

Тюнде Сабо, РОДОСЛОВНАЯ «СОНЕЧКИ». ГЕНЕТИЧЕСКИЙ ФОН ПОВЕСТИ Л. УЛИЦКОЙ, „SZLÁV TÖRTÉNETI ÉS FILOLÓGIAI TÁRSASÁG” RUSZISZTIKA 3, Szombathely 2015, сс. 190.

Относительно творческого метода Людмилы Улицкой и ее места в литературном процессе существует в журнальной критике много, часто противоречивых, мнений. Некоторые рецензенты относят ее прозу к массовой литературе¹, другие, наоборот, к серьезной «камерной» литературе, предназначенной для узкого круга читателей², иногда ограниченного лишь женской публикой³. Художественный метод писательницы отдельные исследователи определяют, в свою очередь, как новый сентиментализм⁴, «новую прозу»⁵ или «новый реализм»⁶.

С этой точки зрения интересной является уже первая повесть писательницы *Сонечка*. Как замечает в рецензируемой монографии венгерская исследовательница Тюнде Сабо, *Сонечка* интересна тем, что она находится на стыке литературных направлений и течений «пост» и/или «нео»постмодернизма, пост- или неореализма и неосентиментализма, что позволяет в пределах одного, небольшого по объему, произведения наблюдать преломление основных литературных направлений XX и XXI веков.

Сабо, обуславливая выбор первой повести Улицкой в качестве предмета анализа, указывает на ее арс-поэтический характер. В *Сонечке*, по мнению исследовательницы, присутствуют в концентрированном виде важнейшие для дальнейших произведений Улицкой темы, образы и приемы. Кроме того, за банальным на первый взгляд сюжетом ученая замечает богатейшую литературную традицию. На этом основании она выстраивает ряды родственных произведений, которые в совокупности образуют «родословную» повести Улицкой.

К ряду родственных с *Сонечкой* произведений Сабо относит повесть Николая Гоголя *Портрет*, романы Федора Достоевского *Преступление и наказание* и *Белые ночи*, итальянские сцены романа Льва Толстого *Анна Каренина*, роман Оскара Уайльда *Портрет Дориана Грея*, рассказ Евгения Замятина *Наводнение*, роман Владимира Набокова *Камера обскура*, произведение Марины Цве-

¹ О. Рыжова, *Коitus Кукоцкого, или самая интеллигентная домохозяйка*, «Литературная газета» 2004, № 37, с. 11.

² Н. Кучерская, *Роман меня напишет (встреча с Л. Улицкой)*, «Российская газета» 2005, № 69, с. 1.

³ Н. Габриелян, *Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе)*, «Вопросы литературы» 1996, № 4, с. 31.

⁴ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т., т. 2*, Москва 1968–1990, с. 530.

⁵ Г.Л. Нефагина, *Русская проза конца XX века*, Москва 2003.

⁶ J. Sałajczykowa, *Współczesna proza kobiet: Marina Palej i Ludmiła Ulicka*, «Studia Rossica VII: W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX wieku», Warszawa 1999, с. 274.

таевой *Повесть о Сонечке*, роман Виктора Ерофеева *Русская красавица* и труды по эстетике Фридриха Шиллера. Сабо группирует эти далекие по временам, жанрам и направлениям произведения в три ряда, в зависимости от присутствующего в них поэтико-семантического комплекса или изображаемой проблемы, имеющих отношение к *Сонечке Улицкой*.

В основе первого ряда (*Преступление и наказание* Достоевского, *Наводнение* Замятина, *Русская красавица* Ерофеева, *Сонечка Улицкой*) лежит общая для всех произведений мифологема «смерть – воскресение». Произведения второго ряда (*Белые ночи* Ф. Достоевского, *Повесть о Сонечке* Цветаевой, *Сонечка Улицкой*) объединяет комплекс, кодирующий сентиментальную любовь. Ко второму ряду Сабо относит также труды по эстетике Шиллера, утверждая, что Улицкая в своей повести возрождает эстетическое учение немецкого поэта об *игре*. Связь *Сонечки* с литературной традицией произведений третьего ряда (*Портрет* Гоголя, *Анна Каренина* Толстого, *Портрет Дориана Грея* Уайльда, *Камера обскура* Набокова, *Сонечка Улицкой*) носит, как замечает исследовательница, более абстрактный характер и сконцентрирована вокруг проблемы отношения художника к изображаемому им миру. Сабо отмечает, что вопрос об отношении действительности и фикции пронизывает все произведения, составляющие родословную *Сонечки*, что позволяет ей констатировать о его существенной роли в повести Улицкой.

Монография *Родословная «Сонечки»* состоит из *Введения*, в котором автор обосновывает выбор родственных по отношению к повести Улицкой произведений, а также знакомит читателя с теоретической основой работы, трех глав: *Мифологизм и реализм*, *Сентиментализм и игра*, *Художественное творчество: фикция и действительность*, каждая из которых состоит из нескольких разделов, *Заключения* и списка используемой литературы. К сожалению, монография не снабжена указателем имен.

Рассмотрение каждого из трех названных рядов произведений, родственных с повестью Улицкой, в отдельных аналитических главах монографии происходит по той же схеме. В первую очередь исследовательница анализирует замеченные ею сюжетные переклички между произведениями отдельных рядов, а затем переходит к рассмотрению объединяющих их определенных поэтико-семантических комплексов.

Итак, исследуя родственные с *Сонечкой* произведения первого ряда, ученая обращает внимание на сюжетные совпадения, относящиеся к сфере топикки (петербургское пространство в *Преступлении и наказании* и *Наводнении*), ономастики (имя героини в *Преступлении и наказании*, *Наводнении*, *Сонечке*), к отдельным ситуациям (сцена убийства в *Преступлений и наказании* и *Наводнении*), к поведению героев (машинальность совершения убийства в *Преступлении и наказании* и *Наводнении*), к определенному конфликту (муж – жена

– любовница в *Наводнении* и *Сонечке*), к отдельным мотивам (мотив бесплодия жены, мотив дома и кормления семьи в *Наводнении* и *Сонечке*, мотив чтения притчи о воскрешении Лазаря в *Преступлении и наказании* и *Русской красавице*), к профессии героев (художники в *Русской красавице* и *Сонечке*).

Как утверждает Сабо, за совпадениями на сюжетном уровне скрывается более существенная связь, основанная на мифологическом мышлении о смерти как о воскресении. С этим мышлением, по ее мнению, связаны такие тематические единицы как: *ребенок* (и относящиеся к нему темы *материнства*, *проституции*, *плодородия*, *бесплодия*), *жертва* и *мифологема Земли*, отсылающая к проблеме *софийной функции женских персонажей* (курсив Т.С.).

Сабо, посредством сопоставительного анализа произведений первого ряда, доказывает, что тема жертвы и жертвоприношения в повести Улицкой появляется в ослабленном, переосмысленном виде – героиня добровольно («жертвенно») принимает судьбу. Сюжетное развертывание темы смерти как воскресения осуществляется в *Сонечке* в трансформации мужа героини, которая начинается с момента его женитьбы на Сонечке, когда возрождаются его жизненные и творческие силы. Таким образом, подчеркивается софийная функция Сонечки – создательницы идеального дома и посредницы в процессе перерождения мужа. Второе воскресение Роберта Викторовича происходит под влиянием молодой любовницы, приемной дочери Яси.

Мифологема Земли в повести Улицкой, как утверждает исследовательница, не появляется эксплицитно, «однако, по некоторым своим атрибутам две женщины, Сонечка и Яся, представляют собой две ипостаси Земли, как они описаны у В. Топорова» (с. 40). Итак, в *Сонечке* проявляется непорочность и цельность Земли, а в образе Яси – ее развратность.

Анализ *Сонечки* на фоне произведений первого ряда показывает, что изначальный поэтико-семантический комплекс смерть – воскресение в повести Улицкой сохраняется, но в демифологизированном варианте.

В следующей аналитической главе рассмотрению подвергаются произведения второго ряда. Исследовательница пытается доказать, что в повести Улицкой с помощью поэтико-семантического комплекса, кодирующего сентиментальную любовь, повторяющегося и трансформирующегося в родственных произведениях, проявляются эстетические и поэтические принципы сентиментализма. Связь между повестью *Сонечка* и сентиментальным романом Достоевского *Белые ночи* осуществляется, по ее мнению, посредством *Повести о Сонечке* Цветаевой.

Приступая к выявлению того комплекса, который объединяет произведения второго ряда, венгерская исследовательница называет сюжетные переключки повестей Цветаевой и Улицкой. Указывается на отдельные мотивы – мотив белизны тела Голлидэй и Яси, мотив сахара и мотив театра – Софья Голлидэй вы-

ступает в роли Настеньки в *Белых ночах*, Яся, готовясь в театральное училище, учит роли шекспировских героинь.

Рассмотрение сентиментальной любви в произведениях второго ряда проводится исследовательницей по таким признакам, как кратковременная встреча, фиксация этой встречи от первого лица, чувство благодарности за пережитую встречу, оппозиция жизни и мечтания или литературы и др. Исходя из сентиментализма Достоевского, основанного на разладе «живой жизни» с фикцией, ученая приходит к обобщающему выводу о перекодировке Улицкой понимания сентиментальной любви. По ее мнению, в повести Улицкой акцент переносится на взаимопроникновение сферы реальной и сферы фикции. Главная героиня постоянно перемещается из мира реального в мир литературного вымысла, не осознавая этого.

В этой главе рассматривается также принцип игры. Сабо, исходя из учения об эстетическом воспитании Шиллера, являвшегося источником сентиментализма Достоевского, замечает, что в повести *Сонечка* важное место занимает особое понимание игры. Она оказывается центральной категорией произведения, самым важным структурным принципом.

Последний, выявленный ученой ряд произведений родственных *Сонечке*, объединяется сходством в понимании сущности художественного творчества. В этом ряду роман Набокова *Камера обскура* рассматривается как роман-посредник между повестью Улицкой и повестью Гоголя *Портрет*, а также итальянскими сценами романа Толстого *Анна Каренина*.

Как замечает исследовательница, отношение повести Улицкой к набоковскому произведению и традиции XIX века сложное. Герой-художник Улицкой запечатлевает действительность своим внутренним художественным видением, обращается не к действительности, а к своему внутреннему миру. В этом плане герою ближе к философии творчества, изложенной в вышеупомянутых произведениях Гоголя и Толстого. Но при этом, как замечает Сабо, в повести ни разу не возникает проблема души или трансцендентности, что, в свою очередь, делает точку зрения Улицкой на творчество более близкой позиции Набокова.

Кроме того, в повести *Сонечка* утверждается понимание творчества, условием возникновения которого является любовь (этот момент у Набокова отрицается, а у Толстого и Гоголя практически отсутствует). Из этого, по мнению венгерской исследовательницы, можно сделать вывод, что Улицкая возобновляет учение об Эросе, согласно которому любовь и художественное творчество ведут к бессмертию. Следование платоновской традиции в понимании искусства Сабо находит в последнем произведении третьего ряда – в романе *Портрет Дориана Грея* Уайльда. Таким образом, *Сонечка* вписывается не только в русскую, но и в общеевропейскую культурную традицию.

Последняя задача автора состояла в рассмотрении проявлений дихотомии действительности и фикции в поэтике повести Улицкой. Структурный анализ

повести показывает, что *Сонечка* предстает как произведение, динамика которого обеспечивается постоянными пересечениями границ между сферами фиктивного и реального на разных уровнях. Это позволяет, по мнению исследовательницы, посмотреть на повесть Улицкой как на саморефлектирующее произведение.

Итак, Тюнде Сабо, как мы старались показать, раскрывает в монографии *Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой* новые структурные и семантические возможности первой повести современной писательницы. Рассмотрение *Сонечки* на фоне родственных произведений позволяет прочитать ее по-новому, как повесть, в центре которой находится проблема взаимосвязи *действительного* и *фиктивного* в художественной литературе.

Книга Тюнде Сабо является важным этапом в научном постижении творчества Людмилы Улицкой. Она открывает путь к поискам родословной творчества писательницы в целом и к обобщающим выводам на тему места ее творчества в современной русской литературе.

Aleksandra Szymańska
Uniwersytet Łódzki

P. Mitzner, L. Fleishman, METAMORFOZY LWA (LEONA) GOMOLICKIEGO, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2015, ss. 316.

Lew Gomolicki do 1945 roku był poetą rosyjskim, przedstawicielem warszawskiego «odgałęzienia» rosyjskiej literatury emigracyjnej; po II wojnie światowej zaś, zarzucając poezję w języku rosyjskim, «przeinstalował się» na język polski i napisał w nim kilkanaście dobrze przyjętych przez krytyków i czytelników powieści. Przynależąc jednocześnie do literatury polskiej i rosyjskiej, w żadnej z nich nie był dobrze znany, choć w innym wymiarze i z innych powodów. W ZSRR skazano go, podobnie jak pozostałych rosyjskich twórców emigracyjnych, na literacki niebyt. Po 1991 roku sytuacja ta właściwie się nie zmieniła, o Gomolickim w Rosji do niedawna jeszcze w ogóle nie pisano. W Polsce był znany niemal wyłącznie jako prozaik, nie mogły tego zmienić ani wybiórcze i zakamuflowane wspomnienia poety zamieszczone przez niego w autobiograficznych powieściach, ani próby przybliżenia niektórych aspektów jego twórczości rosyjskiej, podejmowane przez nielicznych polskich badaczy¹.

¹ Zob. np.: J. Rzymowski, *Erynie historii i człowieka. O pisarstwie Leona Gomolickiego*, Łódź 1973; J. Kulczycka-Saloni, *Przedwojenne i powojenne pisarstwo Leona Gomolickiego*, „Przegląd