Н.Е. ГУРИНА
(Михайловка Волгоградской области)

«ВРЕМЯ КРУПНЫМ ПЛАНОМ» В РОМАНЕ И. ПОЛЯНСКОЙ «ЧИТАЮЩАЯ ВОДА»

Предпринята попытка проанализировать прототипические реалии центральных образов романа И. Полянской «Читающая вода», посвященного проблеме рассмотрения истории советского кинематографа как истории страны через судьбы талантливых режиссеров и актеров советского искусства.

Ключевые слова: *постмодернизм, реализм, режиссер, кинематограф, символ, история.*

Роман И. Полянской «Читающая вода» (1999) восстанавливает «духовные контуры» отечественной истории XX в., где знаковые имена и события советского кино помогают современным читателям заново пережить ее трагические страницы и волнующие эпизоды, в которых было место и беззаветному романтизму, и искренней вере в будущее.

Стоит отметить, что проза этого автора характеризуются сочетанием реалистических традиций и элементов эстетики постмодернизма, рождающегося из поисков ответа «на сознание раздробленности культурного целого <…> и из попыток, хотя бы в пределах одного текста, восстановить <…> культурную органику путем диалога разнородных культурных языков» [4, с. 301]. Сюжет романа выстраивается в соответствии с традициями реализма. Повествование ведется от лица аспирантки Татьяны, которая работает над диссертацией, связанной с историей кино. Она изучает архивные документы, просматривает старые киноленты, знакомится с одним из режиссеров – Викентием Петровичем, который сообщает ей много нового об истории советского кинематографа, а главное – о судьбах актеров и режиссеров того времени. В этом романе «стыковка» ретроспективных фрагментов с повествованием о современности происходит в соответствии с одним из доминантных качеств русского постмодернизма – «принципом айсберга» (Я.В. Погребная), позволяющим за внешне незначительным увидеть глубинные процессы, происходящие в социокультурной жизни страны.

Стремясь к диалогу с читателями, автор дает такое название своему роману, которое «проблематизирует произведение, ищет адекватной читательской интерпретации»[15, с. 117]. «Читающая вода» – универсальная метафора романа, его магический кристалл» [1, с. 56]. Еще в «Прохождении тени» (1997) И. Полянская заметила: «Вода помнит все <…> упавшую ресницу, осенний лист, жизнь человека…»[9, с. 69]. В романе «Читающая вода» эта жидкость тоже особенная – ею смыли последнюю картину режиссера, в судьбе которого рассказчице видится «отблеск» судеб других художников, с чьими творениями безжалостно расправилась цензура. Поэтому вода – и символ страшной силы, способной уничтожить «и историю, и музыку, и любовь», и символ бессмертной памяти. Это единственный настоящий «зритель» и смытой картины, и судьбы режиссера. 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, сохранившую все, что «прочитано»: «Вода в огне не горит. Она способна возрождаться, как та дождевая капля на оконном стекле, снятая с помощью приема “время крупным планом”» [11, с. 66].

Эта вера в неуничтожимую силу искусства сближает произведение Полянской «Читающая вода» с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: выражение «вода в огне не горит» идейно близко к ставшему уже крылатым «рукописи не горят», служившим автору заклятием от разрушительной работы времени и глухого забвения. Кажется, и героиня романа Полянской, просматривая старые архивные киноленты, беседуя с ровесником советского киноискусства, сумела «остановить мгновение». Словно с помощью кинематографического приема ей удается представить «время крупным планом» и рассмотреть в судьбах дорогих ей людей историю своей страны, переосмысливая «завораживающие и пугающие вопросы второй половины XX века, до которых доросла наиболее продвинутая часть ценителей кинофотопродукции» [17, с. 27]. Среди этих ценителей – загадочный кинорежиссер. Полянская делает его современником В. Мейерхольда, С. Эйзенштейна, А. Довженко, Д. Вертова. С другой стороны,

© Гурина Н.Е., 2011

при обрисовке образа Викентия Петровича автор использует приемы постмодернистского письма, вовлекая читателя в «серьезную игру». Дело в том, что, по признанию Полянской, «прототипом главного героя романа был человек чрезвычайно известный, оставивший свой след в истории кино» [17, с. 27]. Однако имени его она не называет. Писательнице стоило больших трудов изменить центральный образ романа до полной неузнаваемости, так что этот человек перевоплотился в совершенно другого «компилятивного персонажа» (Там же, с. 27). Только «принцип айсберга», скрывающий в глубинах образа характеры и судьбы многих известных представителей советского искусства, может помочь читателям понять, кто был главным прототипом Викентия Петровича. «На поверхности» оказывается сходство биографии этого героя и выдающегося режиссера советского кинематографа С. Эйзенштейна. О детстве героя романа узнаем из строк: «... когда маленькому Викентию исполнилось шесть лет, его мать сбежала с другим мужчиной <…> Отец Викентия, инженер-путеец <...> очень тяжело переживал этот удар судьбы» [11, с. 50]. Известно, что С. Эйзенштейн родился в 1898 г. в зажиточной семье инженера. В автобиографии советских лет режиссер писал: «Не могу похвастать происхождением. Отец не рабочий. Мать не из рабочей семьи. Отец архитектор и инженер» [18, с. 23]. Детство литературного героя было нерадостным, как и у Эйзенштейна: «Мать часто уходила к другим мужчинам, вместе с сыном, а потом и одна. Сергей Михайлович воспитывался с отцом» [7, с. 201]. Объединяет двух режиссеров, реального и литературного, еще одно обстоятельство: оба увлекались рисованием. В романе Анастасия увидела Викентия Петровича, рисующего портреты выступающих в Большом театре: «Так вы художник?» – решила сменить тему Анастасия. «Художник. И режиссер»[10, с. 58]. Способности к рисованию у героя Полянской («По рисованию в гимназии у него была пятерка» (Там же, с. 34)) тоже сближают его с Эйзенштейном. Коллекция этого режиссера, хранящаяся в одном только Российском государственном архиве литературы и искусства, насчитывает около пяти тысяч листов.

Многое в творческой судьбе Викентия Петровича перекликается с судьбой Эйзенштейна. Из произведения И. Полянской мы узнаем, что фильм «Борис Годунов», которым он дорожил, был по приказу Сталина смыт. Тяжелые баталии разыгрались и при создании фильма «Иван Грозный». Снимая во время войны Россию времен Ивана Грозного в Алма-Ате, художник завершил первую серию фильма, которую хорошо принял «главный судья». Однако серьезные расхождения между Сталиным и режиссером «обнаружились со всей отчетливостью во второй серии» [5, с. 68]. Коллеги, которым показали незаконченную вторую часть «Ивана Грозного», ужаснулись: слишком много открытых параллелей с современностью. Позднее один из учеников Эйзенштейна, М. Ромм, отметит: «... 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» (Там же, с. 28). Вторая картина «Ивана Грозного» несколько месяцев пролежала без движения в Кинокомитете. Неизвестность и томительное ожидание закончились для кинорежиссера обширным инфарктом. В смерти самого «измененного до неузнаваемости» героя Полянской тоже много общего со смертью Эйзенштейна. Последние годы Викентий Петрович «жил совершенно один <…> Убирала в квартире приходящая домработница <…> она и обнаружила первой лежащего на полу у телефона Викентия Петровича, – в его откинутой правой руке <…> была зажата телефонная трубка, передающая вечный “отбой”» [10, с. 65]. Известно, что С. Эйзенштейн умер от инфаркта в 1948 г. в Москве. «Рядом с ним лежал гаечный ключ, которым он стучал по батарее, чтобы снизу пришли соседи» [14, с. 18].

При всей близости образа Викентия Петровича Эйзенштейну стоить отметить, что основу образа литературного героя Полянской составляет судьба не только известного советского режиссера. В романе Татьяна – автобиографический образ самой писательницы, родившейся в 1952 г. Следовательно, она не могла знать С. Эйзенштейна лично, поэтому в романе допускает «биографические сдвиги», продлевающие жизнь режиссера биографией его ученика. Можно предположить, что это был М. Ромм. Вот почему во внешности Викентия Петровича угадываются черты лица этого известного кинорежиссера: «Он был красив <…> широко расставленные серые глаза, орлиный нос, высокий лоб, насмешливый рот <…> Высокий рост» [10, с. 14]. М. Ромм, как и главный герой романа, свои впечатления от общения с коллегами-режиссерами изложил в устных рассказах, биографии, мемуарах, кото-

рые неоднократно переиздавались. Такие его книги, как «О себе, о людях, о фильмах», «Как в кино. Устные рассказы», содержат много ценного об истории советского кинематографа. Действие романа разворачивается в 1970-е гг. В это время М. Ромм преподавал во ВГИКе на операторском и сценарном факультетах, где и могла произойти его реальная встреча с писательницей. В романе «Читающая вода» Викентий Петрович также был автором книги воспоминаний: «Преподавательская деятельность была последним его рубежом, если не считать книги воспоминаний, которую он переиздавал время от времени» [10, с. 14]. Главный герой романа Полянской последние годы жизни тоже преподавал во ВГИКе, именно его лекции посещает Татьяна, от лица которой ведется повествование, она не раз характеризует Викентия Петровича как интересного рассказчика: «Речь его всегда была богата иносказаниями, вторым планом, характеристики отличались парадоксальностью, снисходительным юмором и сарказмом» [11, с. 59]. М. Ромм также был великолепным рассказчиком. Сам он вспоминал: «Рассказывать я любил всегда. Однажды мой покойный брат Александр <…> сказал: “А знаешь, какой у тебя основной, решающий талант? <…> Ты превосходно рассказываешь <…> Главное твое дарование – это язык”» [13, с. 67].

Продлевая биографию Эйзенштейна творческой судьбой его ученика, Полянская показывает, что в судьбе М. Ромма отразились более поздние, следующие за сталинскими времена «невиданных дружб, но еще более невиданных предательств, коллективных расправ над несогласными, верившими во вдохновенное искусство, талант, порядочность. В любовь» [10, с. 55]. Как у Эйзенштейна, так и у многих его современников, были если не смыты, то запрещены к показу лучшие фильмы. Среди них – картины В. Пудовкина «Убийцы выходят на дорогу» (1942), А. Довженко «Украина в огне» (1943), фильм А. Аскольдова «Комиссар» (1967), который было приказано смыть. В судьбе почти каждого талантливого режиссера советской эпохи можно назвать работу, которую так и не увидели современники.

Такой принцип создания образа, «смонтированного» из нескольких реальных судеб советского искусства, положен в основу образа Анастасии, которая исполнила роль царицы в фильме главного героя И. Полянской. Этот образ также сложен из судеб известных советских актрис, при внешней удачливости переживших немало страданий. В фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный» роль царицы Анастасии исполнила Л. Целиковская, жизнь, характер которой предположительно могли быть положены в основу центрального женского образа романа И. Полянской. Эта героиня заняла особое место в судьбе талантливого режиссера, он был очарован ею. Известно, что и С. Эйзенштейн, приглашая на роль царицы Л. Целиковскую, также был в плену ее таланта после фильма «Сердца четырех». Л. Целиковская оказалась единственной из всей съемочной группы фильма «Иван Грозный», кому не вручили Сталинскую премию. Сталин со словами «такими царицы не бывают» [2, с. 56] вычеркнул ее из списка. Сама актриса рассказывала: «Меня правительство не поддерживало, и я всегда чувствовала, что для руководства я актриса второго сорта» (Там же, 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» [12, с. 8]. Героиня Полянской, как и Целиковская, не соответствовала идеологии советского времени: «Викентию Петровичу нередко казалось, что <…> уведут певицу в ЧК: «…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» [8, с. 60]. По мнению Л. Максаковой, и «Целиковская не боялась ничего и никого ни в творчестве, ни в жизни» [12, с. 185]. Этот факт сближает известную актрису с героиней романа И. Полянской.

Однако принцип «айсберга» в очередной раз позволяет увидеть и «подводную» часть этого образа, скрывающую имя Т. Окуневской, трагические моменты жизни которой перекликаются с судьбой героини романа, происходившей из небогатой провинциальной семьи военного; отец Анастасии <…> офицер-артиллерист, погиб на Юго-Западном фронте» [10, с. 62]. Т. Окуневская родилась в 1914 г. в Подмосковье. Сама актриса рассказывала о своих родителях следующее: «Папа, офицер царской армии <...> его в 1937-м расстреляли. Дочерью врага народа я стала еще в третьем классе» [3, с. 21]. М. Ромм был первым режиссером в творческой судьбе Т. Окуневской. В 1933 г. он пригласил актрису на студию «Мос-

фильм» сниматься в мопассановской «Пышке» в роли юной жены старого фабриканта Карре-Ламадона. Если Целиковская служила в Московском академическом театре им. Е. Вахтангова в 1941–1992 гг., то сценическая жизнь Т. Окуневской внезапно оборвалась, как и у Анастасии из романа И. Полянской: «Зимой ее забрали, ночью. В чем она ушла один Господь знает», – узнает от очевидцев Викентий Петрович. Эта участь постигла и Окуневскую. Ее арестовали также зимой, 13 декабря 1948 г., предъявив обвинение в измене Родине. Шесть лет Окуневская провела в лагерях, о чем написала в своей книге «Татьянин день» (2005).

Принцип «айсберга» позволил писательнице рассказать о судьбе творческой личности, незащищенной, ранимой перед силами тоталитарного давления, о силе жизни, пробивающей все преграды, сопротивляющейся любому гнету; приблизить прошлое, сделать его «живым». Представляется, что роман И. Полянской сложился не столько из повести-портрета о советском режиссере, сколько из его воспоминаний о кинематографе, личностях, создающих этот кинематограф, а с ними – о самом двадцатом веке, точно запечатленном на «волшебном экране». Поэтому в произведении зашифрованы имена и события, не зная о которых, читатель вряд ли сумеет проникнуть в глубину текста и понять его истинный смысл. В этом роман И. Полянской «Читающая вода» близок к ахматовской «Поэме без героя», которая «заставляет читателей провести историко-культурные, литературоведческие, театроведческие <…> и другие изыскания, чтобы восстановить петербургскую гофманиану и ее роль в контексте трагического периода русской истории» [16, с. 260]. Роман И. Полянской – это тоже в каком-то смысле «Поэма без героя», где героем мог бы стать любой из талантливых советских режиссеров. Однако подлинным героем стало отразившееся в судьбах «время крупным планом», целая эпоха советской киноиндустрии, правду о которой помогают узнать и старое черно-белое кино, и воспоминания очевидцев. Правда эта – жизнь нашей страны, ее молодость и трагедия обманутых надежд. Полянская заставляет читателя вернуться в прошлое, внимательно вглядеться в человеческие судьбы, отодвинутые «на второй план» лозунгами и мифами. Отсюда ощущение света и грусти, глубины текста, не сводимого к назидательному моральному уроку, но открывающего новые нравственные возможности для читателей: время – это и есть Родина, другого времени у нас нет и не будет, как и не будет другой Родины.

Литература

1. Абашева М. Магия тени // Дружба народов. 2000. №5.
2. Вострышев М. Чарующая Целиковская. М., 2004.
3. Зайчик И. Черные розы Татьяны Окуневской // Культура. 2000. №5.
4. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.
5. Мархасев Л. Порнокомикс Сергея Эйзенштейна // Нева. 2005. №8.
6. Марьямов Г. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. М., 1992.
7. Мастера литературы, театра и кино / сост. Н.Б. Сергеева. М., 2006.
8. Полонская Н. Эйзенштейн в Алма-Ате // Простор. 2009. № 6.
9. Полянская И. Прохождение тени // Новый мир. 1997. №2.
10. Полянская И. Читающая вода // Новый мир. 1999. №10.
11. Полянская И. Читающая вода // Новый мир. 1999. №11.
12. Раззаков Ф. Чтобы помнили. М., 2004. С. 183–189.
13. Ромм М.И. Как в кино. Устные рассказы. Ниж. Новгород, 2003.
14. Семицветов И. «Странная биография» Сергея Эйзенштейна // Огонек. 1996. № 50.
15. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2001.
16. Цивьян Т.В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя»/ Учен. зап. Тарт. ун-та: тр. по знаковым системам. 1971. Т. 5. Вып. 284. С. 255–277.
17. Черняева Е. Литература – это послание // Вопр. лит. 2002. №1.
18. Эйзенштейн С.М. Автобиография // Избранные произведения : в 6 т. М., 1968.

“Time close-up” in the novel by I.Polyanskaya “Reading Water”

There is taken the attempt to analyze the prototypical realities of the central images in the novel by I.Polyanskaya “Reading Water”, devoted to the issue of considering the history of the Soviet cinematograph as the history of the country through the lives of talented directors and actors of the Soviet art.

Key words: *postmodernism, realism, director, cinematograph, symbol, history.*