

СОНЕЧКИ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ: К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ МИФОЛОГЕМЫ СОФИЙНОСТИ

Наталья Ковтун

Институт филологии и языковой коммуникации
Сибирский государственный университет

В культуре эпохи постмодерна складываются особые отношения с традицией: от ситуации «диалога» до травести, остранения известных мифологем. В центре внимания авторов рубежа XX–XXI вв. зачастую оказываются идеи, образы модернизма, с которыми прослеживается генетическая связь. Символизм, ознаменовавший процесс смены художественных парадигм, привлекает внимание достаточно часто. Одна из центральных категорий философии символизма – София Премудрость Божия, истолкованию которой посвящены работы В. Соловьева, П. Флоренского, С. Булгакова.

В отечественной культуре образ Софии, известный с первых веков христианства, получает распространение в эпоху Просвещения, пронизанную идеями масонства, позднее актуализируется в историософских теориях и художественных практиках Серебряного века. Некоторые из модернистов, «переноса Святую Софию в область идейно-политическую, усматривали ее проявление в приближающейся революции в России»¹.

София как аллегория революции заявлена в текстах советского времени: от А. Платонова до Вс. Кочетова². В отличие от православной традиции, в Новое время актуализируется *гностический контекст* образа прекрасной Девы, которому и наследуют младосимволисты³.

Русские мыслители начала XX в., отталкиваясь от «классиков» гностицизма, не разделяют, однако, «антикосмизм гностиков» (постулат о мире как результате некоей трагической «ошибки» или тюрьмы для частиц света/духа); им свойственен «яркий космизм (оптимистический взгляд на природу творения, стремящегося к единению с Абсолютом и “обожению”»)⁴. Стоит заметить, что эстетика православия, питавшаяся

ли в России. XX век, С.-Петербург: Изд-во «Стомма», 2003, с. 33.

² См.: Н. Друбек-Майер, «Россия – “пустота в кишках мира”. “Счастливая Москва” (1932–1936) А. Платонова как аллегория», *Новое литературное обозрение*, 1994, № 9, с. 251–268; Н. В. Ковтун, *Русская литературная утопия второй половины XX века*, Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005, с. 118–216.

³ См.: Н. А. Богомолов, *Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы*, Москва: Новое литературное обозрение, 2000.

⁴ Г. Йонас, *Гностицизм (Гностическая религия)*, С.-Петербург: «Лань», 1998, с. 8.

¹ В. С. Брочев, *Масоны, мистики и богоискатели*

софийными интуициями, отразилась в творчестве современных неопочвенников, прежде всего В. Распутина⁵.

Повесть Л. Улицкой «Сонечка» (1992) входит в парадигму новейших текстов, в той или иной мере обыгрывающих постулаты софиологии. Среди наиболее значимых из них – «Дом на набережной» (1976) Ю. Трифонова, «Соня» (1984) и «Река Оккервиль» (1985) Т. Толстой, «Софичка» (1995) Ф. Искандера. В произведении Л. Улицкой оживают несколько традиций: сюжеты античности, иудаизма, русской классики, но структурообразующим является мотив Софии – души мира. Мистическое учение В. Соловьева, который ставит вечную женственность в центр собственных исканий гармонии бытия – Премудрости, импонирует современному автору вниманием к гендерной проблематике, возвышением власти Девы. Философ видит в воплощенной в женщине Софии «существенную Премудрость» Бога⁶. Интерес к знакам телесности, вопросам семьи, рода отличает поэтику Л. Улицкой в целом⁷. Обращаясь к бытовым реалиям, ситуациям, автор подсвечивает их мифами культуры, «мелочи существования» обретают значительность, объемность. Нам важно проанализировать тексты Л. Улицкой как намечающие переход от стратегий постмодернизма к иным ху-

⁵ См.: Н. В. Ковтун, «Деревенская проза» в зеркале Утопии, Новосибирск: СО РАН, 2009, с. 281–371.

⁶ В. С. Соловьев, *Собр. соч.: В 12 т.*, Брюссель, 1966–1970. Т. 11, с. 288.

⁷ См. работы М. Липовещкого, Т. Казариной, Н. Ивановой, И. Савкиной, Т. Прохоровой, С. И. Тиминной, Э. Мела и др.

дожественным кодам, актуальным для словесности XXI в. Писательница утверждает:

«Ирония, в конце концов, тоже не более чем прием. <...> Ирония тоже себя отработает и тогда придет нечто следующее, своего рода герменевтика, например. Или культурные шифры иного рода»⁸.

Повесть «Сонечка» опирается на важнейшие мифы гностицизма, составившие основание софиологии, но вне их мистического содержания. Миф распадается на знаки, из которых писатель складывает собственный узор в надежде на приращение смысла. Автор словно спешит наградить героиню всеми атрибутами мировой души. Сонечка – хранительница Слова, мудрости – библиотекарь, как и Соня из одноименного рассказа Т. Толстой. Одновременно ей дано стать основательницей нового дома-мира, Хозяйкой, приглашающей гостей из всех уголков земли: «В Софии отразилось и древневосточное понимание Мудрости как гостеприимной хозяйки, построившей дом и приглашающей в него на духовную трапезу всех ищущих знания»⁹.

Особая доброта, чуткость Сонечки, как и ее удивительная преданность близким, дар любви, укладываются в этот же контекст. Героиня наделена и чертами своеобразной девственности, рождение ее дочери врачи признают едва ли не чудом:

⁸ Л. Улицкая, «Принимаю все, что дается», *Вопросы литературы*, 2000, № 1, с. 234.

⁹ С. С. Аверинцев, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва: Наука, 1977, с. 71.

«матка у Сонечки была так называемая детская, недоразвитая и не способная к деторождению, и никогда больше после Танечки Соня не беременела, о чем горевала и даже плакала»¹⁰.

Девушка становится подлинной музой для избранника – известного художника, ее самоидентификация означена встречей с ним. До этого Сонечка, блуждающая в подвалах/лабиринтах библиотеки, живет идеями литературных персонажей, среди излюбленных – сокровенные героини Ф. Достоевского, «тургеневские барышни», инфернальницы И. Бунина, отмеченные софийными признаками¹¹.

Создание текстов девушка воспринимает «как священнодействие», служит библиотеке/храму «отрешенно-монашески». В этой преданности иллюзорному книжному миру угадывается инфантильность «безмолвной души», что «спит, закутанная в кокон из тысяч прочитанных томов» (12). Сонечка живет в неведении, в состоянии сна, полуобморка:

«она впадала в чтение как в обморок, оканчивавшийся с последней страницей книги», «полного непонимания игры, заложенной в любом искусстве» (8).

Неразличение текста и «внетекстовой реальности» оборачивается безволием и безмолвием, собственные желания героини парализованы «ощутимой авторской волей, заранее ей известной»

¹⁰ Л. Улицкая, *Сонечка: Повести и рассказы*, Москва: Изд-во Эксмо, 2006, с. 29. Далее тексты цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

¹¹ См.: Е. Г. Новикова, *Софийность русской прозы второй половины XIX века: Евангельский текст и художественный контекст*, Томск: Изд-во ТГУ, 1999.

(8), что актуализирует мотив куклы. В повести остранняется важнейшая идея гностического мифа о Софии, призванной снять оковы с непосвященной души, освободить из пут обманчивого мира, сотворенного злым демиургом.

Неразборчивость книжных пристрастий Сонечки:

«второразрядного писателя Павлова, и Павсания, и Паламу считала в каком-то смысле равнодостоинными авторами – на том основании, что они занимали в энциклопедическом словаре место на одной странице» (9) –

сближает ее образ с кукольными фигурками Бенедикта и Оленьки-душеньки из романа Т. Толстой «Кысь» (2000)¹². Идея библиокластики доведена до предельно гротескного выражения в повести В. Сорокина «День опричника» (2009), где заступница Руси – Государыня отсылает гадалке Прасковье Мамонтовне (ироническая реплика в сторону мецената Мамонтова) «русские книги» для истребления в печке. Безногая жрица – сказочная Баба-Яга – «поджаривает» вместо наивного молодца отечественную классику, словно пытаясь вернуть Русь к ее естеству. Лучше других горит собрание сочинений А. П. Чехова.

Несамодостаточность духовного бытия героини Л. Улицкой обнаруживается уже в самом имени: не Соня – только Сонечка, не Душа – только душечка¹³,

¹² Н. В. Ковтун, «Русь “постквадратной” эпохи. (К вопросу о поэтике романа “Кысь” Т. Толстой)», *Respectus Philologicus*, Kaunas: Vilniaus un-to Kauno humanitarinis fak., 2009, Nr. 15 (20), p. 85–98.

¹³ См.: Н. А. Баксараева, «“Душевность без духовности”? (Чеховская традиция в повести Л. Улицкой “Сонечка”», *Творчество А. П. Чехова: Межуз. сб. науч. трудов*, Таганрог: Изд-во ТГПУ, 2004, с. 105–110.

в деталях портрета (близорукость, вялость движений). Девушка напоминает ожившую марионетку, нелепо собранную из разных частей:

«долговязая, широкоплечая, с сухими ногами и отсиделым тощим задом» она «имела лишь одну стать – большую бабью грудь, рано отросшую да как-то не к месту приставленную к худому телу» (7).

Юная Сонечка и влюбляется в одноклассника, отличного «кукольной мորдочкой», их роман окружающие воспринимают как «интересный аттракцион». Из этого пространства балаганчика героиню выводит случай – явление мастера. Встреча становится инициацией для обоих: Сонечка оставляет мир иллюзий во имя насущных забот о семье («прежняя жизнь отвернулась и увела с собой все книжное», 23), ее избранник – Роберт Викторович – рассматривает случившееся как «свершение судьбы». В глазах мастера возлюбленная предстает в образе огненной Софии-Богородицы, освещенной «огнедышащим светом керосиновой лампы, в неровном мерцающем облаке». Пространство окрест матери, кормящей младенца, кажется «тропическим райским садом» (24), что никак не соотносится с реальностью 1930-х гг. – голодом, холодом, страхом.

Душевное пробуждение героини оказывается, однако, недолгим, плен библиотеки сменяет строгий домашний ритуал, забота о шкафах, салфетках, посуде. В иудейке Сонечке «просыпалась память о субботе, и тянуло к упорядоченно-ритуальной жизни предков с ее незабываемой основой, прочным, тяжелоногим столом, покрытым жесткой торжественной скатертью, со свечами,

с домашним хлебом и тем семейным таинством, которое совершалось в канун субботы в каждом еврейском доме» (48). Весь свой «непознанно-религиозный пыл» женщина вкладывает в кухонные заботы, приготовление еды. Описание «большой бабьей груди» Сонечки, словно предназначенной для бесконечных рождений и вскармливаний, пристрастие к заботе о «хлебе насущном» отсылают к образу Кибелы. В момент сватовства Роберту Викторовичу мерещится дразнящая богиня:

«Кибела снова дразнила его красным острым языком, и ее веселая свита, составленная из непотребных, страшных, но все сплошь знакомых ему женщин, кривлялась в багровых отсветах» (16).

Духовный «верх» потеснен образом гротескного «низа». Повзрослевшая Сонечка, ранее служившая библиотеке как храму, теперь подчиняет жизнь «другому канону, новому, буржуазному». И чем настойчивее ее заботы о семье, близких, тем неизбежнее их разрыв с ней: «жизнь Роберта Викторовича все более перемещалась в мастерскую», единственная дочь уезжает в Петербург. В чертах быстро и «некрасиво стареющей» героини проступает «собачье выражение» – знак чрезмерной преданности.

И, парадоксально, еврейская «мицва» – доброе дело – Сонечки связана с вхождением в дом/рай Чужого, сироты Яси, разрушающей семью. Делая свой выбор, хозяйка руководствуется кажушейся любовью девочки к книгам:

«Соню умиляло Ясино пристрастие к чтению. К тому же ей казалось, что Танечка попутно приобщится к большой культуре. В этом она заблуждалась» (49).

Приверженность канону в его различных вариантах (книжном, родовом, религиозном) оборачивается внутренней стагнацией: к старости Сонечка превращается в одинокую «толстую усатую старуху Софью Иосифовну», единственной радостью которой вновь становятся путешествия в «сладкие глубины, в темные аллеи, в вешние воды». При этом героиня категорически отказывается от путешествий в реальности, не желая посещать «ни свою историческую родину, где гражданствует ее дочь, ни Швейцарию, где она сейчас живет», «ни столь любимый Робертом Викторовичем город Париж» (66). История современной душечки замыкается в той же точке, откуда началась; смерть мужа делает жизнь исчерпанной; все, что остается – книжный лабиринт.

Усиленная к концу повествования ассоциация Сонечки с «тургеневскими барышнями» указывает на образ-метатип – Татьяну Ларину А. Пушкина. По мнению исследователей, известную устойчивость женских образов И. Тургенева обеспечивает единое «основание – пушкинская Татьяна Ларина»¹⁴. В сюжете Сонечки роман с одноклассником – «брутальным Онегиным» – свернут, обыгрывается образ «изменившейся» Татьяны VIII главы – избранницы генерала. Л. Улицкая «дописывает» «возможный сюжет»¹⁵

¹⁴ Т. И. Печерская, «Ужель та самая Татьяна?» (Инверсия пушкинского сюжета в романе Тургенева «Отцы и дети»), *Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы*, Новосибирск: НГУ, 2002, с. 130.

¹⁵ С. Г. Бочаров, «О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин» Пушкина)», *Динамическая поэтика: от замысла к воплощению*, Москва: ИМЛИ РАН, 1990, с. 143–155.

классического текста. Романтическая линия, казалось бы, обещана в образе дочери Сонечки – тезки пушкинской героини. «Странная Таня» наделена в повести легко узнаваемыми чертами: стремлением к уединению, «странной задумчивостью», ей нравятся «старинные материнские платья», «подвзанные в талии блеклым кашемиром». Правда, вместо усадебных аллей, девушка плутает среди «тлеющей садовой мебели и плотных, слишком плотных теней, которые окружают обветшалые и ненужные вещи, и вдруг, как хамелеон, исчезает в них» (29).

Как некогда для генерала, союз с Сонечкой означает для Роберта Викторовича буквальное возвращение с «того света». Недавний зэк, отпущенный на поселение, «человек из подполья» (9), внезапно ощущает приток *витальной энергии*, обретает семью, почву – здесь очевидна переключка с внутренней логикой «Записок из подполья». Ф. Достоевский видел трагедию героя в отсутствии веры. Указание на известный аскетизм персонажей, их интерес к чтению актуализирует параллель с Сонечкой Мармеладовой и Раскольниковым, однако вместо Библии современных влюбленных сблизает французская литература. На фоне неподвижной, инфантильной Сонечки особенно заметно вольнодумство ее избранника, чуждого всех общепринятых истин. Беседы с молчаливой женой напоминают Роберту Викторовичу «касание к философскому камню» – эликсиру жизни средневековых алхимиков, осознаются «волшебным механизмом очищения прошлого» – новым рождением.

Пушкинский генерал нужен в романе для того, чтобы оттенить духовные достоинства дамы. В повести Л. Улицкой, напротив, однообразное бытие Сонечки подчеркивает «неисчерпаемость биографии» мастера, в образе которого есть и онегинские черты (абсолютизация личной свободы, тяга к перемене мест, непостоянство). Идея философского камня коррелирует с мотивом зажмуренного «мистического третьего глаза» – символа духовного видения – в варианте женской судьбы. Профанация масонских символов усилена указанием на исключительную наивность/глупость героини:

«муж ее обладал знанием столь опасным, что лучше было этого не касаться» (18), «она не понимала ни сложных пространственных задач, ни тем более элегантных решений, но она чуяла в его странных игрушках отражение его личности» (24).

Лишенная интеллектуального блеска, Сонечка, однако, наделена талантом слушателя, она удерживает в памяти все, сказанное и созданное мастером:

«На всю жизнь сохранила Соня – кому нужна эта кропотливая и бессмысленная работа памяти – рисунок каждого дня, его запахи и оттенки и особенно, преувеличенно и полновесно, – каждое слово, сказанное мужем во всех сиюминутных обстоятельствах» (25).

Бумажные макеты «таинственных предметов», «фантастических городов», созданные Робертом Викторовичем, сопровождаются знаками «каббалистической азбуки», что обыгрывает известный опыт В. Соловьева, увлекавшегося неоплатонизмом, Каббалой, магией. В «альбоме № 1» первого загранично-

го путешествия философа помещена гностико-каббалистическая молитва к духовным сущностям, в которой он обращается и к Софии¹⁶. София часто представляется в виде города, небесного Иерусалима или частей его: «Венец в виде городской стены – обычный признак Земли-Матери в ее различных видоизменениях, выражающий, быть может, ее покровительство человечеству, как совокупному целому, как городу, как *civitas*»¹⁷.

В тексте подчеркивается нездешность таинственных городов мастера, историческая Москва «отнюдь не казалась ему ни Афинами, ни Иерусалимом» (26), однако смысл сделанных надписей – загадка даже для ближайшего окружения. Укорененность в пространстве образа Сонечки символически отражается в особой тучности, а к старости – в неряшливости ее облика. Роберт Викторович, напротив, сохраняет необычайную подвижность, утонченность черт, неумеренность в любви. Он никогда не равен себе преждему:

«он изменял и вере предков, и надежде родителей, и любви учителя, изменял науке и порывал дружеские связи, жестко и резко, как только начинал чувствовать оковы своей свободе» (12).

Бытовая реальность, в которую словно врезана фигурка постаревшей Сонечки, художнику представляется иллюзорной, надуманной, скучной:

¹⁶ В. Бычков, *2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica*: В 2-х тт., Москва – С.-Петербург: Университетская книга, 1999. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия, с. 334.

¹⁷ П. Флоренский, *Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах*, Москва, 1914, с. 370.

«Да я ли был там? Я ли теперь здесь? Нет, нет никакой реальности вообще...» (21).

Его неослабевающая готовность к испытаниям, неожиданным поворотам судьбы, фокусам близки природе трикстера. В поле персонажа сходятся линии культурного героя-демиурга и его двойника – шута, игрока. Художественные эксперименты Роберта Викторовича – фарсовое отражение истории человечества. Мастер начинает творение игрушечного мира со «всякой мелочи» и заканчивает созданием целого народа – появляются «вырезанные из дерева животные, скрученные из веревок летающие птицы, деревянные куклы с опасными лицами» (26).

С сюжетом «творения» в повести корреспондирует мотив испанского путешествия героя, которое кажется сном, и отсылает к «Запискам сумасшедшего» Н. Гоголя. Художник «купчески кутил всю барселонскую неделю» с красавицей проституткой – Кончеттой (в переводе с испанского – представление). Образ мастера пересекается с образом «испанского короля» Поприщина и персонажем его рассуждений – «хромым бочаром», который делает «прескверно» луну из «смоляного каната и части деревянного масла»¹⁸. Гоголевский текст обыгрывает известные гностические сюжеты, в том числе образ демиурга – «жалкого ремесленника» (его связывали с еврейским Иеговой¹⁹), при

создании человека «использовавшего всевозможные канатики, пузырьки и т.п., причем расстройством последних непосредственно объясняются душевные и производные от них социальные пороки»²⁰. Начальник департамента, где служит Поприщин, награжден лицом, что «похоже несколько на аптекарский пузырек». В тексте Л. Улицкой возлюбленная художника – inferнальница Яся обладает всеми знаками неудачного творения: «прозрачная, вроде омытого аптечного пузырька» (38), но именно в этом герой видит ее очарование, «преlestь маленькой рюмки» (44).

Бумажные композиции Роберта Викторовича отражают целые эпохи – от Античности, Средних веков до Нового времени:

«раздвижная крепость для куклы-короля с готической башней и подъемным мостом, римский цирк со спичечными фигурками рабов и зверей и довольно громоздкое сооружение с ручкой и множеством цветных дощечек, способное двигаться, трещать и производить смешную варварскую музыку...» (26).

– подобие шарманки, сопровождающей трубадуров и труверов, воспевающих Прекрасную Даму, причастных гностической «ереси»²¹. Игровые затеи мастера получают признание в истории, бумажные композиции составляют основу нового жанра искусства, «что впоследствии назвали бумажной архитектурой», «дерзкие игры с разъятием и

¹⁸ Н. В. Гоголь, *Полн. собр. соч.*, Москва: АН СССР, 1938. Т. III, с. 212.

¹⁹ Мэнли П. Холл, *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии*, С.-Петербург: СПМКС, 1994, с. 67.

²⁰ М. Вайскопф, *Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов*, Москва: Новое литературное обозрение, 2003, с. 205.

²¹ Дени де Ружмон, «Любовь и Запад», *Новое литературное обозрение*, 1998, № 31, с. 52–72.

выворачиванием пространства» приносят славу декоратора: «макеты его прославились по всей Москве» (28). Стихия игры выстраивает и книжные предпочтения героя: в отличие от жены – поклонницы классики, «он был совершенно равнодушен к русской литературе, находил ее голой, тенденциозной и нестерпимо нравоучительной. Для одного только Пушкина неохотно делал исключение...» (19). Пристрастие к образу Пушкина испытывает культура отечественного постмодернизма в целом²². Вопреки тем, кто в классическую эпоху боролся с поэтом и делал это во имя «жизни», побеждающей поэзию (Гоголь, Белинский), новейшая литература провозглашает красоту игры, вынося на свои знамена «веселое имя: Пушкин».

Отталкиваясь от однообразной, замурованной в страхе, жизни столицы, художник в повести творит собственный мир-театр, который никто не в состоянии отнять, никакой Карабас Барабас – Сталин. У «скучного и унылого государства» отвоевывается *индивидуальное пространство*; где бы теперь не оказался мастер – его сопровождает свой Монмартр:

«По случайному стечению квартирообменных обстоятельств Роберт Викторович оказался вблизи московского Монмартра, в десяти минутах ходьбы от целого городка художников» (30).

Его ателье «ничуть не хуже того последнего, парижского, мансарды на улице Гей-Люсак, с видом на Люксембургский сад» (32). То, чего никогда не

удалось бы достигнуть официальными путями, приходит «вдруг», как результат гениального маневра, фокуса. Экзотическое окружение героя одновременно напоминает оживших персонажей его игр и реальных представителей отечественного андеграунда: «российский барбизонец, покровитель бездомных котов и побитых птиц, Александр Иванович К.», «пестроволосый», «плосконосый Гаврилин, любитель всех искусств» – воплощение балаганного петрушки.

Неслучайность судьбы мастера подтверждена в тексте ссылками на авторитет В. Набокова. Биография Роберта Викторовича напоминает «ломаную, как движение ослепительной ночной бабочки» (16). Чертами нимфетки маркированы образы дочери художника Тани и его возлюбленной Яси. Соотнесенность творчества Роберта Викторовича с эпохой авангарда рождает ассоциацию с работами Р. Фалька и К. Малевича. Судьба героя повторяет вехи биографии Фалька – о близости образов свидетельствуют общая национальность и совпадение имен. Эксперименты с белым цветом, тайна «невывразимого», внутреннего звучания космоса, занимавшие Малевича, угадываются в «белой серии» Роберта Викторовича. В свете эстетики формализма обретает новый оттенок холодность героя по отношению к русской литературе: культура авангарда «особенно непримирима к литературности и слову. В живописи борьбу со словом ведут Кандинский и Малевич», – свидетельствует В. Паперный²³. Желание художника воплотить

²² См.: О. В. Богданова, «Пушкин – наше все...». *Литература постмодерна и Пушкин*, С.-Петербург: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009.

²³ В. Паперный, *Культура Два*, Москва: Новое литературное обозрение, 1996, с. 221–222.

духовную сущность вещей – софийность – сближает его технику с приемами иконописи. Условность образа святого, невозможность передать «невыразимое» при помощи визуального ряда – черты иконописи, избегающей жесткости субъектно-объектных отношений вообще. Богомаз опирается на волю и помощь Всевышнего, мимесис заменяет молитвенное предстояние. В период создания «белых» полотен Роберт Викторович «сильно исхудал, но, сильно исхудав, лицом посветлел и стал как-то ласковее со всеми», однако «сама тайна, обещавшая вот-вот открыться, ускользнула» (61). Холсты с «блеклыми белоглазыми женщинами» – напоминание о загадке «снежной королевы», не Богородицы.

Итоговая серия мастера из пятидесяти двух белых картин вызывает ассоциацию с колодой карт, по преданию связанных с тайной мудростью Тамплиеров (карты Тарот означают «королевская дорога к мудрости»²⁴), и лабиринтом – символом иллюзорного земного бытия в мифологии гностиков:

«И стала образовываться целая анфилада белых лиц, так что одно уходило в тень другого, снова проступало, а лица эти были связаны каким-то оптически обдуманном способом между собой» (53).

Сцена похорон героя решена в той же игровой стилистике – сочетает элементы театральной постановки и ритуала, что найдет продолжение в повести «Веселые похороны» (1992–1997). Гроб с телом покойного окружен картинами: «холсты зеркалили, бликовали, и Соня

попросила опустить казенные сборчатые шторы» (63). Народ приходит самый разный: «и представить себе было нельзя, сколько набежало людей на эти похороны», так спешат в предвкушении зрелища, спектакля. Мотивы зеркала, сцены, кулис, опущенного занавеса сюжетно переплетены с образами молитвенной сосредоточенности, молчания («здесь, в зале, даже самые жадные до чужих потрохов люди примолкали»), потухшей свечи («лицо умершего было темным, как бы оплавленным») и храма. Ушедший предстает то в образе гениального гроссмейстера, предпринявшего неожиданный ход, подобно Лужину у В. Набокова, то библейского патриарха Иакова, праотца «великого народа» (Быт. 35:14).

На похоронах один из друзей покойного называет его жену и любовницу – Лия и Рахиль, причем первой женой, вопреки традиции, поименована красавица Яся, страсть к которой вдохновила мастера на создание «белой серии»: «Никогда не знал, как красива бывает Лия...» (64). Одиннадцать «довоенных, парижских» полотен Роберта Викторовича «разошлись по миру», легли в основание отдельных направлений, подобно одиннадцати сыновьям Иакова, зачавшим новые племена. Портреты, созданные художником в разные времена, передают неповторимый узор человеческих судеб, но вместе очерчивают абрис его собственного бытия. Как «тексты в тексте» они воплощают диалог мастера с Премудростью – Дамой рисующей (библейский образ Премудрости-художницы или художество как основная функция Софии).

²⁴ Мэнли П Холл, *Указ. соч.*, с. 467.

В повести обыгрывается символическая близость трех женщин, любовь которых знаменует три жизни Роберта Викторовича. Сонечка, спасая героя из «преддверия ада», получает портрет как свадебный подарок (Премудрость часто предстает в образе невесты²⁵):

«Портрет был чудесный, и женское лицо было благородным, тонким, нездешнего времени. Ее, Сонечкино, лицо. Она вдохнула в себя немного воздуха – и запахло холодным морем», однако «легкие извилистые линии рисунка» непостоянны, «вдруг перестают обозначать женское, а тем более ее собственное лицо» (15).

Затем наступает черед Тани, рождение которой пробуждает в отце дух игры/творчества:

«со всех стен благотворно смотрели ее чудесные портреты во всех детских возрастах. И эти портреты смягчали Танино недовольство собой» (32).

Наконец, перед Пасхой художник открывает красоту белого как лежащего в основании разноцветья мира – пишет Ясю:

«В середине апреля он начал писать ее портрет. Сначала один, с чайником и белыми цветами, потом другой», «это не была работа с натуры. Он словно впитал ее в себя и теперь только заглядывал в свой тайник» (53).

Портреты – попытка открыть в земной женщине возвышенное – сакрального близнеца; они даруют то, что отсутствует в реальности. Однако загадочные белые цветы, украшающие Даму в раме, доступны художнику – в

истории они не живут. Сонечка «сажает на могиле мужа белые цветы, которые никогда не приживаются» (66).

Система персонажей в повести организована отношением к игре/творчеству, здесь выделяются режиссеры/демиурги и послушные их воле марионетки. Основной сюжет обыгрывает «комплекс» Пигмалиона, представленный в поэзии и философии В. Соловьева. В роли спасителей Прекрасного выступают мифические герои: Пигмалион осуществляет красоту (Галатею), Персей и Орфей спасают ее от мирового зла (истории Андромеды и Эвридики)²⁶. Женский вариант мастера/режиссера представлен образом дочери Роберта Викторовича – Тани: «игра, самостоятельная, не требующая иных участников, была главным содержанием ее жизни» (33).

В тексте значим мотив игры на флейте, помимо образа Орфея, создающий аналогию с фигурой средневекового менестреля:

«на шаткие звуки Таниной флейты стягивались войска поклонников. Самый воздух вокруг нее был накален, ее наэлектризованные кудри стояли дыбом и искрились мелкими разрядами при одном только приближении руки» (34).

Роберт Викторович в свое время был центром интеллектуального мужского братства, из его юношеского окружения вышли «известный музыкант», «хирург с благословенными руками» (видимо, Кукоцкий), «блестящий теоретик» кинематографа. Происходящее окрест

²⁵ См.: Г. В. Вернадский, *Русское масонство в царствование Екатерины II*, Петроград, 1917, с. 144.

²⁶ Э. А. Бальбууров, *Поэтическая философия русского космизма: Учение, эстетика, поэтика*, Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003, с. 146–150.

дочери, по наблюдениям художника, «было то самое, чем и его молодость была заряжена, но под знаком иной стилистики, женской» (36).

Подобно Роберту Викторовичу, Таню с детства окружает атмосфера абсолютной свободы: девочка растет резкой, размашистой, шумной, что никак не укладывается в рамки эпохи. Она и в классе оказывается на голову выше сверстников:

«Все было не в масштабе, не в размере того десятилетия, когда акселераты еще не народились» (32).

Сонечка сразу и безоговорочно признает первенство дочери, как до этого авторитет мужа:

«Таня, которая вся насквозь другая, отцова ли, дедова, но не ее робкой породы» (54).

Между Робертом Викторовичем и Таней устанавливаются доверительные отношения, которые никак не распространяются на мать:

«Оба они любили этот вечерний парк, ценили молчаливое взаимопонимание, тайное подтверждение их не высказанного вслух заговора против Сонечки» (42).

В облике девочки привлекает именно отсутствие всех примет «общепринятой милотности», асимметрия, изысканная неправильность черт.

Женский образ отмечен элементами иконографии: узкое, «длинное лицо с тонким в хребте носом», окрест которого, подобно нимбу, «как зрелое, но не облетевшее еще одуванчиковое семя, держались стоячие упругие волосы, не продаваемые гребнем, не заплетающиеся в косички» (28). «Деревянная музыка», которую Таня выдувает из

флейты, подобна «зову» в мифологии гностиков²⁷ и открывает в окружающих разнообразные таланты. Изобретательницей флейты у греков считалась Афина – богиня мудрости, покровительница ремесла²⁸. Девушку и окружают музыканты, поэты, скоро прославившиеся на Западе; один из них «высоким петрушевым голосом пел первые песни новой подпольной культуры» (35). Остраняется мотив Прекрасной Дамы, окруженной преданными рыцарями, желания которых вполне плотские и вполне удовлетворены. Даже бытовая обстановка, вещи в комнате девушки наделены неповторимыми чертами, звуками. Ее пианино/шарманка открывает «тайную индивидуальности вещи» будущему известному исполнителю:

«Он говорит о нем, как можно было бы говорить о старенькой, давно умершей родственнице, кормившей автора в детстве незабываемыми пирожками с начинкой из одной вишни...» (35).

Если для самореализации Роберта Викторовича нужны холсты, дерево, бумага, то Таня играет звуками, экспериментирует с собственным телом: вместе с одноклассником Бориской они «в полном объеме усвоили всю механическую сторону любви, не испытав при этом ни малейшего чувства» (34). Игра ста-

²⁷ «Зов» – знак иного, прекрасного мира человека, достичь который можно руководствуясь известными правилами, получающими оккультное значение. Суть «зова» – напоминание о «сверхчеловеческих» возможностях смертных; обещание свободы, счастья и, одновременно, конкретные указания на то, как жить в мире впредь. См.: Г. Йонас, *Указ. соч.*, с. 98.

²⁸ Мифологический словарь, Москва: Сов. энциклопедия, 1990, с. 75.

новится тотальной, захватывает живую и неживую материю, в руках девушки «постоянно происходил маленький, заметный только ближайшему соседу театр» (33). Дар демиурга/ремесленника трансформируется в талант фокусника, циркача. Героине кажется, что красота подруги – плод усилий ее воображения: она «гордилась Ясиной красотой, как будто сама ее придумала и нарисовала» (44). Если Таню выпросила у провидения мать (дочь оказалась «точь-в-точь такой, как Соня ее задумала»), то Яся – производное «игры в бисер», воплощенный мираж. Образы подруг составляют близнецную пару, что подтверждено на всех уровнях текста: от атрибутов, вкусовых пристрастий до символического родства. Обе, как из пены морской, выходят из одежд Сонечки; сцена первого свидания Яси с Робертом Викторовичем пародирует роды:

«из огромной Сониной ночной рубахи выглядывала маленькая светлая голова на короткой шее» (45).

Для хозяйки дома «незнакомая девочка приобрела черты Тани...». Мотив «красного языка» богини Кибелы, дразнящей жениха, отзывается в образах носочков из «красной шерсти» (в сюжете Тани) и «красной матерчатой сумочки» с двумя учебниками (в линии Яси). С ней-то девушка и появится в мастерской художника, повергнув его в состояние «столбняка».

Как некогда ум, быстрота реакции Роберта Викторовича отшлифовываются в беседах с женой, так самосознание Тани осуществляется в монологах, адресованных подруге. Причем, Яся,

вослед Сонечке, ничего не понимает из сказанного, но

«оказывается для Тани единственным в своем роде собеседником, который принимал ее вполне мелководные переживания с такой плодотворной для Тани доброжелательной нейтральностью, что в этих беседах, которые были скорее монологами, Таня училась формулировать мысли, ловить с лета образы, и это доставляло ей огромное удовольствие» (55).

Кукольная природа Яси подчеркивается неоднократно: «Маленькая, как будто на токарном станке выточенная из самого белого и теплого дерева», с «новенькой кожей лица» и разболтанной походкой марионетки. До встречи с Таней Яся остается в «школьном чулане», как некогда Сонечка в подвале библиотеки.

Роберт Викторович сопрягает образ избранницы с белыми неподвижными предметами: кусками колотого сахара, «белой эмалированной кружкой», «белой фарфоровой сахарницей» и загадочными белыми цветами. Мотив фарфоровой белизны сочетается с образами лунного света и холода: «Никогда не видел он такой лунной, такой металлической яркости тела» (46), отсылающими к фигуре Лилит, почитающейся в Каббале духом ночи, соблазнительницей мужчин. Ее изображают в облике крылатого демона, змеи или совы. Не случайно память мастера хранит образ «совершенно совиной морды официанта в гостиничном ресторане», где он кутил с куртизанкой Кончеттой. Как Лилит и Ева, так Сонечка и Яся образуют близнецную пару, в которой роль травестийного двойника выглядит бо-

лее значительно. Обращает на себя внимание странный взгляд Яси:

«глаза ее были опущены, пока она не вскидывала утяжеленные тушью ресницы, чтобы вымолвить, именно вымолвить со смиренно-королевской интонацией своей покойной матери» слово (45).

Тяжелые веки, скрывающие взор, связь с образом покойницы отсылают к сюжету «Вия», где актуализировано «масонское алхимическое учение о подземном жизненном духе» – Вие, «сочетающем в себе железо и “корни”»²⁹. Сравнение вносит дополнительные коннотации в семантику образа красавицы, соединяющем элементы дерева и металла.

Если заряженная атмосфера окрест Тани «искрит мелкими разрядами», пародирующими звезды, то фигура Яси, как отражение Софии «тварной», подана на фоне пуговиц:

«И юбка Яси, и блузка были ушиты стаями коричневых и белых пуговиц, и она, сбросив пальто, серьезно и вдумчиво вытаскивала их одну за другой» (52).

Иконографический канон связан с изображением Софии в окружении «небесных сфер, исполненных звезд, – указание на космическую власть Софии, на ее правление над всею вселенною, на ее космократию»³⁰. Мотив абсурдного мира с небом, на котором вместо звезд «вырисовывается огромная ложка», обыгранный Д. Хармсом³¹, получает развитие в образе нелепых пуговиц.

Личные обстоятельства жизни героини словно подталкивают к греху:

«Все располагало к тому, чтобы Яся стала профессиональной проституткой, но этого не произошло» (39).

Центральный гностический миф повествует о «душе, которая утратила свою целостность и превратилась в шлюху», ведьму³². Сюжет спасения художником грешной души, затонувшей «жемчужины» (белизна – лейтмотив женского образа) обыгран в отношениях Роберта Викторовича и Яси. Девушка двигается за кулисами жизни от благодетеля к благодетелю, «с раннего возраста усвоив недорогой способ с ними расчеститься» (38). Поведение искусительницы отличают черты нарочитости, пошлости и наивности, подчеркнутые сравнением с Марфинькой из «Приглашения на казнь» В. Набокова. «Прозрачность» облика Яси соответствует кукольному окружению Цинцината. Через призму банальной маски девушка видит и Роберта Викторовича, дорожит его сходством с «американским актером», знакомым ей по картинкам в глянце-вом журнале. На уровне героя фарсовая ситуация преобразуется, наполняется смыслом, недоступным марионетке. Момент первой близости отзывается в нем воспоминанием детства, когда открылась музыка сфер: он

«запрокинул голову и увидел, что все звезды мира смотрят на него сверху живыми и любопытствующими глазами, и тихий перезвон покрывает небо складчатым пла-

²⁹ М. Вайскопф, *Указ. соч.*, с. 121.

³⁰ П. Флоренский, *Указ. соч.*, с. 375.

³¹ Д. Хармс, *Собр. соч.: В 2 т.*, Москва: АО «Виктория», 1994. Т. 2, с. 62.

³² Е. Афонасин, *Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства*, С.-Петербург: Изд-во Олега Абышко, 2002, с. 206.

щом, и он, маленький мальчик, как будто держит на себе все нити мира, и на конце каждой звенит пронзительный мелкозвучный колокольчик, и во всей этой гигантской музыкальной шкатулке он и есть сердцевина, и весь мир послушно отзывается на биение его сердца» (47).

Принцип зеркала выстраивает не только отношения, роли, но и *библиотечные истории* героев. Душа Сонечки воспитана идеалами классики, за которыми угадывается живая действительность (принцип мимесиса). Дочь Таня, «слушая мастерское Сонино чтение, стекленела глазами и уплывала, куда Соне и не снилось» (29), девушка читает «только фантастику, как зарубежную, так и отечественную» (34). Ее воображение выстраивает миры, не имеющие опоры в истории. Ясю же влечет глянец, сопровождает во всех скитаниях «пачка открыток знаменитых актеров». Увлечение банальными картинками, копиями копий указывает на культуру симулякров, лишенную самостийного значения.

Дуэт Тани и Яси подсвечен образами Татьяны Лариной и Аси Тургенева, на что указывает игра имен, детали портрета. Приметы Аси, мечтающей походить на пушкинскую Татьяну, умалчивающей о судьбе истинной матери, заметны в чертах обеих героинь. В этом же ряду – пристрастие дочери Сонечки к кашемировой шали, ее сравнение с хамелеоном, упорное нежелание «подойти под общий уровень», а также сиротство, необычайная гибкость Яси, стремление разыграть «роль приличной и благовоспитанной барышни»³³, са-

молюбие, двусмысленность положения в доме художника. Автор настойчиво подчеркивает сходство облика Яси и с кинематографическим воплощением Марины Влади «в знаменитом в тот год фильме “Колдунья”» (44): девушка следует за избранником, «колдовски ступая детскими резиновыми ботинками в его следы» (51). Происходит смена регистра повествования, связанного с приемом банализации жизни через призму массового искусства кино. Автор использует этот ход и в других текстах.

В «Веселых похоронах» герой-художник, не желая устраивать спектакль из собственного крещения, ссылается на любовь к кинематографу; о начале роковой страсти Маши в романе «Медея и ее дети» сказано: «Все приобретало кинематографический охват и кинематографическую приплюснутость»³⁴. Решаясь покорить столицу, Яся устраивает омовение/крещение в туалете Казанского вокзала:

«раздевшись догола на глазах очумелых азиаток, клубящихся в этом смрадном месте, она обтерлась с ног до головы, достала из той же клетчатой сумки завернутую в две газеты, давно хранимую для этого случая белую блузку с оборкой на воротнике, переделась и, бросив полотенце в ржавую проволочную корзину, пошла завоевывать Москву» (39).

Недавняя Кончетта примеряет маску сироты Казанской. Сцена пародирует несколько сюжетов: смену кожи змеей, покидающей свою корзинку, восхождение из адского подземелья и рождение Афины из головы Зевса, в роли

³³ И. С. Тургенев, *Полн. собр. соч.: В 15 т.*, Москва-Ленинград: Наука, 1964. Т. 7, с. 83.

³⁴ Л. Улицкая, «Медея и ее дети», *Новый мир*, 1996, № 4, с. 34.

которого выступает Роберт Викторович, привыкший после лагеря спать, «накрутив себе на голову полотенце» (18). Прием травестики религиозного таинства встречается в «Веселых похоронах»: героиню – «беленькую Нинку» – инструктируют о ритуале крещения умирающего мужа «в уборной», что, по мнению критики, отсылает к «приему иронии (профанации) американского кино»³⁵.

В роли благодетелей Яси в повести выступают милиционер, железнодорожный проводник и учитель. Так пародируется магистральный сюжет советской литературы – сироту выводят в люди старшие наставники, заменившие родных. Не случайно отцу и матери Яси приписана вера в коммунизм, в «возвышенные безумные идеалы». Пребывание девушки в Москве не выходит, однако, за рамки закулисья, гротескного «низа»: она моет школьные коридоры/лабиринты и «слякотные уборные», спит на физкультурном мате. Вхождение в семью Сонечки имеет вполне прагматическую цель – улучшить собственное положение, заручившись поддержкой очередных благодетелей:

«Именно они, эти взрослые самостоятельные мужчины, и нужны ей были для разгона, для взлета, для полной и окончательной победы» (44).

Девушка появляется в доме накануне Нового года, наряд к празднику шьет «молитвенно и сосредоточенно», подобно матери, готовящей одежду

еще «не рожденному ребенку». Подражая истории Золушки, Яся является к праздничному столу в платье старинного покроя из «холодной на ощупь и горячей на глаз, какого-то ошпаренного цвета тафты» (43). Самоосознание героини, пробуждение в ней женственности обещаны встречей с художником, выводящим заблудшую душу из мира отражений – лабиринта.

Образ Яси усиленно обставляется в тексте приметами бестиария, создается из шипящих: она говорит «шепелявым шепотом», моет «шершавые школьные коридоры», ее сопровождает «шелест дешевого шелка», «шуршание конфетных бумажек». Наряды девушки, подобно змеиной шкуре, всегда одного покроя и поражают пестротой, символизируют соблазн, грехопадение. Излюбленное занятие героини до близости с мастером – «свернувшись клубком», лежать у ног «усевшейся в позу лотоса» Тани, выдувающей «неверную музыку на флейте». Воспроизводится банальная картинка с изображением мага, заклинающего змею. Мотив змеиной корзинки – аллегория женщины – есть и в «Веселых похоронах»:

«Корзинка эта стояла тут же, в углу. Алик когда-то по молодости лет ездил в Индию за древней мудростью, но ничего не привез, кроме этой корзинки» (69).

В организации художественного пространства повести «Сонечка» обыгрываются пространственные каноны иконографии: дом/храм, окруженный садом, ассоциируется с раем, располагается в верхней части «доски», змей поднимается к нему из пещеры, что в самом низу. При встрече с подругой дочери Ро-

³⁵ М. А. Бологова, *Современная русская проза. Проблемы поэтики и герменевтики*, Новосибирск: НГУ, 2010, с. 140.

берт Викторович чувствует себя «ужаленным», девушка остается на ночь в «угловой комнате», окутанная ранними сумерками. Мотив острия, угла, треугольника – один из ведущих в образе.

Фарфоровая белизна лица и плеч повзрослевшей Яси, «маленький острый бриллиант на пальце», атмосфера шипящих отсылают к фигуре Элен из «Войны и мира» Л. Толстого³⁶. Роберт Викторович, однако, прозревает в избраннице юную Наташу Ростову:

«А он все вглядывался в ее нетленную шею, в новенькую кожу лица, в белый пушок под узкой бровью и думал о драгоценности молодой материи, о той форме совершенства, про которую говорил единственный русский гений – “не удостаивает быть умной”» (61).

Метаморфоза затрагивает и литературные пристрастия мастера: в начале повествования русским гением назван Пушкин, в финале – нравоучительный Л. Толстой, которого предпочитала Сонечка. Любовь к Ясе сближает мудреца и его наивную жену. Интересно, что Л. Толстой в одной из редакций романа наделяет героев устойчивыми зоологическими чертами, подчеркивает сходство сокровенной героини с козой/бестией. В варианте Л. Улицкой с козой сравнивается Яся, впервые вышедшая к новогоднему столу, как Наташа Ростова в бальную залу:

«вырез платья был глубоким, и козьи ее груди, прижатые одна к другой, образовывали нежную дорожку вниз» (44).

³⁶ О параллелях с творчеством Л. Толстого см.: Э. В. Лариева, «Толстовские мотивы “света” и “белизны” в повести Л. Улицкой “Сонечка”», *Кормановские чтения: Статьи и материалы межвуз. науч. конференции*. Вып. 7. Ижевск: УдГУ, 2008, с. 329–336.

Заметим, что коза, сова и змея, атрибутирующие образ Яси, – устойчивые приметы и богини Афины.

К финалу повести мотив сладострастия в образе красавицы усиливается, подчеркнута ее любовь к сладкому: «по детдомовской памяти она все не могла наесться сладким», чай пила «не только внакладку, но и вприкуску» (52). Внезапно у Яси открываются родственники в Польше, которые, «как черт из табакерки», вынырнут после смерти мастера. Соблазн, игра, измены героини оказываются, однако, продуктивны для ее окружения. Роберт Викторович и Таня обязаны Ясе воплощением собственного гения, освобождением из домашнего плена/лабиринта. Открывшаяся любовная связь отца и подруги вынуждает Таню отправиться путешествовать, она изучает языки, становится сотрудницей ООН, буквально реализует «софийную» функцию по гармонизации мира. Оседает героиня в Швейцарии – горной стране, символизирующей стихию застывшего хаоса.

Положительная оценка роли змея-искусителя, открывающего «спящему» Адаму тайну познания, соответствует мифологии гностиков³⁷. В этой парадигме иначе акцентируется софийный инструментарий женского образа. В момент первой близости с художником Яся буквально заменяет собой рулон бумаги в его руках – обыгрывается аналогия София – «столп», разработанная в философии П. Флоренского: София «то огненным, то облачным столпом ведет к Стране Обетованной, в “жизнь

³⁷ Г. Йонас, *Указ. соч.*, с. 105.

вышнюю»³⁸. Одно из наречений Софии – «Чистая Честнейшая»³⁹ – отсылает к сравнению облика героини с прозрачными предметами, пузырьком, рюмкой. В этом смысловом поле и знаменитые строки Н. Заболоцкого:

«... что есть красота / И почему ее обожествляют люди? / Сосуд она, в котором пустота, / Или огонь, мерцающий в сосуде?».

Л. Улицкая заставляет ценить образ самой пустоты как бессознательного в русском мышлении, одним из авторитетнейших выражений которого стала София.

Поэтика повести, выстроенная на принципе зеркальности, пародирования культурных мифов прошлого, отнюдь не исчерпывается иронией. В сближении противоположностей, остраннении традиционной системы ценностей сделана попытка открыть иной художественный код. Одним из принципиальных законов вселенной назван закон игры, неисчерпаемой в своей основе. На границе различных миров, в вечном движении и существуют сокровенные персонажи – те, кто остановился в творческом поиске, обречены на одиночество, смерть. Авторская игра со знаками иных времен имеет целью изучение возможности и обратного пути – от знака к смыслу. Современная культура, изощренная в игре с симуля-

крами, утрачивает витальную энергию. Марионетку из-за ширмы выводит мастер, могут ли манипуляции кукловода перерасти в подлинное чувство, ждет ли Кончетту судьба Галатеи – основной вопрос ранней прозы Л. Улицкой.

Стержнем мира в тексте назван художник: когда герой покидает дом – рушится крыша, история складывается в «картонные гробы», как декорации отыгранного спектакля. По лабиринту жизни, минуя эпоху за эпохой, мастер плутает в поисках Красоты. Его заблуждения порой не менее перспективны, чем открытия, важен внутренний опыт, искусность творца. Женские образы, как круги на воде, замыкаются друг на друга, имея первообразом Великую мать, энергия которой – в основании жизни. Однако несамодостаточность, цитатность современной женщины делают невозможным проявить и природное естество в полном объеме. Текст пронизывают многослойные художественные ассоциации, через которые, как через лабиринт, проходит читатель в поисках смысла. Акт чтения обретает черты инициации и карточного фокуса одновременно. Автор, плетущий узор, и есть тогда душа повести, которую следует разгадывать неофиту.

³⁸ П. Флоренский, *Указ. соч.*, с. 356.

³⁹ Там же, с. 359.

SONEČKOS NAUJAUSIOJE RUSŲ PROZOJE: SOFIJOS MITOLOGEMOS MENINĖ TRANSFORMACIJA

Natalija Kovtun

S a n t r a u k a

L. Ulickajos apysakoje „Sonečka“ primenama ne viena kultūros tradicija, atgyja antikos, judaizmo, rusų klasikos siužetai, tačiau pagrindinis struktūrą formuojantis motyvas yra Sofija – pasaulio siela. Mistinis mokymas, amžinąjį moteriškumą laikantis svarbiausia figūra būties harmonijos paieškų kelyje, šiuolaikinei rašytojai įdomus ir savo dėmesiu socialinės lyties problematikai. Apysakoje remiamasi svarbiausiais gnosticizmo mitais, kurie sudarė vadinamosios sofologijos pagrindą, ignoruojant jų mistinį turinį.

Pagrindiniame apysakos siužete žaidžiama Pigmaliono „kompleksu“, išplėtotu V. Solovjovo poezijoje bei filosofijoje. Apysakos poetika pagrįsta kultūrinių praeities mitų veidrodiniu atspindėjimu, parodijavimu, priešingybių suartinimu bei tradicinių vertybių sistemos sukeistiniu, tačiau ja siekiama ne tik ironiškai permąstyti senus motyvus, bet ir sukurti naują meninį kodą. Vienu iš esminių visatos dėsnių vadinamas žaidimo dėsnis, o personažų sistema apysakoje grindžiama jų santykiu su žaidimo/kūrybos vertybe, todėl vienas veikėjas tampa režisieriumi/demiurgu, o kiti – veikėjais/marionetėmis.

Получено: 2011, август
Принято: 2011, сентябрь

Адрес автора:
660113 Россия
г. Красноярск
ул. Карбышева, д. 4, кв. 6
e-mail: nkovtun@mail.ru