

УДК 821.161.1-312.6 + 821.161.1-311.1

Н. В. Ковтун

**МИФОПОЭТИКА СЮЖЕТА О ПОИСКЕ И ОБРЕТЕНИИ ИСТИНЫ
В ПОВЕСТИ Л. УЛИЦКОЙ «СОНЕЧКА»***

Анализируется сюжет о поиске и обретении истины в повести Л. Улицкой «Сонечка», традиционно прочитываемой в контексте «женской прозы». Текст рассматривается как пример «новой герменевтики», пришедшей, по мысли автора, на смену эстетике постмодернизма. С опорой на сравнительно-исторический метод демонстрируются особенности диалога, который Улицкая ведет с художниками древности, обратившимися к близкой тематике. Повесть разворачивается и как опыт постижения тайн собственного мастерства, древний солилоквиум, беседа пишущего с собственной душой.

К л ю ч е в ы е с л о в а: Улицкая; повесть «Сонечка»; миф; горгона Медуза; София-Премудрость.

В современной философии истина определяется как цель и процесс познания, форма психологического состояния личности. В древних культурах обладание истиной было уделом богов, жрецов, героев — посвященных. Иные, кто посягал на этот дар, жестко карались. Архетип истины в античной культуре представлен парадигмой таких образов, как Исида, Деметра, Афина, Юнона и Минерва. В архаических мифах Исида — богиня плодородия, покровительница брака. Греки отождествляли с ней Деметру, под покровом которой скрыты процессы смерти и рождения. В гносеологическом плане Исида — «та, у которой тысяча имен», владеющая сущностями всех вещей, хранительница истины. Ее культ как матери-богини приобрел самостоятельное значение, повлиял на традицию изображения Богородицы [Мифологический словарь, 1990, с. 255], сформировал особый богородичный мотив в сюжете о поиске и обретении истины.

С мифологией Исиды-Афины тесно связан миф о горгоне Медузе, один из самых популярных в истории мировой литературы [см.: Евзлин]. Художественная реализация мифа предполагает несколько устойчивых мотивов: мотив невольного обладания истиной (соблазнение прекрасной Медузы Посейдоном в храме Афины); мотив борьбы за возвращение тайны и мести отступнику (Медуза превращена Афиной в чудовище — горгону, от одного взгляда на которую люди каменеют от ужаса; чтобы сокрыть тайну, богиня отправляет Медузу «за предел» человеческого пространства и жизни); мотив «головы» как метонимии истины (Афина охотится за головой горгоны, которая и после смерти скрывает тайну); мотив возвращения похищенной истины, когда голова Медузы оказывается на эгиде Афины (эгида Афины функционально совпадает с покровом Исиды, голова горгоны сопричастна тайне рождения и

* Исследование выполнено в рамках интеграционного проекта СО и УрО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

смерти); мотив зеркала — метафоры щита Персея, в котором отражается истина — голова Медузы (зеркало, портрет, отражение, как и эгида Афины, суть покров чуда, за которым открывается неведомое) [см.: Козлова, с. 35–37].

История Исиды, крылатой богини (одно из прозвищ богини — «мать» — на письме передавалось знаком коршуна [Антипенко, с. 67]), отразилась в мифологии Софии Премудрости Божьей — художницы, раскрасившей первичный чертеж мироздания (наименование мира), приглашающей мастеров к сотворчеству (сюжет художника и музы). Идеи софиологии играют значительную роль в русском искусстве Серебряного века. Мистическое учение В. Соловьева, который ставит Вечную Женственность в центр собственных исканий гармонии бытия — Премудрости, импонирует и современным авторам. Л. Улицкая обращается к образу Софии в знаковой повести «Сонечка» (1992). Автора привлекает в софиологии идея возвышения власти Девы, пафос неуклонного движения в поисках истины.

Структурообразующая роль мифа о Софии в повести

Главный герой произведения — профессиональный художник, образ которого аккумулирует черты мастеров эпохи модерна. Его избранница — Сонечка — награждена всеми атрибутами Мировой Души. Она хранительница Слова, мудрости — библиотекарь. Одновременно ей дано стать основательницей нового дома, Хозяйкой: «В Софии отразилось и древневосточное понимание Мудрости как гостеприимной хозяйки, построившей дом и приглашающей в него на духовную трапезу всех ищущих знания» [Аверинцев, с. 71]. Особая доброта и чуткость Сонечки, как и ее удивительная преданность близким, исключительный дар памяти на первый взгляд укладываются в этот же контекст. Девушка становится подлинной музой для избранника, ее самоидентификация означена встречей с ним. До этого Сонечка, блуждающая в подвалах/лабиринтах библиотеки (отсылка к образу платоновской «пещеры»), живет идеями литературных персонажей, среди излюбленных — сокровенные героини А. Пушкина, Ф. Достоевского, «тургеневские барышни», inferнальницы И. Бунина, отмеченные софийными признаками [см.: Новикова]. В парадигму книжных увлечений не случайно внесены средневековые романы, произведения Данте, Ибсена, немецких романтиков, пронизанные идеей поиска истины, совершенной красоты. Создание текстов, в которых улавливается иная, отличная от насущной истории действительность, воспринимается девушкой «как священнодействие», она и служит библиотеке/храму «отрешенно-монашески». В этой преданности миру теней, отражений угадывается инфантильность «безмолвной души», что «спит, закутанная в кокон из тысяч прочитанных томов». Сонечка живет в неведении, в состоянии сна, полуобморока: «она впадала в чтение как в обморок, оканчивавшийся с последней страницей книги», «полного непонимания игры, заложенной в любом искусстве» [Улицкая, с. 222]¹. Неразличение текста и «внетекстовой реальности», тени и

¹ Далее повесть цитируется по данному изданию с указанием страниц.

вещи, имеет несколько следствий, героиня сохраняет веру в романтические чувства, отраженные в зеркале поэзии, но ее собственные желания парализованы «ощутимой авторской волей, заведомо ей известной» [с. 222], что актуализирует мотив куклы. На языке платоновского мифа это означает нахождение на дне «пещеры», скованность, нереализованность личности (мотив кокона, плен).

Несамодостаточность духовного бытия девушки обнаруживается уже в самом имени: не Соня — только Сонечка, не Душа — только душечка, в деталях портрета (близорукость, вялость движений). Героиня напоминает ожившую марионетку, нелепо собранную из разных частей: «долговязая, широкоплечая, с сухими ногами и отсиделым тощим задом», она «имела лишь одну статью — большую бабью грудь, рано отросшую да как-то не к месту приставленную к худому телу» [с. 221]. Кукольные черты доминируют и в описании родителей девушки, ее окружения: мать носит «глупый паричок под чистой гороховой косынкой», предмет первой любви Сонечки — «брутальный Онегин» — награжден «кукольной мордочкой», их роман воспринимают как «интересный аттракцион». Отметим, и пушкинская Татьяна начинает свой путь к истине с наивного мира «сладостных романов», поэт тут же указывает на ложный ход: Онегин «уж верно был не Грандисон», не Мельмот, Сбогар или Корсар. Из пространства «пещеры», балаганчика Сонечку выводит мастер, его появление знаменует духовное пробуждение девушки, начало ее личной истории. Сам Роберт Викторович рассматривает случившееся как «свершение судьбы».

Герой, «человек из подполья», образ которого вбирает черты философа (в платоновском смысле) и знаменитого персонажа Достоевского, освобождает Сонечку из лабиринта иллюзий, подвигает встать на путь как самостоятельный поиск света истины. Любовный сюжет аллегорично развернут и в сторону «Божественной комедии» Данте, открывшей разительные картины преисподней — «той крайней литературной точки, где совершенно сходились вкусы молодых супругов». Роберту Викторовичу оказывается чужд нравоучительный пафос отечественной словесности, «он был совершенно равнодушен к русской литературе, находил ее голой, тенденциозной и нестерпимо нравоучительной. Для одного только Пушкина неохотно делал исключение...» [с. 231]. Пристрастие к образу Пушкина испытывает культура отечественного постмодернизма в целом [см. об этом: Богданова]. Вопреки тем, кто в классическую эпоху боролся с поэтом и делал это во имя «жизни», побеждающей поэзию (Гоголь, Белинский), новейшая литература провозглашает красоту игры, выносит на свои знамена «веселое имя: Пушкин».

К книжным истинам Роберт Викторович подчеркнута ироничен, его юность проходит в изучении трактатов Каббалы, но вероучителем он не стал, предпочтя личный опыт чуждому знанию. Отсюда и устойчивое положение художника на границе миров: порог комнаты, квартиры, мастерской, за пределами которых открывается иной мир. Сонечка же, буквально откликаясь на «зов» мастера, выходит из подвала библиотеки, «в три приема вырастая из темной дыры». Знаком особой близости героев становится портрет, подаренный девушке накануне свадьбы (Премудрость часто предстает в образе невесты

[Вернадский, с. 144]): «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» [с. 228].

В повести остраняется и сама реальность сталинской эпохи, которая сравнивается с подземельем, балаганом, истина же маркируется образом портрета: изображение дышит жизнью, изменяется, движется, хранит тайну. В этой же стилистике изображена нищая комната влюбленных. Роберт Викторович «отворял дверь своего дома и в живом огнедышащем свете керосиновой лампы, в неровном мерцающем облаке он видел Соню», кормящую младенца. Пространство окрест матери и дитя кажется «тропическим райским садом», картина отсылает к традиции изображения Богородицы, «и все это тишайшим образом колебалось и пульсировало: волны неровного света и волны невидимого теплого молока, и еще какие-то незримые токи, от которых он замирал, забывая закрыть двери» [с. 237].

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 незыблемой 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» [с. 258]. Весь свой «непознанно-религиозный пыл» женщина вкладывает в кухонные заботы, приготовление еды, подчиняя 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, забвения личностного начала. Финализирует историю Сонечки переезд в Лихоборы (знаковое название), где вечерами «она уходит с головой в сладкие глубины, в темные аллеи, в вешние воды» [с. 274], сознательно выбирая существование среди теней, отражений.

Сюжет героя-путника

На фоне неподвижного бытия Сонечки особенно заметно вольнодумство ее избранника, жизнь мастера полна измен, путешествий — движения: «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... На этот раз он изменял твердому обету безбрачия, принятому в годы раннего и обманчивого успеха, отнюдь не связанному, впрочем, с обетом целомудрия» [с. 225]. Так проявляется динамика поиска собственного предназначения, истины, которая многогранна. Накануне свадьбы Роберту Викторовичу мерещится образ древней богини, воплощающей тайну: «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» [с. 229]. Образ богини, дразнящей языком, окруженной фуриями, как змеями, ассоциируется с архаической маской горгоны Медузы [Грейвс, с. 190]. Красный язык, как и нить, змея, — древние символы «пути», которым душа приближается к своему воплощению, к матери [Иорданский, с. 133—135]. Не случайно все героини повести хорошо шьют. Движение к познанию тайны жизни и смерти, сокрытой в голове горгоны Медузы, предполагает тогда не просто кругосветное путешествие, но всесветное, на этом и том свете.

Роберт Викторович и совершает такой путь: эмиграция, война, история, искусство, античный мир, Восток, советский лагерь как тупик, подземелье, из которого его спасает встреча с Сонечкой: «судьба завела его в такое мрачное место, в преддверие ада, его звериная воля к жизни почти исчерпалась, и сумерки посюстороннего существования не казались уже привлекательными, и вот теперь он видел женщину, освещенную изнутри подлинным светом, предчувствовал в ней жену, удерживающую в хрупких руках его изнемогающую, прильнувшую к земле жизнь» [с. 228]. Идея воли к жизни, важнейшая в образе мастера, отсылает к философии Ницше, считавшего, что истина открывается тому, кто соразмерен сущности открытия, — сверхчеловеку [Ницше, с. 243—262]. В повести означенный вывод полемически дополнен ссылкой на авторитет Достоевского. Отношения влюбленных подсвечены сюжетом Сонечки Мармеладовой и Раскольникова, общими для них становятся подчеркнутый аскетизм бытия, мотив лагеря (каторги, ада) в бытии избранника, однако современные герои предпочитают Библии французскую литературу.

Вехами всесветного путешествия художника как микста — искателя истины — становятся встречи с тремя женщинами (традиция романтиков, продолженная в литературе модернизма). Сама женская красота являет один из путей, которым тайна приходит в человеческий мир. Поиски основ бытия превращаются в поиски совершенной красоты (Премудрости), женского призрака, мерцающего в очертаниях дамского портрета, угаданного в поэтических строчках, хранимого в зеркале памяти... Каждая следующая встреча с избранницей, приоткрывающая полог тайны, заставляет Роберта Викторовича «столбенеть», «ошеломленно стоять», словно пораженного взглядом горгоны Медузы. Образ Сонечки в этой парадигме символизирует земную любовь, когда мастер еще не знает всей истины своего предназначения. Обретение экзистенциальной устойчивости, дома, рождение дочери пробуждают в герое витальные силы, память о пройденном пути. Ночные беседы с молчаливой женой напоминают Роберту Викторовичу «касание к философскому камню» — эликсиру жизни средневековых алхимиков, осознаются «волшебным механизмом очищения прошлого» — новым рождением.

Теперь художник пытается обыграть/познать замысел Творца, он строит бумажные макеты «таинственных предметов», «фантастических городов», сопровождая их знаками «каббалистической азбуки» (с изучения Каббалы отмеряет свой путь микста Фауст). 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*» [Флоренский, с. 370]. В тексте подчеркивается нездешность городов мастера, историческая Москва «отнюдь не казалась ему ни Афинами, ни Иерусалимом», однако смысл сделанных надписей — загадка даже для ближайшего окружения. Сонечка «не понимала ни сложных пространственных задач, ни тем более элегантных решений, но она чуяла в его странных игрушках отражение его личности, движение таинственных сил» [с. 239].

Игровые эксперименты Роберта Викторовича — ироническое отражение пути человечества, заплутавшего среди теней «пещеры». Герой начинает творение со «всякой мелочи» и заканчивает созданием целого народа, появляются «вырезанные из дерева животные, скрученные из веревок летающие птицы, деревянные куклы с опасными лицами» [с. 238]. С сюжетом «творения» в повести корреспондирует мотив испанского путешествия Роберта Викторовича, которое кажется сном, отсылает к «Запискам сумасшедшего» Н. Гоголя. Художник «купчески кутил всю барселонскую неделю» с красавицей-проституткой Кончеттой (в переводе с испанского «Кончетта» — 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» [Гоголь, с. 212]. Гоголевский текст обыгрывает известные гностические сюжеты, в том числе образ демиурга — «жалкого ремесленника» (его связывали с еврейским Иеговой [Холл, с. 67]), который при создании человека использовал «всевозможные канатики, пузырьки и т. п., причем расстройством последних непосредственно объясняются душевные и производные от них социальные пороки» [Вайскопф, с. 205]. Начальник департамента, где служит Поприщин, награжден лицом, что «похоже несколько на аптекарский пузырек». В тексте Л. Улицкой последняя любовь художника — Яся (имя, атрибуты указывают на героиню И. Тургенева — Асю) — обладает всеми знаками неудачного творения, лишённого духовной составляющей: «прозрачная, вроде омытого аптечного пузырька» [с. 249].

Бумажные композиции Роберта Викторовича воссоздают целые эпохи — от Античности и 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...» [с. 238] — подобие шарманки, сопровождающей трубадуров и труверов, воспевающих Прекрасную Даму, причастных гностической «ереси» [Ружмон, с. 52–72]. Игровые затеи мастера получают признание в истории, бумажные композиции составляют основу нового жанра искусства, «что впоследствии назвали бумажной архитектурой», «дерзкие игры с разъятием и выворачиванием пространства» приносят славу декоратора: «макеты его прославились по всей театральной Москве, и заказы не переводились» [с. 240]. Отталкиваясь от однообразной, замурованной в страхе жизни столицы, художник творит собственный мир-театр, у «скудного и унылого государства» отвоевывается индивидуальное пространство,

где бы теперь ни 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», его ателье «ничуть не хуже того последнего, парижского, мансарды на улице Гей-Люсак, с видом на Люксембургский сад» [с. 242]. То, чего никогда не удалось бы достигнуть официальными путями, приходит «вдруг», как результат гениального маневра.

Подчеркнем, творческие увлечения, живопись осознаны героем как исключительно частное дело, не имеющее ничего общего со служением государству, официальной культуре. Он лично знаком с Аполлинером, Моранди, Л. Шестовым, многими другими, чьи имена вошли в мировую классику. Создавая в лагере портреты начальственных жен, подчеркивая свою чуждость «падшему искусству» социалистического реализма, мастер надевает маску трикстера: он развлекал себя «каким-нибудь формальным способом, например писал левой рукой» [с. 230]. Интересно, что служители Левиафана отмечены в повести не только чертами марионеток, но и физическими изъянами: огородник — «бесстыжий хохол с искаленной правой рукой», министр наробразования, страдающий припадками «ностальгического слабоумия».

Неслучайность судьбы художника подтверждена в тексте ссылками на авторитет В. Набокова. Биография Роберта Викторовича напоминает «ломаную, как движение ослепительной ночной бабочки» (бабочка — символ души). Чертами нимфетки маркированы образы дочери героя 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, совпадение имен. Эксперименты с белым цветом, тайна «невыразимого», внутреннего звучания космоса, занимавшие Малевича, угадываются в «белой серии» Роберта Викторовича. В оттенках белого, неразличимых «житейскому взгляду», герою видится «мучительная дорога в поисках идеального и тайного» [с. 260]. 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. Паперный [Паперный, с. 221–222].

Желание художника указать на подлинную сущность вещей, что открывается за границами «пещеры»-балагана, сближает его технику с приемами и конопси. Условность образа святого, невозможность передать «невыразимое» при помощи визуального ряда — черты иконописи, избегающей жесткости субъектно-объектных отношений. 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, обещающая вот-вот открыться, ускользнула, оставив сладкую боль приближения и свою полноправную представительницу такой сокрушительной прелести, что побеждала его усталость, и возраст, и всю изношенность плоти» [с. 270].

Демонстративное смирение художника перед невозможностью передать всю полноту истины выглядит и как знак обладания ею, когда очевидны сложность, мучительность и одновременно неприметность пути, для большинства недоступного.

Итоговая серия мастера из пятидесяти двух белых картин вызывает ассоциацию с колодой карт, по преданию связанных с тайной мудростью тамплиеров (карты Таро означают «королевская дорога к мудрости» [Холл, 1994, с. 467]) и лабиринтом, в конце которого брезжит свет: «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» [с. 263]. Земное бытие художника финализирует сцена страсти, итогом которой становится кровоизлияние в мозг, отсылающее к сюжету отрубания головы Медузы: «Лицо умершего было темным, как бы оплавленным, и только сложенные на груди руки сверкали ледяной белизной того сорта, который Роберт Викторович называл белое-неживое» [с. 272]. Мотив отрубленной головы символизирует возвращение похищенной тайны богине. Афина (Мудрая), олицетворение головы Зевса, успокаивается только тогда, когда голова Медузы оказывается под божественным покровом. Взгляд даже мертвой Медузы смертельно опасен, выдает способ хранения истины. Голова и есть семя (любовное соитие заканчивается для героя смертью), мифы полны сюжетами об отрубленных и «посеянных» головах, указывающих на время половой зрелости, инициации [Иванов, с. 131]. Отрубание головы — знак невозможности передать тайну пути к свету, которая завоевывается только личным опытом, подвигом, жертвой.

Сцена похорон героя сочетает элементы театральной постановки и освобождения из «пещеры», что найдет продолжение в повести «Веселые похороны» (1992—1997). В траурный день «вдруг просунулось откуда-то солнце, болезненно-яркое, резкое», которое, по Платону, олицетворяет истину, источник жизни. Ослепительный свет назван болезненным для глаз большинства: узники «пещеры» не в состоянии выдержать то подлинное, что открывается за ее границами, зажмуренным остается и «мистический третий глаз» у Сонечки. Героиня развешивает окрест гроба с телом покойного картины, и солнце «вмешивалось в Сонину работу», «холсты зеркалили, бликовали, и Соня попросила опустить казенные сборчатые шторы», подобно покрову Афины. Когда шторы подняли, солнце «утихомирилось, и оказалось все на своих местах. И сам Роберт Викторович не сделал бы лучше» [с. 272]. Полотна, бликующие на солнце, есть зеркало, щит Персея, в котором отражается тайна, сокрытая в мертвой голове художника.

Народ на похороны приходит самый разный: «и представить себе было нельзя, сколько набежало людей на эти похороны», так спешат в предвкушении зрелища, спектакля. Мотивы зеркала, сцены, кулис сюжетно переплетены с образами молитвенной сосредоточенности, молчания и света. Ушедший предстает то в образе гениального гроссмейстера, предпринявшего неожиданный ход, подобно Лужину В. Набокова, то библейского патриарха Иакова, протца «великого народа» (Быт. 35 : 14). На похоронах один из друзей покойного

называет его женой и любовницей — 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...» [с. 273]. 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 узор человеческих судеб, но вместе очерчивают абрис его собственного бытия — «пути».

Мифология «женского» в повести

Если встреча с Сонечкой знаменует для художника физическое возрождение из небытия, то дочь Таня — отражение героя, его двойник, представший в иной, женской, природе. Судьба девушки подсвечена образами пушкинской Татьяны и Аси И. Тургенева [см.: Ковтун, с. 172—179]. Происходящая игра, кружение поклонников окрест дочери, по наблюдениям мастера, «было то самое, чем и его молодость была заряжена, но под знаком иной стихии, женской» [с. 247]. Образ Тани Роберт Викторович пытается уловить, передать во множестве холстов, что реализует путь самопознания — еще один вариант поиска истины: «со всех стен благотворно смотрели ее чудесные портреты во всех детских возрастах. И эти портреты смягчали Танино недовольство собой». Стихия девушки, как и ее отца в юности, суть игра/творчество: «игра, самостоятельная, не требующая иных участников, была главным содержанием ее жизни» [с. 244]. Художественный дар Роберта Викторовича продолжен музыкальными увлечениями его дочери. Танина игра на флейте, помимо образа Орфея, ищущего Красоты, создает аналогию с фигурой средневекового менестреля: «Тем временем 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» [с. 246]. «Вздыбленные кудрявые волосы» девушки, «не продираемые гребнем, не заплетающиеся в косички», магической притягательности «узкие светло-стеклянные глаза» — очевидные приметы горгоны Медузы. В мифологии древних богинь выстраивается смысловой ряд «жизнь — смерть — пение — мудрость», где все величины практически равнозначны [Антипенко, с. 111]. Дар пения, музыкальности, которым наделены «хозяйка забвения» Кирке, сирены, Афина (изобретательница флейты), не просто увлекает путников в царство смерти, он связан с откровением тайны.

Таню, подобно Роберту Викторовичу, 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 родились» [с. 244], официальная школьная программа ей скучна, несносима. 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». 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 невысказанного вслух заговора против Сонечки» [с. 252]. В облике девочки привлекает именно отсутствие примет «общепринятой миловидности», асимметрия, изысканная неправильность черт, дополненная едва уловимыми элементами иконографии: узкое, «длинное лицо с тонким в хребте носом». «Деревянная музыка», что Таня выдувает из флейты, подобна «зову»² в мифологии гностиков [Йонас, с. 98], открывает в окружающих разнообразные таланты, помогает двигаться к свету. Дочь совпадает с отцом и в любовных пристрастиях, их общим увлечением становится красавица Яся. Равнодушная к вниманию мужчин Таня ищет «высокого общения»: «Ясю выбрала ее душа» [с. 253]. Искусительница входит в дом художника и как исполнение «мицвы» — доброго дела еврейки Сонечки.

Эта (третья) провиденциальная встреча — встреча путника с собственным прошлым: в чертах неожиданной гостьи он узнает красавицу Кончетту из далекой юности. Не случайно образы Тани («alter ego» художника) и Яси составляют близнечую 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» [с. 256]. Для хозяйки дома «незнакомая девочка приобрела черты Тани...». Как некогда самопознание Роберта Викторовича осуществлялось в беседах с женой, так личное становление Тани происходит в монологах, адресованных подруге. Причем Яся, подобно 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» [с. 265].

Мотив «красного языка» богини Кибелы, дразнящей жениха накануне свадьбы, отзывается в образах носочков из красной шерсти в сюжете Тани (знак Персея как Гермеса [Гревс, с. 186–188]) и красной матерчатой сумочки — в линии Яси. С ней-то девушка и появляется перед художником, повергнув его в состояние «столбняка». Сумка Яси — атрибут Персея, пришедшего за тайной — головой Медузы. Интересно, что после смерти мастера его дочь, покинувшая Россию (аналог «пещеры», по Л. Улицкой), повторяет маршрут отца, путешествуя с такой же «сумкой через плечо». Красавица Яся, чьи портреты напоминают образ Снежной Королевы, той же Кирке-ирены, соблазняет мастера в смерть, но одновременно пробуждает в его душе особую музыку:

² «Зов» — знак иного мира человеку, 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.

«Прижимаясь спиной к гранитному боку монумента, неловко придерживая ногой дверь, он пропустил вперед Ясю. В момент, когда дверь захлопнулась, он почувствовал сильное и гулкое сердцебиение, но не в груди, а где-то в глубине живота. Сердцебиение восходило в нем вверх, как солнце от горизонта, морской гул наполнил голову, виски, даже кончики пальцев» [с. 261]. Это момент рождения истины изнутри самого человека: истина, подобно солнцу у Платона, поднимается из темноты утробы вверх, к голове, чтобы вырваться из «подземелья».

Сюжет напоминает текст В. Набокова «Ultima Thule» (остров на периферии эллинского мира — край света), где развернут мотив прорыва истины в «человеческое пространство» — тело. В отличие от Достоевского, ищущего истины в «душевных потемках», автор «Лужина» сосредоточен в пределах сознания и подсознания человека. «Ultima Thule», считает С. М. Козлова, «мифологический код, а именно — горгоны Медузы» [Козлова, с. 58]. Момент первой близости с Ясей представлен как озарение, Роберту Викторовичу кажется, что небо освобождается от «складчатого плаща» (покрова тайны), и он «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» [с. 257—258]. После произошедшего герой оставляет дом, идею бумажных декораций и возвращается к искусству как главному делу жизни. Он открывает красоту белого, лежащего в основании бытия. В канун Пасхи мастер начинает писать портрет молодой любовницы: «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» [с. 263]. Создание «белой серии» преобразует и модель: в девушке просыпается живое чувство. До встречи с Робертом Викторовичем Яся остается в «школьном чулане», за кулисами жизни, как некогда Сонечка в подвале библиотеки.

В образе Яси подчеркнута необычайная фарфоровая белизна, сочетающаяся с мотивами лунного света и холода: «Никогда не видел он такой лунной, такой металлической яркости тела» [с. 256], что отсылает к стилистике Лилит, почитающейся в Каббале духом ночи, соблазнительницей мужчин. Ее изображают в облике крылатого демона, змеи или совы, атрибутирующих мир смерти [Мифологический словарь, с. 312—313]. Не случайно память мастера хранит образ «совершенно совиной морды официанта в гостиничном ресторане», где он кутил с куртизанкой Кончеттой. 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 [с. 255]. 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”» [Вайскопф, с. 121]. Веко выступает в роли того же покрова, занавеса, маски Медузы.

Скитания Яси пародируют гностический миф о «душе, которая утратила свою целостность и превратилась в шлюху» [Афонасин, с. 206]. Личные

обстоятельства жизни героини словно подталкивают к греху: «Все располагало к тому, чтобы Яся стала профессиональной проституткой, но этого не произошло» [с. 250]. Сюжет спасения художником грешной души, затонувшей «жемчужины» (белизна — лейтмотив женского образа) обыгрывается в тексте многократно. Поведение искусительницы отличают черты нарочитости, пошлости и наивности, подчеркнутые сравнением с Марфинькой из «Приглашения на казнь» В. Набокова. «Прозрачность» облика Яси соответствует кукольному окружению Цинцинната. До встречи с Робертом Викторовичем благодетелями девушки выступают милиционер, железнодорожный проводник и учитель. Эти персонажи в советской литературе отвечают за нравственное воспитание сироты. Не случайно отцу и матери Яси приписана вера в коммунизм, в «возвышенные безумные идеалы». Девушка появляется в доме художника накануне Нового года, наряд к празднику шьет «молитвенно и сосредоточенно», подобно матери, готовящей одежду еще «не рожденному ребенку». Яся является к праздничному столу (мотив пения и пира) в платье старинного покроя из «холодной на ощупь и горячей на глаз, какого-то ошпаренного цвета тафты» [с. 254].

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, поражают пестротой, символизируют соблазн. Излюбленное занятие героини до близости с мастером — «свернувшись клубком», лежать у ног «усевшейся в позе лотоса» Тани, выдувающей «неверную музыку на флейте». Воспроизводится банальная картинка с изображением мага, заклинающего змею. Мотив змеиной корзинки — аллегории богини — 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» [с. 69]. При встрече с подругой дочери Роберт Викторович чувствует себя «ужаленным», встреча кажется ему чужим сном, наваждением. Автор подчеркивает сходство облика Яси с кинематографическим воплощением Марины Влади «в знаменитом в тот год фильме “Колдунья”». Девушка следует за мастером, «колдовски ступая детскими резиновыми ботиками в его следы» [с. 261]. Со времен древности сохранилось представление, что душа человека живет в его стопе [см.: Постнов, с. 29—30]. Мифологический сюжет об «ахиллесовой пяте» иронически окрашивает отношения героев. Мотив острия, жала, угла — один из ведущих в женском образе, функционально близкий идее «адамантова серпа», секиры Персея.

Фарфоровая белизна лица, плеч повзрослевшей Яси, «маленький острый бриллиант на пальце», атмосфера шипящих отсылают к фигуре Элен из «Войны и мира» Л. Толстого [Толстая, с. 75]. 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 устаивает быть умной”» [с. 270]. Метаморфоза затрагивает и литературные пристрастия мастера: в начале

повествования русским гением назван Пушкин, в финале — нравоучительный Л. Толстой, которого предпочитала Сонечка. Любовь к Ясе помогает мастеру оценить выбор жены. 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, вышедшая к новогоднему столу, как Наташа Ростова в балльную залу: «вырез платья был глубоким, и козы ее груди, прижатые одна к другой, образовывали нежную дорожку вниз» [с. 254].

Заметим, «коза», «сова» и «змея», атрибутирующие образ Яси, — устойчивые приметы богини Афины. Означенная параллель усилена сценой первого появления девушки в столице, когда Яся устраивает омовение 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» [с. 250]. Недавняя Кончетта примеряет маску сироты казанской. Сцена пародирует несколько сюжетов: смену кожи змеей, покидающей свою корзинку; восхождение из подземелья Аида и рождение Афины из головы Зевса, в роли которого выступает Роберт Викторович, привыкший после лагеря спать, «накрутив себе на голову полотенце». Смерть мастера означает и буквальное высвобождение из пелен, из кокона (взросление) его возлюбленной. Приехавшая на зов Яси Сонечка собирает оставленные после ночных утех простыни: «сняла с тахты стыдное для чужого глаза белье и спрятала к себе в сумку». Завершается история красавицы вполне в духе «канонического сказочного сюжета», у девушки открываются родственники в Польше, где вскоре она «вышла замуж за француза, красивого, молодого и богатого. Живет она теперь в Париже, неподалеку от Люксембургского сада, в двух шагах от дома, где было когда-то ателье Роберта Викторовича» [с. 274]. Л. Улицкая обыгрывает классический сюжет о пробуждении души от сна/смерти, когда Персефона в знак согласия простирает руку над головой идущего, указывает путь из царства Аида. В повести жест богини переадресован мастеру, направляющему возлюбленную: «Он улыбнулся, положив руку на отсыревший пух ее косынки».

Любовные игры Яси, в свою очередь, творчески продуктивны для Роберта Викторовича и Тани, они оставляют прежнюю жизнь, отправляются на поиски истины. Открывшаяся связь отца и подруги вынуждает Таню путешествовать, в ней просыпаются многие таланты (мудрость), способности к языкам (черта горгоны Медузы [Мифологический словарь, с. 159]), она становится сотрудницей ООН, буквально реализует «софийную» функцию по гармонизации мира. Оседает героиня в Швейцарии, уже маркированной творчеством Достоевского. После гибели Настасьи Филипповны, воплощения горгоны Медузы, в Швейцарию едет князь Мышкин, исполнивший ту же функцию Персея [Козлова, с. 54–56]. Повредившемуся в рассудке князю все случившееся видится иллюзией, сном о России. Аналогичное восприятие реальности складывается у Роберта Викторовича, путешествующего по советской стране:

«Да я ли был там? Я ли теперь здесь? Нет, нет никакой реальности вообще...». Такое очуждение фабулы происходит еще в «Фаусте» Гете, когда падает занавес, Форкиада сходит с катурнов, снимает маску и покрывало и оказывается Мефистофелем, готовым пояснить эпилог.

Итак, стержнем мира в повести назван художник, плутающий по лабиринту жизни («пещере») в поисках оснований бытия — света и истины. Перед его взором проходят эпохи, символы, запечатлевшие облик минувших цивилизаций. За плечами героя угадываются фигуры великих мастеров культуры: от Гомера и Данте до модернистов, оставивших каждый свой чертеж мироздания — текст. Художник стремится открыть истину в древних книгах, архивах, но видит только отражение чужих мыслей. Охладев к литературе, он пытается разгадать замысел демиурга, обыграть сюжет творения в картонных декорациях, изначально обреченных на гибель. Следующим шагом к истине становится постижение женской красоты. Герой создает портреты, в которых, подобно щиту Персея, отражается загадочный призрак женщины.

Чертами Премудрости отмечены каждая из подруг мастера, образы отсылают к персонажам древней мифологии, мировой классики, воплотившим душу своего народа, ставшими музами для избранников: от античных богинь и прекрасных дам Средневековья до Татьяны Лариной Пушкина, инфернальниц Достоевского, «тургеневских барышен», сокровенных героинь Л. Толстого, нимфеток В. Набокова. Экспозицию «внутреннего сюжета» повести составляет встреча мастера с куртизанкой Кончеттой, финал — момент узнавания прежней возлюбленной в чертах юной Яси. Наивная, пошловатая красавица даже не подозревает о тайне, сокрытой в ней самой, но тайна угадывается художником, увлекается из лабиринтов памяти, становится откровением о его собственном пути. Движение из темноты «пещеры» в надежде увидеть свет не имеет предела, истина многогранна, доступна единицам, рискнувшим познать самих себя.

Дом, земная, «низкая», любовь являются одной из границ на этом пути, отсюда положительно маркируется мотив соблазна, игры, открывающий иную перспективу. Остановить движение микста может только смерть — секира Персея, после чего приходит признание — воскресение: «Пятьдесят две белые картины Роберта Викторовича разошлись по миру. На аукционах современного искусства каждая вновь появляющаяся приводит коллекционеров в предынфарктное состояние. Работы же довоенные, парижские, стоят баснословных денег» [с. 274]. «Белая серия» героя и есть попытка угадать изначальный чертеж бытия, на который накладываются все краски мироздания. В этой же логике за обликом мастера угадывается фигура «ветхого Адама», за блудницей Ясей — праженицы Лилит. Все героини маркированы символикой жизни и смерти, женская любовь, соблазн, пение (как прорицание судьбы) открывают перед мужчиной перспективу движения к тайне.

Л. Улицкая, повторяя в повести сюжетные ходы именитых предшественников, обыгрывает, остраивает их. Поиск истины мастером теперь лишается тоски, свойственной персонажам Достоевского, однозначности, серьезности, отличающей героев Л. Толстого, и ближе всех оказывается путешественникам

В. Набокова, заметившим в тайном много несуразного, обыденного, смешного. Рождение и смерть человека — вот истина, память о пройденном пути, сохраненная возлюбленной, потомками, воскресение. Бытие открывается изнутри человека, суть — игра разума, приемлемым для жизни мир делают личные обретения, дар творчества как пути к самому себе. Повесть пронизывают многослойные художественные ассоциации, через которые двигается читатель в поисках смысла, подобно миксту, блуждающему в закоулках «пещеры». Акт чтения обретает черты инициации и игры одновременно. Разнообразные аллюзии на мифологические сюжеты, произведения классики превращают текст Л. Улицкой в вариант древнего *солилоквиума*, беседу автора с собственной душой, испытание художественного мастерства.

Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. [Averintsev S. S. Poetika rannevizantijskoj literatury. M., 1977.]

Антипенко А. Л. «Мифология богини»: по данным «Одиссеи» Гомера. М., 2002. [Antipenko A. L. «Mifologiya bogini»: po dannym «Odisei» Gomera. M., 2002.]

Афонасин Е. Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства. СПб., 2002. [Afonasin E. Antichnyj gnostitsizm. Fragmenty i svidetel'stva. SPb., 2002.]

Богданова О. В. «Пушкин — наше все...»: литература постмодерна и Пушкин. СПб., 2009. [Bogdanova O. V. «Pushkin — nashe vse...»: literatura postmoderna i Pushkin. SPb., 2009.]

Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: работы 1978–2003 годов. М., 2003. [Vajskopf M. Ptitsa-trojka i kolesnitsa dushi: raboty 1978–2003 godov. M., 2003.]

Вернадский Г. В. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917. [Vernadskij G. V. Russkoe masonstvo v tsarstvovanie Ekateriny II. Pg., 1917.]

Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Т. 3. М., 1938. [Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochinenij. T. 3. M., 1938.]

Грейс Р. Мифы древней Греции: пер. с англ. М., 1992. [Grejvs R. Mify drevnej Gretsii: per. s angl. M., 1992.]

Ружмон Д. де. Любовь и Запад // Новое лит. обозрение. 1998. № 31. [Ruzhmon D. de. Lyubov' i Zapad // Novoe lit. obozrenie. 1998. N 31.]

Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. [Evzlin M. Kosmogoniya i ritual. M., 1993.]

Иванов Вяч. Дионис и прадиионисийство: исследования. СПб., 1994. [Ivanov Vyach. Dionis i pradionisijstvo: issledovaniya. SPb., 1994.]

Иорданский В. Звери, люди, боги: очерки африканской мифологии. М., 1991. [Iordanskij V. Zveri, lyudi, bogi: ocherki afrikanskoj mifologii. M., 1991.]

Йонас Г. Гностицизм (гностическая религия). СПб., 1998. [Jonas G. Gnostitsizm (gnosticheskaya religiya). SPb., 1998.]

Ковтун Н. В. Судьба отечественной классики в интертекстуальном поле ранних текстов Л. Улицкой // Вестн. НГУ. 2012. Т. 11, вып. 2. [Kovtun N. V. Sud'ba otechestvennoj klassiki v intertekstual'nom pole rannikh tekstov L. Ulitskoj // Vestn. NGU. 2012. T. 11, vyp. 2.]

Козлова С. М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках истины // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. [Kozlova S. M. Mifologiya i mifopoetika syuzheta o poiskakh istiny // Materialy k «Slovarju syuzhetov i motivov russkoj literatury»: ot syuzheta k motivu. Novosibirsk, 1996.]

Мифологический словарь. М., 1990. [Mifologicheskij slovar'. M., 1990.]

Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Собр. сочинений: в 2 т. Т. 1. М., 1990. [Nitshe F. Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe // Nitshe F. Sobr. sochinenij: v 2 t. T. 1. M., 1990.]

Новикова Е. Г. Софийность русской прозы второй половины XIX века : Евангельский текст и художественный контекст. Томск, 1999. [Novikova E. G. Sofijnost' russkoj prozy vtoroj poloviny XIX veka : Evangel'skij tekst i khudozhestvennyj kontekst. Tomsk, 1999.]

Паперный В. Культура Два. М., 1996. [Papernyj V. Kul'tura Dva. M., 1996.]

Постнов О. Г. Смерть в России X—XX вв.: историко-этнографический и социокультурный аспекты. Новосибирск, 2001. [Postnov O. G. Smert' v Rossii X—XX vv.: istoriko-etnograficheskij i sotsiokul'turnyj aspekty. Novosibirsk, 2001.]

Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.; СПб., 1999. [Slavyanskij mir. Drevnyaya Rus'. Rossiya. M.; SPb., 1999.]

Толстая Е. Звукопись у Л. Толстого // Метаморфозы русской литературы. Белгород, 2010. [Tolstaya E. Zvukopis' u L. Tolstogo // Metamorfozy russkoj literatury. Belgorod, 2010.]

Улицкая Л. Бедные, злые, милые : Повести. Рассказы. М., 2005. [Ulitskaya L. Bednye, zlye, milye : Povesti. Rasskazy. M., 2005.]

Флоренский П. Столп и утверждение Истины : опыт православной теодицеи : в 12 письмах. М., 1914. [Florenskij P. Stolp i utverzhdenie Istiny : opyt pravoslavnoj teoditsei : v 12 pis'makh. M., 1914.]

Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб., 1994. [Khol Menli P. Entsiklopedicheskoe izlozhenie masonskoj, germeticheskoy, kabbalisticheskoy i rozenkrejtserovskoj simvolicheskoy filosofii. SPb., 1994.]

Статья поступила в редакцию 24.09.2013 г.

УДК 821.161.1-311.6 + 82-94

В. А. Валитова

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. СЕМЕНОВОЙ

На примере произведений Марии Семеновой рассматривается новая модель отражения исторической эпохи — реконструкция исторической действительности в художественном тексте, ее основные принципы. В отличие от исторической прозы, при реконструкции исторической действительности автор может отойти от признанной версии исторического события в угоду стройности сюжета или внести в текст элементы фантастики для более полного изображения мифологического сознания персонажей. Реконструкция исторической действительности в художественном тексте является особенной моделью отражения исторической эпохи, поскольку исторические факты являются лишь декорациями для создания наиболее яркого и полного образа минувшей эпохи. Реконструируя действительность прошлого, М. Семенова не стремится изучить или объяснить некий исторический факт: основой для сюжета становится не ход истории, а бытийность.

К л ю ч е в ы е с л о в а: историческая проза; историческая реконструкция; мифологическая реконструкция; историзм литературы; творчество Марии Семеновой.

Часто «историческими» называют произведения художественной литературы, в которых повествуется о «делах давно минувших дней», не задумываясь о том, создан ли текст на основе исторических документов или следует