

УДК 821.161.1.0

КОВТУН Наталья Вадимовна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета. Автор 181 научной публикации, в т. ч. 11 монографий, 12 учебно-методических пособий

МИФОЛОГИЯ ПОИСКА ИСТИНЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Л. УЛИЦКОЙ¹

Статья посвящена анализу мифологии и мифопоэтики сюжета поиска истины в ранних текстах Л. Улицкой. Особое внимание уделено повести «Веселые похороны», которая рассматривается как метатекст мировой культуры, герменевтическая игра. Автор предлагает читателю разгадывать шифры дискурсов (от мифов Античности до произведений эпохи постмодерна), чтобы обнаружить следы первоценария, предложенного человечеству Творцом. Идеальной основой произведения стал миф о горгоне Медузе как обладательнице тайны Творения.

Ключевые слова: Улицкая, «Веселые похороны», миф, горгона Медуза.

Сюжет поиска и обретения истины структурирует многие тексты Л. Улицкой. Ее герои стремятся угадать первоизданный чертеж мироздания, предложенный человечеству Творцом. Архетип истины связан с образом египетской Исиды и ее греческих ипостасей – Деметры, Персефоны, Афины. Исида почитается как богиня плодородия и как «тысячеименная», знающая сущности вещей [10, с. 254]. Собирая части мертвого тела бога Ра, убитого Сетом, Исида организует социально-географические

пределы человеческого мира. Изображение древней богини с младенцем Гором на руках соотносится с образом Богородицы [10, с. 255]. С мифологией Исида/Афины связан мотив *горгоны Медузы*. Прекрасная Медуза в момент соития с Посейдоном в храме Афины стала невольной обладательницей тайны богини как *тайны творения*. Афина превратила красавицу Медузу в чудовище – горгону. Персей выступает в роли мстителя, возвращающего истину под покров богини. Афина помещает голову Меду-

¹ Работа выполнена в рамках интеграционного проекта СО и УрО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования»

зы с сокрытой в ней тайной «за предел» человеческого пространства и жизни, под охрану трех грай, которым на всех дан *один зуб* и *один незакрывающийся глаз*. Р. Грейвс истолковывает «зуб», «глаз», украденные Персеем у грай, как дары предвиденья (зуб мудрости) и поэзии. Тогда сам Персей суть воплощенный Гермес, обладатель тайны, покровом для которой стала маска Медузы, отразившаяся в очертаниях театральной маски [6, с. 190]. Поиски истины предполагают не просто *кругосветное* путешествие, но *всесветное* – на этом и том свете.

Голова Медузы (важен мотив отсечения головы) и есть метонимия истины; даже мертвая, она хранит тайну, несносимую для человека, отсюда опасность взгляда чудовища. Афина – Мудрая – олицетворение головы Зевса – успокаивается тогда, когда голова Медузы возвращается на ее эгиду. Покрывало Исиды, эгида Афины, голова Медузы сопричастны знанию о творении. Голова и есть семя, мифы полны сюжетами об отрубленных и «посеянных» головах, указывающих на время половой зрелости [7, с. 131]. Мист, или искатель истины, «странствует» по лабиринту священной пещеры, встречает чудовищ, переживает искушения, оказывается пред вратами, которые и должны открыться, явить свет истины (образ платоновской пещеры). В массовых культах мистерия посвящения модифицировалась в *мистерию причастия*, где истина не открывалась, но символизировалась. Вехами на пути развития темы стали «Одиссея» Гомера, «Божественная комедия» Данте, «Фауст» Гете, переосмысленный романтиками, произведения Достоевского и Толстого [9]. Для русской культурной традиции принципиальное значение имеют «Евгений Онегин» Пушкина с Исидой/Татьяной, стремящейся разгадать тайну Онегина, «Идиот» Достоевского и тексты мастеров серебряного века, связанные с идеями софиологии. Особое место в этой парадигме принадлежит новелле

В. Набокова «Ultima Thule», где развернут мотив прорыва истины в «человеческое пространство» – тело. В отличие от Достоевского, ищущего истины в «душевных потемках», автор «Защиты Лужина» сосредоточен в пределах сознания и подсознания человека.

Тексты Л. Улицкой есть иронический диалог с предшественниками, чьими усилиями оформляется традиция воплощения сюжета поиска истины. Мастер Роберт Викторович (повесть «Сонечка», 1992), создавший галерею «белых портретов» как попытку разгадать тайну красоты, умирает в момент соития с молодой любовницей от кровоизлияния в мозг. Сцена отсылает к мотиву *отсечения головы Медузы*: «Лицо умершего было темным, как бы оплавленным, и только сложенные на груди руки сверкали ледяной белизной»². Подобно Фальтеру В. Набокова, самым воплощением головы чудовища стал дамский угодник Алик, разбитый параличом – живой остается только голова в ореоле рыжих волос («Веселые похороны», 1992–1997). Любовный сюжет в произведениях Л. Улицкой также обязательно смыкается с сюжетом познания.

Повесть «Веселые похороны» аккумулирует в себе идеи раннего творчества автора, текст создается почти одновременно с повестью «Сонечка», вбирающей мифы софиологии [8], вступает в пародийную перекличку с романом «Медея и ее дети» (1996). Произведение строится по мотивам путешествий художника, которые представлены как видение, сон, воспоминания. Алик явлен «ловцом, гонящимся всю жизнь за миражами формы и цвета»³ в надежде разгадать первичный узор мироздания. В контексте блужданий миста очевидны параллели с «Божественной комедией» Данте, «Фаустом» Гете, «Евгением Онегиным» Пушкина, романами Достоевского, текстами эпохи модерна (Р. Киплинг, А. Блок, И. Бунин, Ю. Олеша). Данте и Достоевского

² Улицкая Л. Бедные, злые, милые: повести. Рассказы. М., 2005. С. 272.

³ Ее же. Веселые похороны: повесть и рассказы. М., 2000. С. 52.

читает умирающему итальянка *Джойка*, имя девушки ассоциируется с родоначальником постмодернизма *Джойсом*. Образ Улисса подсвечивает и фигуру главной героини романа «Медя и ее дети» – она «ощущала себя не менее чем Одиссеем»⁴. Колдунья Медя в архаических культурах соотносится с хранительницей мудрости Гекатой [10, с. 349].

«Веселые похороны» развернуты и в сторону массовой культуры, автор обыгрывает китчевую эстетику глянцевого журнала («журнальная безукоризненность» внешности героинь), воспроизводит уличные сцены. При этом грань между античной драмой и цирком утрачивается. Анекдот становится поэзией, а картины, восходящие к сюжетам Библии, соскальзывают в водевиль. Таинство крещения, о котором договариваются в туалете, воспринимается как «какая-то глупость, театр» и «любовная игра», госпитализация обреченного – «небольшой спектакль». Исповедь напоминает «цирк какой-то», похороны уподоблены вернисажу. Однако этот же принцип связи «высокого» и «низкого» позволяет открыть и обратную перспективу – от анекдота к тайне. Так, беседа рабба и отца Виктора с художником напоминает сеанс психоанализа и «исповедь наоборот». Протагонисты высшей воли признаются герою в сокровенном. Слова бабюшки о присутствии Третьего (Христа) в ситуации исповеди («между нами есть Третий») наталкиваются на внутренний протест мастера: «Не чувствовал он никакого третьего. И вообще третий – персонаж из анекдота»⁵, но рождают и тоску по чуду.

Путь Алика корреспондирует с сюжетом «Фауста»: герой стремится открыть первоначала бытия, смысл жизни и смерти. При этом ни одна из готовых истин (законы гармонии в искусстве или религиозные догматы) не кажется

ему убедительной. Историю художника открывает поездка в Индию «за древней мудростью», откуда он привозит корзинку для змей – травестийный вариант головы Медузы. Чертами змеи маркированы все женские фигуры в повести: от циркачки Ирины до прозрачной Нинки, что «стала как корзинка. Для змей»⁶; не случайно в арсенале героинь восточные атрибуты, яблоки и гранаты – знаки познания. Алик ищет мудрости в строгих законах *математики*, постигает *гармонию музыки*, но тексты Скрябина звучат «механистично и убого». Усвоение *живописного опыта* модерна (Моранди, де Кирико, Кандинский, Малевич) делает собственные произведения художника «необязательными». Герой разочаровывается и в слове, и в звуке, и в «теории сухой», если цитировать Гете. Выход из тупика равнозначен завершению первого акта пьесы жизни: Алик оставляет Россию, отправляется путешествовать по Европе и Америке. В финале повести он устраивает сказочную «Россию вокруг себя. Да и России той давно уже нет. И даже неизвестно, была ли...»⁷. Так намечена параллель с судьбой И. Бунина, сохранившего Россию антоновских яблок в эмиграции. С «тремя антоновскими яблоками» приезжает покорять Америку возлюбленная Алика – Валентина. Причем Московии как Третьему Риму в повести наследует Нью-Йорк: «В нем есть все. Он город городов. Вавилонская башня», – утверждает герой⁸.

Путешествие по Европе суть блуждание среди отражений в надежде уловить тень, следы смысла, отразить их на холстах. Движение героя соответствует мифологическому *циклу истины*: от «книжной мудрости» до познания природы, тайн жизни, смерти, воскресения. Мастер открывает географические узоры разных стран, ни одной из них не отдавая предпо-

⁴ Улицкая Л. Медя и ее дети. М., 2005. С. 165.

⁵ *Ее же*. Веселые похороны: повесть и рассказы. М., 2000. С. 43.

⁶ Там же. С. 8.

⁷ Там же. С. 101.

⁸ Там же. С. 67.

чтение: он «стоял между ними как третейский судья»⁹.

В диалоге представителей различных вер Алик занимает ту же позицию «над схваткой», сравнивая свою миссию с ролью мудрого Саладина. Появление служителей религиозных культов в комнате больного травестирует мотив *открывающихся врат*, за которыми ожидается *visio*. Функции покровы выполняют двери огромного грузового лифта.

Завоевав «внешнее» пространство, «как тело новой любовницы», герой проникает в саму утробу природы. Во время посещения ночного рыбного рынка он наблюдает «змеистых существ», что «переливались синим, красным, зеленым и розовым, и некоторые еще шевелились, а другие уже зачоченели»¹⁰. Описание морских чудовищ отсылает к образу головы Медузы и узору калейдоскопа, собранному из разноцветных стеклышек. В «Веселых похоронах» символами мироздания выступают колода карт, фигуры «пазл» и пестрый «узор в окошечке калейдоскопа», указывающий на *идею алеаторики*, когда мир осознается как сумма случайностей, в которых «заложено большое богатство возможностей. Как стеклышки в калейдоскопе»¹¹. Изменчивый узор не укладывается ни в одну из известных систем координат, ибо все варианты игры столь же непредсказуемы, сколь темен для смертного замысел Творца.

Путешествие миста включает и «загробное странствие», ему являются тени умерших, накануне смерти герой переживает миг высшего блаженства: «Он знал сейчас, что не было у него в жизни ничего лучше этих бессмысленных застолий»¹². Первоначальный чертеж мироздания, следы которого художник пытался уловить всю жизнь, проступает на изнанке век/покрова: «На изнанке век извивались яркие

желто-зеленые нити, образуя ритмичные орнаменты, подвижные и осмысленные»¹³. Путь героя и осуществляется как движение от истины к истине, которые потрясают своей обыденностью. Здесь Л. Улицкая следует логике В. Набокова. Миг прозрения нельзя вычислить, тайна настигает, как взгляд Медузы, в этот момент можно «найти и собрать все части того соусника, той супницы», осколки которой рассыпаны по «туманным побережьям», и «целиком восстановить посудину в первое же, а не триллионное утро» [11, с. 154]. Истины рассыпаны повсюду, как разноцветные стеклышки, они незаметны, смешны, собрать их в узор может только человек, он и становится *главной истиной*. Рождение человека равно рождению мироздания, которое пригодно для жизни, только если освящено памятью и любовью, что составляет *следующую истину*. Тень жизни одного человека отражается в памяти, творчестве других людей; еще одной истиной в повести *признается искусство* как тень теней. Черета этих истин составляет динамику становления личности и динамику мира, который может опустеть, если некому будет отбрасывать тени/узоры в пространстве.

Каждый этап восхождения миста отмечен любовью трех женщин: *белой, красной и черной*, что связано с представлениями об основных моментах человеческой жизни – *зачатии, рождении, смерти* [5, с. 118]. Со стихией жизни ассоциируется «розовая и толстая» Валентина в ярко-красном белье. Тайну смерти символизирует черная Ирина Пирсон, полубезумная Нинка покоряет своей детскостью, незащищенностью, ее область – абсолютный «верх», мансарда художника. Женские судьбы цитатны, их функции определены волей мастера, который придумывает курам истории (мотив режиссера и марионетки). Герой не пытается пересоз-

⁹ Улицкая Л. Веселые похороны ... С. 79.

¹⁰ Там же. С. 69.

¹¹ Улицкая Л. Казус Кукоцкого: роман. М., 2005. С. 608.

¹² *Ее же*. Веселые похороны ... С. 52.

¹³ Там же. С. 47.

дать женщину, он декорирует ее облик, выводит на сцену. Вашингтонские галерейщики признают за Аликом дар «гениального модельера», миссию Пигмалиона оттеняет роль Аликино из «Божественной комедии» Данте (показательно созвучие имен). Л. Улицкая обыгрывает идеи зрелого символизма, сцены «веселых похорон» отсылают к «Балаганчику» А. Блока.

Полнотелая Валентина, живущая «в низком подвале», изучающая табуированную лексику, мастерски танцующая на угольях, путешествует с Аликом по ночным кабакам и рынкам. Маркер красного указывает на связь героини с богиней плодородия, покровительницей городов – Кибелой. В повести «Сонечка» мастеру накануне свадьбы мерещится пляшущая богиня – воплощение маски горгоны Медузы, дразнящей высунутым языком, с клыками, обвитой змеями: «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»¹⁴. Завершается линия Валентины эротической сценой в ванной, чернокожий «жилистый индеец» заставляет ее пережить чувство полета. Образ индейца отсылает к одному из наименований Кибелы – Индейская мать [10, с. 283]. Так ситуация соблазна разрешается в повести мгновением истины.

Образ жены мастера, его музы, Нинки, вбирает черты «безумной Офелии», «дамы с камелиями», модели на подиуме. На похоронах мужа Нина «сияла радостью и ангельской красотой», напоминала «птичку бедную», ее атрибуты – золотой крест и лилии. Мотив пламени, раскаленных угольев, ведущий в образе Валентины, здесь воплощен в варианте жертвенного огня: Нинка шла за гробом «как сати – индийская вдова, восходящая на погребальный костер»¹⁵. Мотивы

жертвы, очистительного огня, алкоголя реализуют тему эскапизма, усиленную страхом героини перед знаками цивилизации: «она никогда не брала в руки денег». Мотив «черной невесты», характеризующий образ Нины в финале повести, переводит события в проекцию кино, отсылает к фильму Ф. Трюффо «Невеста была в черном» (1968).

Если Алик режиссирует истории окружающих, то Ирина Пирсон – его собственную, ее линия развивается параллельно линии мастера, но не в вертикальной, а горизонтальной проекции. Ирина оплачивает могилу на еврейском кладбище, устраивает судьбу картин Алика – «создает отца своему ребенку». Ведущий в образе героини – мотив Вечной Женственности, «затонувшей жемчужины», поруганной красоты [1, с. 206], что воплощается как на уровне атрибутов, так и в восприятии близких: «„Жемчужина, настоящая жемчужина“, – подумал Лева»¹⁶. Не случайна связь Ирины с цирковой культурой, насыщенной эротизмом [4]. Она – потомственная акробатка, начавшая карьеру в Америке с кукольных представлений: «сшила пять тряпичных кукол, надела их на руки, на ноги и на голову, и заработки их совсем уж устроились»¹⁷. Число пять имеет особое значение в тексте, сюжетное действие открывает встреча у постели художника пяти женщин, обликом напоминающих *марионеток*, а завершает сцена похорон, где они же выступают в функции *мироносиц*.

Судьба Ирины – воплощение «американской мечты», она добивается финансового успеха, умело балансируя меж крайностями, но никогда не достигает Небес. Бросая вызов избраннику, юная Ирина проходит по краю крыши на руках: «Острые носки ее туфель замерли на фоне лилового неба», она «царапала носками туфель затвердевшее небо»¹⁸.

¹⁴ Улицкая Л. Бедные, злые, милые: повести: рассказы. М., 2005. С. 16.

¹⁵ *Ее же*. Веселые похороны ... С. 109.

¹⁶ Там же. С. 32.

¹⁷ Там же. С. 103.

¹⁸ Там же. С. 20.

«Лиловое небо» – насмешка над поэтикой символистов; по поводу «лиловых миров», «лилового сумрака» в стихах А. Блока иронизировал И. Бунин [3, с. 296]. Образ циркачки, замирающей вверх ногами, развивает ту же мифологему «затонувшей жемчужины» – на белых джинсах девушки «отчетливо были видны два темных пятна во все ягодичицы»¹⁹. После представления на крыше Ирина уходит с модным писателем – ассоциация с сюжетом «Лолиты». Дар любви, отпущенный им с Аликом, превращен в трюк, бездонное небо – в купол цирка. За образом героини угадываются черты своеобразной Лилит/Лолиты и сказочной акробатки Суок – «чудесной легконогой девчонки», осваивающей страну Толстяков. Встреча мастера с Ириной *Пирсон* на вернисаже в Америке знаменует начало его болезни (паралич) и смерть. Ирина, подобно *Персею* (характерно созвучие имен), является за головой художника, с ней – дочь Тишорт как щит, «зеркало Афины», в котором Алик видит собственное отражение. На майке девочки – «люминесцентная надпись на неизвестно каком языке: “PIZДЕЦ”»²⁰. Блестящая надпись – символическая секира, «адамантов серп» Гермеса. Иронический контекст мотива *отсечения головы Медузы* усилен за счет параллели со сказкой Р. Кипплинга. Визит Ирины, «сделанной из маленького юркого животного», совпадает с появлением в мастерской пса Кипплинга, сюжет развернут в сторону истории ловкого мангуста, побеждающего змей.

Фигура каждой из героинь подана в тексте с позиций нарратора, возлюбленного, церкви, ни одна из которых не абсолютна. Облик избранниц атрибутирован цветами, травами, выстроен на контрастах, что пародирует атмосферу кабаре, популярных в культуре модерна, отсылает к

творчеству импрессионистов: «Любительнице абсента» П. Пикассо, «Бару в Фоли-Бержер» Э. Мане и др. Инфернальный флер, оттеняющий женские образы, сочетается в повести с символикой сакрального. Отец Виктор воспринимает образы героинь по *модели иконописи*: «Не оставляют вас ваши подружки... Все они мироносицы, если их поскрести...»²¹. По Священному Преданию, жены-мироносицы – женщины, пришедшие утром ко Гробу воскресшего Христа с благоговениями для ритуального умащения тела. Настойку из трав для Алика привозит Марья Игнатьевна из Белоруссии, полнотелая Валентина, подобно Земле-Матери, хочет заново родить избранника, на отпевании она стоит позади вдовы «со свечей, в снопе пыльного света». Луч, прорезающий клубы пыли, – напоминание о семенах жизни, частицах солнечной, огненной стихии. Наконец, Нинка совершает над умирающим обряд крещения.

В облике Алика как искателя истины отражены черты избранничества и профанные признаки. Окружающие видят в нем «расслабленного», «плененное дитя», Наполеона и, одновременно, «беззаботную птичку», самого Христа. Положение художника, неподвижное тело которого, прикрытое простыней/плащаницей, распростерто на ложе, напоминает сюжет снятия с креста. Происходящее укладывается в трехдневный срок. В мастерской Алика поселяется «бездомный эмигрант», ему «было видение, что Христос сейчас в Америке и он должен Его разыскать»²². За телом умершего приезжают «два добрых молодца и их добренький начальник», напоминающий «облысевшего Чарли Чаплина»²³.

Образ пародийно развернут в сторону Иосифа Аримафейского – «человека доброго и правдивого» (Лк. 23: 50–56), получившего со-

¹⁹ Улицкая Л. Веселые похороны ... С. 20.

²⁰ Там же. С. 8.

²¹ Там же. С. 41.

²² Там же. С. 94.

²³ Там же. С. 105.

гласие Пилата на погребение тела Христа. В финале «Веселых похорон» мотив воскресения разрешается как *чудо и фокус* одновременно. Голос умершего звучит с магнитофонной ленты, что на уровне авторского повествования не отменяет значимости произошедшего: «Каким простым и механическим способом он разрушил в одно мгновение вековую стену, бросил легкий камушек с того берега, покрытого неразстворимым туманом»²⁴. После смерти герой является жене Нинке, чей образ в финале повести маркируют черты Марии Магдалины. В этом контексте сам художник предстает в роли Третьего, о незримом присутствии которого говорил батюшка: «Алик сделал, как обычно, нечто необычное: три дня тому назад был живой, потом стал мертвый, а теперь занял какое-то третье, странное, положение»²⁵.

Если мастерская Алика на крыше небоскреба – высшая точка мироздания, то его низ теряется в пещерах/метро Нью-Йорка. Образ вертикали дублирует в повести шахта лифта, переход на следующий этаж/уровень напоминает правила компьютерной игры и обряд инициации. Отец Виктор делится с художником: «Мужское содержание веры – брань. Помните ночную борьбу ангела с Иаковом? Война за самого себя, подъем на следующий уровень»²⁶. В ситуации крещения купелью для Алика выступает *белая супница* с тремя свечами по краю. Образ «английской супницы времен бостонского чаепития», купленной у «седого красивого негра с изуродованной рукой»²⁷, в сочетании с запахом чая, царящим в мастерской художника, создает ассоциацию с историей борьбы американских колонистов за независимость. Начало ей положило уничтожение груза чая, принадлежащего Британской Ост-Индской компании. Сюжет Американской революции коррелирует

в повести с историей августовского путча начала 1990-х в России, который герои наблюдают по телевизору. Так складывается мировой реестр *«отрезанных голов»*, увенчанный головой Художника, обозначающий эсхатологический предел, за которым ожидается рождение нового неба и новой земли. В единый узел в повести стягиваются события крещения героя и процесс очищения мирового пространства в преддверии его новой космизации.

Образ белой супницы/купели обрастает множественными ассоциациями, напоминает «белый челнок», парусом для которого стали «драгоценные волосы» Нинки, и ту супницу, что собрана «в первое же, а не триллионное утро». Означенный ряд отсылает к истории об Адаме и Еве, стихотворению И. Бунина «По течению» и знаменитой новелле В. Набокова. В романе «Даниэль Штайн, переводчик» (2006) возникает близкий сюжет, когда сам Господь заплетает Еве косы перед ее встречей с Адамом, словно закрепляя союз с людьми. Женская фигура, украшающая нос корабля/ковчега, символизирует Согласие, в этой парадигме выдержан в повести и обряд Прощания. Окрест смертного ложа мастера исполняют «пляску смерти» приведенные с улицы парагвайцы. Мотив «танцующей смерти» европейского средневековья в русской романтической традиции травестируется, когда явлено ««всеприсутствие» смерти и вместе с тем ее релятивизм и в конечном счете обратимость» [2, с. 169]. Отпевают Алика раввин и православный священник. На месте захоронения «могильные плиты устремились ввысь», сошлись воедино надписи на разных языках. Могила становится новой Вавилонской башней и Голгофой одновременно.

Черты рая и ада, смертных покоев и храма, которыми отмечена мастерская художника, за-

²⁴ Улицкая Л. Веселые похороны ... С. 115.

²⁵ Там же. С. 118.

²⁶ Там же. С. 42.

²⁷ Там же. С. 94.

ставляют вспомнить образ Гроба Господня, где с распятия и до воскресения покоится тело Христа. В мансарде жарко, все ходят обнаженными, напоминая детей и птиц. Чтение Данте, «танец смерти» черных парагвайцев переводят картину в иной регистр. В мастерской сходятся времена и пространства, картины мастера – «черные дыры», через которые открывается выход в иные пределы. В стилистике Ж. Делёза «черная дыра» сознания, субъективности, творчества противостоит стене господствующих стереотипов [12, с. 165–168]. Самое большое полотно Алика изображает «горницу Тайной Вечери, с тройным окном и столом, покрытым белой скатертью. Никого не было вокруг стола, зато на столе – двенадцать крупных гранатов... в тройном окне лежала Святая Земля. Такая, какой она была сегодня, а не в воображении Леонардо да Винчи»²⁸. Живописный сюжет выглядит убедительнее, чем все святыни Израиля, ибо в нем сохранено живое чувство. Реб Менаше, «не любитель и не знаток живописи», не может оторваться от полотна, при этом «христианские святыни Иерусалима казались ему сомнительными, как и большая часть иудейских. Горница Тайной Вечери вызвала особое недоверие»²⁹. Фрагмент с гранатами отсылает к работе Караваджо «Ужин в Эммаусе», где Спаситель преломляет хлеб, на столе гранаты – символ воскресения. Именно эта картина вечерней трапезы с Незнакомцем, с которым «говорили и не узнавали его», представляется монаху Даниэлю, проезжающему Эммаус за несколько минут до гибели, выдержанной в стилистике Вознесения. Гранаты, причудливые бутылки, известные по холстам

Моранди, оказываются не только на полотнах Алика, но и заполняют пространство окрест, ретушируя эффект рамы. Текст превращается в жизнь.

Завершает «Веселые похороны» поминальная сцена, воплощенная в стилистике *пира* и *вернисажа*. При взгляде на развешанные картины у гостей открывается иное зрение, подобно «незакрывающемуся глазу» грай: «Ничего не надо было решать, надо было только смотреть, а они сами выстраивались по-умному и красиво...»³⁰. На поминках остро переживаются чувства потерянности, разобщенности, настигшие с уходом мастера; в эту минуту и звучит голос Алика с магнитофонной ленты, призывающий врагов примириться, друзей осушить бокалы, предаться веселью. Описание пира перемежается сценами соблазна, грехопадения, ухода. Евангельский сюжет получает личностное измерение, лишается пафоса. Л. Улицкая отдает мир на откуп человеку творящему/познающему (и потому грешащему), бегущему готовых истин (мотив «черных дыр»), способному бросить вызов обстоятельствам (как Иаков Богу), заразить новой идеей (как некогда Христос). Жест доверия, который демонстрирует автор по отношению к современнику, и обеспечивает книгам успех, но, с другой стороны, настораживает игривая легкость, с которой автор припадает ко всем родникам веры сразу. Любой хорош, лишь бы заранее разлиновал бытие, чтобы сочинителю не пришлось попотеть самому, доискиваясь в нем порядка и смысла. Книжный мир, культурное производство, перешедшие на самообеспечение, без притока энергии извне. Закрытая система, обреченная на энтропию?

²⁸ Улицкая Л. Веселые похороны ... С. 52.

²⁹ Там же. С. 53.

³⁰ Там же. С. 114.

Список литературы

1. Афонасин Е. Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства. СПб., 2002. 368 с.
2. Богданов К.А. Врачи, пациенты, читатели: патографические тексты русской культуры XVIII–XIX веков. М., 2005. 504 с.
3. Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1988. Т. 1.
4. Буренина О. Эротика на манеже советского цирка // *Russian Literature*. 2012. № LXIX-II / III / IV. P. 329–340.
5. Грейвс Р. Белая богиня: историческая грамматика поэтической мифологии. М., 1999. 653 с.
6. Грейвс Р. Мифы древней Греции. М., 1992. 620 с.
7. Иванов Вяч. Дионис и прадиионисийство. СПб., 1994. 359 с.
8. Ковтун Н.В. Судьба отечественной классики в интертекстуальном поле ранних текстов Л. Улицкой // *Вестник НГУ*. Т. 11. Вып. 2. 2012. С. 172–179.
9. Козлова С.М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках истины // *Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»*. Новосибирск, 1996. С. 34–64.
10. Мифологический словарь. М., 1990. 672 с.
11. Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. 528 с.
12. Deleuze G., Parnet C. *Dialogues*. Paris, 1977. P. 165–168.

References

1. Afonasin E. *Antichnyy gnostitsizm. Fragmenty i svidetel'stva* [Ancient Gnosticism. Fragments and Testimonies]. St. Petersburg, 2002. 368 p.
2. Bogdanov K.A. *Vrachi, patsienty, chitateli: Patograficheskie teksty russkoy kul'tury XVIII–XIX vekov* [Doctors, Patients and Readers: Pathographic Texts of Russian Culture in the 18th–19th Centuries]. Moscow, 2005. 504 p.
3. Bunin I.A. *Sobr. soch.: V 6 t* [Collected Works: In 6 vols.]. Moscow, 1988. Vol. 1.
4. Burenina O. Erotika na manezhe sovetского tsirka [Eroticism in the Manege of the Soviet Circus]. *Russian Literature*, 2012, no. 69 (2–4), pp. 329–340.
5. Graves R. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London, 1948 (Russ. ed.: Greyvs R. *Belaya boginya: Istoricheskaya grammatika poeticheskoy mifologii*. Moscow, 1999. 653 p.).
6. Graves R. *The Greek Myths*. London, Baltimore, 1955 (Russ. ed.: Greyvs R. *Mify drevney Gretsii*. Moscow, 1992. 620 p.).
7. Ivanov V. *Dionis i pradiionisiystvo* [Dionysus and Early Dionysianism]. St. Petersburg, 1994. 359 p.
8. Kovtun N.V. Sud'ba otechestvennoy klassiki v intertekstual'nom pole rannikh tekstov L. Ulitskoy [The Fate of the National Classics in the Intertextual Field of Early Texts By L. Ulitskaya]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, vol. 11, no. 2, pp. 172–179.
9. Kozlova S.M. Mifologiya i mifopoetika syuzheta o poiskakh istiny [Mythology and Mythopoetics of the Story About the Search for Truth]. *Materialy k "Slovaryu syuzhetov i motivov russkoy literatury"* [Materials for the "Dictionary of Topics and Motifs of Russian Literature"]. Novosibirsk, 1996, pp. 34–64.
10. *Mifologicheskii slovar'* [Dictionary of Mythology]. Moscow, 1990. 672 p.
11. Nabokov V. *Rasskazy. Priglasenie na kazn'. Roman. Esse, interv'yu, retsenzii* [Stories. Invitation to a Beheading. Novel. Essays, Interviews, Reviews]. Moscow, 1989. 528 p.
12. Deleuze G., Parnet C. *Dialogues*. Paris, 1977, pp. 165–168.

Kovtun Natalya Vadimovna

Institute of Philology and Language Communication,
Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russia)

THE MYTHOLOGY OF SEARCHING FOR TRUTH IN L. ULITSKAYA'S EARLY WORKS

The article analyzes the mythology and mythopoetics of the story of searching for truth in L. Ulitskaya's early works. Special attention is given to *The Funeral Party* which is regarded as a metatext of world culture, as a hermeneutic game. The author suggests her reader to solve discourse ciphers (from ancient myths to postmodernism) in order to detect traces of the initial scenario intended by the Creator. The conceptual basis of the work was the myth about Medusa as the one knowing the secret of Creation.

Keywords: *Ulitskaya, The Funeral Party, myth, Medusa.*

Контактная информация:

адрес: 660041, г. Красноярск, просп. Свободный, д. 82, стр. 1;

e-mail: nkovtun@mail.ru

Рецензент – *Галимова Е.Ш.*, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы института филологии и межкультурной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова