

СОФИОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В ТВОРЧЕСТВЕ Т. ТОЛСТОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «СОНЯ»)¹

Наталья Ковтун

Институт филологии и языковой коммуникации
Сибирский государственный университет

Рассказ «Соня» – один из ключевых в творчестве Т. Толстой. Здесь представлены идеи, темы, образы, ставшие определяющими для всего творчества писательницы. Уже название, поэтика имени главной героини выполняют роль «интертекстуального» сигнала, выводящего читателя на классические произведения отечественной литературы, в которых реализована софиологическая парадигма [Новикова, 1999].

Образ идеальной, возвышенной девушки, чаще всего именовавшейся Софией, характерен для драматургии эпохи Просвещения (комедии Д. И. Фонвизина, В. В. Капниста, А. С. Грибоедова). По мнению исследователей, первооткрывателем Софии для художественной литературы стал переводчик, комедиограф В. И. Лукин, считавший, что у героев должны быть значительные имена [Одесский, 1994, 82]. Лукин, как и его покровитель И. П. Елагин, был масоном [Лонгинов, 1867, 94–95], прекрасно раз-

бирался в символическом, «прикровенном смысле» образа Софии как «благоприятной вечной девы Божественной Премудрости» [Вернадский, 1917, 254]. Отождествление избранных персонажей с Премудростью и создавало второй, мистический план повествования.

Культ «женственной» Софии популярен в религиозной философии, художественном творчестве русских модернистов. Специфика отечественного религиозного мышления наиболее адекватно передается при помощи категории «Софии, святой Премудрости, идея которой окрасила долгую эволюцию русского христианства» [Зернов, 1991, 290]. Помимо устойчивого интереса к мифологии Софии, характерного для русских авторов, следует подчеркнуть объективный характер бытия данной идеи. Гностические в своей основе символы и образы, считает историк С. М. Соловьев, имеют «объективное бытие» [Соловьев, 1997, 401]. Повторяясь из века в век, они могут каждым писателем усваиваться заново. Ю. М. Лотман подчеркивает: «наименование предметов, действий, имена персонажей и т. п. – попадают в структуру данного сюжета, уже будучи

¹ Исследование выполнено в рамках интеграционного проекта Сибирского отделения РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей».

отягчены предшествующей социально-культурной и литературной семиотикой, они не нейтральны и несут память о тех текстах, в которых встречались в предшествующей традиции» [Лотман, 1993, 94]. София как «Апима» – древнейший архетип, известный Т. Толстой и в силу сокровенной близости культуре модерна, о чем наследница А. Толстого и М. Лозинского писала и говорила неоднократно.

Размышления философов, художников о преображающей силе божественной любви, воплощенной через природу, искусство, отразились в прозе XX столетия: в героинях Ю. Трифонова («Дом на набережной»), Ф. Искандера («Софичка»), Л. Улицкой («Сонечка»), В. Распутина [Ковтун, 2005, 290–319]. Т. Толстая одновременно и наследует софиологической парадигме отечественной литературы (Ф. Достоевский, Л. Толстой, модернисты), и остраивает, обыгрывает ее. В экспозиции рассказа указано на значимость, неслучайность имени главной героини: «Жил человек – и нет его. Только имя осталось – Соня» [Толстая, 2006, 5]². Повествование о жизни Сони разворачивается в двух измерениях: соотносится с волшебным миром грез, воспоминаний и жесткой реальностью 1930-х–1940-х гг. Оба мира четко отграничены и непроницаемы друг для друга, ибо «напрасны попытки ухватить воспоминания грубыми телесными руками» (5).

Пространство воображаемого (игры) непредсказуемо, чудесно, ассоциирует-

ся с ярким солнечным светом, красотой, избытком, радостью («вдруг раскроется, словно в воздухе, светлой живой фотографией солнечная комната – смех вокруг накрытого стола, и будто гиацинты в стеклянной вазочке на скатерти, тоже изогнувшиеся в кудрявых розовых улыбках», с. 5), свободно от законов времени и пространства, что соответствует идее райского бытия [Goscilo, 1992, 36–62]. Дистанция между иллюзией и будничным настоящим открывает возможность свободе интерпретаций. Повествователь восстанавливает события Сониной жизни по «чужим голосам», разрозненным суждениям, мифам, тут же признаваясь в их относительности, условности. Слово нарратора не доминирует среди «хора» персонажей, лишено привычной для классической традиции авторитетности, что позволяет ввести в повествование фразы-вопросы, восклицания, эмоционально маркированные речевые фигуры, создать атмосферу трогательного лиризма и ироничности одновременно. Хронотоп автора оформляется постепенно, вбирает образы, культурные знаки, которые становятся символическими атрибутами и действующих лиц (цветочная символика, образы «золотого века», блоковского «балаганчика» и т.д.).

Образ Сони раскрывается через парадоксальные заключения и выводы: по общему признанию «Соня была дура. Это ее качество никто никогда не оспаривал, да теперь уж и некому», однако, по прошествии времени «кристалл Сониной глупости засверкал иными гранями», она воспринимается как сама

² Далее текст рассказа цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.

душа: «чуткий инструмент, Сониная душа улавливала, очевидно, тональность настроения общества» (6). Невозможность постигнуть, разгадать образ героини – указание на его внеположенность миру настоящего, жизнь Сони не улавливается в привычные координаты. Напротив, судьба героини становится мерой мира, ее слова, жесты, поступки – опознавательными приметами бытия: «Помните, Соня говорила...», «Платье, похожее как у Сони...».

Наивность, доброта, всепоглощающая любовь Сони ко всему живому (детям, «причем любым», цветам, звездам, собственным обидчикам), будучи вполне естественны в идеальном пространстве детства, счастья, вызывают в реальности недоумение или раздражение. Соня радостно принимает колкости за комплименты, путает праздничные и поминальные тосты, лишена всякого притворства, привычно именуемого тактом: «“Я вас видела в филармонии с какой-то красивой дамой: интересно, кто это?” – спрашивала Соня у растерянного мужа, перегнувшись через его помертвевшую жену» (6). Беспощадный взгляд окружающих (взрослых, забывших свое детство) фиксирует безвкусию Сониного костюма, ее внешнюю непривлекательность: «Голова как у лошади Пржевальского (подметил Лев Адольфович)».

Разрозненные свидетельства бытия героини связывает в некое художественное единство образ рассказчика. Повествователю дано знание и о волшебном пространстве грез, и о его конечности, закрытости для взрослых, что объясня-

ет ноты печали, пронизывающие текст. Подлинными героями прозы Т. Толстой становятся те, кто сохраняет верность сказке, несмотря на ее видимую обреченность: дети, старики, влюбленные [Генис, 2002, 84–93]. Они и наделены талантом видеть чудо в обыденном или сочинять его, разыгрывать, что в художественном мире автора равноценно. Таковы дядя Паша («На золотом крыльце сидели...»), милая Шура из одноименного рассказа, Филин («Факир»), Светка-Пипка («Огонь и пыль»).

Взрослые «умники», знающие о недолговечности мира сказки, оказываются духовно обделенными. Они – пленники «внешнего», осколочного настоящего – видят не праведницу Соню, но «большую, грубо раскрашенную тряпичную куклу»: «под челюстью огромный висячий бант блузки торчит из твердых створок костюма, и рукава всегда слишком длинные. Грудь впалая, ноги такие толстые – будто от другого человеческого комплекта» (7). Для этой «кукольной» «дуры-Сони», оскорбленная ее бестактной прямолинейностью, и придумывает сценарий балаганного действия Ада Адольфовна со товарищами. «Адский планчик» изящен и прост: для «бедняжки» Сони сочиняют «загадочного воздыхателя, безумно влюбленного, но по каким-то причинам никак не могущего с ней встретиться лично» (9). «Уморительный план» призван засвидетельствовать «Сонин идиотизм» и развлечь окружающих (публику), подтвердив изящество режиссуры – так обыгрывается центральный миф модернизма о противостоянии худож-

ника и профанной толпы. В рассказе традиционная дихотомия разрушается: изощренный ум представлен аналогом соблазна, дьявольской гордыни, когда человек вершит судьбу другого человека, но и сам попадает в зависимость от затеянной интриги и должен скрепя сердце вести ее до конца. Игра выступает одним из принципов организации вселенной, в выигрыше остаются те, кто играет самозабвенно, «всерьез».

Т. Толстая подчеркивает духовную несостоятельность, пассивность «умников»: Лев Адольфович характеризуется как «негодяй в сущности, но умнейший человек и в чем-то миляга», а «змея Ада Адольфовна» – «интересная женщина». История, задуманная по правилам балаганного действия со своими Мальвиной (огромный кукольный бант, голубой наряд Сони: «что-то синее, полосатое, до такой степени к ней не идущее») и влюбленным Пьеро, разворачивается в сюжет инициации. Из марионеточного персонажа, объекта чужой игры Соня превращается в героя-действителя, «строителя сюжета» (по терминологии Ю. Лотмана). Центральное место в рассказе, построенном как «текст в тексте», занимает теперь эпистолярный роман героини и ее вымышленного возлюбленного Николая, роль которого вынуждена исполнять Ада Адольфовна.

Введение элементов переписки генерирует новые смыслы: «первичный текст» приобретает подчинительное значение, границы «вымысла» и настоящего сдвигаются, при этом игровая природа «вводного текста» намеренно акцентируется, становится подтверж-

дением его онтологического статуса. Повествователь демонстрирует усилия «актеров», их репетиции – стихи от имени Николая пишет развязный Валериан: «Валериану пришлось попотеть. Там были просто перлы, кто понимает, – Николай сравнивал Соню с лилией, лианой и газелью, себя с соловьем и джейраном, причем одновременно», Ада сочиняет «прозаический текст и осуществляет общее руководство» (10), послание сбрызгивается «Шипром», щедро снабжается цветами из детского гербария. Соня же играет всерьез, истово, что и определяет «подлинность» вымышленной истории.

Вера героини иноприродна как жесткой реальности взрослой жизни, так и лубочным декорациям «адского планчика». Становятся неважны причины, побудившие к переписке («Ада мужественно, угрюмо, одна несла свое эпистолярное бремя, с ненавистью выпекая, как автомат, ежемесячные горячие поцелуи», Соня «влюбилась так, что только оттаскивай», 10), содержание самих писем, изобилующих банальностями (в тексте обыгрываются известные клише сентиментального романа в письмах: созерцание влюбленными звездного неба, клятвы в вечной любви, обилие слез и цветов) – спасительным оказывается сам порыв, высокий настрой души, игрой в сказку рожденный. В тексте Т. Толстой остраивается отечественная романная традиция: от классических произведений Л. Толстого [Богданова, 2004, 246–254], Ф. Достоевского до опытов модернистов. Соня–София в интерпретации Вл. Соловьева – муза и

вдохновительница поэтов и влюбленных [Бычков, 1999, 336].

В соответствии с национальным романским сюжетом образ антагониста главной героини соотносится с ролью «погубителя-соблазнителя». По общему признанию, Ада Адольфовна умна, хитра, привлекательна внешне: «Ада была в своей лучшей форме, хотя уже и не девочка, – фигурка прелестная, лицо смуглое с темно-розовым румянцем, в теннис она первая, на байдарке первая, все ей смотрели в рот. Аде было даже неудобно, что у нее столько поклонников, а у Сони – ни одного» (9). В функции «соблазнителя» героиня наследует весь inferнальный багаж женщины-вамп, Соломеи, образ которой столь популярен в искусстве модернизма. Черты «русских inferнальниц» угадываются и в других персонажах Т. Толстой: в образах загадочной Томилы («Свидание с птицей»), Веры Васильевны, награжденной голосом Сирены («Река Оккервиль»), Ольги из романа «Кысь».

В отечественной романной традиции «погубитель» приобретает устойчивые черты антихриста: Ада «по змеиному элегантна», расчетлива, смугла ликом, что служит традиционной метой «чуждости» русскому миру: от дьявольского ростовщика в «Портрете» Н. Гоголя до описания пожогщиков в «Прощании с Матерой» В. Распутина. Существенны в образе красавицы и черты андрогинности: мужской ум, мужская роль, первенство во всех затеях и спортивных состязаниях. В этой парадигме значим мотив гиацинта, заявленный в экспозиции и финале рассказа, определяющий гра-

ницы воображаемого, чудесного мира. Прекрасный юноша Гиацинт, любимец Аполлона – покровителя муз, был случайно убит во время спортивных состязаний. По велению бога из крови поверженного вырастает чудесный цветок. Черное платье девятилетней старухи Ады Адольфовны украшает большая камешек, «на камешке кто-то кого-то убивает: щиты, копья, враг изящно упал» (13). Мифологический сюжет раздвигает рамки повествования, банальная история выводится в пространство общечеловеческой культуры, становится сказкой культуры, во многом близкой сказке детства [Липовецкий, 1997, 213].

В образе демонической обольстительницы Ады угадывается и след знаменитой героини В. Набокова из романа «Ада, или Страсть: Семейная хроника». Сближение персонажей продиктовано общими для них чертами: свободой от любых нравственных ограничений, жадной манипулировать людьми, бездушием, противоестественными влечениями и страстями (инцест, связь с родным братом – у Ады В. Набокова, роль пылкого любовника, сыгранная героиней Т. Толстой). Если образ Ады изначально маркируется демоническими чертами, то образ Сони соотносится с миссией «спасителя», представляет обратную проекцию «погубителя». Об этом свидетельствует и перспектива перерождения Ады в романтика Николая. Олицетворением таких двойников в русской литературе стали Мышкин – Ставрогин (не случайно константная характеристика Сони – ее «идиотизм»), Алеша и Иван Карамазовы, юродивый

Богодул и пожогщики на острове Матера (повесть В. Распутина).

Истоки сюжета соблазнения в отечественной культуре восходят к творчеству протопопа Аввакума, видевшего в патриархе Никоне, отвергшем «древнее благочестие», «соблазнителя» души мира – Руси: «Выпросил у Бога светлую Россию сатана» [Памятники, 1927, 52]. На рубеже XIX – XX столетий тема популярна в творчестве А. Ремизова, И. Бунина, В. Розанова, младосимволистов. Для Бунина культура модерна осознана как Вальпургиева ночь, положившая начало разрушению базовых ценностей отечественной культуры, прежде всего – православия. Эта мифологема учитывается Т. Толстой: образ Ады стилизован в манере декаданса: «острая, худая, по-змеиному элегантная» (9). «Адский планчик» и есть тогда свернутый сценарий истории соблазнения, аккумулирующий и одновременно остраивающий в тексте сказания об эпохах русской розни: от раскола до авангарда и социалистического реализма. Из плоскости истории сюжет перенесен в пространство игры, знака. Знак указывает не на след утраченного смысла, но на новый знак, культурный контекст, ценится не событие – перспективность его интерпретации.

История поставангардной как постапокалиптической Руси представлена Т. Толстой и в романе «Кысь». Ключевые слова, мифы, скрепляющие, гармонизирующие национальную историю на протяжении столетий, остраиваются, читатель получает возможность оценить собственную культуру взглядом сторон-

него наблюдателя, Другого. Центром новой Руси становится в романе сказочный Терем – библиотека с прекрасной царевной Оленькой, чудесным садом и Князьей Птицей Паулин, неизменной обитательницей рая. Наложение образов героини и легендарной Птицы одновременно отсылает к образам княгини Ольги – первой христианки на Руси, и Софии – Божьей Премудрости, на что указывает «голубиная» символика, увлечение художеством (Оленька мастерица рисовать картинки в книгах). Голубь в романе именуется не иначе, как «птица-блядуница», обыгрывается центральный гностический миф о «душе, которая утратила свою целостность и превратилась в шлюху» [Афонасин, 2002, 206], столь популярный в философских построениях отечественных модернистов. Жестко пародийное воплощение мифа Вечной Женственности находим и в рассказе Т. Толстой «Река Оккервиль».

Образ Оленьки в романе «Кысь» двоится, девушка является во снах герою «волшебным видением», райской птицей, становится воплощением «русскости»: «Бенедикт умилился. Стал представлять, как Оленька в новой кацавейке да в сарафане с пышными рукавами сидит за каким-то столом богатым, то взор в столешницу опустит, то на него, на Бенедикта, поглядывает, то на свечки зажженные посматривает, – а от тех свечек глазыньки у ней сияют да переливаются, а румянец во всю щеку так и пышет. И пробор в светлых волосах чистый, ровный, молочный, как небесное Веретено. На лбу у ей тесьма

плетеная, цветная, а на той тесьме украшения, подвески покачиваются: по бокам височные кольца, а посередке камушек привешен голубенький, мутный, как слеза» [Толстая, 2003, 194]. И эта же «русская красавица», идеал «русской женщины», словно перенесенный из «почвеннического» проекта В. Розанова [Розанов, 1998, 7–275], – ведьма с когтями на ногах, синими лучами из глаз, напоминающая гоголевскую панночку, морок – «ресницами поведет и опять смотрит, а глазищи у него еще больше стали, а брови союзные, черные, а меж бровей камушек, как слеза лунная», Сирену «будто не Оленька это, а сама Княжья Птица Паулин, да только не добрая, а словно она убила кого и рада». Терем тогда оборачивается темницей, абсолютным низом, «адам», в буквальном смысле загаженным птицами-блядуницами; сад – зверинцем с иудиным деревом («дерево голое, объединное, без коры, и с того дерева сук торчит, голый тож, и на суку чего-то висит, белое, мятое, дырчатое, как ветхая простынь») в центре, а соловьи да Птица Паулин идут на «каклеты» деве-оборотню, что, как сама Русь, огромна, ленива, призрачна – «черный квадрат», бездонное чрево. И только «голоса» ушедших поэтов, проговариваясь героями заново, рождают ощущение чего-то большего, чем привычный кошмар настоящего.

В рассказе «Соня» процесс сочинительства романтических историй, невозможных в настоящем, и есть способ преодоления страшной действительности, определяющий сближение образов Ады и Николая: «Ада все собиралась умер-

твить, наконец, Николая», но, получив в подарок от Сони «белого эмалевого голубка», с которым та не расставалась, «содрогнулась и отложила убийство до лучших времен» (11). Соня же на вопрос о пропавшем единственном своем украшении отвечала: «Улетел». В соответствии с мифологемой избранничества Руси, обыгрываемой Т. Толстой, Ангел Софии – Хранитель империи перелетел когда-то из Царьграда на варварскую Русь, «а лет через двадцать-тридцать на иконах московского и новгородского письма появляется так называемая София Огнезrachный Ангел» [Лисовский, 2001, 13]. В эстетической интерпретации события, предложенной в тексте, Соня выступает первопричиной рождения творческого «дара» Ады как залога ее спасения.

Эмалевый голубок – символ посвящения, «перерождения Савла в Павла», Ады в Николая. Вымышленный персонаж не случайно «прописан» в квартире отца героини (обыгрывается набокковская линия), сама Ада «стала немного Николаем и порой в зеркале при вечернем освещении ей мерещились усы на ее смугло-розовом личике» (12), в конце жизни Ада Адольфовна парализована, как и предрекали Николаю, объясняя невозможность его свиданий с Соней. Таинство крещения символизирует временную смерть и воскресение в истине, сопровождаемое сменой имени. Обстоятельства войны, ленинградской блокады описаны в тексте по аналогии с адом: холод, голод, темнота («черный декабрь») и теснота. Умиравшая Ада «под горой пальто, в ушанке, с черным

страшным лицом, с запекшимися губами» (13) ничем не отличима от покойника. Сцена последнего свидания героинь выдержана в стилистике евхаристии – уже в XI веке киевский митрополит Иларион в «Слове о Законе и Благодати» описывает крещение Руси как приход Софии [Громов, 1988, 115]. В рассказе Соня опускается перед умирающей на колени, прикладывается к ее руке, «причащает» томатным соком как собственной кровью. В лубочных постановках, столь популярных в эпоху модерна, герой-шут, истекающий соком, осмеян и изгнан, в рассказе Т. Толстой, напротив, придуманная любовь уравнена с таинством воскресения (аллюзия на историю Сони и Раскольникова из романа Ф. Достоевского).

Параллельно сближению Ады и Николая происходит пробуждение-преображение Сони: она становится молчалива, погружена в себя («из томной Сони ровным счетом ничего нельзя было вытянуть, никаких секретов; в наперсницы к себе она никого не допускала», 11), сосредоточена на внутреннем, духовном движении, что и отличает подвижника. Наивность, «идиотизм» героини ассоциируются с юродством, на что указывают и невзрачность облика, исключенность из профанного времени, неузнанность: «неизвестно, кто были ее родители, какой она была в детстве, где жила, что делала и с кем дружила до того дня, когда вышла на свет из неопределенности» (8).

Т. Толстая намеренно окружает героиню традиционными софиологическими атрибутами, подчеркивая голубой цвет

ее нарядов, связанность с голубиной символикой, особой Премудростью: «Соня служила каким-то там научным хранителем» в музее». Однако каждая из деталей помещена в игровой, иронический контекст: Сонины костюмы «безобразны», работа в музее бессмысленна («скучная жизнь у этих музейных хранителей, все они старые девы», 8), и только письма героини, наполненные сухими цветами, обретают «стрекозиные крылья», ускользая от плена времени. Если роль Ады атрибутирована гиацинтом, то Соня в письмах сравнивается с лилией – знаком Богородицы: образ Богоматери входит в символику Софии, увенчанная Богоматерь – София [там же, 114–119]. В этой парадигме роль Николая соотносится с призванием Николая Чудотворца – неизменного спутника и защитника Богородицы. По традиции святой есть провиденциальный устроитель судеб своего народа – эсхатологический Царь [Амелин, 1994, 139–146]. Святитель на иконе изображается всегда с Евангелием в левой руке. Чтение сакральной книги и выполняет роль оберега от злых сил, дублируется произнесением проповеди или молитвы. В новелле умирающая Ада книгами топит печурку, спасаясь от холода в блокаде Ленинграда.

Демонстрируя подлинную, духовную премудрость своей героини по сравнению с адскими «умниками», Т. Толстая видит ее истоки в бескорыстной преданности сказке: Соня на самом деле оказывается в выигрыше, обретает счастье и призвание – спасает источник своего счастья, даже не размышляя, достоин

ли он того. Она буквально проходит пространство ада (блокадный город), не зная – только предчувствуя опасность, нарушает установленные правила общения (игры) и отдает последнее – банку сока как собственную кровь. Причем, остается до конца неясным – разгадала ли Соня всю интригу, возможно, получила письмо и, отблагодарив за счастье, сошла со сцены.

В финале каждый из участников действия получает то, что заслуживает: Соня – подвиг, Ада – свое мучительное бессмертие, ибо ее всезнание, искусство манипулирования людьми привели не к надругательству, а к исполнению призвания Соней. Образ спасенной от смерти девятинадцатилетней Ады Адольфовны вписан автором в предельно профанную обстановку. Старуха окружена «темными буфетами» с тяжелым столовым серебром и «всякими запасами». Буфеты, гардеробы, шкафы за-

полняют ее квартиру, и только Сонин «белый голубок» да любовные письма, напоминающие набоковских бабочек, служат приметам ненаясности жизни теперь и самой Ады. Автор же остается хранителем сказки, в которой летают эмалевые голубки, цветут нарисованные лилии, оживают кукольные фигурки Мальвины и Пьеро.

Рассказы Т. Толстой напоминают древний солилоквиум, беседу художника с самим собой, его страстный роман с образами мировой литературы, в котором заново разыгрываются известные сказки культуры и сочиняются новые истории. Этот процесс осуществляется как процесс самопознания творца, экзистенциальный опыт преодоления мрачного, жестокого настоящего и, одновременно, оправдания этого настоящего, преображенного богом игры – имморальным, но справедливым законом вселенной.

ЛИТЕРАТУРА

Амелин 1994 – Амелин Г. Г., «Образ Николая-Чудотворца в “Преступлении и наказании” Ф. М. Достоевского», *Гыняновский сб.: Пятое Гыняновские чтения*, Рига; Москва, 1994, 139–146.

Афонасин 2002 – Афонасин Е. В. *Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства*, С.-Петербург, 2002.

Богданова 2004 – Богданова О. В., *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 – 90-е годы XX века – начало XXI века)*, С.-Петербург, 2004.

Бычков 1999 – Бычков В. В., *2000 лет христианской культуры. В 2 т.*, Москва; С.-Петербург, 1999, т. 2, 332–356.

Вернадский 1917 – Вернадский Г. В., *Русское масонство в царствование Екатерины II*, Петербург, 1917.

Генис 2002 – Генис А., *Два: Расследования*, Москва, 2002.

Громов 1988 – Громов М. Н., «Образ Софии Премудрости в культуре Древней Руси», *Отечественная общественная мысль эпохи Средневековья. Историко-философские очерки: Сб. науч. тр.*, Киев, 1988, 114–119.

Зернов 1991 – Зернов Н. М., *Русское религиозное возрождение XX века*, Париж, 1991.

Ковтун 2005 – Ковтун Н. В., *Русская литературная утопия второй половины XX века*, Томск, 2005.

Липовецкий 1997 – Липовецкий М., *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург, 1997.

Лисовский 2001 – Лисовский Н., «Три Рима: таинство Империи...», *Три Рима*, Москва, 2001, 4–15.

Лонгинов 1864 – Лонгинов М. Н., *Новиков и московские мартисты*, Москва, 1867.

Лотман 1993 – Лотман Ю. М., *Избранные статьи. В 3-х т.*, Таллинн, 1993, т. 3, 91–107.

Новикова 1999 – Новикова Е. Г., *Софийность русской прозы второй половины XIX века: Евангельский текст и художественный контекст*, Томск, 1999.

Одесский 1994 – Одесский М. П., «Об “откровенном” и “прикровенном”». София в комедиях В. И. Лукина», *Литературное обозрение*. 1994, № 3/4, 80–85.

Памятники 1927 – *Памятники истории старообрядчества XVII в.*, Ленинград, 1927. Кн. 1, Вып. 1.

Розанов 1998 – Розанов В. В., *Сахарна. Обо-*

нятельное и осязательное отношение евреев к крови, Москва, 1998.

Соловьев 1997 – Соловьев С. М., *Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция*, Москва, 1997.

Толстая 2003 – Толстая Т., *Кысь*, Москва, 2003.

Толстая 2006 – Толстая Т., *Река Оккервиль. Сборник рассказов*, Москва, 2006.

Goscilo 1992 – Goscilo H., *Tolstaiian Times: Traversals and Transfers. New Directions in Soviet Literature*, New York, 1992, 36–62.

SOFIOLOGIJOS PARADIGMA T. TOLSTAJOS KŪRYBOJE (APSAKYMAS „SONIA“)

Natalja Kovtun

S a n t r a u k a

Straipsnyje pateikiama Tatjanos Tolstajos apsakymo intertekstuali analizė. Apsakymas analizuojamas šiūolaikinio neorealizmo kontekste. Straipsnyje pateiktos centrinė modernistinių mitologemų (pir-

miausia *Amžinojo moteriškumo* mito, kuri pasitelkus ir perskaitomi pagrindiniai personažai bei kolizijos) travesti versijos.

Получено: 2009, август

Принято: 2009, сентябрь

Адрес автора:

660113

г. Красноярск,

ул. Карбышева, д. 4, кв. 6

E-mail: nkovtun@mail.ru