

Наталья Ковтун

Сибирский Федеральный университет
пр. Свободный, 82, офис 2-44, 660041 Красноярск, Россия
Тел.: +7 391 206 26 87
E-mail: nkovtun@mail.ru

Область научных интересов автора: русская литература XX-XXI вв., поэтика, идеология утопического метажанра, проза современных традиционалистов

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ИГРА В РОМАНЕ Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ»

В работе сделана попытка прочитать роман Л. Улицкой как метатекст мировой художественной культуры, герменевтическую игру, в которой автор предлагает «проницательному читателю» разгадывать шифры дискурсов (от античных мифов до произведений эпохи постмодерна), чтобы обнаружить следы первосценария, предложенного человечеству Творцом. Идеиной основой произведения стал миф о Софии Премудрости Божией, Художнице, раскрасившей первичный чертёж мироздания, приглашающей мастеров к сотворчеству (муза и художник). Роман – ироническая заявка и самой Л. Улицкой на вхождение в круг избранных – семью Медеи, чей образ подсвечен образом Софии. Типология героинь строится с учетом гендерных стереотипов эпохи fin de siècle: женщина как сексуальный объект (цыганка, блудница); роковая женщина-вамп (амазонка, Соломея); романтическая возлюбленная, муза (Мадонна, Вечная Женственность). Функции мужских персонажей ассоциируются с Орфеем, Персеем, Пигмалионом, Одиссеем, совершающими свои подвиги во имя Красоты. Миссия читателя – пройти инициацию как разгадывание сюжетных вариаций, за властью букв, напоминающих зубы дракона, обнаружить следы смысла – «золотое руно», к этой цели и вела Ясона Медея.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Улицкая, «Медея и ее дети», интертекст, София Премудрость, мастер, гностический код

В современном литературоведении творчество Л. Улицкой сопрягается с ценностями дома, семьи (Бологова 2010, с. 123–142), что, как представляется, отражает лишь поверхностный уровень интерпретации. Автор предлагает «проницательному читателю» герменевтическую игру, составленную из переосмысленных, «дописанных» сюжетов мировой классики, живописи, кинематографии, которые и нужно рас-

шифровать, чтобы обнаружить следы первосценария, предложенного человечеству Творцом. В рассказе «Сонечка» (1992) Улицкая рассуждает об «игре, заложенной в любом творчестве» (Улицкая 1992, с. 61), в романе «Даниэль Штайн, переводчик» (2008) эта мысль выражена со всей определенностью: Бог «бросает человеку вызов – борись! Он играет с человеком, как снисходительный отец с отроком-сыном, побуждая его напря-

гать силы, тренируя душу. И, конечно, улыбается в метафизическую бороду» (Улицкая 2008, с. 660). Идея бытия как становления, мировой игры отсылает к философии Ф. Ницше, легшей в основание эстетики постмодернизма (Ницше 1992, с. 124).

Роман «Медея и ее дети» (1996) – произведение о стратегиях творчества, о принципах создания дискурсов, начиная с Античности и заканчивая эпохой постмодерна. Образы героев цитатны, в них проступают черты персонажей мировой классики, портреты выдающихся писателей как создателей единого *текста культуры*. Идейной основой произведения стал миф о Софии Премудрости Божией, Художнице, раскрасившей первичный чертеж мироздания, приглашающей мастеров к сотворчеству (муза и художник) (Бычков 1999, с. 332–356). Роман – не лишенная изящества ироническая заявка самой Л. Улицкой на вхождение в круг избранных. Показателен интерес автора к древнейшим мифологемам: от Античности, гностицизма до мифов литературы, в которых зашифрованы тайны первотворения как первописьма. Особый интерес к доктринам гностиков связан с духом усталости, разочарования, отличающими современность. Вопрос о природе Зла, несовершенстве бытия и путях исхода поставлен в доктринах гностиков с максимальной убедительностью.

Экспозицию произведения составляет история рода Синопли, корнями уходящая в древность (коринфскую, греческую), заключение же содержит призыв повествователя о вхождении в мировое творческое братство – семью Медеи, для

чего необходимы герменевтический дар, способность к саморефлексии, самостоянию вопреки базовым идеологемам власти. Самость и признается главной добродетелью гностика (Йонас 1998, с. 275–280). Роман – самопроверка и авторского опыта, отсюда обилие самоцитации. Следы истины угадываются Улицкой исключительно в пределах частного существования, «за временем», и только так, изнутри дома/души открывается картина мироздания. Движение в пределах художественного пространства дублируется описанием «мытарств души», текст пестрит мифологическими мотивами о загробных странствиях, отсылками к Библии, Данте, описанием снов и видений. На могиле родителей главной героине явлена Троица: мать «в нимбе рыжих волос» с «голенькой розовоголовой девочкой на руках, но не новорожденной, а почему-то трехлетней» и отец, «седоволосый, с совершенно белой бородой и выглядевший гораздо старше, чем помнила его Медея» (Улицкая 2005, с. 29). Место Христа здесь занимает София Премудрость, лицо, руки которой традиционно изображаются в пурпурных цветах, символизирующих «огонь духовный» (Трубецкой 1993, с. 229–230).

Структурообразующую роль в произведении играет древнегреческий сюжет о волшебнице Медее, дочери царя Колхиды Ээта, супруги Ясона, возглавившего поход аргонавтов. Этот миф – один из самых востребованных в мировой художественной практике, варианты его интерпретации (от Еврипида, Овидия до Ж. Ануя, П. Пазолини и Л. Петрушевской) – свидетельство единства текста культуры. Героиня Улицкой наследует не

только имя, происхождение знаменитой предшественницы, но и дар врачевания, искусство прорицания, тайны трав, особую связь с конями. Ее дом, расположенный «в самом центре Земли», «на пупке» сочетает черты Колхиды, Ковчега и Голгофы, однако по отношению к современной цивилизации местонахождение «скромной сценической площадки истории» (Улицкая 2005, с. 6) подчеркнуто периферийно. В описании усадьбы, расположенной уступами, отчетливы черты пирамиды и Чистилища Данте. У подножия конической горы – колодец с «драгоценной водой», на ее вершине – сортир с показательной надписью: «Уходя, оглянись, чиста ли твоя совесть...», в прямоугольное отверстие открывается «лучший на свете вид» (Улицкая 2005, с. 16). Восхождение – аналог инициации, в пределах усадьбы каждому дано познать любовь, дружбу, предательство, свой рай и ад (от символики изобилия до «скрежета зубовного», издаваемого младенцем). На вершине горы Данте встречает Беатриче, поэт – музу, этот сюжет воссоздан в историях действующих лиц. И только андрогинный образ Медеи вынесен за рамки человеческих игр, сопоставлен с образом нарратора.

Героиня – воплощение древа мирового, окрест которого и наращивается бытие: «эта безотлучная жизнь, которая сама по себе стремительно и бурно менялась <...>, придала Медее прочность дерева, вплетшего корни в каменистую почву, под неизменным солнцем, совершающим свое ежедневное и ежегодное движение» (Улицкая 2005, с. 60). С юношеских времен героиня почитается «немеркнувшей звездой женской гимна-

зии; ее образцовые тетради показывали последующим поколениям гимназисток» (Улицкая 2005, с. 23). Она – «часть пейзажа» (отсылка к повести А. Битова «Человек в пейзаже»), хранитель мудрости, сокрытой в самой земле как книге, единственная, знающая «приблизительно греческий язык», в котором отразилась «изумительная буквальность и первоначальный смысл слов» (Улицкая 2005, с. 5). В текстах эпохи Просвещения древнегреческий, латынь выступают языками посвященных, к ним прибегают, описывая землю обетованную (Ковтун 2005, с. 33–52). Тайна, сокрытая за чередой букв, знаков и есть «золотое руно», к поиску которого приглашается современный читатель.

Черная, высокая Медея, сама себя именуемая «чертовой кочергой», – воплощенное стило, колодец – чернильница. Дети Медеи – художники, украшающие собственным творчеством мир. Ключ от дома/храма Хозяйка оставляет под «треугольным камнем», отсылающим к важнейшему масонскому символу – *третьему глазу Циклопа*, средоточию человеческого духа (Холл 1994, с. 276). Талант героини как домоправительницы оттенен бездарностью официальных властей, захвативших землю обетованную, но не умеющих ее возделывать/читать, у представителей государства медсестра Медея отмечает «все признаки мозгового поражения» (Улицкая 2005, с. 12). Сюжет о схватке с Левиафаном – один из ключевых, определяющих земную участь персонажей. Сопричастность тайнам мироздания выводит Медею из круга сиюминутных представлений о добре, зле, справедли-

ности. Она смотрит на происходящее из положения Творца, «сверху», наблюдает, запоминает, никогда не снисходя до наставлений. По версии «Теогонии» Аполлора Медея – дочь архаической богини Гекаты, соединяющей в себе мир олимпийцев и титанов, имеющей власть над землей и морем, живыми и мертвыми (Мифологический словарь 1990, с. 143). Улицкая одновременно награждает героиню чертами христианской подвижницы и инфермальными признаками.

В отечественной культуре явление Софии связано с принятием православия, зарождением письменности, что и отражает судьба Медеи. В XI веке киевский митрополит Иларион в «Слове о Законе и Благодати» описывает крещение Руси как приход Софии (Громов 1988, с. 115). Медея, «верующая не в случайность, а в Божий промысел» (Улицкая 2005, с. 152), наделена талантом милосердия, внутренней сосредоточенностью, ее бытие аскетично (вдова), облик поражает иконописной красотой. Окрест ее дома растут лилии – знак Богородицы и таланта «художественно жить», по Улицкой. Сама усадьба – модель бытия, средоточие времен, пространств, народов, живых и мертвых, праведных и грешных. В повести «Веселые похороны» (1992–1997) эту же функцию мировой оси выполняет мастерская Алика на крыше небоскреба. Подобно демиургу – Софии, Медея стремится «все привести к порядку, к системе, от чайных чашек на столе до облаков в небе» (Улицкая 2005, с. 8). Стол как ладонь Бога – тот же алтарь, ритуал вечерних бесед, чаепитий – один из самых устойчивых в семье.

Эту же функцию претворения хаоса в космос выполняют все сокровенные

героини Улицкой: Роберт Викторович и его дочь Таня (отсылка к героине Пушкина – воплощению русской души) разыгрывают историю человечества в собственных декорациях (рассказ «Сонечка»); Нинка собирает фигуры «пазл» («Веселые похороны»); в знаковом романе «Казус Кукоцкого» чертежница Елена прозревает совершенный эскиз мироздания: «Елене иногда хотелось бы высказать мужу свои соображения о “чертежности” мира, о снах, которые снились ей время от времени, – с чертежами всего на свете: слов, болезней, даже музыки...» (Улицкая 2005, с. 78). Комната Медеи уподоблена святилищу, куда вход профанам заказан: «Комната ее для всех приезжих была священна, и без особого приглашения туда не входили...» (Улицкая 2005, с. 35). На подступах к дому пасутся овцы, символизируя избранность места. Все действия в пределах усадьбы ритуализированы, от хождения к колодезю за водой до вечерних чаепитий – из уважения к Медее «необъяснимые законы всеми жильцами строго соблюдались. Впрочем, чем закон необъяснимей, тем и убедительней» (Улицкая 2005, с. 32). Порог Хозяйки ни разу не переступали представители власти, дом сохранил первозданную чистоту, воспринимается как храм.

Своеобразным руководством к инициации читателя в тексте выступают *вещи сны и письма*. Медея пишет подруге детства, аристократке по рождению Елене, чей образ отсылает к Елене Прекрасной, наследующей Софии Премудрости (Женщина в мифах и легендах 1992, с. 109). Послания Медеи – вариант *древнего солилоквиума*, беседы художника с

самим собой, с собственной душой. Эту же функцию выполняет сам роман по отношению к его автору. Гностическая мифология трактует письмо как «воплощение зова, идущего в мир и достигающего души, дремлющей здесь внизу» (Йонас 1998, с. 130). Медея пишет в переломные моменты жизни на французском языке, однако тексты изобилуют бытовыми подробностями, случайными зарисовками и должны читаться между строк, как послания знающих (посвященных, пневматиков). Только те, кто наделен духовным даром, способны к преображению, ответу на «зов». Душа же, по гностикам, таит в себе искру божественного знания, память об утраченной гармонии Вселенной, – это потенциал избранных. Все герои Улицкой традиционно делятся на *марионеток*, *бурагин* с полой грудью и *режиссеров/демиургов* – художников, музыкантов, врачей, выводящих кукол из кулис – «углов», придумывающих им истории.

Ту же функцию писем (обращение к дремлющим душам) в романе выполняют книги, живописные полотна, узоры, даже надписи на заборах и решетках, которые необходимо научиться читать. Накануне смерти/ухода мужу героини Самуилу Мендосу незнакомый «коричневый юноша» с «толстой, грубо раздвоенной верхней губой», символизирующий всадника Апокалипсиса, передает три ветхие книги на иврите. Медея «поняла этот внятный знак без сомнения – готовься!» (Улицкая 2005, с. 152). Через древние тексты умирающий, некогда служивший идеям революции, возвращается к мудрости своего народа, преображается внутренне и

внешне: становится молчалив, особенно добр, светлеет лицом («Медея находила его одухотворенным и прекрасным»), на него снисходит «благодать слез», тело усопшего «терпеливо ожидало приезда родственников, не проявляя признаков тления» (Улицкая 2005, с. 161). Перед смертью Самуилу открывается главный принцип работы со Словом: «мысли не полностью, а с большой степенью приближенности передаются словами, что есть некий зазор, некая брешь между мыслью и словом и заполняется она напряженной работой сознания, которая и восполняет ограниченные возможности языка. Чтобы пробиться к мысли, которая представлялась теперь Самуилу подобием кристалла, надо миновать текст» (Улицкая 2005, с. 155). Кристалл – отсылка к тем же образам пирамиды, конической горы и третьего глаза Циклопа, атрибутирующих усадьбу Медеи. По сути, названный герменевтический принцип исповедует и сам автор, он созвучен общему течению «критики языка».

Древнейшая символика, проступающая в посланиях всех времен и народов, – *гендерная*. Символы мужского и женского (круг, чаша, лилия, роза, крест, кинжал) прочитываются в романе как символы судьбы, явленные в строго определенный момент. Так, Медея уже после смерти мужа находит кольцо сестры, ее письмо, обращенное к Самуилу, – свидетельство их связи, инцеста. Линия Сандры и Самуила подсвечена историей Главки и Ясона, сюжетами романа В. Набокова «Ада» и рассказа Т. Толстой «Соня», выстроенного по канве набоковского текста (Ковтун 2009,

с. 90–100). Путешествие самой Медеи на родину, к «мудрой Леночке» и брату Федору, совершенное после находки, построено по той же инициальной схеме и вопреки логике мифа заканчивается не мезью – примирением с судьбой.

Союз Елены и Федора заставляет вспомнить историю о Георгии Победоносце – освободителе Руси от варваров, наследующего функции мифологического героя, претворяющего хаос в космос. Елена/София и Федор Стратилат, согласно легенде, почитаются родителями святого Георгия (Маркова 1997, с. 234). Егорий, возделывающий мир Словом, изображается на иконе с Евангелием в левой руке. Чтение сакральной книги и выполняет роль оберега от злых сил, дублируется произнесением проповеди или молитвы. Миссию драконоборца в романе наследуют сын Елены Георгий и сама Медея, спасшая от страха перед Левиафаном собственного мужа. Появление Медеи в Феодосии означено «большой водой», заполняющей колодецы, символизирующей очистительную стихию: «дети и старики отворяли отводы арыков в свои дворы. Начинался час утреннего полива...» (Улицкая 2005, с. 175). Время в доме Елены фиксируется датами православного календаря, Медея проводит здесь Великий пост, Лазареву субботу и в страстную среду возвращается в мир. Ее путешествие/паломничеству сопутствуют счастливые совпадения, чудеса, проводником героини выступает неизвестный мальчик, напоминающий «дорожного ангела». Странствующая Медея – ироническая реплика и в сторону Одиссея, она «ощущала себя не менее чем Одиссеем»,

который «был искателем приключений и человеком воды, и он вовсе не упускал возможности отсрочить свое возвращение, больше делая вид, что цель его – грубое жилище в Итаке» (Улицкая 2005, с. 165). Если женщина связана с самой землей, пространством, то мужчина – стихией времени, он – странник, разведчик новых территорий (как женщины). Любовная интрига в романе совмещается с актом познания мироздания. Мужчина познает мир через женщину (земля описана по аналогии с телесностью), для него женщина – инструмент познания мира (как разведчик, которого послал Моисей для обнаружения Обетованной земли).

Инфернальная парадигма в образе Медеи включает семью из тринадцати детей (чертова дюжина), где родовая примета – «медный оттенок» волос, «но только Медея и младший из братьев, Дмитрий, были радикально рыжими» (Улицкая 2005, с. 8). Фамилия мужа героини Мендес – отсылка к образу гермафродитического *Козла Мендеса*, в церемониальной магии символизирующего универсальную жизненную силу, которую заклинают с разными целями. Козел Мендоса тождественен Бафомету – божеству тамплиеров (Холл 1994, с. 366–367), интерес к культуре которых в творчестве Улицкой очевиден: герои разыгрывают рыцарские сцены, исполняют песни трубадуров, причастных гностической «ереси» (Ружмон 1998, с. 52–72). В черной магии *перевернутая пентаграмма* называется Раздвоенным копытом, а также Козлом Мендеса, ибо имеет форму козлиной головы. Герой Улицкой – пародийное отражение бул-

гаковского Азазелло, «падшего ангела» (Азазель), научившего мужчин искусству войны, женщин тайнам обольщения и украшения, с этим связан мотив блуда между ангелами – «сынами божьими» – и «дочерьми человеческими» («Книга Еноха»). В талмудической литературе Азазель отождествляется с сатаной или *Самазлем* (Мифологический словарь 1990, с. 29). Самуил в романе находит комплимент для каждой женщины, открывает Медею ее собственную красоту, как демон – Маргарите. В романе М. Булгакова одно из воплощений Азазелло – медицинская сестра (профессия Медеи). В версии Улицкой мистериальный брак персонажей предваряет тяжелая болезнь каждого и следующее за ней просветление.

Могила Мендеса означена серебряной звездой, в которой одновременно воплотились *пентаграмма*, «*звезда Давида*» и *рождественская звезда*: «звезду Медея несколько переосмыслила, выкрасив серебрянкой заодно и острие, на которой она была насажена, отчего та приобрела шестой, перевернутый луч и напоминала рождественскую, как ее изображали на старинных открытках, а также наводила на другие ассоциации» (Улицкая 2005, с. 18). В структуре текста важно, что древнейшее изображение гексограммы указывает на Астарту – ночную Венеру как перевернутую (падающую) звезду, символизирует единство мужского и женского начал (Женщина в легендах и мифах 1992, с. 41). Природный аналог гексограммы – та же лилия, цветок с шестью лепестками. Чертами астартизма маркированы образы сестры Медеи Сандры и ее дочери Ники, переживших

множество любовных приключений (блудницы).

Фигура Медеи, облаченная в черные одежды, с головой, повязанной черной шалью, с характерной челкой – реплика в сторону А. Ахматовой, как ее видели художники начала XX века (Блок, увлеченный софиологией В. Соловьева, К. Петров-Водкин, Н. Тырса). Интересно, что в романе учтены и литературные приоритеты Анны Андреевны, называвшей Библию, тексты Данте и Шекспира важнейшими для понимания мира. Медея, чье лицо к старости «напоминало красивую лошадиную морду» (Улицкая 2005, с. 34), черпающая мудрость из гармонии самой природы, ассоциируется и с фигурой Б. Пастернака, в позднем творчестве которого разрабатывается поэтика органики. Образ, положение героини в белом халате медсестры «в крашеной раме регистрационного окна поселковой больнички» напоминает «какой-то ненаписанный Гойей портрет» (Улицкая 2005, с. 6), в основе живописи мастера – принцип сочетания противоположностей, игра света и тени, чувственности и трагизма, важнейший в художественном мире Улицкой. Черная шаль, характерные находки Медеи («ведмино кольцо» из девятнадцати совершенно одинаковых по размеру грибов, «золотой перстень с помутившимся аквамаринном» и «большая перламутровая камешка без оправы»), отчетливо инфернализованы. Знак камеи указывает на демоническую героиню Т. Толстой – Аду из рассказа «Соня», черное платье девяностолетней старухи украшает большая камешка, «на камее кто-то кого-то убивает: щиты, копыя, враг изящно упал» (Толстая 2006, с. 13). В со-

ответствии с димиургической функцией Софии, Медея хранит в древнем сундуке сценарии человеческих судеб: «Вся округа, ближняя и дальняя, была известна ей, как содержание собственного буфета» (Улицкая 2005, с. 6).

Женские истории в романе строятся с учетом основных гендерных стереотипов эпохи *fin de siècle*, отличающейся особым интересом к идеям софиологии (Вл. Соловьев, С. Булгаков, П. Флоренский, отчасти В. Розанов). Время рубежа XIX – XX веков читает философию женского в следующей типологии: женщина как *сексуальный объект* (цыганка, блудница); *роковая женщина-вамп* (амазонка, Соломея); *романтическая возлюбленная, муза* (Мадонна, Вечная Женственность) (Грякалова 2008, с. 97). В романе этой типологии соответствует и цветовая символика образов: черная – алая – белая героини.

Женскую иерархию возглавляет «белая мышка Нора», чей сюжет маркирован историей героини Г. Ибсена «Кукольный дом». Улицкая «дописывает» знаменитого норвежца, ее Нора оставляет кукольную жизнь в «умышленном» Петербурге, обретает подлинную любовь. Героиня изображается исключительно на возвышенности, в ее облике акцентированы детскость, особая невинность души, Нора сидит «на маленьком складном стульчике», рисует «на каком-то детском мольберте», фактически ничем не отличается от своей дочери: «обе были светловолосые, обе в косынках, в длинных цветастых юбках и одинаковых кофточках с карманами» (Улицкая 2005, с. 19). Женщина окружена «розово-лиловым тамариском», напоминает младенца

на руках Богородицы из видения Медеи. С Хозяйкой Нору роднит дар художественного восприятия бытия, во время вечерних чаепитий она сидит рядом с Медеей, обликом напоминая «немецких средневековых мадонн» (Улицкая 2005, с. 107). Норе и дано мистическое зрелище – змея, сбрасывающая кожу. В мифологии гностиков змея, способная лечить и убивать, сбрасывающая кожу как годы, есть символ познания человеком самого себя, добра и зла. В древних мистериях змея обозначает процесс «перевоплощения, метемпсихоза, потому что ежегодно скидывает кожу, проявляясь всякий раз в новом теле» (Холл 1994, с. 312). Здесь же, на вершине горы, Нора встречается с Георгием, повторяется история Данте и Биатриче, Егория и Софии. Дом героев, построенный «еще выше Медеиного», функционально и атрибутивно повторяет прежнее жилище: «Летняя кухня очень похожа на Медеину, стоят те же медные кувшины, та же посуда. Нора научилась собирать местные травы, и так же, как в старые времена, со стен свисают пучки подсыхающих трав» (Улицкая 2005, с. 252).

В пурпурных цветах изображаются судьбы Сандрочки и «густорозовой» Ники. История первой – коллаж из сюжетов Татьяны Лариной, Элен Л. Толстого (близость змее, как и в оригинале, подчеркнута через «звуковой код», героиня говорит, «крепко нажимая на букву «ч»»), Муму И. Тургенева и соблазнительницы Яси/Лилит из рассказа Улицкой «Сонечка». Сандра – человек внешних эффектов, одевавшица-декоратор при знаменитостях, «обожающая блеск» и «блестящие связи». Одновременно,

как и Медее, ей присущ талант Хозяйки, царственность: «через понтийских мореходов она получила, вероятно, каплю царской крови, почетное родство с теми царицами, всегда обращенными к зрителю в профиль, которые пряли шерсть, ткали хитоны и выделывали сыр для своих мужей, царей Итаки и Микен» (Улицкая 2005, с. 118). Она, в соответствии с христианской транскрипцией мифа о Софии, мать трех дочерей, носящих знаковые имена: Ника, Лида, Вера (последняя напоминает Нору, «все по-мышьиному шуршала бумагой»), и сына – погибшего Сергея как несостоявшегося Победоносца.

В судьбе Сандры иронически отыграна история пушкинской Татьяны, вышедшей за генерала замуж. «Блестящие связи» героини Улицкой с советскими военачальниками, однако, не выглядят губительными, напротив, любвеобильный нрав и соответствующая репутация девушки освобождают ее душу от всех покушений государства: «со временем этот невинный недостаток так развился, что посягательства всяческих идеологических миссионеров от РЛКСМ, ВЛКСМ и прочих на ее душу закончились сами собой» (Улицкая 2005, с. 74). Символ восхождения есть и в этой судьбе – «ореховая горка», буфет, реставрация которого заканчивается браком Хозяйки и мастера. Муж Сандрочки – краснодеревщик Иван Исаевич – буквально обожествляет избранницу, легче верит в «непорочное зачатие», чем в явные факты ее «грешной» биографии. В свой черед героиня одухотворяет «малость деревянного» возлюбленного, приспособливает для супружеской

жизни, венец которой – строительство загородного дома. Союз Александры и Ивана Исаевича, видимо, ироническая отсылка к образу А. И. Солженицына, описавшего бытие русской бабы по аналогии с Житием («Матренин двор»).

Все достоинства и недостатки матери в образе ее дочери Ники находят предельное выражение. Последняя атрибутируется как «крылатая» богиня, карнавальный образ Медеи-мстительницы, улетающей на конях или драконах. Розовые оттенки, свойственные женщинам Синопли, приобретают здесь театральную насыщенность, на Нике «грубомалиновое платье» или платье «цвета йода». Если Sandra декорирует актрис перед выходом на сцену, то ее дочь носит маскарадные костюмы в повседневности, в глазах художников ассоциируется с «фаюмским портретом», напоминающим древнеегипетские погребальные маски. Художник «долго чуть не со слезами разглядывал ее, приговаривая: “Какое лицо... Боже, какое лицо... фаюмский портрет”» (Улицкая 2005, с. 139). Отличительной чертой названной живописи считают обилие позолоты, яркость образов, их особую пластичность, восходящую к античным традициям. В мифологии масонов Земля Египта – пространство «низа», страстей, где дети Израилевы (12 колен) держались в плену и были выведены Моисеем (просвещенным умом), поднятием *медной змеи* (Холл 1994, с. 278). «Блестящие связи», которыми гордилась мать, Ника превращает в «опасные связи», выступая достойной дочерью Самуила, за которым маячит тень Азazelь (булгаковского Азazelло). Соблазн становится искусством

Ники, ее миссией, волшебством, она «занималась любимым делом обольщения, тонким, как кружево, невидимым, но осязаемым, как запах пирога от горячей плиты, мгновенно заполняющий любое пространство. Это была потребность ее души, пища, близкая к духовной, и не было у Ники выше минуты, чем та, когда она разворачивала к себе мужчину» (Улицкая 2005, с. 109). Брак красавицы с богатым негоциантом-итальянцем закольцовывает историю рода Синопли, возвращает к истокам, к мифу о Ясоне и биографии деда – купца Харлампия, владельца четырех судов.

Предельным выражением энергии Эроса служит в романе образ амазонки Розки, цирковой наездницы. В самом имени героини зашифрован символ вагины. Роза – древнейший знак плодородной силы, «материнской тайны творения» (Холл, 1994, 336). Девушка награждена «черными пружинистыми волосами», «короткими красными ногтями», одета в красную рубаху, появляется из «бархатной черноты» конюшни, носится на «высоком черном жеребце» (Улицкая 2005, с. 102). Дорогу к ней указывают «только красные и багровые астры, целиком ушедшие в цвет и не имеющие никакого аромата» (Улицкая 2005, с. 101). Обликом новая амазонка напоминает «маленького кудрявого мальчишку», «наглуую цыганку», когда смеется «повурдалачьи выпирают вперед верхние клычки» (Улицкая 2005, с. 105). Белые грязные джинсы наездницы, капли воды в ее волосах – знаки «затонувшей жемчужины», поруганной Красоты, которую и призван спасти Художник. Центральный гностический миф повествует о «душе,

которая утратила свою целостность и превратилась в шлюху» (Афонасин 2002, с. 206). Отношения Розки и Бутонова профанируют символику Персея и Андромеды. Женщина оставляет в постели возлюбленного цепочки: «он вынул из переворошенной постели порванные золотые цепочки, соскользнувшие ночью с ее шеи» (Улицкая 2005, с. 105), и затем исчезает, ускользая от власти мужа – «страшного цыгана». Героиня и посвящает Бутонова в искусство стасти, открывает «целый материк» – обетованную землю любви.

Прямой противоположностью огненной Розки явлена «лунная» Маша – внучка Сандры: «Эта хрупкая, сероглазая девочка совсем не их породы», – признает бабка (Улицкая 2005, с. 134). Облик Маши словно не проявлен, как «переводная картинка», слепок с фотографии ее матери Татьяны, «отражение отражения». В героине акцентируются детскость, черты андрогинности («остриженная под мальчишку», «тонкая, острая, как мальчик»), предрасположенность к мистике: «от раннего прикосновения к темной бездне безумия в ней остался тонкий слух к мистике, чуткость к миру и художественное воображение – все то, что создает поэтические склонности» (Улицкая 2005, с. 137). Если судьбы женщин Синопли подсвечены мифологией избранных пространств Колхиды, Итаки, Эдема, то линия Маши изначально связана с «плохим местом», домом генерала, где царят страх, сумасшествие. Здесь жить нельзя, но можно калечиться, умирать. Гиблые пределы и нужно пройти/преодолеть как переиграть собственную смерть – по ночам к Маше является сошедшая с ума

жена генерала, функционально и атрибутивно напоминающая Пиковую даму. В роли чудесных проводников девушки по «аду» выступают Ника, Сандра, муж Алик и ночной ангел. Героиня с детства привыкает к помощи «толмачей», даже спит, взяв кого-нибудь за руку. Ее отношения с мужем – травестийная версия мифа об Орфее и Эвридике – Алик не успевает увезти жену из России и не в состоянии освободить ее от ночных кошмаров, власти ада.

Отсутствие полноты отличает поэзию самой Маши, она «писала то стихи, то неопределенные тексты, как будто вырванные из разных авторов. Своего голоса у нее не прорезалось, и влекло ее в разные стороны – то к Розанову, то к Хармсу» (Улицкая 2005, с. 210): «Стихи выходили на нее, как звери из лесу, совершенно готовыми, но всегда с каким-то изъяном, с хромотой в задней ноге, в последней строфе» (Улицкая 2005, с. 238). Трагедия девушки – в исключительном доверии к букве; соприкосновение с тайной, страстью приводит к болезни и смерти. Интеллектуалку Машу близкие и воспринимают как «недоростка», недоросля, объекта чужой игры. Любовь героини к Бутонову оформлена по законам «мыльной оперы», приобретает «кинематографический охват и одновременно кинематографическую приплюснутость» (Улицкая 2005, с. 142). Отношения персонажей цитатны, включают варианты мифа о Нарциссе, мотивы трагедий Шекспира (в образе Маши отзеркаливают черты Офелии и Отелло), «Евгения Онегина» Пушкина (героиня пытается разгадать возлюбленного по обстановке его загородного дома,

оформленного Никой; пишет любовные письма, стихи).

В судьбе Бутонова очевиден архаический след Нарцисса, жертвами красавца выступают то нимфа Эхо (отсюда несамодостаточность голоса Маши), то юноша Аминий, заколовшийся от любви (героиня сравнивается то с мальчиком, то с кинжалом). В древних культурах нарцисс почитается цветком мертвых, это цветок, который, согласно мифу, ранее был человеком или мог вырасти только вследствие смерти человека, отсюда власть Бутонова, награжденного «чудовищным тайным самолюбием», фатальна. Герой, обладая исключительным телесным даром, к области духа «оказался совершенно чужд». Только прикосновение к нему вызывает у Маши острую аллергическую реакцию, как от прикосновения к металлу – «железному человеку» соцреализма, напоминает укус змеи, что убила Эвридику. Героиня Улицкой – жертва неверной трактовки дискурса, она взывает к романтическому возлюбленному, а перед ней плакатный образ «настоящего человека», супермена массовой литературы.

Женские персонажи в романе объединены символикой *змеи, кошки и амазонки*, означающих как низшую астральную силу (кошка), так и универсальную мудрость (змея). Если судьбу человека в истории определяет сражение с Драконом/Государством, то путь души – «схватка с Ангелом», отсылающая к сюжету пророка Иакова – ключевому для понимания творчества Улицкой в целом (Ковтун 2012). Только победители обретают собственный голос и дом. Ангел является Елене и Медее, разговор

последней с Богом, «смесь давно выт-
верженных молитв и ее собственного
голоса, живого и благодарного...» (Улиц-
кая 2005, с. 169). Пафос победительниц
заложен в этимологии имен Сандры и
Ники, только Маша в ночных полетах
с ангелом пользуется не собственной
«умной силой», а «заемной, от учителя»:
«она подчинялась его воле с наслажде-
нием и старанием» (Улицкая 2005, с.
240). В результате героиня оказывается
в раздоре с миром и самой собой: «Как
будто их было две: Маша дневная, спо-
койная, ласковая, приветливая, и Маша
ночная – испуганная и затравленная»
(Улицкая 2005, с. 135). Завершение судь-
бы девушки, вышедшей из ночного окна,
парафраза к идее набоковского Лужина,
перешагнувшего из настоящего в веч-
ность. После смерти жены Алик издает
сборник ее стихов, книга – аналог дома
как жилища духа.

Земля, выписанная в романе по ана-
логии с женской телесностью, должна
быть открыта/возделана мужчиной.
Успешность путешествия героя зави-
сит от его способности увидеть/спасти
Красоту. Функции мужских персона-
жей ассоциируются с архетипическими
образами *Орфея*, *Персея*, *Пигмалиона*,
Прометея и *Одиссея*, совершающих
свои подвиги во имя Красоты (Бальбуров
2003, с. 146–150). В этой же парадигме
фигура *Егория Храброго*. Сын Елены
Георгий – «приверженец семейной ми-
фологии» (Улицкая 2005, с. 108), храни-
тель истории семьи, наследник Медеи:
«У них было много общего: оба были
подвижны, легки на ногу, ценили при-
ятные мелочи и не терпели вмешатель-
ства в их внутреннюю жизнь» (Улицкая

2005, с. 21). В чертах героя угадываются
приметы Прометея, создателя «жалкого
рода людей», их учителя и заступника
(Мифологический словарь 1990, с. 443):
«Георгий, вовсе не ставя перед собой
никаких педагогических задач, из года
в год давал всем детям своей родни ни с
чем не сравнимые уроки жизни на земле.
От него перенимали мальчики и девочки
язычески точное и тонкое обращение
с водой, с огнем, с деревом» (Улицкая
2005, с. 62). Место пребывания героя,
как и мифологического персонажа,
Кавказские горы. Прометей, однако, не
смог вдохнуть в собственные творения
душу, это сделала мудрая дева Афина,
атрибутируемая змеей, впервые в миро-
вой культуре отождествленная с Софией.
Любимцем Афины был Одиссей, черты
которого угадываются в образах Медеи
и Георгия, она же покровительствовала
Ясону (Женщина в легендах и мифах
1992, с. 45–47).

В романе Георгий наделен знаковой
профессией – геолог как исследователь/
читатель самой земли, толмач мудро-
сти, сокрытой в ее толще (за видимым
пределом букв). Его новосибирский
приятель – председатель колхоза Тара-
сов (аллюзия на героя одноименного
рассказа Б. Екимова) – страдает по
подковным гвоздям – ухналям, ассо-
цируясь с Гефестом. Облик Георгия
подчеркнуто брутален, отмечен «явной
мужественностью», его атрибутируют
знаки «универсального солдата» – сапер-
ная лопатка, нож, «шляпа из солдатского
среднеазиатского комплекта» (Улицкая
2005, с. 17). Нора видит избранника то
«римским легионером», то хитроумным
Одиссеем, в котором жив дух путешест-

венника, игрока, напоминающий прадеда Харлампия: «он любил покупать, ему нравилась вся эта игра в выбор, в торговлю, в добычу» (Улицкая 2005, с. 38). Цветовое решение образа строится на контрасте белого и красного, отсылает к символике Победоносца.

«Двойником» Георгия становится муж «лунной» Маши – интеллектуал Алик, история которого в иронической проекции воспроизводит булгаковские сюжеты о демонической профессуре, экспериментирующей с живой материей («Роковые яйца», «Собачье сердце»). Алик, эмигрировавший в Америку, откуда в повести Булгакова и привозят яйца анаконд, «стал американским академиком и, того и гляди, осчастливит человечество лекарством от старости» (Улицкая 2005, с. 252). Миниатюрный Алик, который и взрослым покупал себе одежду в «Детском мире», в семь лет «читал неотрывно тяжеленные тома “Всемирной истории”, в десять увлекся астрономией, потом математикой», буквально усваивает «грамоту из воздуха» (Улицкая 2005, с. 202). Его поступление в институт «представляло собой сражение с пятиглавым драконом», были посрамлены «мехматовские наемники», на сочинении дружескую руку абитуриенту протянул сам Александр Сергеевич, «тема “Ранняя лирика Пушкина” казалась Алику подарком небес» (Улицкая 2005, с. 203). Интересно, что в самом романе действующие лица структурированы с учетом персонажей поэта, чью руку Улицкая с улыбкой приняла. Отец Алика – хорошо образованный филолог, «но жизнь затолкала его в такой угол, где он с благодарностью редактировал

воспоминания полуграмотных маршалов минувшей компании» (Улицкая 2005, с. 205), то есть озвучивал выступления буратин, марширующих по сцене истории. Из этого пространства «угла» Алик и должен найти выход. Его отъезд за границу «требовал решимости, мужества или отчаяния», окружающие сравнивают поступок героя с исходом евреев: «Чермное море опять раззяло свои воды, чтобы пропустить избранный народ если не в Землю обетования, то по крайней мере прочь из очередного Египта» (Улицкая 2005, с. 213). Восхождение Алика на ученый Олимп совпадает, однако, с гибелью жены и разрывом с матерью, остающейся в России. Если красавец Бутонов – воплощение идеального тела, то Алик – рационального ума, к чувственной стихии, «огню жизни» он оказывается глух, сама природа наградила его весьма скромными мужскими достоинствами, что рождало «невозможность зайти в школьную уборную» (Улицкая 2005, с. 205). Если Георгий оставляет «трухлявую кучу бумаги» – диссертацию – в Академгородке как ложную высоту и перебирается на прародину, к Медее, то Алик выбирает наградой не Красоту – Нобелевскую премию. Единственный вид, что открывается из треугольника «медеиноного сортира», инициальная точка, для него потерян. Студенческие увлечения героя, «легкие соединения в бельевой, в ординаторской, в смотровой были столь же непринужденны, как ночные чаепития, и имели оттенок медицинской простоты» (Улицкая 2005, с. 205). По сути, такое поведение близко нарциссизму Бутонова, воспринимающего женщину как спортивный снаряд

или «домашнее животное». Интересно, что в одно из свиданий Бутонов выходит к Маше в медицинской шапочке, напоминая Алика.

Образ атлета Бутонова строится на пересечении нескольких дискурсов, здесь иронически сочетаются элементы архаических мифов о Нарциссе и Персее, советская мифология «настоящего человека»: «он все более приближался к собирательному облику строителя коммунизма, известному по красно-белым плакатам, нарисованным прямыми линиями, без затей» (Улицкая 2005, с. 89), черты православных сказаний о демонических (хтонических) силах. Героя называют «зверюгой», любовь к нему сравнивается с беснованием, его судьба изначально отмечена признаками недостачи, ущербности. Родовой дом стоит на окраине Москвы, в Расторгуево, место пользуется дурной славой, строение «приземисто», «давно грозит развалиться» (Улицкая 2005, с. 84). Ребенок «отца не помнит», его главная забава – игра в нож, когда мишенью выступают стены родной избы: «Старый материнский дом, и без того ветхий, был весь в шрамах от его мальчишеских упражнений» (Улицкая 2005, с. 84). Мальчик, мечущий нож, иронически сравнивается с покорителем мира: «все, царства и города, разыгрываемые на вытертой площадке позади автобусной станции, он брал своим ножом легко и весело, как Александр Македонский» (Улицкая 2005, с. 84).

Обладая неограниченными возможностями в горизонтальном движении, Бутонов, однако, не видит вертикаль, все «прочитанные книги забывавший бесследно и навсегда» (Улицкая 2005, с. 96), он не понимает знаков судьбы.

Пределы обитания героя – спортивная арена, цирк как перевернутые пространства, где успехи легко оборачиваются поражением, взлет – падением. В логике шутовства существует и само государство: «во многих отношениях цирк был совершенно таким же, как прочие советские учреждения – склад, баня или академия» (Улицкая 2005, с. 88). Соответственно, и проводниками Бутонова по миру-балагану выступает всякого рода «нечисть»: тренер с сомнительной репутацией – прожженный спортивный волк; «немолодой циркач смутной крови из цирковой династии, с внешностью коробейника, но с итальянским именем Антонио Муцетони» (Улицкая 2005, с. 89) и специалист по шпионским играм – «мелкий, неказистый человек из КВЖДистов, с маскировочной фамилией Иванов, с темным и извилистым прошлым» (Улицкая 2005, с. 96).

В Крыму Бутонов останавливается в доме Ады (адском пространстве), в иконные пределы усадьбы Медеи попадает под покровом ночи через окно, как и положено нечистому. От героя исходит «каменная сила» истукана, даже в любви «он не чувствовал ни малейшего вдохновения, но привычка добросовестного профессионала обязывала» (Улицкая 2005, с. 145). Его отношения с сестрами – Никой и Машей – суть повторение интриги рассказа Т. Толстой «Соня» (дуэт Ады и Сони), когда на любовные письма одной предложено отвечать другой: «Тебе надо, ты и пиши, – буркнул Бутонов. Ника захохотала – предложение показалось ей забавным» (Улицкая 2005, с. 217). В версии Т. Толстой герой предстает дамской выдумкой, игрой букв, фантомом, и только высокая любовь

Сони (воплощенной Души) обеспечива-ет шутовской истории высоту античной драмы. Интересно, что в отличие от предшественницы, Улицкая буквально «оживляет» марионетку, черты вымышленного Николая воплощены в коллеге Бутонова по цирковой работе – упавшем и оставшемся парализованным акробате. Дописывая историю, автор «Медеи» делает героя талантливым массажистом, буквально спасшим прикованного к постели Муцетони – собственную тень. Бутонов как специалист по позвоночнику – божественному древу в человеке, функционально сближается с Медеей и Георгием, на что указывает преобладание белого и розового в цветовом решении образа. Судьбу героя венчает строительство дома в Расторгуево и рождение сына, «в которого беспредельно влюблен», как Нарцисс в собственное отражение.

Если архетипом женских образов в романе выступает *София Премудрость*, то для мужских персонажей ключевым является образ *Мастера-строителя*, возводящего храм/Вселенную во имя Красоты. В масонских доктринах смерть Мастера от рук врагов, представляемых как государство, официальная церковь и сброд (Холл 1994, 274–275), всякий раз оборачивается гибелью народа, лишеного пристанища. Подтверждение этой закономерности автор видит в истории пленения евреев, русской революции, войнах в Афганистане и Чечне. На уровне личной судьбы убийцами Мастера выступают невежество, предрассудки и страх. Героиня Улицкой «мудрая Леночка» в мистическом сне видит Отца и он же – архитектор Шинарарян, «строитель армянских храмов» (Улицкая 2005, с. 31), предсказывающий гибель семьи и судьбу

девочки. По мужской линии рода Синопли, от деда Харлампия, членам семьи передается «страсть к строительству». Свой дом дано возвести Самуилу Мендесу и Георгию как приют для близких и дальних. Литовский племянник Медеи – Гвидас-громилла (отсылка к сюжету царя Гвидона) «построил дом, развел большое строительство» (Улицкая 2005, с. 42), и только в доме Бутонова «было прохладно – дом тепла не держал» (Улицкая 2005, с. 230). В маскарадных пределах государства дом как единство близких людей принципиально невозможен, любое строительство оборачивается ямой, котлованом или «палатой № 6». Дед Маши «генерал Гладышев построил за свою жизнь столько военных и полувоенных объектов, столько орденов получил на свою широкую и короткую грудь, что властей почти не боялся», «боялся он только своей супруги Веры Ивановны» (Улицкая 2005, с. 123), мастерски «запускающей скандалы», в собственной квартире хозяин старался не бывать.

Итак, мир в романе выстроен по вертикали и горизонтали, пересечение крымских гор с морской гладью образует оптический крест, средоточием которого является усадьба Медеи, расположенная, «где завивалась складка земли», «в паху». Изображение отсылает к знаку Братства розенкрейцеров (близкому масонству) – *розе, распятой на кресте*, крест утверджен на постаменте с уступами. Есть мнение, что в «Божественной комедии» Данте этот символ «впервые опубликован открыто и сопровождается почти полным объяснением» (Холл 1994, с. 503–507). Вокруг дома Медеи «происходит движение миров, звезд, облаков и овечьих отар» (Улицкая 2005, с. 36). На

уровне микромира коническая гора – символ единства человеческой природы, нижней, средней и верхней частей тела, дух же открывается в сердцевине пирамиды (Холл 1994, с. 256).

Путь духовного мужания требует от героев умения читать знаки судьбы, навыков герменевтического анализа, ибо сокровенный смысл постигается «за временем», «за текстом», освобождаясь из плена букв, как воинов, выросших из зубов Дракона (миф о Ясоне). И если судьба древнего мира отдана в руки Софии Премудрости, то современная история пишется интеллектуалами/мужчинами. Любимая чашка Медеи «тяжелая и нескладная», «темно-синекрасная, в потеках запекшейся глазури, шершавая, слишком декоративная для ежедневного пользования» (Улицкая 2005, с. 35) – прообраз глобуса, верхняя часть которого оказывается у будущего нобелевского лауреата – Алика: «Алик в тот год получил в подарок от жены ко дню своего рождения большую белую чашку, на которой с синими буквами было написано: «И будет так: ты купишь фрак, а я – вечерний туалет, король про-

слушает доклад, а после даст банкет» (Улицкая 2005, с. 211). Автором обеих чаш явилась Ника – Победительница. Составленные воедино, чаши образуют *Орфическое яйцо* вселенной, в эзотерической доктрине высшее индивидуальное достижение состоит в том, чтобы расколоть Орфическое яйцо, что эквивалентно возвращению духа к плероматическому единству (Холл 1994, с. 199–200).

Движение вглубь, за пределы страниц и букв осуществляется как *разгадывание текстов*, проводниками читателя выступают авторы мировой литературы, живописи, кино, приоритетно творчество тех, кто особое внимание уделил тайне Вечной Женственности во всех ее проявлениях и ипостасях. Обыгрывая гностический миф о мире как результате ошибки зона Софии, автор признает право на заблуждение и за персонажами; ее «инфернальницы» всегда ярче, интереснее добродетельных особ, которым, в свою очередь, дан шанс проявить милосердие. Храм вселенной, отстроенный мастерами, без Души не стоит, оказываясь удручающе холоден, пуст и скучен, пригоден для буратин, не для людей.

Литература

АФОНАСИН, Е., 2002. *Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства*. Санкт-Петербург: Издательство Олега Абышко.

БАЛЪБУРОВ, Э., 2003. *Поэтическая философия русского космизма*. Новосибирск: Издательство СО РАН.

БОЛОГОВА, М., 2010. *Современная русская проза. Проблемы поэтики и герменевтики. Монография*. Новосибирск: Новосибирский государственный университет.

БЫЧКОВ, В., 1999. *2000 лет христианской культуры. В 2 т. Т. 2: Славянский мир. Древняя Русь. Россия*. Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга.

ГРОМОВ, М., 1988. Образ Софии Премудрости в культуре Древней Руси. *In: Отечественная общественная мысль эпохи Средневековья. Историко-философские очерки*. Киев: Наукова думка, 114–119.

ГРЯКАЛОВА, Н., 2008. *Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.

Женщина в мифах и легендах, 1992. *In: Энциклопедический словарь*. Ташкент: Главная редакция энциклопедий.

ЙОНАС, Г., 1998. *Гностицизм (Гностическая религия)*. Санкт-Петербург: Лань.

КОВТУН, Н., 2005. *Русская литературная утопия второй половины XX века*. Томск: ТГУ.

КОВТУН, Н., 2009. Софиологическая парадигма в творчестве Т. Толстой (на примере рассказа «Соня»). *Литература*, № 51 (2), 90–100.

КОВТУН, Н., 2012. Игра как способ миропостижения в повести Л. Улицкой «Веселье похороны». *Литература*. [In print]

МАРКОВА, Е., 1997. *Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского искусства. Монография*. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН.

Мифологический словарь, 1990. Москва: Советская энциклопедия.

НИЦШЕ, Ф., 1992. *По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали*. Минск: Беларусь.

РУЖМОН, Д., 1998. Любовь и Запад. *Новое литературное обозрение*, № 31, 52–73.

ТОЛСТАЯ, Т., 2006. *Река Оккервиль. Сборник рассказов*. Москва: Эксмо.

ТРУБЕЦКОЙ, Е., 1993. Два мира в древнерусской иконописи. In: *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология*. Москва: Прогресс, Вып. 1, 220–247.

УЛИЦКАЯ, Л., 1992. Сонечка. *Новый мир*, № 7, 61–89.

УЛИЦКАЯ, Л., 2005. *Медea и ее дети*. Москва: Эксмо.

УЛИЦКАЯ, Л., 2005. *Казус Кукоцкого. Роман*. Москва: Эксмо.

УЛИЦКАЯ, Л., 2008. *Даниэль Штайн, переводчик*. Москва: Эксмо.

ХОЛЛ, М. П., 1994. *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии*. Санкт-Петербург: Спикс.

Natalia Kovtun

Siberian Federal University, Russia

Research interests: 20th and 21st century Russian literature, poetics, the utopian ideology metagenre, modern traditionalist prose

THE INTERTEXTUAL GAME IN ULITSKAYA'S NOVEL *MEDEA AND HER CHILDREN*

Summary

This article attempts to present a reading of Ulitskaya's novel as a metatext of world culture, as an encrypted message through which the author inveigles “a shrewd reader” into the guessing of discourses (from ancient mythology to works of social realism and postmodernism) in order to detect traces of the initial scenarios proposed to humanity by the Creator. The conceptual basis of the work was the myth of Sophia Wisdom Divine, an artist painting the primary blueprint of the universe and inviting other artists to co-create (the muse and the artist). Ulitskaya's *Sophiology* is based on the ideas of the Russian modernists, e.g., Soloviev and Blok.

The Greek story of Medea—the daughter of King Aeetes of Colchis and wife of Jason, who headed the expedition of the Argonauts—provides the basic structure of the novel. This myth is one of the most popular in the world among artists. Its interpretive options (from Euripides and Ovid to Anouilh, Pasolini and Petrushevskaya) are

evidence for the unity of the text of culture. The novel, then—the ironical statement of the author to enter into the circle of the elect, the family of Medea, whose image is highlighted by signs of Sofia—is the embodiment of style. Medea's manor is “the navel of the earth” in which the outlines of the Masons are traced; here, time and space, living and dead, sinners and saints converge. The earth itself is read like a book.

All the characters are divided into puppets—unable to understand the hidden meaning of the text—and directors/demiurges—artists, musicians, and doctors who write the history of dolls. The typology of female images is constructed on the gender stereotypes of the *fin de siècle* era: the woman as a sexual object (Gypsy, wanton); *femme fatale*/vamp (Amazonian, Salomé); and the romantic lover and muse (Madonna, the eternal feminine). The functions of the male characters are associated with Orpheus, Perseus, Pygmalion, and Ulysses, who perform their feats in the name of Beauty. The mission of the reader is to pass the initiation of the plot and guess all its variations with the power of letters resembling dragon's teeth, to detect in these traces of meaning the “Golden Fleece,” much as Medea who led Jason to such a purpose.

KEY WORDS: Ulitskaya, *Medea and Her Children*, intertextuality, Sophia Wisdom, master, the Gnostic Code.

Gauta 2012 05 01

Priimta publikuoti 2012 07 20