дарья у Распутина и убивается: «Могилки, значит, так и оставим? Могилки наши изродные? Под воду?» [Там

же: 346]. В «Горизонте событий» писательница также уделяет особое внимание затоплению кладбищ, нарушающему преемственность исторической памяти: «Во дни Великого Переселения библейское равенство меж мертвыми было нарушено <...>. Мертвецы, имевшие родственников, которые могли выкопать гробы и перевезти их на высокий берег Волги, оказались словно бы не вполне мертвыми, став частью имущества живых <...>. Переселенцы оставляли крепкие шифоньеры, <...>, посуду и прочий скарб, но кости отцов и дедов, <...>, вынимали из могил <...>, аккуратно укладывали в новые домовины» [Полянская, 2002: 136]. Затопление в 1930-ых, о чем рассказывает роман И.Н. Полянской, обнаруживая переклички с «деревенской» прозой, утверждает: под какими бы «благородными» предложениями ни происходило изменение лика родной земли, эффект от преобразований близок к нулю, если реконструкции не проходят гуманитарную экспертизу. Но до нее у власти, делающей ставку на «даешь!», никогда «не доходили руки», будь это в годы первых пятилеток или в эпоху НТР.

Поскольку «совмещение различных точек зрения способствует созданию стереоскопического видения того или иного явления» [Перевалова, 2000: 11], следует обратить внимание на то, как воспринимает смерть Мологи и соседних деревень дочь Анатолия – Надежда, представительница третьего поколения семьи Лузгиных, которая воспитывается у бабушки, матери отца, и путешествует по рукотворному морю на одном из плавучих островов. Будучи ребенком, она, конечно, не может знать истинных причин затопления, но ее необъяснимо тянет к земле, поглощенной водой: «Она опускается на колени и, свесив голову с крутой кромки плавучего острова, <...> видит распаханые водой монастырские коридоры, <...> затянутые илом карусели, <...> распластанную под водой далекую жизнь <...>. Опустив глаза, смотреть и смотреть вниз, пока они не у с т а н у т. Это единственное, что Надя может сделать для земли, ставшей дном» [Полянская, 2002: 137]. Напряженно всматриваясь в глубину, героиня словно «смотрит назад себя», в прошлое, неосознанно чувствуя «связку со своим родом-племенем» (В.Г. Распутин). Подобно тому, как была поглощена водой Молога,

оказались словно «затоплены» лучшие качества характера Анатолия, не сумевшего «жить не по лжи» (А.И. Солженицын), вынужденного приспособливаться к условиям современной городской среды. Анатолий, будучи корреспондентом районной газеты, поначалу «добросовестно старался <...> не украшать, когда садился за репортаж о колхозниках» [Там же: 97], стремился честно рассказать о проблемах в животноводстве, о недостатке рабочих рук, о плохом кормоснабжении.

Вероятно, автор романа напоминает о «теории бесконфликтности» периода «позднего сталинизма», когда в литературе было допустимо только столкновение между «хорошим» и «лучшим», и о более поздних, хрущевских, временах, когда правда факта называлась «очернительством» и «не могла, не имела права войти в репортажное поле, со всех сторон ограниченное ожиданием мифического будущего» [Там же: 98]. Поэтому «красный карандаш» главного редактора Зуева, в прошлом комиссара партизанского отряда «Ураган», автоматически удалял из корреспонденций объективную информацию и «прочие сигналы бедствия». Анатолий же «волей-неволей был вынужден равняться на карандаш, выводя заболевших поросят за пределы репортажного поля, чувствуя, как его ФЭД тянет его на дно, наливаясь свинцовой тяжестью от увиденного, и жаловался Шуре, что немцы, как видно, явно переборщили, предлагая за голову Зуева 15 тысяч марок» [Там же: 99]. Здесь в художественном мире «Горизонта событий» видится отсылка читателей к теме партизанского движения в годы Великой Отечественной войны, дополняющая и эти страницы истории сведениями не только героического плана, но и настораживающими, вызывающими отрицательные эмоции, вместе с тем необходимыми современникам и потомкам, восполняющим неполную картину истории двадцатого столетия. Анатолий, журналист, человек любознательный и пишущий, занимается сбором материала о партизанском отряде, действующем в этих краях. Замечание в романе И.Н. Полянской: «Партизанское воинство возглавлял бывший первый секретарь райкома» [Полянская, 2002: 100], – основывается на реальных фактах: «в 1942

году в Тормосиновском районе Сталинградской области был сформирован партизанский отряд «Ураган» из 21 человека. Командиром отряда стал секретарь Тормосиновского райкома партии Николай Степанович Матвеев, комиссаром – редактор районной газеты «Колхозники Дона» И.С. Пегов. Через несколько дней после его формирования из отряда сбежали и предали своих товарищей А.Т. Морозов, В. Золотов (бывший заведующий районной связью), И.А. Шашлов (бывший председатель колхоза). Гитлеровцы совершили нападение на группу Сиволобова. Завязался бой, в котором погиб комиссар отряда Пегов. Бойцы отряда «Ураган» погибли почти все. Удалось скрыться только командиру отряда Н.С. Матвееву» [Силантьева, 2009: 6]. В романе писательница тоже расскажет о предательстве отряда, однако не «отдаст» его на расправу немцам и сохранит жизнь его комиссару, позднее редактору районной газеты, выведенному под фамилией Зуев. Кроме него, писательница называет имена и других партизан, которые взрывали немецкие поезда: «Ананий устанавливал заряд на середине рельса, Евстрафий отмечал его вехой, Азарий поджигал запал, <...>» [Полянская, 2002: 101].

Упоминание в художественном мире романа старинных имен позволяет читателю внимательнее всмотреться в образ Зуева, который оказывается «склеенным» из судеб разных исторических лиц. В нем угадывается и старообрядец Михаил Евсеевич Зуев, который в 1930-х годах дважды сидел в тюрьме за «антисоветскую деятельность», а фактически за то, что был верующим и не скрывал этого. В 1940 году он вернулся из лагеря в свою деревню. В годы войны «жители нескольких деревень русских староверов под Полоцком, предводительствуемые Зуевым, разбили посланный немцами карательный отряд, после чего оккупационная власть признала своеобразную «республику староверов». Здесь была восстановлена частная собственность и открыты старообрядческие церкви. При отступлении немецкой армии Зуев с частью своих людей ушел на Запад. Другие староверы остались и начали партизанскую войну против Красной Армии <...> вплоть до 1947» [Соколов, 2005: 205]. Из рассказа

русского эмигранта, лично знавшего Зуева, известно: предводитель больше всего был заинтересован в сохранении своей власти, поэтому республика старообрядцев «проводила умеренную политику по отношению к советским партизанам и немецкой власти: оказывали продовольственную помощь и приходившим к ним немцам, и советским партизанам» [Поздняков, 1947], выбрав свой (третий) путь: «ни немцев, ни Сталина». Но такого пути нет, если Отечество в беде. Это продемонстрировал в своем «солдатском» романе «Прокляты и убиты» (1994) В.П. Астафьев, создавший образ Коли Рындина, русского богатыря из староверов, поднявшегося на защиту Родины. А в романе И.Н. Полянской фамилия Зуев приобретает отрицательные коннотации: главный редактор газеты, бывший партизан, озабочен только сохранением своего «теплого места», потому Анатолий насмешливо и упоминает об обещанной оккупантами цене «за голову Зуева»: так он был разочарован в этом «легендарном» человеке. Может, поэтому времена «перестройки» поначалу вдохновляют Анатолия, жаждущего перемен. В художественном мире романа ритм замедленного повествования о годах «застоя» сменяется ускоренным темпом изображения событий 1990-ых: «Зима 92-го года выдалась снежной. Белым снегом засыпало фальшивые авизо, чемоданы с компроматом, офисы с компьютерами, батальоны из Пскова и Рязани, переброшенные в Таджикистан, Абхазию и Приднестровье» [Полянская, 2002: 325].

Что касается событий недавнего прошлого, то они особенно важны для понимания характеров героев И.Н. Полянской: это наши современники, пытающиеся освоить новую реальность постсоветского периода, мысленно проводя аналогии с другими «смутными временами», пережитыми Отечеством. Перо писателя-реалиста запечатлевает подлинную атмосферу тех лет: по мере обострения кризиса 1990-х «в экономике стремительно падал жизненный уровень населения <...>. По данным Министерства труда, с января 1992 г. по сентябрь 1993 г. цены выросли в 163 раза, тогда как денежные доходы населения – всего в 57 раз. <...> Основная часть населения быстро нищала» [Голотик, 2002: 48].

События начала 1990-х в романе И.Н. Полянской вызывают мучительные раздумья ее героев, пытающихся определить для себя нравственные ориентиры, необходимые не только для выживания своей семьи, близких людей, но и для сохранения чувства собственного достоинства, которое в данных условиях помогает личности устоять перед испытаниями нового времени. Период 1991 – 1993 гг. для общества был особенно драматичен: «оно теряло свою прежнюю социальную идентификацию: как отдельный человек, так и общество в целом не понимали, какой социальный статус они обрели и что потеряли в результате распада СССР» [Там же].

Анатолий Лузгин в романе «Горизонт событий» стремится разобраться в происходящем, становится активным участником ряда демонстраций, сопровождавших распад СССР: «То здесь, то там разворачивались митинги, и крохотный пяточок земли в Лужниках <...> должен был заполниться штатной фигурой пенсионера Анатолия Лузгина» [Полянская, 2002: 327]. На мировидение персонажа накладывает отпечаток и профессия, и жизненный опыт. Профессиональный фотограф привычно щелкает фотоаппаратом, надеясь с его помощью выявить устаревающие и плодотворные жизненные тенденции. Противоречивость его представлений о новом времени передает в романе Полянской то «смятение чувств», которое переживала вся интеллигенция в те годы. Например, сегодня Анатолий на демократическом митинге несет плакат «Борис – ты – прав!», а «на следующий день он вместе с пожилой учительницей на Красной площади держит плакат «Мы хотим жить в СССР» [Там же: 329]. Неопределенность позиции героя находит отражение и во сне, где, по мнению Карла Юнга, могут содержаться «важные сообщения, философские идеи, иллюзии, дикие фантазии, воспоминания, планы, иррациональные переживания и даже телепатические прозрения» [Jung, 1934: 147]. Анатолию снится: «из-за Василия Блаженного вспучивалась толпа, и с Москвы-реки навстречу ей неслась другая толпа <...>. По праву сторону железный тын, по леву огненная река, тут – убьешься, там – сгоришь...<...> кто-то орал в мегафон: «Ты должен сделать свой

выбор!» И Анатолий остался в неведении <...>» [Там же: 331]. Поскольку река является символом «необратимого потока времени и соответственно потери и забвения. Она также символ направления, определяющего векторы судьбы» [Шейнина, 2006: 235], а огонь зачастую ассоциируется с чем-то разрушительным: «огонь пожирает все созданное и возвращает его к первоначальному единству» [Там же: 221], то огненная река во сне Анатолия может означать «опасные маршруты» неведения в определении будущего самой страны. Сон Анатолия подчеркивает и вечную проблему нравственного выбора. Автор романа не приемлет нового деления народа на «правых» и «левых», «красных» и «белых», а его герой не спешит примкнуть к какой-либо политической «коалиции».

Следует отметить, что в ранней прозе И.Н. Полянской, форма которой «казалось бы, тяготеет к публицистике, но содержание подчинено высокому художественному замыслу», [Соколова, 2012: 72], встречаются персонажи, обнаруживающие близость Анатолию из романа «Горизонт событий». Так, в рассказе «Площадь» (1991), посвящённом проблеме протестующей личности и протестующей толпы, звучит внутренний монолог главного героя: «Я ничего не знаю. Не понимаю происходящего. Не могу вникнуть в суть. <...>. Не верю я в то, что, стоя в толпе и выбрасывая кулак в непроницаемый, пружинящий воздух, служу делу прогресса» [Там же: 311]. Не верит в это и Анатолий, не спешит «затесаться» в толпу, стремится выработать собственную позицию. В упомянутом рассказе реконструируются события «перестроечного» периода нашей истории, сходные с теми, в которых участвует Анатолий: «То тут, то там разворачивались митинги, и всегда находились зачинщики, всегда – хор, всегда зрители <...>» [Полянская, 1999: 310]. Спасительным для героя «Горизонта событий» становится не участие в демонстрациях, а обращение к красоте природы, умение зафиксировать ее на пленке: «Надя поднесла к глазам снимок вишневой ветки, покрытой цветами. «Это снято ранним утром при боковом освещении, – комментировал отец. – Густые тени подчеркивают объем цветущего дерева. Красиво, правда?» [Полянская, 2002: 354]. Анатолий постепенно приходит к

пониманию истинных ценностей. После череды потерь и семейных разладов он пытается восстановить теплоту дома, нерушимость которого в романе представлена главной опорой личности. «Только сейчас выяснилось, как много талантов скрывал Анатолий: он умел быстро развести цемент до нужной кондиции, неторопливо и точно работал топориком <...>. Он пристроил к дому просторную веранду,<...> соорудил кресло-качалку, и теперь Шура знай себе покачивайся туда-сюда» [Там же: 226], а потом «разбил цветник, чтобы Шура утешалась, глядя на цветики» [Там же: 228]. Поскольку «нравственная ценность осуществляется не в каком-либо благом пожелании, но только в поступке», человек и «в равной мере литературный герой», совершая его, «преодолеывает безнравственную или хотя бы вненравственную стихию в самом себе» [Кожин, 1990: 292], эти «цветики», характеризуя близость речи героя народному мировосприятию, передают и его благодарную заботу о женщине, которую он взял когда-то в жены. По мнению И.Н. Полянской, доминирование в обществе и в сознании личности ценностей не общечеловеческих, семейных, а классовых является не созидательным, а разрушительным началом. Поведение Анатолия в «перестроечный» период своей жизни подтверждает, что в последние десятилетия главной ценностью для человека становится именно семья: «Ценность семьи и ее благополучие впервые выходят сегодня на первый план по сравнению с ценностью государства» [Кутковец, Клямкин, 1997: 118].

Это доказывает и образ Надежды, дочери Шуры и Анатолия. Она своего рода «лирический герой, который оказывается геометрическим местом точек зрения, равноудаленных от всех конкретных «я», и который своим существованием воспроизводит (моделирует) целую мировоззренческую систему» [Суриков: <http://www.proza.ru>]. И.Н. Полянская на протяжении всего повествования убеждает читателя, что в ее героине нет ничего случайного, что все ее особенности – это особенности ее природы, которую не сумело «переломить» время, не считавшееся с понятием «личность». Правда, Надю за то, что она не «как все» недолюбливают в школе, где она преподает, «за ее высокомерие и

малахольные выходки»: то не участвует в преподавательской «грызне» за часы, то не примыкает ни к каким группировкам; она одна из всех учителей школы может позволить себе «прихватить к уроку кусок перемены», поскольку и сама захвачена предметом, и класс с неотрывным вниманием слушает своего учителя истории, способного жить «без вранья». О том, как это сложно, в свое время поведал читателям рассказ В. Токаревой «День без вранья» (1964), позднее экранизированный. Здесь двадцатипятилетний Валентин решает прожить без вранья только день, никого не бояться и не обманывать. В конце дня герой выводит для себя незамысловатое, но бесспорное правило: говорить правду мало, надо жить по правде. У героини И.Н. Полянской вся жизнь «без вранья»: она всегда поступает так, как велит ей совесть, не «прогибается» под время и обстоятельства, идет по жизни своим маршрутом надежды на лучшее и справедливое. В этом образе представлен учитель, востребованный сегодня в школе: человек смелый в научном поиске, лишенный «затравленности» судьбой, что было характерно для родителей (матери, дочери «врага народа», и отца, вынужденного прислушиваться к требованиям «генеральной линии»), свободно мыслящий и поступающий.

С образом Германа, брата Надежды, связана мысль о губительности влияния мифов советской действительности на личность и судьбу человека, отчетливо прозвучавшая в «Читающей воде». В «Горизонте» она приобретает поистине трагическое звучание, поскольку речь идет о гибели молодой жизни. Герман – самый младший в семье Лузгиных. Он наделен душевной добротой и доверчивостью, что наглядно проявляется в увлечении романом Каверина «Два капитана» (1944), который Шура часто читала сыну вслух. Позже он разгадал «простодушную хитрость матери», стремящейся воспитать в заикающемся ребенке уверенность в себе. Но долгое время Герман свято верил этой «хитрой каверинской акупунктуре, легкого пробегания пером по заранее оговоренным в Кремле болевым точкам кредитования всей имевшейся в наличности реальности: здесь немного о бездомных, <...>, здесь тему вредительства, <...>, здесь слегка

про блокаду Ленинграда <...> – слегка» [Полянская, 2002: 163]. В художественном мире романа Полянской воспроизводится «механизм» создания социальных мифов, способных увлечь, обнадежить, но рано или поздно оборачивающихся мучительным разочарованием для «верующих». Известно: «техника создания героев» особенно отчетливо прослеживается на примере сталинских соколов» – летчиков 30-х годов» [Гюнтер, 1991: 122]. Зная о том, что «советские газеты прославляли летчиков, не жалея эпитетов, <...> использовались все средства публицистики <...> и фотографии, множество фотографий достославных героев» [Там же: 124], автор романа создает своеобразный фотографический коллаж. Отретушированные лики героев-летчиков: Молокова, Ляпидевского, Леваневского, – на абажуре, сшитом Шурой, фантастическим светом славы «заливали» неприглядный быт семьи Лузгиных и звали на подвиг. Но когда Герману случайно (такого рода случайности подчеркивают в художественном мире романа подлинность происходящего: в реальной жизни тоже немало случайностей) попала в руки брошюра, в которой излагалась правдивая драматическая история экспедиции лейтенанта Г.Л. Брусилова, «Два капитана» провалились в трещину» [Полянская, 2002: 166]. Вместе с гибелью мифа о героях-летчиках погибла и мечта подростка о путешествии на Север, которой он грезил. По-видимому, причина гибели Германа кроется не только в болезненном восприятии ссор между родителями, но и в разочаровании в «квазимифах» (В.С. Маканин) советских лет, обесценивающих ценность самой жизни.

Писательница насыщает художественный мир своего произведения многочисленными фрагментами подлинных (и стилизованных) исторических свидетельств, деталями быта, записками, письмами исторических личностей и др. Конечно, не все документы в романе И.Н. Полянской оказываются «пропущенными» через психологию героев. Но значимость документа может быть объяснена тем, что «наша отечественная история гораздо меньше отражена в документах, чем в умах людей. Эта особенность связана с характером Сталина и

сталинского периода <...>, многие архивы уничтожены, нет и никогда не было многих важных документов. Сталин запрещал записывать даже свои собственные приказы на заседаниях Ставки Главногокомандующего <...>, запрещал фиксировать свои телефонные разговоры. Все это лишает историка документов, лишает возможности оценить, где правда, где ложь» [Медведев, Стариков, 1989: 7]. Потому писательница включает документы в художественный мир своего романа, что осознает общественную потребность не в «мифах», а в правде, никем «не дозированной».

Так, повествуя о спасательной операции экипажа затонувшего в 1934 г. корабля «Челюскин», И.Н. Полянская обращает внимание на сведения, о которых раньше не упоминалось, указывая на неготовность корабля к экспедиции, следовательно – на его обреченность: «Судно должно преодолеть труднопроходимый из-за льдов пролив Лонга, но оно совершенно не приспособлено к одиночному плаванью во льдах <...>. При первой же встрече со льдом в Карском море судно получает повреждение в носовой части, а затем, преодолев сплошные шторма в море Лаптевых, – новые повреждения в Восточно-Сибирском море. «Челюскин» вмерз в октябре на подходе к Колючинской губе» [Полянская, 2002: 201]. Эти обстоятельства экспедиции были преданы огласке лишь в конце XX века: «Челюскину» предстояло пройти Карское море, которое практически сразу же показало, насколько беззащитным является пароход перед льдами. Уже 13 августа 1933 года образовалась большая течь и серьезная деформация корпуса <...>. В Восточно-Сибирском море кораблю пришлось столкнуться с тяжелыми льдами. 9–10 сентября были получены новые вмятины по левому и правому борту, кроме того, течь судна усилилась, и лопнул один из шпангоутов» [Прокопенко, 1997: 6]. Хорошо известно, что организованная государством операция по спасению «челюскинцев», в которой участвовали три группы самолетов, завершилась триумфальным возвращением членов экипажа корабля и участников экспедиции. Но в «Горизонте событий» этот триумф представлен одной из первых кампаний сталинской пропаганды, подчеркивающей

героизм советского народа в ситуации провала экспедиции: «Это был могучий марш-бросок сказки, которой лед обеспечил сохранность на века. Ее создатели крепко верили в то, что, пока она будет покоиться во льдах, валовая продукция отраслей промышленности и сельского хозяйства обгонит и перегонит всех на свете» [Полянская, 2002: 208].

Жестко-ироничные интонации в этом эпизоде произведения объясняет упоминание о событии, которое было впервые освещено в печати в 1997 году. В газете «Известия» появилась статья о некой тайне «Челюскина». Ее автором стал историк Анатолий Прокопенко, ранее руководивший знаменитым Особым архивом (ныне Центр хранения историко-документальных коллекций), где находились многие закрытые документы. Он рассказал о знакомстве с личным архивом знаменитого полярного летчика Василия Молокова, откуда и удалось узнать, почему Сталин не захотел воспользоваться иностранной помощью при спасении экипажа и зимовщиков. «Сталин отказался от иностранной помощи при спасении экипажа ледокола «Челюскин» <...> оттого, что волею судеб поблизости вмерзла в лед баржа-могила с заключенными» [Прокопенко, 1997: 6]. И.Н. Полянская, видимо, была знакома с этой публикацией «Известий», о чем свидетельствует ее роман, рассказывающий о спасении прославленной экспедиции: «и тут-то в бухту Амбарчик прибывает, ни в каких сводках не упоминавшееся <...> судно «Джурма», зимовавшее во льдах совсем неподалеку от челюскинцев, и его тихое вороватое явление и есть та самая билингва, то есть параллельный текст, с помощью которого может быть прочитана и понята до конца история большевистской республики во льдах, ибо теперь становится ясно, почему советское правительство упорно отказывалось принять помощь иностранных держав. В задраенных трюмах «Джурмы» находилось 1200 заключенных, которые, пока мир с напряженным интересом следил за челюскинцами, все до единого погибли от холода и голода» [Полянская, 2002: 207–208]. И.Н. Полянская работает с документами, словно прислушиваясь к совету Ю.Н. Тынянова: «Есть документы парадные, и они врут, как люди. Не

верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его. И не полагайтесь на историков» [Тынянов, 1977: 196]. Характеры героев «Горизонта событий» именно «продырявливают» документ, показывая, что история не столько в официальных данных и фотографиях, сколько в судьбах, не вошедших в «кадр», но сформировавших представление о своем времени. Возможно, поэтому в ее романе документальные сведения порой соседствуют с газетными штампами, лозунгами, афоризмами, аббревиатурами, цитатами из произведений, строчками из популярных песен. «Хаотичность» такого соседства мнимая: каждая строчка в произведении призвана упорядочить картину мира, воссоздавая «неприглаженный» колорит времени. Так, родственница Шуры тетя Таля недоверчиво относится к «застойным» временам в стране, «верная прошлогоднему снегу»: Наталья Гордеевна «преодолевают новое время силой своего презрения», поскольку «может судить о нем по музыке <...>. Все серьезное сделалось добычей легкой музыки. Из полей уносится печаль. Из души уходит прочь тревога... Песне ты не скажешь «до свиданья», гремит с избирательных участков, требующих Талинового голоса, предлагая взамен спокойную старость» [Там же: 251]. Писательница обращается к фрагментам известных песен конца XX века: «Соловьиная роща» Д. Тухманова, А. Поперечного, вошедшая в 1976 году в серию грампластинок, а также «Песня остается с человеком», написанная в тот же период А. И. Островским и Л. И. Ошаниным. Приемы «центонного письма» в этом эпизоде нужны автору не для «хаотизации» представлений о мире, а для передачи всеобщего «оживления» и массового «одобрения» существующего порядка государственных дел, на фоне которых теряются интересы частной жизни и индивидуальные склонности личности.

Таким образом, все персонажи романа И. Н. Полянской наделены своим индивидуальным характером, соответствующим правде своего времени и того исторического прошлого, которое «не ушло», но только сегодня поворачивается к нашим современникам «лицом», а не его парадным «списком».

§3. Сюжетно-композиционные и хромотопические параметры художественного мира романа

В художественном мире романа «Горизонт событий» поле действия для персонажей, наиболее отчетливо раскрывающихся перед читателем в поступках, эмоциональных откликах на происходящее, создают событийные ряды, ситуации, которые «являются важнейшими элементами сюжета литературного произведения» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 1007]. События в художественном мире анализируемого романа представляют собой переломные моменты отечественной истории XX века, в которые «помещает» писательница своих героев, на себе ощущающих давление дальних и недавних лет. Прошлое угадывается в характерах и судьбах героев произведения, переживших испытания революцией, Гражданской войной, ленинградской блокадой, послевоенной неустроенностью, «застоем» советской поры и «перестройкой», когда «открылись сэконд-хэнды, повсюду городились стены, позже их разобрала весна, которая в 92-м году выдалась необыкновенно теплой, и из проломов растаявших стен хлынули нищие» [Полянская, 2002: 325].

Сюжетно-композиционная структура «Горизонта событий» предоставляет автору возможность динамичных переключений повествования из одного временного плана в другой так, что прошлое неразрывно связывается с настоящим, а заблуждения и прозрения настоящего проецируются на завтрашний день жизни всего общества. Если в «Прохождении тени» сюжет представлен чередованием двух линий, двух «контрастных тем», позволяющих сравнивать роман с музыкальным произведением, например, с сонатной формой, а в «Читающей воде» сюжетно-композиционные особенности характеризуются кинематографическими принципами организации материала, стремлением автора представить историю страны через историю кино, то в «Горизонте событий» художественный мир выстраивается по законам фотоискусства, зафиксировавшего историческое прошлое, отразившееся в судьбах героев романа. «Фотография провоцирует нелинейное восприятие со многими остановками

взгляда, углубляющегося по оси, намеченной той или иной точкой визуального поля, <...> с рассеянным блужданием в поисках значения фигур и положений, зафиксированных фотокамерой» [Конфедерат, 2012: 168]. Ориентация на приемы фотографии сказывается на отсутствии «линейно» выстроенного сюжета, что не препятствует созданию реалистически выверенных характеров и поступков героев, которые обнаруживают связь с этим видом искусства. Один из них – Федор Карнаухов. Можно предположить, что прототипом этого персонажа в романе И.Н. Полянской был знаменитый фотограф Петр Адольфович Оцуп (1883–1963), который участвовал в создании фотолетописи Октябрьской революции и стал одним из первых советских фоторепортеров. В романе «Горизонт событий» писательница, повествуя о судьбе «знаменитого придворного фотографа», заметит: «Федору Карнаухову позировала вся партийная элита <...>. В совсем далекие времена перед зеркальным квадратом видоискателя простейшей камеры <...>, – проплыла эпоха, требующая от фотографа огромной, с полминуты экспозиции: Лев Толстой в кресле перед фонографом <...>, Станиславский в черной пелерине, Вера Холодная <...>, Александр Блок в пальто с прозрачными и скорбными глазами <...>, Маяковский <...>. После того, как молодому фотографу удалось заснять прогуливающегося по Кремлю Ильича, он переключился на партийных героев» [Полянская, 2002: 61].

Эти факты из биографии литературного персонажа совпадают с этапами карьерного роста П. Оцупа: «им была создана целая портретная галерея крупнейших представителей русской культуры. Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, В.В. Маяковский, Ф.И. Шаляпин, Л.В. Собинов, С.В. Рахманинов, С.И. Танеев, А.Н. Скрябин и многие другие знаменитости с удовольствием позировали перед объективом Оцупа» [Лебедева, 2004: 15]. Он же, как и герой Полянской, сфотографировал Ленина, прогуливающегося после ранения во дворе Кремля, что подтверждено документально: «прогулку Владимира Ильича по кремлевскому двору удалось запечатлеть также фотографам. Из самостоятельных работ

фотографов того дня известен также портрет Ленина в фас (Ильич стоит возле подъезда кремлевского здания). Его автор – П. Оцуп» [Волков-Ланнит, 1967: 94].

Особое внимание в романе И.Н. Полянской уделяется истории фотографии и самому процессу фотосъемки: фотография, с одной стороны, – документ времени (она точно запечатлевает события и его участников), а, с другой стороны, она безжалостно устраняет все, не попавшее в кадр: «Ситуация *возможного мира*, схваченная фотографом, как форель из ручья голыми руками, неизбежно наносит удар *модельному множеству*, которое не поддается учету, уходящему в дурную зеркальную бесконечность. Щелчок затвора кладет конец бесконечному конвейеру фрагментов, *возможный мир* отсекает от океана образов часть волны, после чего остальные не востребуемые модели идут ко дну. (Подобным образом формируется история человечества)» [Полянская, 2002: 235].

В этом океане «невостребованных» образов автор романа вместе со своими героями хочет увидеть уходящие и давно прошедшие жизни тех, кто не попал в «кадр». Не случайно в малахитовой шкатулке, которая особенно дорога главной героине романа, хранились не драгоценности, а фотографии и своих близких, и снимки родных девочки, которую она считала умершей. «Взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых структур» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 387] в романе «Горизонт событий» такова, что текст произведения не распадается на составляющие: здесь композиция, действительно, «скрепляет» и «соподчиняет их авторской концепции» [Там же] личности и ее роли в истории. Интерес к данной проблеме в период «слома эпох» проявляют многие художники-современники. Например, Д. Галковский, задавшийся целью представить читателям свою концепцию отечественной истории в романе «Бесконечный тупик» (1992). Произведение строится как «система примечаний нескольких порядков <...>. Выглядит это в виде фрагментов объемом <...> не более страницы: фрагменты текста автора, <...> комментарий к этому фрагменту, <...> комментарий к этому комментарию. И так до бесконечности» [Руднев, 1999: 33], то есть до «тупика»,

до осознания читателем бесконечной в авторской субъективности «игры в историю».

В романе И.Н. Полянской, напротив, постмодернистски-маскарадное представление о прошлом отодвигается последовательно реализуемым принципом историзма, что состоит не только в восстановлении событий прошлого и колорита изображаемой эпохи, но в таланте писателя, «позволяющем преломить ход мировой истории через поведение, сознание, характеры персонажей» [Никульшина, 2002: 2]. Потому и хронологические «сбои» в развитии сюжетного действия в «Горизонте» вполне объяснимы распространенным в послевоенные годы увлечением Шуры: она шила из почтовых открыток с «отретушированными ликами героев» [Полянская, 2002: 140] вазы, шкатулки, абажуры, и эти исторические личности разных времен оказывались рядом, «соединенные прочным петельным швом» [Там же: 139].

В художественном мире «Горизонта событий» эти «швы» связывают не только фотографии – они поддерживают представление об истории как едином, непрерывном процессе, все звенья которого неразрывны. Потому в романе, состоящем из Пролога и двенадцати глав, каждая из которых является и композиционной единицей произведения, все текстовые фрагменты, даже, на первый взгляд, кажущиеся разрозненными, так или иначе взаимосвязаны, а события, воссозданные в них, имеют прямое отношение к героям и их судьбам. При этом каждая глава поворачивает изображаемое новыми гранями, воссоздает характеры и конфликты в новых аспектах. «Пролог» в «Горизонте событий» не исчерпывается словарным определением, что дают сегодня теоретики литературы, характеризуя его как «краткое описание событий, предшествующих тем, о которых идет речь в самом произведении» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 851]. Композиция, несмотря на то, что начинается «Прологом», словно «раскручивает» сюжетные линии произведения «с конца», что больше соответствует детективному жанру. Но детективная манера повествования, связанная с историей гибели Германа, не доминирует в

произведении: автора интересует не столько сам трагический финал, сколько его причины, вызванные поведением персонажей, сформированных первой половиной XX столетия. Это возможно только в реалистическом романе, где опора на историческую документальность сочетается с авторским знанием основных социально-политических и семейно-бытовых конфликтов изображаемой эпохи.

К восьмой главе повествование приобретает временную однородность: «сжатие» исторического материала сменяется более объемными фрагментами текста, повествующими о событиях 1990-х годов. В то же время нередко первые и последние предложения в этих фрагментах начинаются или заканчиваются многоточием, сигнализирующим о связи с неким претекстом. Так, в главе под названием «Луч и камень» сближаются смерть Сталина и смерть Ленина: «Весна наступила тихая, темная <...>. Долгое время <...> ее сопровождала траурная маршевая классика, без которой не обходились ни одни большие похороны...
...Та памятная зима навалилась на город с небывалой, обвальной мощью <...>. С Павелецкого шла дорога на Горки к больному Ильичу» [Полянская, 2002: 75].

За кажущейся «путаницей во времени», мотивированной психическим состоянием главной героини, угадывается позиция автора. По-видимому, И.Н. Полянская работает с учетом дискуссии, возникшей в ходе публикации «задержанной» повести Василия Гроссмана «Все течет» в «Октябре» 1989 и опубликованной в этом же, шестом, номере статьи Г. Водолазова «Ленин и Сталин», доказывающей: «учение Маркса и Ленина, творчески развиваемое применительно к сегодняшним условиям, является главным и наиболее совершенным инструментом борьбы против всех форм и разновидностей сталинизма» [Водолазов, 1989: 29]. Судя по всему, И.Н. Полянской ближе позиция А.И. Солженицына, «возвращенные» произведения которого были опубликованы в нашей стране в 1990-е годы: «я понял правду всех религий мира: они борются со злом в человеке (в каждом человеке). Нельзя изгнать вовсе зло из мира, но можно в каждом человеке его потеснить. С тех пор я понял ложь всех

революций истории: они уничтожают только современных им *носителей* зла (а не разбирая впопыхах — и носителей добра), – само же зло, ещё увеличенным, берут себе в наследство» [Солженицын, 2010. Т. 5: 146].

Поэтому в романе И.Н. Полянской нет большой разницы в том, кто из советских лидеров (Ленин или Сталин) ушел из жизни раньше, кто позже: система тоталитарного режима неуклонно продолжала работать. Известно, что «композиция литературного произведения являет собой систему сопоставлений либо по сходству <...>, либо по контрасту» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 387]. В «Горизонте событий» именно «по сходству» сопоставляется не только смерть Сталина и Ленина, но и образы Гаврилы Принципа и Феликса Дзержинского. И тот, и другой самые лучшие качества своей натуры принесли в жертву борьбе «за освобождение всего земного шара от угнетателей», борьбе, в необходимости которой вряд ли был заинтересован «весь земной шар».

Сопоставляются автором и трагические этапы истории человечества – войны, которые словно «шьются на вырост» [Полянская, 2002: 33], потому никогда не заканчиваются. Но особую жестокость Второй мировой войны И.Н. Полянская ни с чем сопоставить не в силах: «Такого не было ни в Платее, ни в Потиде, взятых после осады и опустошенных лакедемонянами» [Там же: 34]. Автор отсылает читателей к древней истории: накануне Пелопонесской войны «Потидея входила в состав Афинской державы, но продолжала поддерживать тесные связи с Коринфом, колонией которого она являлась. Афиняне приказали Потидее <...> не оказывать помощь их противникам <...>. Началась осада Потидеи, продолжавшаяся два года. Осажденный город сдался только зимой 430 г. д.н.э., вынужденный к этому страшным голодом, отмечались даже случаи людоедства» [Кузищина, 2001: 399]. О случаях людоедства в осажденном немцами Ленинграде говорит и автор «Горизонта событий»: «Мертвых надо было охранять от живых» [Полянская, 2002: 40]. Весь город словно замер в оцепенении. «В р е м я пожирало Г о р о д. Оно стало вырастать прямо на глазах,

как будто распухало от голода» [Там же: 23]. В главе «Смерть замечательных людей», описывающей жизнь и смерть жителей блокадного Ленинграда, образ времени, где нельзя отличить мираж от реальности, предстает в виде торта с названием «Время»: «со взбитым из белков циферблатом, со стрелками из толченых орехов <...>, с надписью цифр из шоколадной стружки, с этого времени ленинградцы начали выкапывать блиндажи в отложениях девонского периода <...>» [Полянская, 2002: 22].

Однако город упорно преодолевал страдания, что в романе И.Н. Полянской подчеркивает ежедневный маршрут Шуры, возвращающейся домой. «Лестница старого петербургского дома – это самая таинственная часть его пространства. Она объединяет всех живущих в доме своим движением <...>. Лестница – символ дома», что заставляет «ощущать вокруг скопление жизней и судеб» [Лелина, 2001: 94]. Изображение лестницы блокадного дома, по которой поднимается Шура, напоминает, что «Петербург – это всегда преодоление. А пространство лестницы, как никакое другое, соотносится с движением вверх, марш за маршем <...>» [Там же]. Особый в русской культуре «Петербургский текст», через который «Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального» [Топоров, 1995: 275], дополняется в романе И.Н. Полянской «блокадным текстом». Исторические аналогии, возникающие в произведении, раздвигают «горизонты» случившегося с нашей страной в XX столетии, вписывая отечественную историю в общечеловеческую, но подчеркивая: ужасающие месяцы охваченного повальной смертью Ленинграда не имеют аналогов в прошлом, они должны остаться единственными на все времена. В сюжетно-композиционной структуре романа И.Н. Полянской можно отметить и наличие контрастных противопоставлений.

Так, писательница на протяжении всего повествования подчеркивает несоответствие между прошедшими историческими событиями, фактами и тем, как эти события интерпретировались, вернее, искажались в угоду политическому режиму. Блокаду, описанную в книге Каверина «Два капитана» (1944), автор

противопоставляет пережитому маленькой Шурой: «Окна квартиры, в которой проживал писатель Каверин, выходили на больницу имени Софьи Перовской, где когда-то работала Шура. Во время блокады в эту больницу часто доставляли раненых детей – немцы пристреливались к трамвайным остановкам. «Я не мог видеть их, окровавленных, умирающих <...>», – писал Каверин. <...>. Главы в «Двух капитанах», посвященные блокаде города, скорее всего, написаны им в новой квартире, на которую автор перебрался, чтобы не видеть умирающих детей. Город, сожженный Временем, виделся ему сквозь легкую дымку <..>, как земля Петерсена, факт существования которой опровергала экспедиция капитана Татаринова» [Там же: 171–172].

Автор «Горизонта событий» снимает «легкую дымку» с трагических эпизодов блокады Ленинграда, о которых, не забывая об атмосфере сороковых, когда «страх был связан с арестом, пытками, расстрелом, смертельной опасностью во всех ее проявлениях» [Каверин, 1989: 3], Каверин, действительно, писал уже в более позднем, 1988-ом: «Я перестал бывать в своей квартире отчасти потому, что в больницу имени Софьи Перовской, находившуюся прямо напротив нашего дома, стали привозить раненых детей – немцы пристрелялись к трамвайным остановкам. Я не мог видеть их, окровавленных, умирающих, с перебитыми руками и ногами» [Каверин, 1988: 175].

Не исключено, что и название «Пролог», словно делающее акцент на необходимости видеть и внимательно изучать все то, что было с нашей страной и нашими соотечественниками, полемично по отношению к книге итогов «Эпилог», опубликованной В.А. Кавериним в 1989 году. «Эпилог» начал складываться «в начале семидесятых годов, то есть в период так называемого «застоя». Господствующим ощущением был <...> прочно устоявшийся страх, как бы гордившийся своей стабильностью» [Каверин, 1989: 3]. И.Н. Полянская не призывает ни приукрашивать нашу историю, как бы мы ни любили свое Отечество, ни очернять ее, она призывает помнить и видеть, что и как «течет» в

будущее, ведь история не только время, это люди, жизни которых тоже нельзя «повернуть вспять».

В сравнении с предыдущими романами в «Горизонте событий» временные рамки художественного мира романа значительно расширены: захватываются и Сараевское убийство 1914 года, послужившее толчком к началу Первой Мировой войны, и годы первых пятилеток, и Великая Отечественная, и период позднего сталинизма (1946–1953), и «оттепель», и «застой», и «перестройка» – все этапы истории страны «пропущены» через сознание, через психологию персонажей. У каждого из них свой жизненный путь, сопоставимый, по словам М.М. Бахтина, с «реальным пространственным путем-дорогой» [Бахтин, 2000: 48]. Актуальным по отношению к организации пространственно-временной структуры романа является и следующее наблюдение ученого: «Особое важное значение имеет тесная связь мотива встречи с хронотопом дороги» [Бахтин, 1975: 248], «обособленно мотив встречи невозможен: он всегда входит в состав сюжета и в конкретное единство целого произведения» [Там же: 247].

В художественном мире романа Полянской хронотоп дороги важен для характеристики судьбы Шуры: ее спасает ленинградская Дорога жизни. Она выполняет и сюжетобразующую функцию: здесь Шура встречает девочку с малахитовой шкатулкой, к которой стянуты все нити сюжетного развития. Стоит учесть: «Человеческое сознание с опорой на хронотоп дороги выстраивает модель мироздания, репрезентируя в метафорах пути свои знания об окружающем мире, представления о самом себе, своем месте в социальном бытии» [Меркулова, 2007: 6]. Образ дороги в таком всеобъемлющем значении возникает в конце романа, когда дочь Шуры Надя отправляется в Сибирь в надежде найти себя и свое собственное место на земле: «Между тем тьма за окном поезда наращивала обороты <...>. Сумрачные ели, корабельные сосны расступились, и поезд загрохотал по мосту через реку Томь <...>» [Полянская, 2002: 398]. Этот сюжет-путешествие подтверждает мысль исследователя Е. Добина, утверждающего, что «вещь крепко связана с ходом сюжета. И еще в более сильной степени – с

душевными перипетиями, <...> действующих лиц» [Добин,1981: 392]. Действительно, в дороге Надежда слышит рассказ своего попутчика – Георгия – о детстве его матери в блокадном Ленинграде, о том, как она страдала и спаслась игрой с необыкновенной малахитовой шкатулкой и о том, что маму его чудом не сочли за умершую, но вот спасительная шкатулка осталась в могиле с погибшими блокадниками. А мама, став взрослой, свяжет салфетку наподобие той, что была до войны под шкатулкой и, вытирая пыль на серванте, «всякий раз делает руками такое движение, как будто поднимает что-то с салфетки и переносит на другое место» [Там же: 405]. Так, вещь – шкатулка – оживляет блокадное прошлое родителей, связывая единым сюжетным действием представителей молодого поколения.

В романе «Горизонт событий», где в качестве основного исторического фона выступает Великая Отечественная война, нет развернутых батальных картин, есть страдания мирного населения, есть поединок человека с голодом, поиск того, что помогает выжить. «Хлебом насущным» становятся книги и произведения искусства, не совместимые с чувством собственности или выгодой. Оттого и шкатулка чудесным образом оказывается в руках тех, кому требуется немедленная помощь. Сюжетная деталь – шкатулка, с которой начинается повествование (ссора в семье Лузгиных) и которая «закрывает» его, становится образом, организующим сюжет сложного романного действия.

Автор подробно описывает предмет: «На атласных лепестках каменной розы задержался луч <...>. Стоило немного повернуть крышку, и роза заволакивалась диковинными деревьями, еще один поворот – и на нижнем ее лепестке появлялся заяц <...>, можно было увидеть также крокодила, оленя, ястреба, куницу, русалку. А если шкатулку подставить под косой луч солнца, из глубины всплывет новая вереница образов: восьмиугольные часы, сфинкс, плетущий паутину паук, длинный меч с рукояткой, похожий на лиру, хрустальная чаша <...>» [Там же: 56]. Не исключено, что в образе шкатулки, открывающей взгляду все более глубокие пласты времени, пространства, сознания, памяти, отразились

современные представления о культуре, которая «организована по принципу «матрешки», но «матрешки стеклянной», которая снаружи просматривается до глубины» [Орлицкий, Яблоков, 1996: 30–31]. По мнению исследователей, «матрешка» – удачная метафора, доступно демонстрирующая и роль традиции, и незыблемость канона, который рано или поздно, а все же преодолевается, – обо всем этом важно поговорить как раз в связи с постмодернизмом» [Там же]. Однако в серьезной литературе, к которой принадлежит и проза Полянской, тоже есть заимствования из прошлого, но «нет никакого игрового, иронического момента, без чего постмодернизма не существует. Это не игра, а жизнь, а в реальной жизни то, что заимствуется, становится своим – только это «освоение» выражается для каждой конкретной культуры по-своему» [Там же: 34].

Так и в шкатулке из романа И.Н. Полянской «выложенные неведомым уральским умельцем знаки ходят по кругу, поднимаемые солнечным лучом на поверхность» [Полянская, 2002: 56]. Автор не случайно эти слова-знаки выделяет курсивом: за каждым из них – исстари закрепленный смысл. Так, роза «символизирует природную красоту как источник поэтического вдохновения» [Шейнина, 2001: 134]. Дерево исстари «символизирует центральную ось мира, соединяющую Небо и Землю; человека и его путь к духовным высотам; циклы жизни, смерти и возрождения <...>» [Там же: 45]. Посредника между небом и землей символизирует олень, изображение которого также возникает при вращении шкатулки. Кроме того, олень «ассоциируется с Солнцем, восходом, светом, чистотой, обновлением, возрождением, созиданием и духовностью» [Там же: 112]. Однако при вращении шкатулки всплывает и вереница пугающих образов: крокодил, ястреб, куница, русалка – воплощение хищничества, обмана и коварства. Таким образом, можно предположить, что в малахитовой шкатулке, как в стеклянной «матрешке», запечатлено все: и светлые, и темные стороны человеческой истории и культуры. От каждого зависит, каким «боком» повернуть шкатулку, что окажется для современников и последующих поколений плодотворным и поучительным. Может, именно поэтому символический ряд

образов на крышке шкатулки замыкает хрустальная чаша, которая, как правило, ассоциируется с накоплением «человеческих знаний о мире и природе, об их взаимоотношениях, о возможности использования опыта и традиций исключительно на пользу цивилизации» [Андреева, 1999: 456].

В период расставания с советским прошлым И.Н. Полянская пытается переосмыслить и его литературное наследие. В годы работы над «Горизонтом событий» режиссер В. Титов снял 14-серийный телевизионный художественный фильм по роману М. Горького «Жизнь Клима Самгина», который впервые был показан по телевидению в 1988 году. В 1996 году выходит на экран фильм режиссера Ю. Сорокина «Под знаком скорпиона», повествующий о жизни писателя Максима Горького после Октябрьской революции. В общественном сознании постепенно укореняется мысль о том, что прославленный советский художник не только «буревестник революции», но «трагический пророк» ее последствий, не только родоначальник социалистического реализма, но и художник-гуманист, в меру своих возможностей противостоящий идеологическому давлению. «Горький как идеолог может «оправдать» большевизм, как художник с «честными глазами» – он показывает, что такое большевизм, как и благодаря чему он побеждал и каковы были люди, делавшие историю» [Сухих, 2001: 105].

И.Н. Полянская в романе «Горизонт событий», основное время действия которого занимает около полувека (от военных 40-х – до «лихих» 90-х, отмеченных развалом советского государства), тоже обращается к началу событий трагического XX века, получивших отражение в романе Горького «Жизнь Клима Самгина» с жанровым подзаголовком «40 лет». Малахитовая шкатулка, символизирующая действенную силу искусства, словно вступает в оппозицию с одним из образов «Жизни Клима Самгина» – папиросницей, у Горького, по-видимому, обозначающей кризис русской культуры в духовно-нравственных основах: «Папиросницей восхищались. Клим тоже взял ее в руки, она была сделана из корневища можжевельника, на крышке ее мастер искусно

вырезал маленького чертика, чертик сидел на кочке и тонкой камышинкой дразнил цаплю» [Горький, 1962: 399]. Папиросница в романе М. Горького воплощает мотив грехопадения, отступничества от христианской веры. Как известно, в православной культуре можжевельник принято называть деревом Христа: оно спасло его во время грозы. «В разных традициях Старого и Нового света можжевельник используется для окуривания дома, конюшни, других хозяйственных помещений с целью предотвращения удара молнии или изгнания нечистых духов» [Шейнина, 2006: 165]. А цапля – с древности «символ христианина», которому надо оберегать себя от «варева из еретических и ошибочных учений» [Там же].

Таким образом, в романе «Жизнь Клима Самгина» раскрывается ослепление «бесовством» одержимых людей, которые не видят жизни, живого, что ведет к пустоте существования, уходу в никуда, из бытия – в небытие» [Спрягина, 2013: 14]. Как ни вращай папиросницу, никакого сияния, ничего светлого она не подарит – одна «чертовщина». В этом смысле Полянская не опровергает Горького, а солидаризируется с ним, наводя читателя на мысль, что не черт, перечеркнувший православные истины, а божественная красота искусства в переломные моменты истории является спасением для личности и общества. Возможно, поэтому материал, из которого изготовлена у нее шкатулка, именно малахит (не яшма, например).

В этом видится отсылка к сказу П.П. Бажова «Малахитовая шкатулка» (1938), послужившему названием книги. Здесь ларчик из красивейшего уральского камня, наполненный украшениями из других самоцветных камней, подарен на свадьбу рудобоею Степану и его жене Насте Хозяйкой Медной горы. Шкатулка из зеленого камня, которую берегут и передают из поколения в поколение, напоминает о тяжелом труде и упорстве добытчиков уральских подземных богатств, о большом искусстве народных мастеров, гранильщиков и камнерезов. Писатель подчеркивает ценность этой вещи: «А тот знающий, который про Степановы камешки обсказал, и говорит Настасье потом, как народ

схлынул: – Ты, гляди, не мотни эту шкатулку за пустяк. Больших тысяч она стоит» [Бажов, 1952: 56]. Настоящая ценность вещи, по Бажову, не в деньгах, которые за нее уплачены, а в душевной красоте, которая в нее вложена мастером. Не случайно Танюшка, разглядывая удивительную шкатулку, оставшуюся от отца, ощущает и радость, и тепло: «Мамонька, сколь хорошо тятино-то подаренье! Тепло от него <...>» [Там же: 61]. Здесь П.П. Бажов разделяет взгляды М. Горького на цену и ценность вещей: в романе «Жизнь Клима Самгина» граница между этими понятиями прочерчена так: главное – «не денежно, а душевно» [Горький, 1962: 399]. Духовную ценность шкатулки, изготовленной уральскими мастерами, осознают и герои романа И. Полянской: Шура, унаследовав эту вещь, никогда не расстанется с ней, а девочка, которую считали умершей, на протяжении всей жизни хранит образ шкатулки в своей памяти: «связала крючком салфетку, точно такую, на какой в ее ленинградском доме стояла эта шкатулка» [Полянская, 2002: 405].

Сама И.Н. Полянская смотрит на культуру как на драгоценную, передаваемую из поколения в поколение «шкатулку», уважительно вспоминая и о произведениях отечественной и мировой классики, и о художниках-гуманистах советских лет, заставляя читателей рассмотреть сквозь толщу идеологических напластований общечеловечески значимое, что и сегодня хранят их творения. С этой точки зрения роман И.Н. Полянской – тоже своего рода «шкатулка», вместившая представления автора об истории и современности: «Книга, по сути, безумное предприятие, похожее на выход в открытое море без парусов, компаса и карты <...>. Безумные книги пишутся симпатическими чернилами и прочитываются теми, кто умеет пользоваться светом <...>» [Полянская, 2002: 297].

В этом фрагменте улавливается оттенок «центонного письма», которое в художественном мире «Горизонта событий» служит не для организации «языковой игры», а для восстановления единого историко-литературного контекста, нарушенного трагедиями двадцатого столетия: «симпатическими

чернилами» писала свою «Поэму без героя» А. Ахматова. Здесь, в ее «шкатулке с тройным дном», хранятся воспоминания о том, что было бесценным для автора.

Сюжетно-композиционные особенности «Горизонта событий», реконструируют процесс создания романа, поэтому порой может показаться, что И.Н. Полянская прислушивается к постмодернистскому наставлению: «Писатель пишет роман про Героя, который пишет роман про Писателя <...>» [Курицын, 2001: 11]. Но это не так: в центре «Горизонта событий» не «пишущее «я», стремящееся исключительно к поддержанию читательского интереса к тексту, а образ автора, взывающего своих читателей к «ответному пониманию» (М.М. Бахтин) и сотворчеству. В представлении писательницы, продолжающей традиции русской реалистической классики, произведение искусства – это неувядающая роза, которая обогащает человека духовно, хранит память о прошлом и дарит надежду на будущее. Образ неувядающего цветка, символизирующего труд художника, у И.Н. Полянской перекликается с «Золотой розой» (1955) К. Паустовского. «Подобно тому, как золотая роза старого мусорщика предназначалась для счастья Сюзанны, так и наше творчество предназначается для того, чтобы красота земли, <...> широта человеческого сердца и сила разума преобладали над тьмой и сверкали, как незаходящее солнце» [Паустовский, 1995. Т.3: 28], – утверждает К.Г. Паустовский. Эти взгляды классика русской литературы XX века разделяет и наследует И.Н. Полянская. Если абстрагироваться от политического фона (а в центре «Горизонта событий» не случайно ребенок, лишенный идеологических предпочтений, вместо куклы, прижимающий к сердцу шкатулку с фотографиями своих родных), то заметно: роман лишен идеологического подтекста, а главная авторская мысль – о спасительной силе искусства, в любые времена противостоящего насилию истории и самой смерти. Произведения искусства, переживающие время своего создания, не сохранили имена создавших их творцов, но их обессмертила благодарная память потомков.

Таким образом, художественный мир романа И.Н. Полянской «Горизонт событий» характеризуется рядом особенностей, позволяющих проследить творческую эволюцию автора. В этом произведении наблюдается отход от субъективной манеры повествования, который объясняется стремлением писательницы к более объективному взгляду на окружающий мир. Большое значение в конструировании мира романа приобретают рамочные компоненты, характеризующие и позицию автора-гражданина, настаивающего на необходимости изучения уроков прошлого, и расширяющие представления читателей о переломных этапах отечественной истории. Художественный мир «Горизонта событий» выстраивается с помощью законов фотоискусства, способствующих «сжатию» сюжетного действия длиной в век. Включение в мир романа документов способствует укреплению психологической достоверности образов исторических лиц и вымышленных персонажей – представителей трех поколений одной семьи, в судьбах которых отразились важнейшие события общественно-исторического развития в XX веке.

Глава четвертая. Роман «Как трудно оторваться от зеркал»: жизненный мир автора и его героев

Художественный мир романа И.Н. Полянской «Как трудно оторваться от зеркал» возвращает авторский взгляд к написанному и пережитому, поскольку для писательницы это роман итогов, словно «закольцовывающий» все ее творчество. Здесь прозаик, учитывая свой литературный и биографический опыт, связанный с историко-культурным опытом нашей страны, поднимается на уровень философских суждений о жизни с точки зрения высшего смысла самого человеческого бытия.

§1. Образ главной героини произведения и способы его создания

Мир романа «Как трудно оторваться от зеркал» основан на том же биографическом материале, что лежит в основе первых произведений И.Н. Полянской (повесть «Предлагаемые обстоятельства» и роман «Прохождение тени»). Здесь снова мощно звучит музыка, но «акценты – смещены» (А. Латынина). От истории своей семьи, включенной в контекст истории страны, воссозданной в «Прохождении тени», через освоение темы истории советского киноискусства в романе «Читающая вода», а от него – к отечественной и мировой истории в «Горизонте событий» И.Н. Полянская в своем «закатном» романе прослеживает процесс становления и воспитания личности, жизненный опыт которой вбирает в себя и опыт «частной» судьбы, и экзистенциальный опыт народа, претерпевающего в XX столетии давление «сверхпределных» исторических нагрузок.

В романе «Как трудно оторваться от зеркал» прежде всего «внутренняя жизнь одаренной девушки-подростка становится предметом пристального внимания» [Латынина, 2005: 30]. Рассказ об одном годе юности с ее «легким дыханием» раскрывает характер главной героини произведения Лиды Гарусовой, которая видит жизнь яснее и ярче других.

Предчувствуя исход болезни, прикованная к постели, И.Н. Полянская создает «едва ли не единственную вещь, которую пронизывают потоки света» [Там же], ведь она пишет роман о первой любви. Внутренний мир Лиды Гарусовой становится главным объектом пристального авторского внимания в произведении. Чувство первой влюбленности «пробудили в Лиде зрение, слух, наблюдательность, внимание к настроениям близких, сдержанную осторожность <...>. Лида стала видеть родных точно в двойном свете <...>. Так на одном полотне Питера Брейгеля все фигуры отбрасывают тени вглубь картины, а деревья – к зрителю, будто свет падает с двух противоположных сторон» [Там же: 41].

Мотивы «прозрения», «зрячего сердца», «отбрасываемых теней», которые мощно звучали в «Прохождении тени», вновь «подсвечиваются» в последнем произведении автора, который подводит итоги и творческие, и жизненные, словно подтверждая сказанное ранее Н. Трубниковым: «Не бойся умереть, прожив. Бойся умереть, не узнав жизни, не полюбив ее и не послужив ей <...>, прими смерть, пойми ее, потому что <...> только она способна сообщить жизни ее истинную стоимость» [Трубников, 1989: 34]. Судьба Н.Н. Трубникова, философа, «опередившего» свое время, труды которого почти не издавались при жизни, перекликается с судьбой И.Н. Полянской. Н.Н. Трубников в 1982 году, зная о том, что безнадежно болен, написал давно задуманную повесть «Зефи, Светлое мое Божество, или После заседания (из записок покойного)», подводя итоги и жизни, и творчеству. Итоги своей жизни подводит и И.Н. Полянская, внимательно «всматриваясь» в свое последнее творение, словно в зеркало, стараясь найти в нем отражение самого значительного в собственном прошлом, «перебирает оттенки ощущений, отражений, <...> мельчайшие движения души, текущие переливы сознания – все то, что определяет сложный мир отдельного человека» [Латынина, 2005: 31].

В художественном мире анализируемого романа зеркало предстает как символ правды: не «кривое» – «честное» – зеркало отражает только то, что есть

перед ним, потому в ситуации «человек у зеркала» (М.М. Бахтин) личность приобретает своеобразное средство самообъективации, а героиня И.Н. Полянской, своего рода «двойник» автора, получает имя и фамилию – Лида Гарусова.

Зеркало с давних пор «оказалось тесно связанным с сознанием и мышлением. Ибо, именно глядя на свое отражение, человек начал осознавать себя и – рефлексировать – как будто уподобившись зеркалу» [Веселова, 2008: 184]. Можно сказать, зеркальность выступает в романе и как общий принцип моделирования художественной реальности: «для реалистической литературы XIX века знаковой стала знаменитая метафора Стендаля о «зеркале», с которым идет писатель по дороге жизни и которое точно отражает все, что встречается на пути» [Злочевская, 2008: 202]. Зеркало в художественном мире романа И.Н. Полянской помогает раскрытию подростковой психологии: «Как трудно оторваться от зеркал в шестнадцать лет! И служат зеркалами река Москва и озеро Байкал, браслетка и стекло в оконной раме...» [Полянская, 2005: 45], – со знанием дела замечает автор, рассказывая о повзрослевшей Лиде. Не случайно психологи утверждают: «Старшекласснику необходимы зеркала, позволяющие встретиться с различными аспектами своего телесного, психологического, социального образа и шаг за шагом ассимилировать его» [Осухова, 2001: 39]. С возрастом и болезнями эта необходимость в человеке притупляется: в «Горизонте событий» Шура, утратив связи с настоящим, не желает видеть своего отражения в зеркале: «Надя взяла кресло за спинку и повернула к зеркалу. Старуха, зарытая по плечи в деревянную раму зеркала, негодующе отвернулась к окну» [Полянская, 2002: 354]. По-видимому, в «Горизонте событий» зеркало, являясь «границей между внешним и внутренним пространством, одновременно создает условия для снятия этой границы и взаимопроникновения пространств» [Кондратьев, 2004: 96]. Вот почему Шура отказывается смотреть в зеркало: боится впустить настоящее в охраняемое ею прошлое, в это главное для нее внутреннее пространство. К тому же, по мнению Ю.В. Манна, «созерцание себя в зеркале есть повод для

рефлексии, для самотерзания, для подтверждения своего невыгодного о себе мнения» [Манн, 2008: 22].

Вот это состояние свойственно и молодой героине Полянской: в конце романа «Как трудно оторваться от зеркал» она приходит к озеру, чтобы побыть наедине с собой, прощаясь с первой своей любовью: «Со стороны горизонта дымчатые тучи сгущались <...>, все небо залило туманом, облако слилось с тучами в сплошной свинцово-серый волнистый покров, <...>. Лида достигла озера. Села на крайнюю доску мостков и склонилась над водой, <...>. Эта дева с волосами-водорослями – ее обретенная на берегах летней Тьсины подруга, смешанная с речным песком и смытая набегавшими волнами времени. Но движение времени неостановимо, <...> и вот уже Лида не видит в темнеющей воде ни песчаной девушки, ни ее разметавшихся зеленых скользких волос...» [Полянская, 2005: 101]. Скульптура из песка, сделанная Лидой во времена уходящего лета и смытая волной, вновь всплывает в памяти девушки, свидетельствуя о необратимости и краткосрочности жизни. Если год назад влюбленной Лиде, сидящей на берегу реки, окружающий мир казался необыкновенно ярким: «Мимо проплывают листья элодеи и осоки, желтые кубышки и голубые нильские лилии. Гребни волн блестят, как кельтские мечи и шлемы» [Там же: 36], – то теперь, после расставания с Сашей, тучи над озером «фосфоресцировали лимонно-мглистым светом» [Там же: 101].

«Цветовая» контрастность пейзажей позволяет выявить смысловой комплекс, вступающий в диалог с поэзией Блока, тем более что в ней «не только «общее» в его прямых касаниях, но и личная жизнь в широком смысле слова со всеми ее волнениями, бурями, страстями, восторгами, созерцаниями, увлечениями и разочарованиями, надеждами и периодами мрачного отчаяния» была для художника «тем же объектом пристального внимания и наблюдения, который давал ему возможность улавливать дух и атмосферу своего времени» [Максимов, 1981: 22]. «Перелом» в мировосприятии героини И.Н. Полянской, переживающей разочарование в любви, оттененный изменением цветовой гаммы пейзажей, в

чем-то сродни переживаниям лирического героя из стихотворения А. Блока «Осень поздняя. Небо открытое» (1905), где проявляется резкий переход молодого художника от пленительного образа Прекрасной Дамы к «Пузырям земли»:

Осень поздняя. Небо открытое,
И леса сквозят тишиной.
Прилегла на берег размытый
Голова русалки больной.
Низко ходят туманные полосы,
Пронизали тень камыша.
На зеленые длинные волосы
Упадают листья, шурша [Блок, 2009. Т. 2: 18].

«Больное» предначертание в судьбе героини романа И. Полянской опосредовано и фольклорной традицией: встреча героя со своим отражением на водной поверхности «не сулит ничего хорошего – воспринимается как предзнаменование смерти» [Веселова, 2008: 184]. Еще «в Древней Греции бытовали представления о том, что смотреть на свое отражение опасно, ибо это действие может повлечь за собой смерть, так как отражение способно поймать душу человека» [Мельшиор-Бонне Сабин, 2005: 163].

В финале романа ледяное озеро на самом деле становится для Лиды одновременно и «меловым кругом», ограждающим ее от пугающих человеческих фигур на берегу, и источником смертельной опасности: девушка едва не умерла от сильнейшего переохлаждения. Она готова была выбрать смерть в ледяной воде, только бы не попасть в руки бандитов: «Двое на берегу заспорили <...>. Возможно, один подбивал другого снять одежду и сплавить к плоту, чтобы пригнать его к берегу весте с девушкой. Тогда Лиде один путь – в воду. Но и тем двоим путь по воде казался опасным – только по большой пьянке можно было решиться полезть в ледяное озеро» [Полянская, 2005: 102]. Свойство зеркала отражать «наоборот» тоже используется И.Н. Полянской для создания системы

персонажей в художественном мире романа. Стороны света, левое и правое, отражаясь, меняются местами.

Эту особенность отмечает писательница, характеризуя отношения Лиды и Саши и подчеркивая их духовную отдаленность: «Тут Лида набрела на неожиданное открытие. Если она была честна, то Саша становился нечестен, если Саша честен, то она – нечестна <...>. Впрочем, выведенная ею закономерность имела обратную – зеркальную – сторону. Лида честно хитрила с Сашей, показывая ему, что он может и должен сделать первый шаг, а Саша делал вид, что не слышит стука упавшей на пол ручки» [Там же: 71]. Автор акцентирует внимание на том, что герои словно находятся в разных пространственных плоскостях, в их поступках никогда не проявляется согласованность. Не случайно Надя, одноклассница Лиды, догадавшись о ее чувствах к Саше, изумляется: «*По какому принципу она выбрала Сашу Нигматова*, какие высокие качества определили ее выбор?..» [Там же: 53]. Лида и сама не могла ответить на этот вопрос, все казалось ей в любимом прекрасным: «Взглянув на принаряженного Сашу, Лида почувствовала укол в сердце; она отвела глаза, не в силах воспринять всю прелесть облика Саши» [Там же: 56].

Героиня, ослепленная первым сильным чувством, словно не замечает особого отношения к ней Юры Старшина, наедине с которым она могла быть естественной, не скованной смущением. На протяжении всего сюжета автор подчеркивает духовное родство этих героев, сама Лида тоже замечает: «как приятно разговаривать с человеком красивым поэтическим языком, <...> таким языком она могла разговаривать во всем городе лишь с Юрой, безусловно ей доверявшим» [Там же: 75]. Для Юры Лида – больше, чем друг. Он ценит ее утонченность, мечтательность, острый ум. Рассказывая о Лиде своему отцу, юноша называет ее «неглупой девочкой». Автор-повествователь замечает: «роль умной девушки Лиды могла оказаться для Юры судьбоносной», так как именно она вдохновляла его на музыкальное творчество. Имя, которое автор дает своей главной героине, выявляет ее романтичность. Лидия не только «смела и тверда

духом, независима и правдива, сама находит выход из любой ситуации», но и обладает «развитым воображением, завидной интуицией в сочетании с мощным интеллектом» [Петровский, 1995: 219]. Семантика определений «неглупая», «романтическая», звучащих в художественном мире романа, близка прилагательному «хорошая», что позволяет сделать вывод о том, что образ главной героини, по-видимому, несет на себе отсвет стихотворения Я. Смелякова «Хорошая девочка Лида» (1940). Это талантливый поэт, кто, подобно отцу самой писательницы, ставшему прообразом героя ее первого романа, «не был у рейхстага и по Берлину не ходил» (Я. Смеляков), поскольку был в финском плену, за которым – две «ходки» по нашей земле: поэт «находился в заключении в приполярном поселке Инта» (В.А. Зайцев). «Хорошая девочка Лида», выводя Смелякова из забвения, получает в годы молодости И.Н. Полянской свое второе рождение «при посредстве фильма «Операция Ы» (1965), где режиссер Гайдай включил его в сюжет, да еще дал героине имя Лида» [Минаков, 2013: 4]. Чувства Юры Старшина из романа И.Н. Полянской созвучны переживаниям его лирического героя:

Не может людей не растрогать
 Мальчишки упрямого пыл.
 Так Пушкин влюблялся, должно быть,
 Так Гейне, наверно, любил» [Смеляков, 1977. Т.1.: 67].

Недаром возвышенные чувства Юры к героине «музыкально» передаются в романе: «Лида в белой шубке уже расслаивалась в памяти Юры <...>: Лида, сидящая на ветке старой березы <...>. Лида в лодке, подбирающая на воде опущенными в нее пальцами мелодию, как маленький Петр Ильич <...>. Лида, до которой он пытался дотянуться соль-минорной прелюдией Рахманинова...» [Полянская, 2005: 89].

Точка зрения Лиды, конечно, доминирует в произведении: она, используя слова М.М. Бахтина, и есть «особая точка зрения на мир и на себя самого, <...> смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по

отношению к окружающей действительности <...>, важно не то, чем его герой является в мире, а, прежде всего, то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» [Бахтин, 1979: 167].

Своеобразие мировосприятия Лиды выражается преимущественно в авторской речи, организующей повествование от третьего лица: «Прежде Лида была слита с природой, как золотая иволга с осенью. Но ветка, задетая птицей, придала всему необратимый ход, осень пламенным потоком хлынула с деревьев, и все вокруг приобрело иные качества и свойства» [Полянская, 2005: 31]. Однако по мере развития сюжета авторский голос все более сливается с голосом героини, хотя, разумеется, всегда сохраняется известная дистанция между ними. Например, при описании сцены расставания Лиды с Юрой в авторскую речь включаются слова и выражения, отражающие позицию девушки, критически относящейся к собственным ошибкам: «Он шел с высоко поднятой головой <...>, и Лида, обернувшись на него вороватым движением, запечатлела нравственное превосходство Юры, стремительно уходящего прочь от запутанной интриги и нечестной игры <...>. Зато дохлая рыба всегда плывет по течению. Зачем она оглянулась! Ей теперь не выправить свернутую набок шею, не распрямить плечи...» [Там же: 89] (в эти минуты ей вспоминаются слова тети Любы: «Живая рыба может плыть против течения, а дохлая – только по течению» [Там же: 42]).

Образ города, который в художественном мире романа становится «действующим лицом, а не только местом действия, потому что его улицы, дома, деревья, пруды вмешиваются в жизнь героев» [Латынина, 2005: 30], тоже участвует в характеристике системы персонажей. Словно противопоставляя Лиду ее друзьям, Юре и Саше, автор разделит город на две части и заметит: «Лида проживала в старой части города, бывшего ее ровесником, а Юра и Саша – в новом <...>. Тут выпал снег, покрыв обе территории белым флагом взаимной капитуляции» [Полянская, 2005: 62]. Таким образом, зимний город сближает героев романа, и Лида «шла через старый город, территорию больницы и новый город в радостном возбуждении» [Там же: 79]. Здесь выступает «город как

дискурс»: с одной стороны, он представляет собой «многослойное хранилище кодов, отработанных и работающих, соприсутствие воспоминаемого прошлого и изобретаемого будущего», с другой – «бытие города допускает аналогию с романом», как путешествие по городским улицам «сравнимо с чтением повествовательного текста» [Венедиктова, 2004: 99]. Потому и героине И.Н. Полянской, разочаровавшейся в чувствах к Саше, город становится ненавистен, она решает «убрать свидетелей того, что было. Люди убрались сами <...>. Дело оставалось за проклятым городом <...>, надо было расплести все их запутанные маршруты, вернуть улицам <...> геометрическое благонравие...» [Там же: 101].

Вместе с образом города в мире романа возникает и образ загадочного слова «Хиго», «появившегося на стенах домов, трансформаторных будках, заборах асфальте, написанного в центре червонного сердца» [Там же: 56]. Что оно означает, никто не знал. Саша высказал мнение о том, что «Хиго испанское слово, означающее то ли смерть, то ли совесть» [Там же]. Ксении Васильевне, матери Юры, ближе – «совесть или любовь». Лида в замешательстве и отказывается делать предположения, а «Юра разделял мнение о шайке, потому что грозное слово «Хиго» <...> появилось на двери квартиры Шестопалова, незадолго перед тем, как профессора обчистили, – унесли все наличные деньги и две картины Игоря Грабаря, с которым музыкант был когда-то дружен» [Там же: 56].

С этой деталью – эмблемой, содержащей слово «Хиго», с ее разгадкой связано поддержание интереса читателей к движению сюжета от завязки до последних эпизодов романа, где таинственная надпись выступает как предвестник смертельной опасности: «Лида достала из кармана куртки фонарик, осветила на плот и увидела на досках нарисованное черной масляной краской сердце со словом ХИГО, окруженное мечами <...>. Лида вдруг заметила сгущение тьмы среди стоящих на берегу деревьев и почувствовала исходящую из их глубины угрозу» [Там же: 102]. Таинственность эмблемы, придавая остроту интриге, заставляет и читателей продумывать «варианты» отгадки, среди которых

оправданным представляется обращение к японской культуре, где Хиго Ко-рю – одно из искусств владения мечом. Выстоять в этой борьбе сможет только «великий воин без меча», с чистой совестью и открытым сердцем, поскольку «обычный боец побеждает мечом, который носит в руке, хороший – мечом, что носит в сердце, а великий – вообще без меча» [Бондарь, 2010: 76]. Такой представляется и героиня романа И.Н. Полянской, которая не только одержала в конце сюжетного действия победу над смертью, но и осталась верной себе.

Лида Гарусова является самостоятельно мыслящей личностью, способной поступать и жить не по общепринятым правилам, а так, как диктует голос «тайной свободы». Не случайно в финале романа, где повествуется о том, как Лида, очнувшись в больнице, «от слабости не могла обернуться и посмотреть в окно <...>. В проеме двери неподвижно стояла белая фигура – то ли смерть, то ли совесть» [Там же: 104]. Героиня выжила, смерть ушла, но осталась совесть – главное, по мнению автора, нравственная составляющая зрелой личности. И.Н. Полянская неизменно ставит в один семантический ряд понятия «жизнь» и «совесть», которая «весит столько, сколько весят тень и душа» [Полянская, 2002: 13].

Важно и то, что мировосприятие девушки автор проецирует на офорты Гойи, передавая словом не единое живописное полотно, а серию разнородных по содержанию зарисовок. Офорты в комнате героини появились в дни «юности мятежной» (А.С. Пушкин), когда мама Лиды убрала подаренные тетушкой иконы, опасаясь последствий: «Бога разрешили, но не совсем, а только отчасти» [Полянская, 2005: 43]. Тогда Лида проявила несвойственную ей прежде дерзость: поместила вместо изображений святых «иконы наоборот»: «четыре офорта Гойи, которого мама не любила. На западной стене окном в Европу она поместила 23-й офорт с изображением аутодафе. Южную стену украсила 63-м офортом, изображающим двух ведьм, летящих на шабаш. К северной стене прикрепила 49-й («Маленькие домовые»), уродцев с загнувшими лапами. Над своей кроватью с восточной стороны повесила 21-й офорт («Как ее ошпыивают»), изображавший

маленькое получеловеческое-полупернатое существо, возможно – птицу Алконост, попавшуюся в лапы полулюдей-полульвов с горящими глазами» [Там же: 43]. Заняв «круговую оборону» от посягательств осторожных взрослых, Лида по-новому, смелее смотрит на то, что ее окружает, прозревая в повседневном «события бытия» (М. Бахтин). Теперь советская действительность видится ей сквозь призму офортов-«защитников». Октябрьскую демонстрацию, в которой принимает участие Лида вместе с одноклассниками, она комментирует: «Никто никого не знает». Так называется 6-й офорт Гойи, где изображены «беседующие женщины со швом на лице и дама под черной маской жестокого Джян Ки» [Там же: 67]. Ниже дается пояснение: «Свет – тот же маскарад. Лицо, одежда, голос – все в нем притворно. Все хотят казаться не тем, что они есть на самом деле. Все обманывают друг друга, и никого не узнаешь» [Там же: 67].

Эти слова могла бы произнести и героиня романа И.Н. Полянской, видя «узаконенный официально обман», «наигранность» демонстративной веры в лозунги о солидарности трудящихся всех стран. Так что параллель с офортами в художественном мире романа «Как трудно оторваться от зеркал» вполне оправдывает себя: «при всей своей странности и фантастичности эта серия из восьмидесяти листов дает более правдивый образ разложившегося испанского государства, чем вся портретная галерея его деятелей <...>. Пируют ведьмы, кривляются полумертвецы, ослы ездят верхом на людях, попугай произносит проповедь, призраки пугают детей <...>. Тут много недомолвок, намеков, и сами подписи под рисунками звучат загадочно. Но злободневный политический смысл не полегит сомнению» [Дмитриева, 2006: 324]. Экфрасис помогает выявить подлинное и мнимое не только в социально-политической системе государства, но и в отношениях персонажей друг к другу. Например, при передаче разговора Лиды с одноклассницей Надей о «главенствующих» частях женского тела: «Мальчики думают, что самое главное у девушки – Ноги, сообщила Надя <...>. Лида могла бы ехидства ради спросить про нос, который у Нади напоминал клюв, но только поинтересовалась: а что потом? Лицо – стесняющимся голосом

произнесла Надя, похожая на фигуру в черной мантии с огромным, нависающим над губами носом с 54-го офорта Гойи, под которым написано: «Есть люди, у которых самая некрасивая часть тела – это лицо, и было бы не худо, если обладатели таких смешных и злополучных физиономий прятали их в штаны» [Там же: 49].

Экфрасис раскрывает и недостатки главной героини, отдаляя это образ от «идеального»: «Масок на лице Лиды было больше, чем морщин на физиономии тетушки Курры с 17-го офорта Гойи, знающей, как важно иметь хорошо натянутые чулки на Ногах: маски для мамы, для папы, для Юры, для Саши, для Нади, для Оли, для Валентины Ивановны <...>, Лида не подозревала о том, каково ее истинное лицо» [Там же: 69]. Только в конце романа героиня взрослеет, прозревает, понимая, что самое главное – оставаться собой. Если обратить внимание на композицию серии офортов Гойи, то можно заметить, что она соотносима с сюжетом поиска собственного «я» в романе И.Н. Полянской. Экфрасис дает возможность представить сложный, противоречивый процесс становления личности, передавая словом не единое живописное полотно, а серию разнородных по содержанию зарисовок-офорт. Структуру цикла офортов Гойи организуют два автопортрета: первый и сорок третий офорт. «Эти два автопортрета создают две перспективы, в которых разворачивается пространство живописно-графического цикла» [Сидорова, 2006: 13]. На первом портрете – лицо «человека-скептика», смотрящего на «мерзости мира с беспощадной трезвостью и язвительной иронией» (Т. Седова). На втором – изображен спящий, за спиной которого реют летучие мыши и совы, являющиеся спутниками ночного мира. Вторая часть цикла характеризуется обращением к сфере субъективного, иррационального. «Визуальная динамика «Капричос» связана с переходом от внешнего зрения к внутреннему» [Сидорова, 2006: 13].

Подобное отмечается и в романе И.Н. Полянской: изучая внешний мир, Лида Гарусова пытается разобраться в себе. Потому автор произведения и проводит девушку путем серьезных духовных испытаний. Сначала Лида была «летней

верующей», как определяется отношение героини к религии в начале романа (она начинала верить в Бога, лишь когда поселялась у тети Любы на время летних каникул). Потом неожиданно для себя девушке удается проследить «движение собственной души от света к тьме», обнаружившее ее лицемерие: «был престольный праздник в храме. Они с бабушкой медленно продвигались к Чаше. Лида чувствовала на себе умиленные взоры прихожан, среди которых юная девушка – редкость, и, гордая своей ролью, шла к Чаше с высоко поднятой головой. Но одновременно понимала, что, оказавшись в храме случайно их классный руководитель Валентина Ивановна, ее бы как ветром вынесло отсюда» [Полянская, 2005: 63]. А вот в конце романа душа Лиды, а вместе с тем и автора, распахнута навстречу Всемогущему, свиданию с кем уже никто и ничто не может помешать.

§2. Человек в коммуникативном пространстве романа: система второстепенных и эпизодических персонажей

Среди второстепенных персонажей особенно важны родители Лиды. Как и в «Прохождении тени», это люди, которые оказывают сильнейшее влияние на формирование внутреннего мира дочери и ее представлений о жизни. В отличие от героев первого романа, родители в «Зеркалах» не имеют прошлого в том смысле, что читатель не слышит их воспоминаний, не знает их предысторий. Кстати, у главной героини тоже «нет прошлого», но не потому, что она молода: это внимание к настоящему моменту бытия в его повседневном воплощении приобретает главную ценность для автора и его персонажей. Может показаться: для художника самое важное – то, что, используя определение Хайдеггера, характеризуется как *Dasein* («бытие человека»), который «историчен сам по себе, изначально и извечно, безотносительно к смене периодов и эпох общественного развития» [Соловьев, 1991: 361].

Однако, следуя традициям русской литературы и философии, задача литературных героев Полянской не просто быть «здесь и сейчас», но быть еще и

«сплошь ответственной» (М.М. Бахтин) личностью. Душа Лиды, пережившей потрясение от встречи и разлуки с первой любовью, делается тоньше и чувствительной ко всему, что окружает: в прозе Полянкой, действительно, «любовь не только «конституирует» человека как личность», но и является средством более глубокого, а «потому и более точного открытия реальности» (В.Д. Губин).

По-иному стала видеть героиня романа и своих родителей, внимательно вслушиваясь в их слова и замечая в них те смыслы, о которых прежде не ведала. Так, она обращает внимание на бравурные шутки отца, за которыми скрывается не только накопившаяся усталость, но и надежда быть все-таки услышанной дочерью, по-девически легкомысленно принимавшей на веру все, что официально насаждалось. «Прежде Лида <...> принимала его шутки за чистую монету. Ее не смущало, что папка повторяется. Проходя мимо памятника Ленину, он говорит: «Увы, не Кановой и Микеланджело изваяна сия глава...» – и скашивает глаза на Лиду, поняла она юмор или нет» [Полянская, 2005: 42]. Взрослея, девушка поняла: упоминание имен великих итальянских скульпторов (Антонио Канова – представитель классицизма в европейской культуре; Буонарроти Микеланджело – один из величайших мастеров Ренессанса) не «просто шутка», в них намек на смысл высокого искусства, не совместимого с типовыми памятниками политикам советских лет.

Лекции матери о музыке, с которыми она регулярно выступает перед заводскими рабочими, Лида также воспринимает в «двойном свете»: теперь дома они видятся иначе. «Музыка вне идеологии, повторяла мама, звуки свободны. Написал Прокофьев музыку к «Ромео и Джульетте», и поди разберись, противостояние каких железных сил он имел ввиду в сцене «Монтекки и Капулетти». Этим силам, рассказывает мама Лиде, было желательно, чтобы композитор изменил трагический финал!» [Там же: 42]. Такие «просветительские» лекции матери, ранее сопоставимые с родительскими «наставлениями», в сознании повзрослевшей девушки реконструируют

многострадальное «поле» отечественной культуры советского периода. В вышеуказанном эпизоде речь идет о подлинной истории создания балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». В 1935 году, по настоянию власти был написан новый сценарий со счастливым концом, который резко отличался от финала знаменитой шекспировской трагедии. Правда, «эта редакция балета не дошла до постановки» (И. Белова).

Затронутый в романе И.Н. Полянкой эпизод восстанавливает саму атмосферу несвободы тех лет. Деформации подверглись многие творческие замыслы в кругу музыкантов, особенно после публикации в начале 1936 года «Правдой» статей: «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь». Многие писатели также не избежали принудительного «редактирования». В рассмотрении проблемы «художник и власть», сквозной в творчестве Полянской, участвуют и эпизодические персонажи «Зеркал», например, музыкант Шестопалов, на квартире которого появилось «Хиго». По-видимому, его прототипом был Шестопалов Николай Иванович (1875–1954), живописец, ученик И.Е. Репина и яркий представитель русской пейзажной школы первой половины XX века. К сожалению, творческий потенциал Шестопалова в советское время не был раскрыт: он известен скорее как иллюстратор, автор эскизов к довоенным открыткам, воспевающим труд рабочих и строительство нового будущего. Шестопалов на самом деле проживал в одном доме (№9) с прославленным советским пейзажистом Игорем Эммануиловичем Грабарем, имя которого встречается на страницах «Зеркал». Тот дом на улице Верхняя Масловка, входящий в архитектурный комплекс, который был средоточием московской художественной среды, пережил немало тревог, среди которых массовые аресты и репрессии. В страшный тридцать седьмой год художник Евгений Кацман в своем дневнике делает запись:

«6/VIII/ 1937 г.

Говорили вчера о событиях. Арестованы: Сулимов, Кобацкий, Чубов, Файзулин, Хобышев. Писатели Кириллов, Герасимов. Застрелились Погребинский с женой. Все разводят руками, трясут головой. Что же происходит? ... Грабарь говорит, что трудно работать. Волнуется, у Машкова не голова, а знак вопроса. Налетело все это на нас, как ураган, и, действительно, ничего мы не знаем, и это всех дергает...» [Масловка: <http://www.maslovka.org>].

Возможно, к этим событиям и делает отсылку И.Н. Полянская, вспомнив и поставив рядом имена двух известных живописцев. «Как трудно оторваться от зеркал» напоминает современному читателю не только об изломах в судьбах отечественных художников; речь идет и о тех представителях зарубежной литературы, чьи произведения были признаны буржуазными и не рекомендовались для чтения. На это тоже обращает внимание И.Н. Полянская, когда рассказывает о первой тайно прочитанной Лидой «взрослой» книге: «Придя домой, Лида вложила записку в серо-зеленый том собрания сочинений французского писателя, которого мама называла буржуазным, но, тем не менее, именно этот том она часто снимала с полки и в свободное время перечитывала на работе. Лида положила книгу рядом <...> и поминутно раскрывала ее <...>. Книга ответила списком цветов <...>. Цветы охапками срывала в запущенном саду некая Альбина, придумав себе смерть от их удушающего запаха <...>. Странно, что автора романа свел в могилу как раз запах – запах угарного газа <...>» [Полянская, 2005: 95–96].

«Россыпь» биографических сведений и сюжетных элементов в этом эпизоде позволяет заключить: мать и дочь покорены «Преступлением аббата Муре» (1875), романом Э. Золя. Произведение, далекое от требуемого временем оптимизма, спустя столетие, оказывается созвучным женскому сердцу. Еще в «Горизонте событий», размышляя о неразрывности отечественной и мировой культуры, И.Н. Полянская заметит странное пророчество Чехова по поводу смерти Золя: «Более ста лет назад в одном письме Чехов обронил фразу: «Денег – кот заплакал <...>. Не знаю, как у Золя и Щедрина, а у меня угарно и холодно»

[Полянская, 2002: 343]: Золя скончался в Париже от отравления угарным газом, по официальной версии — из-за неисправности дымохода в камине, о чем и упоминается в художественном мире произведения Полянской. «Преступление аббата Муре» отражает важную «сторону мировоззрения Золя – его пантеизм <...>. Золя не рассматривает человека как конечную цель мироздания. Человек – такая же часть природы, как любой живой или неживой предмет. В этом и есть какая-то фатальная предопределенность, и трезвый взгляд на цель человеческой жизни – выполнить свое предназначение, способствуя тем самым общему процессу развития» [Соколов, 2003: 248].

Эта мысль соответствует «феноменологическому звучанию» романа И.Н. Полянской, которая, со смирением и верой в бессмертие души прощается и с творчеством, и с природой, и с жизнью. Исследователи справедливо замечают особенность всей ее прозы, заключающуюся в том, что произведения этого автора «каким-то таинственным образом побуждают к жизни с оглядкой на смерть» [Суриков: <http://www.proza.ru/>]. Мотив смерти присутствует во всех романах И.Н. Полянской, мощно «зазвучит» он и в финале романа «Как трудно оторваться от зеркал», когда героиня «ступила на плот и, оттолкнувшись от дна шестом, спустя минуту оказалась на середине озера» [Полянская, 2005: 101]. В полной темноте, под дождем, в окружении ледяной воды, она почувствовала смертельную опасность, исходившую от людей, наблюдавших за ней с берега. «Озеро наподобие мелового круга, очерченного философом Хомой, защищало ее от нечистой силы» [Полянская, 2005: 102].

В кульминационный момент сюжета автор упоминает о повести Н.В. Гоголя «Вий» (1835), где жизнь «сталкивает человека со злыми и жестокими силами <...>. В этой борьбе выживают лишь мужественные и сильные. И горе тому, кто смалодушничает и убоится, гибель неотвратимо постигает того, кого прошибет страх» [Машинский, 1971: 104]. Героиня романа «Как трудно оторваться от зеркал», в отличие от Хомы из повести классика, всеми силами своей души борется со страхом, чтобы не оказаться в руках зла: «Как Лида ни была испугана,

вырвав шест из илистого дна, она стала передвигать плот к противоположному берегу» [Полянская, 2005: 102]. Мысленно девушка перебирает в памяти все то, что может поддержать в ней душевные силы. «Когда рассветет, мы уйдем», – вспоминает она надпись под 71-м офортом Гойи, где изображены клубящиеся фигуры жирных и костлявых ведьмаков» [Там же: 103]. Разноплановые художественные системы в мире романа объединяет экфрасис. Подобно экфрасису у Гоголя, который «выражает одну из эстетических идей писателя: о силе воздействия искусства, о его главной задаче – способствовать преобразению человеческой души» [Гольденберг, 2007: 143], этот прием в романе И.Н. Полянской обращен не к внешнему, а к внутреннему человеку, становясь формой протеста героини против атеистического воспитания, единственно возможного в условиях существования советского государства.

Не случайно подлинным спасением для девушки, в ночную пору оказавшейся лицом к лицу со злом, становятся спасительные слова псалма: *«Ангелом Своим заповесть о тебе, сохрани ти во всех путех твоих. На руках возмут тя, да не когда преткнеши о камень ногу твою, на аспида и василиска наступиши, и попереши льва и змия»* [Полянская, 2005: 103], – которые она с трудом, но все-таки вспоминает. «Вдруг Лида увидела», что двое из следивших за нею «поднялись со своего места и стали уходить вглубь парка. Они скрылись за деревьями, но третий оставался стоять на месте <...>. И тут ее осенило: третий не был человеком – это было наполовину снесенное ветром дерево, о котором Лида забыла» [Там же: 103–104]. Таким образом, спасается героиня молитвой, прямым обращением к Богу, «осенившим» ее и укрывшим от смертельной опасности. Видно, в тяжелый момент жизни в ее сердце нашелся «кусочек, способный почувствовать Бога, вместить в себя его любовь, стать началом спасения души» (Евангелие от Иона, 14: 6).

§3. Повседневность и «события бытия» в повествовании

И.Н. Полянской

Рассмотрение событийных рядов в художественном мире романа «Как трудно оторваться от зеркал» заставляет учесть замечание М.М. Бахтина о том, что «человек – организующий формально-содержательный центр художественного видения <...>. Мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершенный <...> вокруг данного человека как его ценностное окружение <...>» [Бахтин, 1979: 162–163]. События повседневности в мире романа «Как трудно оторваться от зеркал» способствуют выявлению ценностей, опорных для личности главной героини. Выбор романного жанра для изображения данного процесса вполне оправдан: это жанр, «изображающий человека в сложных формах жизненного процесса» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 889] и открывающий возможность наиболее полно реализовать представления художника о взаимоотношениях человека и мира. Можно согласиться с Н. Рымарем, который утверждает, что «роман разрабатывает проблему человека в его отношениях с самим собой и миром в целом как проблему личности в ее взаимоотношениях с обществом <...>» [Рымарь, 1994: 60]. Аспект – «личность и мир» – придает последнему роману И.Н. Полянской философский характер, приобретающий «феноменологический оттенок» вследствие автобиографической составляющей центрального образа и признания ценности его индивидуального опыта, выявляющего «изначальные основы познания, человеческого существования и культуры» (Л.Ф. Ильичев). Повседневность с ее неприметными, на первый взгляд, особенностями, в романе «Как трудно оторваться от зеркал» увидена глазами будущего художника, способного уловить «свет вечности в настоящей минуте» (М. Пришвин), осознать драматизм соотношения жизни и творчества. В этом плане автору романа «Как трудно оторваться от зеркал» особенно близка проза Бунина, под воздействием которой, несомненно, находится Полянская, исполняя роль невесты в фильме режиссера Л. Цуцуйковского «Посвящение в любовь» (1994). Ее последний

роман выявляет множество точек соприкосновения и с лирической повестью «Митина любовь» (1924), и с феноменологическим романом «Жизнь Арсеньева» (1930), опубликованным в России в 1990-е годы. Прежде всего, изображаемая через субъективное восприятие героя объективная реальность обнаруживает своего рода «втянутость» во внутренний мир личности и только в таком «исполнении» подтверждает свою значимость. Как и в творчестве И.А. Бунина, в прозе И.Н. Полянской детально исследуется внутреннее состояние влюбленного человека, его переживания, приносящие радость и таящие в себе душевные муки. В «Зеркала» наступившие сумерки и разыгравшаяся непогода («Сумерки вокруг нее с каждой минутой сгущались <...>. Дождь стучал по плоту, по воде, по тающим льдинам» [Полянская, 2005: 102]) обнаруживают переключку с «Митиной любовью», где эмоциональное состояние героя, переживающего оглушительное разочарование в чувствах, соотносится с таким природным явлением, как дождь: «И стало темнеть. Дождь шумел повсюду – и по крыше, и вокруг дома, и в саду» [Бунин, 2006: 431]. Важно обратить внимание на то, что в своем письме, содержащем отзыв на «Митину любовь», любимый Полянской Рильке заметил: герой Бунина «теряет способность ожидать течения событий и выхода из невыносимого положения и перестает верить в то, что за этими страданиями, в которые вступил и вовлечен был весь мир, должно последовать что-то иное <...>, которое в силу своей инакости должно было бы представляться более выносимым и переносимым» [Рильке, 1966: 248]. Вопреки этому Лида в мире романа И. Полянской обретает веру в Бога и надеется на его заступничество в настоящем и будущем. В «Зеркала» предстает повседневность в двух повествовательных планах: изображение быта и нравов наших соотечественников в период «развитого социализма» и лирико-философские размышления героини о «времени и о себе», в голосе которой слышны и авторские интонации человека, оставляющего этот мир. Рассматривая «Жизнь Арсеньева» как «феноменологический роман» (Ю. Мальцев), Л.А. Колобаева приходит к заключению: в таком типе романа вся структура «крепится вязью памяти,

созерцания и воображения по ассоциативно-присоединительному типу повествования» [Колобаева, 1998: 137]. Так и у И.Н. Полянской память героини отбирает то, что можно определить как «ценности, не стираемых временем <...>, первичные основы бытия <...>» [Там же: 138]. Потому образ Лиды Гарусовой во многом сродни образу главного героя «Жизни Арсеньева», глазами художника пытающегося оценить свои жизненные и творческие итоги. Особенно остро оба воспринимают природу, все оттенки ее бытования. Так, герой Бунина замечает: «Глубина неба, даль полей говорили мне о чем-то ином, как бы существующем помимо их, вызывали мечту и тоску о чем-то мне недостающем, трогали непонятной любовью и нежностью неизвестно к кому и чему...» [Бунин, 2006. Т. 5: 9]. Эти ощущения субстанционального начала вселенской жизни созвучны чувствам Лиды: «я чувствую себя спокойной под сереньким небом, светло-пепельным, с сизыми тучами над горизонтом и островком бледной лазури в разрыве туч» [Полянская, 2005: 75]. Героиня Полянской любит уединение, когда ничто не мешает ее задушевному «разговору» с миром природы. Здесь она, действительно, приобретает «опыт, получаемый в отношениях «я» и «мир, что <...> служит лейтмотивом феноменологических исследований» [Эртнер, 2005: 15]. С этой точки зрения показателен эпизод, где Лида рассказывает Саше о своих предпочтениях: «Я люблю гулять там по вечерам, когда в парке уже никого нет. Сажусь на плот и переплываю на нем озеро <...>. Она собиралась описать блаженное чувство одинокого человека на воде, но не тут-то было... Саша возмущен» [Полянская, 2005: 83]. С самого начала повествования автор подчеркивает духовную удаленность заурядного героя от художественно одаренной девушки, несовместимость их характеров, обрекающую хрупкие отношения на разрыв.

И.Н. Полянская следует традиции Бунина-художника с его мастерством реалистической пейзажной «живописи словом»: птицы, рыбы, цветы, животные – обо всем говорится и в ее романе обстоятельно и едва ли не профессионально. Автор «Зеркал» замечает, с каким удовольствием Лида заботится о животных,

вместе со своими одноклассниками развешивает скворечники под руководством учителя труда Виталия Викторовича, кто «учил детей подражать песенке темно-желтой овсянки <...>, серой мухоловке <...>, зеленоватой пеночке с желтой «бровью» над глазом <...>, сизокрылой ласточке» [Там же: 33]. Лирические отступления, посвященные живой природе, свидетельствуют об усвоении И.Н. Полянской уроков «Жизни Арсеньева», где «ослабленная событийность <...> создается благодаря множеству различных «вкраплений», представляющих собой природные описания, философские размышления, лирические отступления, реминисценции и пространные цитаты из Библии, произведений художественной литературы» [Смирнова, 2001: 88]. Некоторые лирические отступления в романе И.Н. Полянской напоминают «стихотворения в прозе», отсылающие к поэтическому наследию Бунина. «Тихий торжественный сосновый лес редкими пирамидками можжевельника, кустиками вереска, пробиравшимися сквозь лежавшую хвою, сменяется подлеском с зарослями лещины, бузины и черемухи, обвитой яркой зеленью хмеля. За лесом тянутся балки, поросшие клевером, осокой и лютиком, а за ними, где Хмелинка впадает в Кариан, начинается степь» [Там же: 36] аллюзивно вызывает в памяти читателей «Листопад» (1890) Бунина:

Березы желтою резьбой

Блестят в лазури голубой,

Как вышки, елочки темнеют... [Бунин, 2006. Т.1: 66].

В «Рабочих тетрадях» А.Т. Твардовского, опубликованных в начале нового тысячелетия, утверждается: «Читатель, обошедшийся в детстве без Бунина, – человек, у которого словно бы не было детства, <...> ни зим, ни весен, ни дождей, ни метелей. Читатель без Бунина – человек, который знает лишь температурные показатели изменений в природе, который сидит «под деревом», а не под березой <...>. Это дачник в самом грустном смысле этого слова» [Твардовский, 2001: 136]. В этом смысле у героини романа И.Н. Полянской детство было: она различает оттенки цветов, замечает красоту природы, которая «обнаруживала себя то в каплях дождя, амебами стекающих по стеклу, то в соцветиях рябиновых ягод на

фоне свежебинтованных стволов берез» [Полянская, 2005: 41]. Но если герои Бунина неотрывно наблюдают «первозданную» природу, их вряд ли страшит само понятие «экология», в те годы известное лишь кругу специалистов-биологов, то в сознании Лиды Гарусовой присутствует постоянная тревога за само существование природного мира. Девушка по-взрослому озабочена экологической обстановкой в городе, угрожающей речке Тьсине: «Непрерывный розлив стали наносит непоправимый ущерб их прекрасной реке <...>, стимулирует рост водорослей, придающих ее поверхности желтовато-коричневый цвет, изменяет скорость течения» [Там же]. Не исключено, что под влиянием «возвращения» ранее запрещенного наследия Бунина в романе И.Н. Полянской возникает и образ девушки в белой шубке: «Мама купила Лиде в комиссионном магазине белую шубку, вещь не новую, но заграничную, редкую, как полярная сова <...>. Сквозь <...> белую легкую шубку Лида видела красоту города, покрытого снегом, еще более красивого, чем он был на самом деле» [Полянская, 2005: 63]. В «Окаянных днях» (1918–1920) Бунина, только недавно вернувшихся к соотечественникам, нельзя не заметить: «Опять несет мокрым снегом. Гимназистки идут облепленные им – красота и радость <...> синие глаза из-под поднятой к лицу меховой муфты» [Бунин, 2006. Т. 6: 279].

Как замечают исследователи, по своей жанровой природе философский роман, жанровые признаки которого свойственны последнему произведению писательницы, «требует развитого элемента психологизма, непосредственного обнажения мыслей, чувств, переживаний героев, показа самого психологического процесса» [Компанеец, 1994: 3]. Роман И.Н. Полянской характеризуется пристальным наблюдением за внутренними психологическими процессами, за работой «механизмов» памяти героини. Воссоздавая состояние влюбленности Лиды, автор передает те ощущения, которые испытывает она после встреч и бесед с Сашей Нигматовым: «Все, что пережито в этот вечер, должно было осесть на дно ее памяти, а потом, в процессе переосмысления и переоценки, словно в песочных часах, перевернуться вверх тормашками, с ног на голову, что

неизбежно для человека, одержимого страстями» [Полянская, 2005: 69]. Феноменология и «стремится достигнуть собственной области философского анализа – рефлексии сознания о своих актах и о данном в них содержании, выявить предельные характеристики» [Ильичев, 1983: 718]. Рефлексия первых сильных душевных волнений героини романа «Как трудно оторваться от зеркал» выявляет преемственные связи произведения со всем предшествующим творчеством писательницы, где, как правило, в центре судьба женщины, натуры, чуткой к своей и чужой боли, доверчиво распахнутой миру. Но в «Как трудно оторваться от зеркал» проявляется особенное свойство, напоминающее о «гуссерлианской трактовке» феноменологического опыта, с которой связана «скрытая ориентация на художественное сознание» [Лехциер, 2002: 23]. Последний роман И.Н. Полянской – это роман о художнике, чей личностный опыт, фиксирующий нюансы текущей жизни, выявляет «константы» и «переменные» самого бытия. Эмоционально-рефлексивная наполненность образа главной в художественном мире романа И.Н. Полянской открывает перед читателем те «тайники» внутреннего мира, которые внимательно изучены Лидией, привыкшей постоянно прислушиваться к себе. Например: «сущность предателя <...> сделалась Лиде понятной этим летом. До этого она воспринимала такие вещи, как предательство и героизм, контрастно, но движение собственной души от света к тьме, которое ей удалось выследить в себе летом, привело ее к мысли, что предательство имеет градации, невидимые глазу оттенки, плавные ступени, ведущие в мир (в понимании верующих)» [Полянская, 2005: 75]. По-видимому, в данном случае перед читателями возникает не только «автобиографический», но и «автопсихологический» (Л. Гинзбург) герой, которого «автор судит «по себе», в кого вкладывает свои глубоко пережитые ощущения и мысли. Грань между автором и героем <...> стирается. Третье лицо по интонации и способу воплощения мира сливается с первым» [Хмельницкая, 1998: 72]. На самом деле, вопрос о вере и безверии решает для себя не только беспощадная к своим слабостям и заблуждениям героиня, начинающая

жизненный путь, но и автор, приближающийся к порогу вечности. В художественном мире романа И.Н. Полянской «автопсихологический субъект» (Н.Н. Исакова) становится главным объектом изображения. Здесь уместным видится и замечание М.К. Мамардашвили о том, что феноменология есть «момент всякой философии», в этом смысле, понятие не зависит от «текстологического <...> освоения Гуссерля»: «любая феноменологическая проблема всегда есть возрождение исходной ситуации мыслителя», помогающее выявлению его «абсолютной индивидуальности» [Мамардашвили, 1992: 103–104]. Применительно к прозе И.Н. Полянской можно говорить о закреплении в романе «Как трудно оторваться от зеркал» индивидуального опыта художника-мыслителя, удерживающего в сознании и анализирующего весь творческий процесс от «исходной ситуации» к «закатной». В сюжетно-композиционном строении художественного мира романа выявляется авторская концепция самого бытия, определяемая христианской верой в спасительные силы жизни по совести. Взрослея, героиня анализируемого произведения словно прозревает, обретая внутреннюю гармонию с собой и миром, представшем в солнечном свете весеннего дня: «Когда Лида открыла глаза в палате, ночные видения растаяли в воздухе <...>. Сквозь солнечные пятна бродила узорчатая тень листвы. Лида от слабости не могла посмотреть в окно, но, судя по сквозным очертаниям теней, за ним царил зеленый май» [Полянская, 2005: 104]. Пейзажная зарисовка при всей реалистической конкретности хранит в себя символические смыслы. В отличие от повествовательницы из первого романа И.Н. Полянской, стремящейся к полдню своей жизни, казавшейся бесконечной, май для юной Лиды Гарусовой – пора итогов: писательница заканчивает свой роман и свой творческий путь. Жизнь И.Н. Полянской прервалась 30 июля 2004 года. Прошло «затмение» молодости, свойственное главной героине первого романа, в последнем открывается путь к Божественному солнцу. Солнечный свет в финальных эпизодах анализируемого произведения приобретает новые, в сравнении с «Прохождением тени», смысловые оттенки. Здесь свет связан не с особенностями южного климата, как в

первом романе, а с опорными для художника мировоззренческими категориями. Исследователи устанавливают: «Всякий раз трактовка слова «свет» вбирает в себя опыт предшественников, двигаясь по спирали вверх, пока в точке скрутки <...>, не доходит до дефиниции более высокого порядка (логоса творения и Логоса Творца), чтобы постичь цель своего творения <...>. На всех уровнях существования слова (образном, понятийном, символическом) свет связан с человеком, осмыслен для него и сотворен ради него. Свет призывает человека стать светом» [Сергеева, 2012: 15]. Навстречу свету устремлена главная героиня последнего романа И.Н. Полянской, обретая внутреннюю свободу и гармонию с миром. Юная повествовательница в «Прохождении тени» тоже мечтает о свободе: «Я знала: наступит время – и я сниму с моих путешествий рельсы и колеса, как строительные леса, и тогда мои странствия обретут свободу музыкальной импровизации» [Полянская, 1999: 37]. Свобода понимается здесь как возможность самореализации вне всякого рода зависимости от внешних воздействий со стороны родителей, друзей и т.д. Но подлинная свобода приходит в ином обличи: Лида Гарусова обретает ее в вере в Бога, не «сезонной», а устойчивой, непоколебимой. По-видимому, в романе речь идет об обретении по-христиански понимаемой свободы во Христе. Можно предположить: в финале романа описание эмблемы, изображавшей сердце и так встревожившей родной город Лиды, получает религиозное толкование: «В Ветхом и Новом Завете есть слово, не заменяющее, но соответствующее «совести» – «сердце» [Манаенкова, 2004: 92], которое «способно «помнить», «ожидать» и даже «думать» [Там же: 94]. Именно такое думающее, помнящее, «зрячее» сердце унаследовала героиня романа от своего автора. Не исключено, что разгадка финальных эпизодов романа кроется и в обращении И.Н. Полянской к постмодернистской прозе М. Павича, к его «Хазарскому словарю» (1984), персонажем которого является «Атех – хазарская принцесса», имя которой «истолковывается как название четырех состояний духа у хазар» [Павич, 2003: 27]. Вполне возможно, что автор глазами своей Лиды видит в «ХИГО» начальные буквы заветных слов: Господь Иисус

Христос Освободитель. Образ зеркала, связанного с понятиями «жизнь» и «смерть», предположительно тоже мог быть навеян «Красной книгой: христианские источники о хазарском вопросе» в «Хазарском словаре» сербского художника. Его принцесса Атех «никогда не могла умереть» [Там же: 19]. Для ее развлечения «слуги принесли ей два зеркала. <...> Оба были сделаны из отполированной глыбы соли, но одно из них было быстрым, а другое медленным <...> быстрое, отражало мир как бы взятым в долг у будущего, медленное отдавало долг первого <...>. Когда зеркала поставили перед принцессой Атех, она <...> тотчас умерла» [Там же: 30], сохранились <...> две молитвы принцессы Атех, их «приводят» как «Отче наш» и «Радуйся, Мария!» [Там же: 28]. Но, если Павич, играя с читателем, рекомендует ему читать свой «словарь» любым из миллионов способов: «слева Книгу можно листать направо и справа налево, <...> можно читать и по диагонали» [Там же: 21], то последний роман И.Н. Полянской можно читать единственным способом, видя в нем осмысление писательницей «героя времени в качестве своеобразного ориентира жизни» [Пивоваров, 1990: 102].

Известно, что «постмодернистский художник всегда находится в нескольких «плоскостях, у него <...> нет «точки опоры», не может быть и «точки зрения» [Курицын, 2001: 11]. Хотя в романной прозе И.Н. Полянской отмечается присутствие постмодернистских приемов (творчески ассимилируются свойства «центонного письма», чтения «мира как текста», размывания граней между фантастикой и реальностью и др.), а в современной мировой литературе именно в романе – «искусстве высокой пробы» – и происходит «объединение реалистического тезиса с постмодернистским антитезисом» [Андреев, 2001: 18], в художественном мире ее произведений всегда безошибочно угадывается «точка опоры», связанная с вечными ценностями бытия. Говоря о произведениях современности и литературе предшествующих эпох, И.Н. Полянская подчеркивает: «Главная наша книга — Святое Писание — это собрание притч, историй из жизни, подводящих читателя к нравственному выводу <...>. Именно

поэтому, пока жив человек, смерть литературе не грозит. Высокая литература с ее коммуникативно-эстетической функцией всегда будет пользоваться востребованностью у новых поколений, вступающих в жизнь» [Полянская, Черняева, 2002: 264]. Писательница принадлежит к ряду тех художников, кто и сегодня в «Главной нашей книге» и в русской классике XIX–XX веков видит «спасительное для современников понимание свободы, которая становится положительной ценностью только тогда, когда она находится в системе других жизненно важных категорий» [Вершинина, 2011: 7]: совесть, честь и ответственность художника за участие в «спасении мира» красотой. Кажется, ей должны быть близки нерасторжимые понятия «искусство и ответственность». Так называется работа М.М.Бахтина, где сказано: «За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней» [Бахтин, 1979: 7]. Философы устанавливают: «пространство для прорыва в свободу существует лишь там, где есть зазор <...> между первым шагом творения и вторым шагом воспроизведения, на который нужна сила не меньшая, чем на акт творения» [Мамардашвили, 1992: 104]. В случае с прозой И.Н. Полянской таким «зазором» становится ее писательская деятельность, отрефлексированная, «отстоявшаяся» (насколько было возможно) в романе «Как трудно оторваться от зеркал». Последнее, что возникает в сознании главной героини – это понятие «совесть», синонимичное «свободе». Когда «речь идет о феномене сознания, этическом по своему содержанию, мы говорим не «почему», а «по совести». Это – <...> конечный аргумент <...>. Воплощение такого состояния в мысли и есть философия» [Мамардашвили, 1992: 78]. По-новому рассматривается в романе и время. В «Прохождении тени» с ним связан страх героини, знающей о своем смертельном заболевании, укорачивающим ее жизнь. В романе «Как трудно оторваться от зеркал» время неотделимо от «страха Божия», понимаемого как «Христианская добродетель, – такое благоговение к беспредельной святости Божией и такое опасение оскорбить Господа нарушением Его святой воли, что невольно развивает в Христианине особенную бдительность,

смирение и непрестанную молитву» [Библейская энциклопедия, 1990: 678]. Возможно, в сознании писательницы во время работы над «Зеркалами» возобновился интерес к творчеству Рильке, к его «Часослову»:

Час пробил, упал, отдаваясь в мозгу,

сметая сомнения тень:

и в дрожь меня бросило: вижу: смогу –

схвачу осязаемый день.

Ничто – вне прозрений моих – не в счет:

застыв, каменеет путь.

Лишь к зрелому зрению принесет

вещей вожденная суть [Рильке, 2000: 212].

Глубинный смысл этих слов не может постигнуть «простой смертный», но может понять философ: «Рильке говорит: здесь склоняется час, на тебя склоняется час – это и есть устройство бытия, символизированное Страшным судом, где как бы <...> подбиваются бабки <...> не после смерти, а каждую минуту твоей жизни, и это является свойством каждого существенного опыта, где важно не пропустить час» [Мамардашвили, 2010: 562]. Будто следуя совету поэта-мистика: «Пишите о ваших печалях и желаниях, о мимолетных мыслях и о вере в какую-то красоту – пишите об этом с проникающей, тихой, смиренной искренностью, <...> обращайтесь <...> к образам Ваших снов и предметам воспоминаний» [Рильке, 1981: 392], – И.Н. Полянская создала свое последнее творение. Художественный мир романа, над которым она работала до своего последнего часа, активно воздействует на умы и сердца читателей, подводя к мысли, «что человек обретает бессмертие в осуществлении своих сущностных возможностей, важнейшее из которых – творчество, вера в жизнь, «неустанная работа для накопления всеобщей энергии добра» [Агеносов, 1988: 28]. Слова Б. Пастернака, сказанные им о «Докторе Живаго»: «Атмосфера вещи – мое христианство» [Переписка Пастернака, 1990: 224], – вполне приложимы к роману И.Н. Полянской «Как трудно оторваться от зеркал». Следует остановиться на одном совпадении,

касающемся публикации романа «Как трудно оторваться от зеркал» в «Новом мире» (2005, №8). Ее сопровождают строки Кирилла Ковальджи, своего рода некролог И.Н. Полянской:

Тень заката в мире бродит,
Но мучительно мила
Жизнь, которая проходит,
Жизнь, которая прошла .

Таким образом, в художественном мире романа И.Н. Полянской «Как трудно оторваться от зеркал» внимание автора обращено на сложный процесс формирования личности Лиды Гарусовой – литературного «двойника» писательницы. В сюжетном действии романа представлен один год жизни героини, проходящей «испытание любовью», путь ее взросления и обретения себя. Сложность внутреннего становления помогает передать прием экфрасиса, где офорты Гойи отображают мировоззренческие взгляды девушки, постигающей истинные ценности бытия на пути обретения православной веры.

Заключение

Изучение художественного мира прозы И.Н. Полянской позволяет выявить характерные особенности творчества писательницы, исследующей процессы становления личности в контексте отечественной культуры и истории XX столетия, и проследить его эволюцию. Используя некоторые постмодернистские приемы, И.Н. Полянская остается в «поле притяжения» традиций русского реалистического письма и продумывает все аспекты создаваемого ею мира каждого произведения, основные из которых: система персонажей, события, из которых складываются сюжеты, предметные детали изображаемого.

В центре романа «Прохождение тени» – автобиографический образ главной героини, ведущей повествование от первого лица и связывающий две основные сюжетные линии. Одна из них, сближая художественный мир романа с «лагерной» прозой, воспроизводит трагическую участь семьи ученого-ядерщика, прошедшего войну, фашистский плен, ГУЛАГовские испытания; другая рассказывает о дружбе повествовательницы со слепыми музыкантами-кавказцами, выявляя «болевые» проблемы современности. Особая роль в моделировании художественного мира произведения принадлежит музыке, которая не только усиливает звучание основных тем («тема научного подвига», «отцы и дети», «зрячее сердце» и др.), но и, пронизывая ткань романа на всех его уровнях (языковом, образном, сюжетном, композиционном), служит важнейшим средством создания характеров героев.

Взаимосвязь между составляющими художественного мира романа «Читающая вода» наглядно проявляется при изучении системы персонажей, связанных с историей советского кинематографа: «язык кино» помогает воссозданию образов героев, профессионально связанных с этим видом искусства, и, расширяя временные и пространственные границы произведения, помогает раскрытию особенностей отечественной культуры минувшего столетия. Образ главного героя, Викентия Петровича, оказывается «составленным» из судеб

многих художников советского периода истории, кому «тайная свобода» помогла выстоять во времена идеологического давления.

Намеченная в «Читающей воде» тенденция к усложнению повествовательной структуры, где взаимодействие точек зрения двух повествователей (не одного, как в «Прохождении тени») способствует более объемному изображению персонажей и событий, приводит автора к необходимости объективного повествования в романе «Горизонт событий», художественный мир которого характеризуется многогеройностью и разветвленностью сюжетных линий. Принцип историзма становится главенствующим в создании системы персонажей этого произведения, где образы исторических личностей, сохраняющих имена реальных прототипов, соседствуют с вымышленными персонажами из трех поколений одного рода, судьбы которых воссоздают основные этапы отечественной истории XX столетия. Писательница насыщает художественный мир своего романа многочисленными фрагментами исторических документов и свидетельств, которые подчеркивают реалистичность событий и придают психологическую достоверность образам. Стремление автора к подлинности изображаемого вызывает и обращение к искусству фотографии. В художественном мире «Горизонта событий» важнейшее значение приобретает деталь – малахитовая шкатулка: оказываясь связующим звеном различных сюжетных линий, она, открывая взгляду глубокие пласты времени, пространства, памяти, отражает и сегодняшние представления о культуре, о спасительной силе искусства, в любые времена противостоящего насилию истории и самой смерти.

Ценностные ориентации автора, путь к обретению нравственных «констант» бытия помогает охарактеризовать исследование художественного мира романа «Как трудно оторваться от зеркал», который, возвращая авторский взгляд к написанному и пережитому, позволяет писательнице подвести творческие и жизненные итоги. События повседневности, воспринимаемой художником, и особенности их изображения свидетельствуют о сближении этого произведения с русскими феноменологическими романами: «Жизнь Арсеньева» И.А. Бунина и

«Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака. Становление личности молодой героини Лиды Гарусовой – своего рода литературного «двойника» автора – обнаруживает ценностные ориентации самой писательницы: путь «духовного возрастания» (Свт. Григорий Богослов) главной героини романа «Как трудно оторваться от зеркал» раскрывает процесс обретения автором свободы во Христе.

Описанием жизнеутверждающей весны, ее победой над смертью заканчиваются «Зеркала». Все акценты расставлены, творческий путь окончен, но означает ли это что «автор умер», как предписывает постмодернистская литература? Конечно, нет. Потому как духовно он продолжает жить в своих творениях, пока ведется диалог с читателем. Каждый раз, обращаясь к прозе И.Н. Полянской, можно найти прежде неоткрытое, автор всегда готов продолжить этот диалог даже через непреодолимые препятствия пространства и времени.

Итак, в ходе исследования было установлено: создавая художественный мир своих произведений и продумывая «миромоделирующую» функцию каждого из его компонентов, И.Н. Полянская стремится от прошлого своей семьи, представленной в первом романе «Прохождение тени», обратиться к раскрытию особенностей культуры советского периода, запечатленной в «Читающей воде», затем к переломным этапам исторического прошлого в «Горизонте событий», а в последнем романе «Как трудно оторваться от зеркал» подойти к философскому осмыслению самого бытия.

Список литературы

1. Полянская, И. Н. Горизонт событий: Роман / И. Н. Полянская. – М.: Олимп: АСТ, 2002. – 414 с.
2. Полянская, И. Н. Как трудно оторваться от зеркал / И. Полянская // Новый мир. – 2005.– № 8. – С. 31–104.
3. Полянская, И. Н. Литература – это послание: [беседа с писательницей И. Полянской, зап. Е. Черняева] / И. Н. Полянская // Вопр. литературы. – 2002. – № 1. – С. 243–260.
4. Полянская, И. Н. Предлагаемые обстоятельства / И. Н. Полянская. – М.: Мол. гвардия, 1988. – 265 с.
5. Полянская, И. Н. Прохождение тени: Роман. Рассказы / И. Н. Полянская – М.: ВАГРИУС, 1999. – 446 с.
6. Полянская, И. Н. Читающая вода: Роман / И. Н. Полянская. – М.: Грантъ, 2001. – 224 с.
7. Полянская, И. Н. Из ответов на анкету Т. Виндлинга [Электронный ресурс] / И. Н. Полянская. – URL: <http://www.lib.ru/NEWPROZA/POLYANSKAYA I/about.txt>.
8. Адамович, А. Блокадная книга / А. Адамович, Д. Гранин. – Л.: Лениздат, 1984. – 301 с.
9. Ахматова, А. 1913 год, или Поэма без героя и Решка / А. Ахматова // Собрание сочинений: в 6 т.– М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 3. – С. 39–57.
10. Бажов, П. П. Малахитовая шкатулка / Бажов П.П. // Собрание сочинений: в 3 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952. – Т. 1. – 328 с.
11. Бальмонт, К. Сквозь строй (Памяти Некрасова) / К. Бальмонт // Собрание сочинений: в 7 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2010. – Т. 6. – С. 531–532.
12. Библия. – М.: Рос. библейское о-во, 1996. – 1371 с.
13. Блок, А. Стихотворения 1904–1908 / А. Блок // Собрание сочинений: в 6 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. – Т. 2. – 384 с.

14. Бродский, И. Нобелевская лекция / И. Бродский // Сочинения Иосифа Бродского: в 4 т. – М.: Третья волна, 1992. – Т.1 – С. 4–11.
15. Бунин, И. Жизнь Арсеньева / И. Бунин // Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: Воскресенье, 2006. – Т. 5. – 480 с.
16. Бунин, И. Листопад / И. Бунин // Полное собрание сочинений: в 13 т. – Т. 1. – М.: Воскресенье, 2006. – С. 66–71.
17. Бунин, И. Митина любовь / И. Бунин // Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: Воскресенье, 2006. – Т. 4. – С. 383–432.
18. Бунин, И. Окаянные дни / И. Бунин // Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: Воскресенье, 2006. – Т. 6. – С. 275–386.
19. Вересаев, В. В. Спутники Пушкина: в 2 т. / В. В. Вересаев. – М.: Сов. спорт, 1993. – Т. 1. – 416 с.
20. Горький, М. Жизнь Клима Самгина / М. Горький // Собрание сочинений: в 18 т. – М.: ГИХЛ, 1962. – Т. 12. – 423 с.
21. Горький, М. На дне / М. Горький // Собрание сочинений: в 18 т. – М.: ГИХЛ, 1962. – Т. 16. – 467 с.
22. Гранин, Д. А. Зубр / Д.А. Гранин. – М.: Кн. палата, 1988. – 272с.
23. Каверин, В. А. Литератор: дневники и письма / В. А. Каверин. – М.: Сов. писатель, 1988. – 304 с.
24. Каверин, В. А. Предисловие к изд.: Каверин В. А. Эпилог: мемуары / В. А. Каверин. – М.: Моск. рабочий, 1989.
25. Короленко, В. Г. Слепой музыкант / В. Г. Короленко // Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Кн. клуб «Книговек», 2012. – Т. 1. – С. 354–482.
26. Лермонтов, М. Ю. Валерик / М. Ю. Лермонтов // Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: Воскресенье, 2000. – Т. 2. – С. 330–337.
27. Лиснянская, И. Музыка и берег / И. Лиснянская. – СПб.: Пушкинский фонд, 2000. – 59 с.
28. Лорер, Н. И. Записки моего времени / Н. И. Лорер // Мемуары декабристов. – М.: Правда, 1988. – 576 с.

29. Маканин, В. С. Андеграунд, или Герой нашего времени / В. С. Маканин. – М.: Вагриус, 1999. – 496 с.
30. Мандельштам, О. Э. Конец романа / О. Э. Мандельштам // Сочинения: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 2. – С. 201–204.
31. Маяковский, В. Хорошо / В. Маяковский // Собрание сочинений: в 6 т. /. – М.: Правда, 1973. – Т. 5. – С. 237–317.
32. Мережковский, Д. С. Было и будет / Д. С. Мережковский // Дневник. 1910–1914; Невоенный дневник. 1914–1916. – М., 2001. – С. 115.
33. Пастернак, Б. Л. Мой взгляд на искусство / Б. Л. Пастернак. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1990. – 286 с.
34. Паустовский, К. Драгоценная пыль / К. Паустовский // Избранные произведения: в 3 т. – М.: Рус. книга, 1995. – Т. 3. – С. 19–28.
35. Переписка Пастернака / Ред. Л. Гинзбург. – М.: Художественная литература, 1990. – 579 с.
36. Петрушевская, Л. Мост Ватерлоо / Л. Петрушевская // Собрание сочинений: в 5 т. – М.: АСТ, 1996. – Т. 2. – С. 178–184.
37. Петрушевская, Л. С. Время ночь / Л. С. Петрушевская // Собрание сочинений: в 5 т. – М.: АСТ, 1996. – Т. 1. – С. 311–396.
38. Пушкин, А. С. Подражания Корану / А. С. Пушкин // Собрание сочинений: в 19 т. – М.: Воскресенье, 1994. – Т. 2. – 491 с.
39. Распутин, В. Г. Прощание с Матерой / В. Г. Распутин // Избранные произведения: в 2 т. – М.: Мол. гвардия, 1984. – Т. 2. – 446 с.
40. Распутин, В. Г. Мой манифест / В. Г. Распутин // В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2007. – С. 85–90.
41. Ремизов, А. М. Крестовые сестры / А. М. Ремизов // Собрание сочинений: в 10 т. – М.: Рус. книга, 2003. – Т. 4. – С. 97–210.
42. Рильке, Р. М. Часослов / Р. М. Рильке // Собрание сочинений: в 3 т. – М.: Престиж Бук, 2012. – Кн. 1. – С.127–206.

43. Саган, Ф. Немного солнца в холодной воде / Ф. Саган // Любите ли вы Брамса? Дивные облака. Немного солнца в холодной воде. Сер. «Классики XX века». – Ростов-н/Д.: Феникс, 2000. – 304 с.
44. Смеляков, Я. В. Хорошая девочка Лида / Я. В. Смеляков // Собрание сочинений: в 3 т. – М.: Мол. гвардия, 1977. – Т. 1. – С. 67–68.
45. Солженицын, А. И. Архипелаг ГУЛАГ / А. И. Солженицын // Собрание сочинений: в 30 т. – Т. 5. – М.: Время, 2010. – 539 с.
46. Солженицын, А. И. В круге первом / А.И. Солженицын // Собрание сочинений: в 30 т. – М.: Время, 2011. – Т. 2. – 880 с.
47. Солженицын, А. И. Красное колесо / А.И. Солженицын // Собрание сочинений: в 30 т. – М.: Время, 2008. – Т. 12. – 800 с.
48. Твардовский, А. Рабочие тетради 60-х годов / А. Твардовский // Знамя. – 2001. – № 12. – С. 124–148.
49. Толстая, Т. Соня / Т. Толстая // Не кысь. – М.: Эксмо, 2011. – С. 333–342.
50. Улицкая, Л. Казус Кукоцкого: Роман / Л. Улицкая. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 448с.
51. Хетагуров, К. Владикавказские письма / К. Хетагуров // Собрание сочинений: в 3 т. – М.: Художественная литература, 1974. –Т.3. – С. 3–125.
52. Цветаева, М. Автобиографическая проза / М. Цветаева // Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Терра, 1997. – Т. 5. – 329 с.
53. Чудаков, А. П. Ложится мгла на старые ступени / А. П.Чудаков. – М.: Олима-Пресс, 2001. – 194 с.
54. Шаламов, В.Т. Вишера / В. Т. Шаламов // Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Вагриус, 1998. – Т. 4. – 493 с.
55. Шаламов, В.Т. Детские картинки / В.Т. Шаламов // Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Вагриус, 1998. – Т. 1. – 619 с.
56. Библейская энциклопедия. – Репр. изд-е. – М.: ТЕРРА, 1990. – 904 с.

57. Вайнкоп, Ю. Краткий биографический словарь композиторов / Ю. Вайнкоп, И. Гусин. – Л.: Музыка, 1984. – 200 с.
58. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – Т. 2. – 672 с.
59. Должанский, А. Краткий музыкальный словарь / А. Должанский. – Л.: Музыка, 1964. – 518 с.
60. Ильин, И. Постмодернизм: словарь терминов / И. Ильин. – М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.
61. Ильичев, Л. Ф. Философский энциклопедический словарь / Л. Ф. Ильичев. – М.: ИНФРА-М, 1983. – 876 с.
62. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. М. Николукина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600стб.
63. Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г. В. Келдыш. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 672 с.
64. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов. – М.: Оникс: Мир и образование, 2007. – 1328 с.
65. Петровский, Н. А. Словарь русских личных имен / Н. А. Петровский. – 5-е изд., доп. – М.: Рус. словари, 1995. – 480 с.
66. Постмодернизм: энцикл. / А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис: Кн. Дом, 2001. – 1040 с.
67. Руднев, В. П. Словарь культуры XX в.: ключевые понятия и термины / В.П. Руднев. – М.: АГРАФ, 1999. – 381 с.
68. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. От аллегии до ямба / Н. Ю. Руссова. – М.: Флинта: Наука. – 2004. – 304 с.
69. Шейнина, Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – М.: АСТ: Торсинг, 2006. – 592 с.
70. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева [и др.] – М.: Локхид: Миф, 1999. – 576 с.

71. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. – СПб.: Изд. о-во «Ф.А. Брокгауз – И. А. Ефрон», 1890–1907. – Т. 81. 1904. – 576 с.

72. Абашеева, М. Магия тени / М. Абашеева // Дружба народов. – 2000. – № 5. – С. 206–209.

73. Агеносов, В. В. Потаенная книга В. В. Вересаева / В. Агеносов // Вересаев В.В. Спутники Пушкина: в 2 т. – М.: Сов. писатель, 1993. – Т. 1. – С. 5–8.

74. Агеносов, В. В. Советский философский роман: моногр. / В. В. Агеносов. – М.: Изд-во «Прометей» МПГИ им. В.И. Ленина, 1989. – 300 с.

75. Алданов, М. Сараевское убийство / М. Алданов // Портреты. – М.: Захаров, 2006. – Т. 1. – С. 642–686.

76. Ангелова, Н. В. Типология русского характера в художественном мире Н.С. Лескова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Наталья Валерьевна Ангелова. Мичуринск, 2008. – 32 с.

77. Андреев, Л. Г. Художественный синтез и постмодернизм / Л. Г. Андреев // Вопр. литературы. – 2001. – № 1. – С.3–38.

78. Аннинский, Л. Сто лет / Л. Аннинский // Родина. – 1995. – № 11. – С.28

79. Афанасьев, Э. С. «Я ... реалист в высшем смысле» (о художественности романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / Э. С. Афанасьев // Рус. словесность. – 2005. – № 4. – С. 7–11.

80. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975. – С. 403.

81. Бахтин, М. М. К методологии литературоведения / М. М. Бахтин // Контекст, 1974. – М.: Наука, 1975. – С. 203–212.

82. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.

83. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

84. Белянин, В. Жизнь, молекула воды и золотая пропорция / В. Белянин, Е. Романова // Наука и жизнь. – 2004. – № 10. – С. 2–9.
85. Блиев, М. «Камень Барятинского» / М. Блиев // Родина. – 1995. – № 10. – С. 26–30.
86. Бондарь, С. В. Мировая культура: потоки жизни / С. В. Бондарь, Л. П. Хомутенко. – Кировоград: Междунар. науч. шк. универсологии, 2010. – 184 с.
87. Бонецкая, Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория / Н. К. Бонецкая // Контекст – 1985. – М.: Наука, 1986. – С. 241–269.
88. Борейкина, Т. П. Художественный мир драматургии В. И. Мишаниной: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Петровна Борейкина. – Саранск, 2011. – 18 с.
89. Боровская, А. А. Эволюция жанровых форм в русской поэзии первой трети XX в. / А. А. Боровская. – Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2009. – 260с.
90. Бронская, Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья (И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин) / Л. И. Бронская. – Ставрополь: Изд-во Ставроп. ун-та, 2001. – 120с.
91. Бурдина, С. В. Мифологема Китежа в творчестве А. Ахматовой: новые грани интерпретации прецедентного текста / С. В. Бурдина // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы III Междунар. конф. – М., 2008. – С.432–435.
92. Василевский, А. Но мы живем в России / А. Василевский // Литературная газета. – 1991. – 29 мая.
93. Вершинина, М. А. Автор и герой в прозе В. С. Маканина 1990–2000-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Марина Александровна Вершинина. – Волгоград, 2011. – 28 с.
94. Венедиктова, Т. Город как дискурс / Т. Венедиктова // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. – 2004. – С.98–99.

95. Веселова, В. История, увиденная в зеркалах / В. Веселова // *Вопр. литературы.* – 2008. – № 6. – С. 183–200.
96. Водолазов, Г. Ленин и Сталин / Г. Водолазов // *Октябрь.* – 1989. – № 6. – С. 5–38.
97. Волков-Ланнит, Л. Ф. В. И. Ленин в фотоискусстве / Л. Ф. Волков-Ланнит. – М.: Искусство, 1967. – 290 с.
98. Волконский, С. М. Фильмы без содержания / С. М. Волконский // *Литературное обозрение.* – 1992. – № 5–6. – С. 107–108.
99. Володихин, Д. Антиквары против мифотворцев / Д. Володихин // *Знамя.* – 2006. – № 10. – С. 162–167.
100. Волошина, Т. Г. Характеристики киносценарного текста: текстовые параметры в жанровом преломлении / Т. Г. Волошина, В. В. Лихачева // *Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 3 ч.* – Тамбов: Грамота, 2014. – № 4 (34). Ч. 1. – С. 44–46.
101. Воробьева, Н. Н. Принцип историзма в изображении характера / Н. Н. Воробьева. – М.: Наука, 1978. – 264 с.
102. Воробьева, С. Ю. Проблема «женского стиля» в литературоведении / С. Ю. Воробьева // *Изв. Саратов. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика.* – 2013. – Т. 13. – С. 87–91.
103. Вострышев, М. Чарующая Целиковская / М. Вострышев. – М.: Эксмо, 2004. – 256 с.
104. Гаврилина, О. В. Чувство природы в женской прозе конца XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О. В. Гаврилина. – М., 2010. – 18 с.
105. Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ / Б. М. Гаспаров. – М.: Нов. лит. обозрение, 1996. – 351 с.
106. Герасименко, А. П. Русский советский роман 60–80-х годов (некоторые аспекты концепции человека): монография / А. П. Герасименко. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 204 с.

107. Герасимов, П. А. Биографические материалы / П. А. Герасимов // Репрессированные геологи / гл. ред. В. П. Орлов; отв. ред. Л. П. Беляков, Е. М. Заблоцкий. – М.–СПб.: М-во природ. ресурсов Рос. Фед., 1999. – С. 13–357.
108. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1979. – 222 с.
109. Гинзбург, С. С. Очерки теории кино / С. С. Гинзбург. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.
110. Голицын, К. Н. Записки князя Кирилла Николаевича Голицына / К. Н. Голицын // М.: Дворянское собрание, 1997. – 400 с.
111. Головачев, П. М. Декабристы: 86 портретов / П. М. Головачев. – М.: Изд. М. М. Зензинова, 1906. – 294 с.
112. Голотик, С. И. Россия в 1992 – 2000 гг.: экономика, власть и общество / С. И. Голотик, Н. В. Елисеева, С. В. Карпенко // Нов. ист. вестник. – 2002. – № 3(8). – С.164–203.
113. Голубков, М. М. Русский роман XX века / М. М. Голубков // Русская духовная культура. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1995. – С.141–175.
114. Голубков, С. А. Об особенностях сюжетно-композиционной структуры рассказов А. Н. Толстого / С. А. Голубков // Композиция и сюжетосложение: межвуз. сб. науч. тр.– Куйбышев: Куйбышев. гос. пед. ин-т им. В. В. Куйбышева, 1980. –Т. 39. – С. 40–60.
115. Гольденберг, А. Х. Экфрасис как прием реализации архетипов в поэтике Н. В. Гоголя / А. Х. Гольденберг // Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. – Волгоград: Перемена, 2007. – 261 с.
116. Грекова, И. Легендарный образ / И. Грекова // Октябрь. – 1987. – № 5. – С.184–189.
117. Громов, Е. Истоки / Е. Громов // Кинематографическое наследие. Статьи. Материалы. – М.: Искусство, 1979. – С. 10–45.

118. Гусева, А. В. Неизвестные страницы вокального творчества С. Рахманинова / А.В. Гусева // Грань веков: Рахманинов и его современники. – СПб.: СПЯГК, 2003. – С. 32–53.
119. Гюнтер, Х. Сталинские соколы (Анализ мифа 30-х годов) / Х. Гюнтер // Вопр. литературы. – 1991. – Нояб.–дек. – С. 122–142.
120. Давидсон, А. В. Николай Павлович Полетика / А. В. Давидсон // Российские и славянские исследования. – 2009. – №4. – С. 287–298.
121. Дзержинская, С. С. Воспоминания о Дзержинском / С. С. Дзержинская. – М.: Знание, 1962. – С. 3–6.
122. Дзержинский, Ф. Э. Дневники. Письма. / Ф. Э. Дзержинский. – М.: Мол. гвардия, 1984. – 125 с.
123. Диброва, Е. И. Категории художественного текста / Е. И. Диброва // Семантика языковых единиц. – М.: Академпресс, 1998. – С. 250–257.
124. Дмитриева, Н. Изображение и слово: моногр. / Н. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – С. 317.
125. Дмитриева, Н. Краткая история искусств / Н. Дмитриева. – М.: АСТ-ПРЕСС, 2006. – 624 с.
126. Добин, Е. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. Добин. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 430 с.
127. Добин, Е. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора / Е. Добин. – М.: Искусство, 1961. – С. 59.
128. Долгенко, А. Н. Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01 / Александр Николаевич Долгенко. – Волгоград: Перемена. – 40 с.
129. Дронова, Т. И. Проблема достоверности документа в художественно-историческом сознании / Т. И. Дронова // Изв. Саратов. ун-та. Сер.: Социология. Политология. – 2009. – Т. 9. – Вып. 1. – С. 77.
130. Дьяченко, Г. Духовность души / Г. Дьяченко // Тайная жизнь души. – М.: АНО «Православный журнал “Отдых христианина”», 2001. – 224 с.

131. Ермошина, Г. Сны времени из малахитовой шкатулки / Г. Ермошина // Дружба народов. – 2003. – № 3. – С. 209–211.
132. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – М.: Наука, 2000. – 164 с.
133. Жаравина, Л. В. «У времени на дне»: эстетика и поэтика прозы Варлама Шаламова: моногр. / Л. В. Жаравина. – 4-е изд., стер., – М.: Флинта: Наука, 2014. – 232 с.
134. Жаравина, Л. В. Образ-ризома в прозе Варлама Шаламова / Л. В. Жаравина // Проблемы «ума» и «сердца» в современной филологической науке: сб. науч. ст. по итогам V Междунар. науч. конф. Волгоград, 26–28 окт. 2009 г.: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2010. – С. 206–212.
135. Ждан, В. Н. Эстетика фильма / В. Н. Ждан. – М.: Искусство, 1982. – С. 26.
136. Жирмунский, В. М. Анна Ахматова и Александр Блок / В. М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. – С. 323–354.
137. Зайцев, В. А. Русская поэзия XX века: 1940–1990-е годы: Учеб. пособие / В. А. Зайцев. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 264 с.
138. Зайчик, И. Черные розы Татьяны Окуневской / И. Зайчик // Огонек. – 2000. – №5. – С. 20–23.
139. Замостьянов, А. Героини индустриальных грез / А. Замостьянов // Литературная газета. – 2014. – 5 февр.
140. Замостьянов, А. Сараевский штрудель по-венски / А. Замостьянов // Литературная газета. – 2014. – 15 июл.
141. Записки княгини М. Н. Волконской. – Красноярск: Краснояр. кн. изд-во, 1975. – 149 с.
142. Зверев, А. Этнические конфликты на Кавказе, 1988–1994 / А. Зверев // Спорные границы на Кавказе. – М.: Весь мир, 1996. – С. 10–76.

143. Злочевская, А. Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова / А. Злочевская // *Вопр. литературы.* – 2008. – № 2. – С. 201–221.
144. Ишимбаева, Г. «Чапаев и пустота»: постмодернистские игры Виктора Пелевина / Г. Ишимбаева // *Вопр. литературы.* – 2001. – Ноябрь. – дек. – С. 314–323.
145. Кабыкина, Ю. В. Рамочный текст в драматическом произведении: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Юлия Владимировна Кабыкина. – М., 2009. – 27 с.
146. Кавторин, В. В. Первый шаг к катастрофе / В. В. Кавторин – Л.: Лениздат, 1992. – 428 с.
147. Кардин, В. Жертвы собственных мистификаций / В. Кардин // *Первое сентября.* – 1999. – 18 дек.
148. Калинина, О. В. Формирование творческой личности в автобиографической прозе М. Цветаевой о детстве: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Владимировна Калинина. – Саратов, 2003. – 26 с.
149. Каралис, Д. Волшебная лопата / Д. Каралис // *Литературная газета.* – 2013. – 2–8 окт.
150. Керенский, А. Ф. Россия на историческом повороте / А. Ф. Керенский // *Вопросы истории.* – 1990. – №6. – С. 129–146.
151. Ключевский, В. О. Курс русской истории / В. О. Ключевский // *Сочинения в девяти томах / под ред. В. Л. Янина.* – М.: Мысль, 1989. – Т. 5. – 456 с.
152. Кожевникова, Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Н. А. Кожевникова. – М.: ИРЯ РАН, 1994. – 333 с.
153. Козьменко, М. В. Бытие и время Алексея Ремизова / М. В. Козьменко // *Ремизов А. М. Повести и рассказы.* – М.: Худож. лит., 1990. – С. 3–12.
154. Кокошко, Б. Г. Вступительная статья к изд.: «Записки княгини М. Н. Волконской» / Б. Г. Кокошко // *Записки княгини М. Н. Волконской.* – Красноярск: Краснояр. кн. изд-во, 1975. – С. 5–32.

155. Колобаева, Л. От временного к вечному (Феноменологический роман в русской литературе XX века) / Л. Колобаева // Вопр. литературы. – 1998. – № 3. – Май–июнь. – С. 132–144.

156. Компанеец, В. В. Русская социально-философская проза 1970–1980-х годов. Нравственный и психологический аспекты изображения человека / В. В. Компанеец. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1994. – 204 с.

157. Кондратьев, Вяч. Поговорим об идеалах / Вяч. Кондратьев // Литературная газета. – 1990. – 17 янв.

158. Кондратьева, И. Ю. Пространственно-временная организация ранней лирики Б. Пастернака: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ирина Юрьевна Кондратьева. – Астрахань, 2004. – 20 с.

159. Конфедерат, О. В. Синемаграфия: эстетические перспективы / О.В. Конфедерат // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Сер.: Филология. Искусствоведение. – 2012. – № 13 (267). – С.165–170.

160. Корытная, М. Л. Роль заголовка и ключевых слов в понимании художественного текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Марина Леонидовна Корытная. – Тверь, 1996. – 16 с.

161. Кормилов, С. И. Русская литература и литературный процесс после 1917 года: проблемы преподавания / С. И. Кормилов // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. – 2002. – № 6. – С.7–20.

162. Костина, О. Вещь в зеркале искусства / О. Костина // Литературная газета. – 2011. – 7–13 сент.

163. Костылева, О. Б. Проза О. М. Сомова: художественный мир и способы его моделирования: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Борисовна Костылева. – Пятигорск, 2009. – 27 с.

164. Кравченкова, Е. А. Художественный мир В. С. Маканина: концепции и интерпретации: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Евгения Алексеевна Кравченкова. – М., 2006. – 24 с.

165. Кржижановский, С. Поэтика заглавий / С. Кржижановский // Собрание сочинений: в 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2006. – Т. 4. – С. 12–43.
166. Кричевская, Л. И. Портрет героя / Л. И. Кричевская. – М.: Аспект Пресс, 1994. – 186 с.
167. Кулешов, Л. Как я стал режиссером / Л. Кулешов. – М.: Госкиноиздат, 1946. – С.159–160.
168. Кунгурцева, В. Вера Холодная / В. Кунгурцева // Наша история. 100 великих имен. – 2011. – № 8. – С. 31.
169. Курицын, Вяч. Русский литературный постмодернизм / Вяч. Курицын. – М.: ОГИ, 2001. – 288с.
170. Кутковец Т. Русские идеи / Т. Кутковец, И. Клямкин // Полис: Политические исследования. – 1997. – № 2. – С. 118–140.
171. Кучина, Т. Г. Поэтика русской прозы конца XX – начала XXI в.: перволичные повествовательные формы: автореф. дис. ...д-ра филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Геннадьевна Кучина. – М., 2009. – 42 с.
172. Лапоница, Л. В. Мир глазами ребенка в рассказах Чехова 1880-х / Л. В. Лапоница // Рус. словесность. – 2005. – № 8. – С. 23–28.
173. Латынина, А. Вступительная статья к роману Ирины Полянской «Как трудно оторваться от зеркал» / А. Латынина // Новый мир. – 2005. – № 8. – С. 27–31.
174. Латынина, А. Личная мелодия / А. Латынина // Независимая газета. – 2005. – 21 июня.
175. Латынина, А. О прозе И. Полянской. Послесловие / А. Латынина // Полянская И. Предлагаемые обстоятельства. Повести и рассказы. – М.: Мол. гвардия, 1988. – С. 260–265.
176. Лебедева, Е. Вездесущий Оцуп / Е. Лебедева // Родина. – 2004. – № 1. – С. 23–27.
177. Леденев, А. В. Эхо набоковской образности в современной русской прозе / А. В. Леденев // Художественный текст и культура: материалы Шестой

международ. конф. 6–7 окт. 2005 г. – Владимир: Владимир. гос. пед. ун-т, 2006. – С. 233–238.

178. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: В 3-х кн. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Эдиториоул УРСС, 2001. – Кн. 3.: В конце века (1986 Современная русская литература 1990 годы). – 688 с.

179. Лелина, В. Петербургские лестницы / В. Лелина // Аптекарский остров: альманах. – 2001. – № 1. – С. 94–96.

180. Лехциер, В. Знак: игра и сущность / В. Лехциер. – Самара: Изд-во Самар. ун-та, 2002. – 186 с.

181. Лихачев, Д. С. О национальном характере русских / Д. С. Лихачев // Вопр. философии. – 1990. – № 4. – С. 3–6.

182. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопр. литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.

183. Лобин, А. Историческая проза в «нулевые» годы / А. Лобин // Литературная учеба. – 2010. – № 4. – С. 58–62.

184. Лосев, А. Ф. Проблемы художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев: Collegium, Киевская академия Евробизнеса, 1994. – 288 с.

185. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.

186. Максимов, Д. Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока / Д. Е. Максимов // Поэзия и проза Ал. Блока. – Л.: Сов. писатель.– Ленингр. отделение, 1981. – С. 6–151.

187. Мамардашвили, М. К. Очерк современной европейской философии / М. К. Мамардашвили. – М.: Прогресс-Традиция: Фонд Мераба Мамардашвили, 2010. – 584 с.

188. Мамардашвили, М. К. Понятие феномена / М. К. Мамардашвили // Классический и неклассический идеалы рациональности. – М.: Азбука, 2010. – 288 с.

189. Мамардашвили, М. К. Как я понимаю философию / М. К. Мамардашвили. – 2-е изд., изм. и доп. – М.: Изд. гр. «Прогресс», 1992. – 416 с.
190. Манаенкова, Е. Ф. Опыт анализа жизни «сердца» в южных поэмах А. С. Пушкина («Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы») / Е. Ф. Манаенкова // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филол. науки. – 2004. – № 3. – С. 88 – 96.
191. Манн, Ю. В. Тургенев и другие / Ю. В. Манн. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т., 2008. – 630 с.
192. Марголина, М. Храните свято классику! / М. Марголина // Литературная газета. – 2013. – 9 – 15 окт.
193. Маркова, Д. Пусть «Х» значит «любовь» / Д. Маркова // Знамя. – 2003. – № 5. – С. 211– 215.
194. Мархасев, Л. Порнокомикс Сергея Эйзенштейна /Л. Мархасев // Нева. – 2005. – №8. – С. 27–29.
195. Марченко, А. Смена линз / А. Марченко // Литературное обозрение. – 1990. – № 11. – С. 38 – 40.
196. Марьямов, Г. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино / Г. Марьямов. – М.: Киноцентр, 1992. – 128с.
197. Машинский, С. И. Художественный мир Гоголя / С. И. Машинский. – М.: Просвещение, 1971. – 512 с.
198. Медведев, Р. Жизнь и смерть командарма Миронова / Р. Медведев, С. Стариков // Подъем. – 1989. – № 3. – С. 6– 7.
199. Мельшиор-Бонне Сабин. История зеркала / Сабин Мельшиор-Бонне. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 456 с.
200. Меркулова, И. И. Хронотоп дороги в русской прозе 1830– 1840-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ирина Ивановна Меркулова. – Самара, 2007. – 22 с.

201. Мигранян, А. М. Роль насилия в процессе демократизации России / А. М. Мигранян // Освобождение духа / под ред. А. А. Гусейнова, В. И. Толстых. – М.: Политиздат, 1991. – 352 с. – С. 163 – 179.
202. Минаков, С. Чугунный, нежный, высокогорный: Ярослав Смеляков – 100 / С. Минаков // Литературная газета. – 2013. – 16– 22 янв.
203. Мкртчян, Л. Прежде всего – не убивать! / Л. Мкртчян // Дружба народов. – 1980. – № 11. – С. 201– 209.
204. Мокрова, М. В. Жанр рассказа в творчестве Б. П. Екимова: традиции и новаторство: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Марина Владимировна Мокрова. – Волгоград, 2003. – 20 с.
205. Мячин, А. Н. 100 великих битв / А. Н. Мячин. – М.: Вече, 1998. – 640 с.
206. Николаев, Г. Неразгаданные тайны первочекиста / Г. Николаев // Московские новости. – 2007. – 12 окт.
207. Николина, Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие / Н. А. Николина. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
208. Никольский, Е. В. Жанр романа семейной хроники в русской литературе рубежа тысячелетий / Е. В. Никольский // Вестн. Адыг. гос. ун-та. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2011. – Вып. 2. – С. 11– 23.
209. Никульшина, Е. В. Роман А. К. Толстого «Князь Серебряный» в историко-литературном контексте первой половины XIX века: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Елена Вячеславовна Никульшина. – Волгоград. 2002. – 26 с.
210. Окорочков, А. Секретные войны Советского Союза / А. Окорочков. – М.: Яуза: Эксмо, 2008. – 736 с.
211. Опарин, А. А. Древние города и Библейская археология / А. А. Опарин. – Харьков: Факт, 1997. – 176 с.
212. Орлицкий, Ю. Что внутри стеклянной матрешки? [беседу вела Мазилкина И.] / Ю. Орлицкий, Е. Яблоков // Родина. – 1996. – № 2. – С. 30–31.

213. Осухова, Н. Г. В поисках идентичности: от зеркала до дневника / Н. Г. Осухова // Школьный психолог. – 2001. – № 34. – С. 3 – 39.
214. Павич, М. Хазарский словарь: Роман-лексикон. Мужская версия / М. Павич / пер. Л. Савельевой. – СПб.: Азбука. 2003. – 352 с.
215. Панченко, Н. А. Тема музыки в романе Ирины Полянской «Прохождение тени» / Н. А. Панченко // Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. – Пермь: ПГПУ, 2005. – С. 118– 122.
216. Пастухова, Е. Е. Русская «женская проза» рубежа XX – XXI веков в осмыслении отечественной и зарубежной литературной критики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Елена Евгеньевна Пастухова.– Саратов, 2010. – 17 с.
217. Перевалова, С. В. «Особая география памяти» (Образ автора в русской прозе 1970–1980-х годов – В. П. Астафьев, В. Г. Распутин, В. С. Маканин): моногр. / С.В. Перевалова. – Волгоград: Перемена, 1997. – 239 с.
218. Перевалова, С. В. «Лирическое отступление» об экологических проблемах атомной физики / С. В. Перевалова, А. В. Перевалов // Физика в школе. – 2012. – № 6. – С.21– 27.
219. Повесть временных лет / ред. Д. С. Лихачев, Б. А. Романов. – М.;Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1950. – 556 с.
220. Пивоваров, Ю. С. «Вехи» как зеркало русской революции / Ю. С. Пивоваров // Литературное обозрение. – 1990. –№10. – С. 97–102.
221. Погребная, Я. В. Имя–псевдоним–безымянность в художественном мире В. В. Набокова / Я. В. Погребная // Русский постмодернизм: предварительные итоги. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1998. – С. 82–88.
222. Полян, П. «ОСТ»ы – жертвы двух диктатур / П. Полян // Родина. – 1994. – № 2. – С. 51– 58.
223. Попов, Г. Система и Зубры / Г. Попов // Гранин Д. А. Зубр. – М.: Кн. палата, 1988. – 272 с.

224. Примочкина, Н.Н. Писатель и власть. М. Горький в литературном движении 20-х годов: моногр. / Н.Н. Примочкина. – М.: Рос. полит. энцикл., 1998. – 338 с.
225. Прозоров, В.В. Художественный текст и читательское восприятие / В.В. Прозоров // Филологические науки. – 1978. – № 1. – С.11– 15.
226. Прокопенко, А. Тайны СССР остаются за семью печатями (архивы снова закрываются) / А. Прокопенко // Известия. – 1997. – 25 сент.
227. Прохорова, Т. Постмодернизм в русской прозе: учеб. пособие / Т. Прохорова.– Казань: Казан. гос. ун-т, 2005. – 96 с.
228. Пурин, А. Архивисты и новаторы / А. Пурин // Новый мир. – 1994. – № 11. – С. 223– 227.
229. Раззаков, Ф. Чтобы помнили / Ф. Раззаков. – М.: Эксмо, 2004. – С. 183– 189.
230. Размашкин, И. Ю. Кинематографичность идиостиля Ю. Н. Тынянова: Композиционно-синтаксический аспект: автореф.....канд. фил. наук. 10.01.01 / Игорь Юрьевич Размашкин. – СПб., 2001. – 18 с.
231. Рахматуллин, М. Сенатская площадь, 14 декабря 1825 года / М. Рахматуллин // Встречи с историей: научно-популярные очерки. – М.: Мол. гвардия, 1987. – С. 10–26.
232. Рейнгольд, С. Русская литература и постмодернизм / С. Рейнгольд // Знамя. – 1998. – № 9. – С. 231–246.
233. Рильке, Р. Письмо Льву Струве / Р. Рильке // Вопр. литературы. – 1966. – № 9. – С. 248–249.
234. Роготнев, И. Ю. Универсалии смеховой культуры в художественном мире М. Е. Салтыкова-Щедрина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Илья Юрьевич Роготнев. – Пермь, 2009. – 24 с.
235. Ромм, М. Как в кино. Устные рассказы / М. Ромм. – Ниж. Новгород: ДЕКОМ, 2003. – 256 с.

236. Рымарь, Н. Т. Теория автора и проблема художественной действительности / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев. – Воронеж: Логос-Траст, 1994. – 264 с.
237. Саакянц, А. А. Марина Цветаева: страницы жизни и творчества (1910–1922) / А. А. Саакянц. – М.: Сов. писатель, 1986. – 352с.
238. Савельева, В. В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации / В. В. Савельева. – Алматы: ТОО «Драйк-Просс», 1996. – 192 с.
239. Савина, Л. Н. Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве второй половины XIX в. (Л. Н. Толстой «Детство», С. Т. Аксаков «Детские годы Багрова-внука», Н.Г. Гарин-Михайловский «Детство Темы») / Л. Н. Савина. – Волгоград: Перемена, 2002. – 283 с.
240. Семицветов, И. Странная биография Сергея Эйзенштейна / И. Семицветов // Огонек.– 1996. – № 50. – С. 17–18.
241. Сергеева, О. А. Реинтерпретация слова *свет* как способ углубления в семантику «образа – понятия – символа» / О. А. Сергеева // Проблемы реинтерпретации произведений мировой литературной классики: материалы заоч. Всерос. науч. конф. / Астрах. гос. ун-т. – Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2012. – С.13– 15.
242. Сидоров, Е. Памяти И. Полянской / Е. Сидоров // Литературная газета. – 2005. – 9–15 февр.
243. Сидорова, А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Анна Геннадьевна Сидорова.– Барнаул: Алт. гос. ун-т, 2006. – 24 с.
244. Силантьева, Н. Загадки и тайны войны / Н. Силантьева // Крестьянская жизнь. – 2009. – 25 сент.
245. Симонова, Л. А. Трилогия Э. Базена «Семья Резо» в контексте французского семейного романа: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Лариса Алексеевна Симонова. – М., 2005. – 24 с.

246. Скатов, Н. Фаланга героев / Н. Скатов // Литературная газета. –2011. – 2–8 февр.
247. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – СПб.: Невский простор, 2002. – 415 с.
248. Слышкин, Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
249. Смирнова, А. И. Роман «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина и русская автобиографическая проза / А. И. Смирнова // Русский роман XX века: духовный мир и поэтика жанра: сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2001.– С. 84–90.
250. Соколов, Б. В. Оккупация. Правда и мифы / Б. В. Соколов. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005. – 334 с.
251. Соколова, М. В. Оценочная лексика в концепции личности ранних рассказов И. Н. Полянской / М. В. Соколова // Художественная концепция личности в мировой литературе: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (25–26 сент. 2012 г.). – Краснодар – Армавир: РИО АГПА, 2012. – С. 71 – 74.
252. Спирыгина, О. А. Структурно-семантические особенности диалогизма в романах Ф. М. Достоевского «Бесы» и М. Горького «Жизнь Клима Самгина»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Андреевна Спирыгина. – Казань, 2013. – 26 с.
253. Степаненко, А. А. Подтекст в прозе А. П. Чехова 1890 – 1900-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Анастасия Александровна Степаненко. – Сургут, 2007. – 28 с.
254. Супрун, В. И. Имена и именины / В. И. Супрун. – Волгоград: Изд-во Ком. по печати и информации, 1997. – 176 с.
255. Сухих, И. Н. Проблемы поэтики Чехова / И. Н. Сухих. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. – 184 с.

256. Тамарченко, Н. Д. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2004. – Т. 1. – 512 с.
257. Тачалов, С. Н. Рукотворное море. Записки гидролога / С. Н. Тачалов. – Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1982. – 152 с.
258. Тимина, С. И. Современная русская литература конца XX–начала XXI в. / С. И. Тимина. М.: Академия, 2011. – 384 с.
259. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – 624 с.
260. Трофимова, Е. И. Стилиевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов / Е. И. Трофимова // Общественные науки и современность. – 1999. – № 4. – С. 169–176.
261. Трубников, Н. О смысле жизни и смерти / Н. О. Трубников // Родина. – 1989. – № 4. – С.33–34.
262. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
263. Тюпа, В. И. Аналитика художественного / В. И. Тюпа. – М.: Лабиринт: РГГУ, 2001. – 192 с.
264. Тюпа, В. И. Художественный дискурс: (Введение в теорию литературы). – Тверь: ТГУ, 2002. – 80 с.
265. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М.: Яз. рус. культуры, 1995. – 360 с.
266. Федоров, В. В. О природе поэтической реальности / В. В. Федоров. – М.: Сов. писатель, 1984. – 184 с.
267. Федотов, Г. Статьи о культуре / Г. Федотов // Вопр. литературы. –1990. – Февр. – С. 189–237.
268. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Академия, 2009. – 432 с.

269. Хализев, В. Е. Ценностные ориентации русской классики / В. Е. Хализев. – М.: Гнозис, 2005. – 432 с.

270. Хализев, В. Е. Художественный мир писателя и бытовая культура: на материале произведений Н.С. Лескова / В. Е. Хализев // Контекст-1981. – М.: Наука, 1982. – 304 с.

271. Хлысталов, Э. Правда о священнике Гапоне / Э. Хлысталов // Слово.– 2002.– № 4. – С. 31.

272. Хмельницкая, Т. В. Глубь характера: о психологизме современной советской прозы / Т. В. Хмельницкая. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 256 с.

273. Чепорнюк Е. Н. Особенности художественного мира романов В. М. Шукшина: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Елена Николаевна Чепорнюк. – Череповец, 2008. – 27 с.

274. Чередниченко, Т. В. Музыка в истории культуры: курс лекций для студентов-немузыкантов: в 2 т. / Т. В. Чередниченко. – М.: Аллегро-Пресс, 1994. – Т. 2. – 174 с.

275. Черменский, Е. Д. История СССР. Период империализма (90-е гг. XIX в. – март 1917 г.) / Е. Д. Черменский. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во м-ва просвещения РСФСР, 1959. – 324 с.

276. Чернец, Л. В. Мир произведения / Л. В. Чернец // Введение в литературоведение / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высш. шк., 2004. – С. 170–182.

277. Черноиваненко, Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественного сознания в русской словесности XI – XX вв. / Е. М. Черноиваненко. – Одесса: Маяк, 1997. – 670 с.

278. Черных, Н. Служебный роман: считать бывшее небывшим / Н. Черных // Новая среда +. – 2009. – 18 марта.

279. Черняева, Е. Пупунчики и мумунчики, или Несколько штрихов к творческому портрету Татьяны Толстой / Е. Черняева // Литературная Россия. – 2009. – № 20.

280. Чудаков, А. П. «Внешнее» Достоевского / А. П. Чудаков // Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: очерки поэтики русских классиков. – М.: Совр. писатель, 1992. – 320 с.

281. Чудакова, М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М.О. Чудакова. – М.: Книга, 1988. – 496с.

282. Шамбаров, В. Е. Эхо балканских выстрелов / В. Е. Шамбаров // Государство и революция. – М.: Алгоритм, 2001. – С. 7–28.

283. Шилкина, М. М. Мотивы и образы драгоценных камней в русской поэзии рубежа XIX –XX веков: автореф. дис.... к. ф. наук. 10.01.01 / Мария Михайловна Шилкина. – Волгоград, 2004. – 24 с.

284. Шкловский, В.Б. Эйзенштейн / В. Б. Шкловский. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1976. – 328 с.

285. Штурман, Д. Дети утопии: фрагменты идеологической автобиографии / Дора Штурман // Новый мир.– 1994. – № 10. – С. 192.

286. Эйзенштейн, С. Автобиография / С. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1968. – 696 с.

287. Эртнер, Е. Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ...д-ра филол. наук / Елена Николаевна Эртнер. – Екатеринбург, 2005. – 42 с.

288. Юркина, Л. А. Портрет / Л. А. Юркина // Введение в литературоведение. – М.: Высш. шк., 2004. – С. 251–263.

289. Jang, C. Functional classification, genomic organization, putatively cisacting regulatory elements, and relationship to quantitative trait loci, of sorghum genes with rhizome-enriched expression / C. Jang // Plant Physiology. –2006. –142 (3). –P.1148–1159.

290. Jung, Carl. The Practice of Psychotherapy / Carl Jung // The Practical Use of Dream-analysis, 1934. – 416 p.

291. Большакова, А.Ю. Русская литература на рубеже XX–XXI веков: новые приоритеты [Электронный ресурс] / А. Ю. Большакова // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2011. – №3(май–июнь). – URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/3/Bolshakova>.

292. Горланова, Н. В. Ира [Электронный ресурс] / Н. В. Горланова // Филолог. – 2004. – № 5. – URL : <http://philology.pspu.ru>

293. Масловка – художники, картины, биографии, фотографии. Живопись, рисунок, скульптура 20-го века [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.maslovka.org>.

294. Поздняков, В. Республика Зуева – «республика староверов» [Электронный ресурс] / В. Поздняков // Новый журнал. – URL: <http://www.reibert.info/threads/respublika-zueva-respublika-staroverov>.

295. Суриков, В. Маршрут Надежды (о романе И. Полянской «Горизонт событий») [Электронный ресурс] / В. Суриков. – URL: <http://www.proza.ru/2005/07/30-27>.