



Глазинская Е. Т. «Потусторонность» в сборнике рассказов Л. Улицкой «О теле души» / Е. Т. Глазинская // Научный диалог. — 2022. — Т. 11. — № 1. — С. 200—219. — DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-1-200-219.

Glazinskaya, E. T. (2022). “Otherworldlyness” in Collection of Stories by L. Ulitskaya “On Body of Soul”. *Nauchnyi dialog*, 11(1): 200-219. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-1-200-219. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-1-200-219

**«Потусторонность»  
в сборнике рассказов  
Л. Улицкой «О теле души»**

**Глазинская Евгения Тимофеевна**  
orcid.org/0000-0002-7198-7303  
аспирант  
кафедра литературы  
evglazinskaya@mail.ru

Алтайский государственный  
педагогический университет  
(Барнаул, Россия)

**Благодарности:**

Исследование выполнено  
при финансовой поддержке РФФИ  
проект № 19-312-90049  
«Поэтика прозы Л. Е. Улицкой:  
потусторонность  
и пространственные модели»

**“Otherworldlyness”  
in Collection of Stories  
by L. Ulitskaya  
“On Body of Soul”**

**Evgeniya T. Glazinskaya**  
orcid.org/0000-0002-7198-7303  
Post-graduate student  
Department of Literature  
evglazinskaya@mail.ru

Altai State  
Pedagogical University  
(Barnaul, Russia)

**Acknowledgments:**

The study was carried out  
with the financial support  
of the Russian Foundation  
for Basic Research  
project № 19-312-90049

© Глазинская Е. Т., 2022



## ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

### Аннотация:

Статья посвящена теме потусторонности в сборнике рассказов Людмилы Улицкой «О теле души» (2019). Уделяется внимание разноплановости реализации категории потусторонности в циклах рассказов «Подружки» и «О теле души». Новизна исследования видится в том, что книга «О теле души» является наименее исследованным сборником рассказов Улицкой. Отмечается, что произведения сборника выдвигают на первый план тот или иной тип телесного восприятия — визуальный, тактильный, аудиальный или обонятельный. В книге «О теле души» Л. Улицкая моделирует потусторонний мир, проигрывая различные варианты перехода в инобытие. Автор статьи делает вывод, что рассказы цикла «Подружки» сосредоточены на проницаемости границ потусторонности, возможности коммуникации между мирами, а рассказы одноименного со сборником цикла «О теле души» реконструируют различные модели самой потусторонности. Отмечается, что в названии сборника «О теле души» соединяется не только материальное и духовное, посюстороннее и потустороннее, но также личностно-человеческое и божественное. Показано, что оба цикла являют собой единое целое за счет перекрестных сюжетов, тем, мотивов, центральный из которых — переход в потусторонность.

### Ключевые слова:

потустороннее пространство; потусторонность; современная проза; Людмила Улицкая.

## ORIGINAL ARTICLES

### Abstract:

The article is devoted to the topic of the otherworldliness in the collection of stories by Lyudmila Ulitskaya “About the body of the soul” (2019). Attention is paid to the diversity of the realization of the otherworldly category in the cycle of stories “Girlfriends” and “About the body of the soul.” The novelty of the research is seen in the fact that the collection “On the Body of the Soul” is the least researched collection of Ulitskaya’s stories. It is noted that the stories of the collection highlight one or another type of bodily perception — visual, tactile, auditory or olfactory. In the collection “On the Body of the Soul” L. Ulitskaya models the other world, playing out various options for the transition to another being. The author of the article concludes that the stories of the “Girlfriends” cycle are focused on the permeability of the boundaries of the otherworldliness, the possibility of communication between the worlds, and the stories of the cycle “On the Body of the Soul” of the same name with the collection reconstruct various models of the otherworld itself. It is noted that the title of the collection “On the Body of the Soul” combines not only the material and spiritual, this worldly and otherworldly, but also the personal-human and divine. It is shown that both cycles create a single whole due to cross plots, themes, motives, the central of which is the transition to the otherworldliness.

### Key words:

otherworldly space; otherworldliness; contemporary prose; Lyudmila Ulitskaya.



## «Потусторонность» в сборнике рассказов Л. Улицкой «О теле души»

© Глазинская Е. Т., 2022

### 1. Введение = Introduction

Тема потусторонности является предметом особого интереса в художественной литературе. Эти «заглядывания» авторов по ту сторону реальности связаны прежде всего с разрешением вопросов экзистенциального, метафизического характера. Категория потусторонности в литературоведческих изысканиях синонимично пересекается с понятиями «второго пространства», «метапространства», «инобытия» и др. Исследования, связанные с изучением потусторонности в разных формах ее проявления, посвящены, как правило, авторам, в чьих текстах присутствует элементы непознанного, тайного, мистического: это Н. В. Гоголь [Дилакторская, 1983; Гончаров, 1997], творчество Ф. М. Достоевского [Котельникова, 2007; Кошечко, 2014; Коробкина, 2017], «таинственные повести» И. С. Тургенева [Пумпянский, 1929; Топоров, 1998], экзистенциализм позднего Л. Н. Толстого [Меситова, 2003; Карпов, 2009; Тушев, 2015], «загадки» В. В. Набокова [Александров, 1999; Антоничева, 2006; Назаренко, 2009].

Сборник рассказов «О теле души» издан в ноябре 2019 года, на сегодня он является самым малоизученным текстом Людмилы Улицкой. В циклах «Подружки» и «О теле души», входящих в сборник, автор раскрывает одну из доминантных тем своего творчества — границ видимого / невидимого бытия. Эта тема не раз поднималась в ранних текстах Улицкой: романе «Медея и ее дети» (1996), повести «Веселые похороны» (1997), романах «Казус Кукоцкого» (2001) и «Зеленый шатер» (2011); циклах рассказов «Бедные родственники» (1993), «Люди нашего царя» (2005). Во всех этих произведениях присутствует потусторонность как структурная составляющая, порождающая различные модели художественного пространства. В понимании Л. Улицкой литература — это художественное осмысление «связи между реальной жизнью и бытием иного мира» [Улицкая, 2015, с. 55], поэтому исследование сборника «О теле души», полностью посвященного определению границ реальности, представляется нам актуальным и необходимым для понимания целостности художественного мира автора.

В настоящий момент сборник стал предметом интереса в научных статьях И. Б. Ничипорова «Предметный мир в сборнике рассказов Людмилы



Улицкой «О теле души» [Ничипоров, 2020] и М. Ю. Шиманской «Мортальный код в рассказе Л. Улицкой Aqua Allegoria» [Шиманская, 2020].

## 2. Материал, методы, обзор = Material, methods, review

Термин *потусторонность* актуализирован в литературоведении В. Александровым в отношении поэтики В. В. Набокова [Александров, 1999] и употребляется исследователем как синоним к сочетанию *потустороннее пространство*. Однако мы видим необходимость дифференциации этих терминов в контексте творчества Людмилы Улицкой. Понятие «потусторонность» относится к этике и эстетике автора, потустороннее же пространство — к «специализированной» (В. Н. Топоров) поэтике, то есть к прочтению текста сквозь призму пространственности [Топоров, 1983, с. 282], которая позволяет рассматривать потустороннее пространство отдельно от времени.

И. Б. Ничипоров и М. Ю. Шиманская в своих статьях уделяют внимание потусторонности в сборнике Л. Улицкой, однако эта категория не становится предметом целостного исследования в контексте всего цикла. И. Б. Ничипоров отмечает, что «предметом художественного осмысления в лучших рассказах сборника Улицкой оказываются исчезающий вещный мир, угасающая телесность, в которых сквозит смутно прозреваемое инобытие» [Ничипоров, 2020, с. 88]. Исследователь анализирует рассказы с точки зрения телесности и предметного мира. М. Ю. Шиманская приходит к выводу, что в рассказе «Aqua allegoria» смерть лишена трагической окраски и сопровождается не традиционной деструктивной мортальной символикой, а «символами перехода, утверждающего сакральную реальность потустороннего существования» [Шиманская, 2020, с. 29].

Добавим, что существует ряд более развернутых исследований, касающихся поэтики инобытия у Л. Улицкой. Так, Сунь Чао отмечает, что герои Улицкой «существуют в двух мирах-пространствах» [Сунь Чао, 2006, с. 44], Н. А. Егорова исследует «ирреальную» часть романа «Казус Кукоцкого» [Егорова, 2007], а О. В. Побивайло [Побивайло, 2009] и Т. А. Новоселова [Новоселова, 2012] рассматривают пространство в прозе Улицкой с мифопоэтических позиций. Т. А. Богумил изучает город Бийск в романе «Лестница Якова» как пространство, строящееся по принципу кругов ада [Богумил, 2020]. Таким образом, авторская картина мира представлена с точки зрения пространства потусторонности довольно фрагментарно, и последний сборник предоставляет возможность осмыслить авторские интенты об инобытии как единство.

В качестве основного подхода к художественному тексту нами используется структурно-семиотический метод, а также элементы мотивного, интертекстуального и мифопоэтического видов анализа, которые пред-



ставляются нам наиболее продуктивными при изучении потусторонности в сборнике «О теле души» Людмилы Улицкой. Нами комплексно исследуется потусторонность в двух циклах, которые входят в сборник: цикле «Подружки» и одноименном цикле «О теле души».

### 3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

#### 3.1. Цикл «Подружки»

Рассказ «Дракон и Феникс» продолжает тему повести «Веселые похороны» — тему преодоления смерти. Главная героиня рассказа Зарифа, как и персонаж «Веселых похорон» Алик, пытается устроить жизнь своих любимых после своей смерти. Алик оставляет родным кассету, Зарифа — письмо с указаниями о проведении похорон. Таким образом, Зарифа, как и Алик, предстает персонажем, который преодолевает границу между миром мертвых и живых, более того — управляет живыми после своей смерти. Похороны Зарифы в рассказе не соотносятся с ритуальными традициями ни одной религии. Отпевать ее предлагают по-христиански, а гроб покрывают ковром — по мусульманским обычаям.

Ковер, привезенный с родины братом, является частью домашнего, родового пространства. Ковер, которым покрывается гроб, не является намазлыком, но несет в себе знаки перехода, медиаторности. В мусульманской традиции молитвенный коврик, выступая местом общения с Аллахом, защищает молящегося от нечистоты окружающего мира, отделяет его [Саджада, 1991, с. 203] и, таким образом, сам выступает как сакральное пространство. Молитвенный коврик предназначен для молитв вне мечети, то есть именно для пространства низменного (профанного), для защиты молящегося. Использование намазлыка в мечети даже порицается, так как мечеть сама по себе пространство сакральное [Там же]. Ковер же, привезенный братом Зарифы, не только выполняет аналогичные охранительные функции, но и знаменует трагедию двунационального менталитета героини, живущей на земле армян и азербайджанцев одновременно.

На ковре изображены Феникс (Симург) и Дракон в вечной схватке. Известно, что любой узор на ковре в арабском мире исполнен символизма. Ковер, несущий на себе печать некоей культуры, коррелирует в повествовании с отпечатком души на теле, с телом души. Ковер в рассказе — карабахский, он вышит прадедом Зарифы. Символика ткачества, нитей, их поперечности и продольности знаменует сложный узор судьбы, в том числе национальной. Зарифа не может разрешить вопрос о нескончаемой вражде на маленьком клочке земли — ее родине. Ее «бескорневое» (а может, космополитическое) состояние в мире знаменуется развеиванием после кремации ее праха над морем. Таким образом, стихия огня, несомненно,



связанная с образами Феникса и Дракона, «побеждается» сначала воздухом, потом — водой. Соединение стихий в прозе Л. Улицкой становится знаком потустороннего мира: соединение огня, воды и земли (песка) в этом аспекте было рассмотрено в статье «Потустороннее пространство в романе Людмилы Улицкой “Казус Кукоцкого”» [Худенко и др., 2021].

Рассказ «Алиса покупает смерть» начинается с эпизода ремонта в ванной. Героиня, 64-летняя Алиса, энергично организует ремонт, управляет собственной жизнью и имеет полный контроль над ней: «Алиса принадлежала к редкой породе людей, которые с полной определенностью знают, чего они хотят, а чего не хотят ни в коем случае» [Улицкая, 2020, с. 46]. Внезапная утрата этого контроля ознаменована обмороком. Алиса потеряла сознание и оказалась в измененном пространстве. Упав, она изумилась «странному ракурсу: увидела разбитую чашку в тонкой лужице, ножки упавшего стула, ворсистый красно-синий ковер возле самого лица» [Улицкая, 2020, с. 46]. Пространство переворачивается — верх и низ меняются местами. Теперь Алиса думает о нездоровье, которое разрушило иллюзорный порядок, и принимает решение купить «легкую смерть» — приобрести снотворное, чтобы при необходимости использовать его, организовать и проконтролировать момент своего перехода в потустороннее пространство. При этом выстраивается цепочка онейрических пространств: обморок — бессонница — смерть (сон). Обморок потенцирует бессонницу: Алиса «потеряла сон», а смерть соотносится со сном — уйти из жизни Алиса решает с помощью снотворного, «взять — и не проснуться» [Там же, с. 47], «уснуть вечным сном» [Там же, с. 52]. Значимо, что героиня выглядит значительно моложе своих лет, а счастливая встреча с Александром Ефимовичем вообще разворачивает время вспять: автор указывает, что «супруги заметно помолодели» [Там же, с. 66]. Их встреча происходит в антракте (с фр. *entracte*, от *entre* — между и *acte* — действие) [Ушаков, 2013, с. 18], причем после сюиты из «Спящей красавицы» и перед сонатой Шопена. Музыкальная тема рассказа напрямую отсылает нас к сквозной метафоре «жизнь (любовь) — сон».

Отношения Алисы и Александра выстраиваются в том числе и через владение пространством. У него — «замечательное чувство ориентации в пространстве, и в лесу, и в городе», она, наоборот, «оступилась» и упала в объятия, их роман — это «провал в юность». Александр Ефимович деликатно «вписался в Алисину квартиру, ничего не нарушив», его даром считается не столько лечение людей, сколько «лечение всего, к чему он прикасается» [Улицкая, 2020, с. 66]. Все положительные изменения в жизни Алисы связаны с переходностью: впервые расцветает цветок на окне (маргинальное пространство); после свадьбы муж дарит давно обещанный «подарок»



для легкой смерти — баночку со снотворным; наконец, сорокалетняя дочь Александра чудесным образом беременеет, переходя границу бездетности. Рождение ребенка происходит одновременно со смертью Александра. При этом в рассказе показано несколько видов смерти: запланированная (самоубийство Марты, театрално бросившейся под поезд), внезапная (смерть Александра, раздавленного автомобилем), и та легкая, которой хочет Алиса. Смерть Александра кажется концом, героиня вспоминает о снотворном, которое может помочь ей, но вместо этого едет в роддом и в морг и возвращается домой с ребенком к той самой ванной, с которой начинается рассказ, «новенькой, сияющей белизной» [Там же, с. 70].

Изящно закольцовывая рассказ, автор приводит повествование как бы в ту же, но всё же иную точку: выход дается с зеркальной стороны — из потусторонности (смерти) в реальную жизнь. Зеркальность потустороннего пространства не только очевидна, но и потенциально сложно функционирует: между миром живых и мертвых нелинейные связи. Кажется, что жизнь Алисы спасена Александром, а на самом деле — столь же случайной, как встреча с будущим мужем, беременностью его дочери. Алиса купила всё для будущей легкой смерти, но не собиравшийся умирать Александр первым попадает в иной мир — мгновенно и без мучений. Сама олитературенная во многих текстах сделка по купле / продаже души здесь функционирует в другом ракурсе: теоретическое намерение героини обмануть смерть заканчивается реальной потерей любимого человека и обретением частички его плоти (внучки). Таким образом, Алиса покупает смерть не для себя.

В рассказе «Иностранка» пребывание в тюрьме потенцирует пограничные ситуации, одним из вариантов которых для Салиха может стать смерть. Для России Салих «умирает», это же случается и с Лилей, ставшей постепенно «иностранкой», которая в Россию больше не вернется: персонажи начинают новую жизнь в другом пространстве. Физическая смерть заменяется метафизической смертью во снах Лили и Салиха, где они оказываются вместе. Сон Лили продолжается через год во сне у Салиха — это та же самая река (Салихом она с трудом узнается — «берег водоема, тихой реки или озера» [Там же, с. 111]), потому что Салих видит оставленные на берегу туфли Лили. Лили просыпается и не доплывает до следующего берега, не пересекает водоем, она остается в реке в ожидании мужа. Салих же, оказавшись в потоке, выплывает на другом берегу. Важно, что это именно другой берег — не каменистый, а песчаный, на котором тоже стоят Лилины туфли, однако не только они, но и его собственные туфли. Удвоенная семантика, основанная на образе «парности» туфель, и мифология реки говорят о том, что это не только онейрическое, но и потустороннее пространство. Во-первых, сны героев тождественны, во-вторых, как



и в романе «Казус Кукоцкого», время посюстороннего и потустороннего миров не совпадают, и между снами в посюсторонности проходит год. Оба героя не умеют плавать, но во сне они плывут, песчаный другой берег благосклонен к Салиху: «А этот [берег] был песчаный, нежный» [Там же, с. 112]. Вода при этом на семиотическом уровне несет в себе два амбивалентных значения — жизни и смерти [Бидерман, 1996, с. 42]. Салих, спасаясь математикой во время годичного заключения в одиночной тюрьме, оставлен в живых как «лучший математик в Ираке» (хотя Салих — курд). Ирония заключается в том, что свои математические способности он будет применять в Лондоне — таким окончанием текста Улицкая еще раз подчеркивает случайный характер происходящего на границе жизни и смерти.

В рассказе «Благословенны те, которые ...» Улицкая осмысляет последний период человеческой жизни — глубокую старость. Главной героине рассказа — Александре Викентьевне — девяносто лет. Она, будучи переводчиком сакральных текстов, после своей смерти оставляет послание дочерям — перевод итальянской молитвы пожилых, — и это послание объединяет сестер. Лида и Нина прилетают в сакральный центр (дом матери) разными путями, хотя обе едут из Москвы. Дом находится на горе — образ мировой оси, центра мира. В «замкнутом промежутке» между морем и горой пролегают два шоссе, оба вдоль древней Аврелиевой дороги. Александра Викентьевна — исследовательница древних текстов, *Via Aurelia* — древняя римская дорога, два шоссе повторяют изгиб древнего пути так же, как Нина и Лида повторяют одинокую жизнь матери.

Вопросы, не решенные дома, разрешаются только в безымянной итальянской деревне, которая становится пространством, где только и возможен диалог с матерью — уже умершей. При жизни Александры Викентьевны им не хватало места — «все места около матери оказались заняты, а они ни при чем» [Улицкая, 2020, с. 131], на ее похоронах дочери чувствовали себя посторонними. Только смерть матери примиряет сестер и дает им возможность начать новую жизнь.

Цикл «Подружки» во многом продолжает темы, которые встречались в предыдущих произведениях Людмилы Улицкой. Однако метафизическое значение сюжетов выдвинуто на первый план объединением «Подружек» вместе с циклом «О теле души». Важно, что в первой части книги педалируется принцип двойности: это два мира — жизни и смерти, души и тела, это амбивалентная функция вещных деталей, онейрических пространств, это «парность» персонажей (Зарифа и Муся; Алиса и Александр; Салих и Лиля; Лида и Нина). При этом сосуществование двух начал выстроено не только на простом зеркальном отражении, это сложные «лабиринтные» связи, которые продолжают проявляться во второй части сборника.



### 3.2. Цикл «О теле души»

В первом рассказе цикла «Туши, туши, где их души ...» противопоставлены друг другу два реальных пространства — лаборатория и мясокомбинат. Лаборатория и работа в ней с «железками» оценена «как волшебная сказка», а наука биохимия называется «чудом из чудес». Пространство структурируется как по горизонтали — центр-лаборатория и граница-мясокомбинат, так и по вертикали — лаборатория как сакральный центр и храм, где вместо душ — гормоны, а лаборанты становятся богами, вершителями судеб, проводящими опыты; мясокомбинат как нижний мир, подземный, где гормоны добываются из туш свиней для исследования. Средним миром становится пространство Москвы, проезд через которую для героини также связан с испытаниями.

Поездка на мясокомбинат представляет собой обряд инициации Жени. Об инициации говорит и покупка новых, предназначенных для ходьбы «пешеходных туфель рыжей замши», окрас которых после пребывания на мясокомбинате стал скучно-бурым и утратил «радостный цвет сосновой коры» [Там же, с. 155]. При входе внутрь мясокомбината прежняя жизнь Жени останавливается — «произошла полная остановка жизни», «столбняк», «вдохнуть она не могла» [Там же, с. 151], но механическое движение начинает конвейер. Тема постижения иной истины и другой жизни передается в рассказе через «замирание» героини, а затем через ее потрясение от картины убийства свиней, обработки их туш, наконец, она получает завершение описанием рвоты при виде недоеденного куска обжаренного мяса. Последним испытанием становится обыск на проходной, и это окончательно перерождает героиню.

Первоначальная антитеза пространств лаборатории и мясокомбината (в том числе светоцветовая: солнечный — красный — розовый — бесцветный) оказывается иллюзорной. «Волшебная сказка» функционирует за счет убийства животных, а «чудо из чудес» оказывается адовой мастерской. В аспекте потусторонности значима рифма, неожиданно возникшая в голове героини и вынесенная в заглавие текста. Звуковое созвучие столь семантически разных слов — «туши» и «души» — по законам филологии (которой героиня тоже увлекалась) делает их синонимическими. Не случайно в тексте возникает ассоциативная цепочка для обозначения того, во что превращается животное после убийства: «тело, труп, мертвое животное или уже мясо? — бывшее существо ...» [Там же, с. 153]. Именно в первом рассказе цикла автор методом нагнетания физиологически неприятных деталей рисует ТЕЛО во всей его «витальности» и подчиненности пищевой цепи: свинья, как известно, всеядное животное — так же, как и человек. Телесное в этом рассказе гиперболизировано до пределов



полного исчезновения духовного. При этом следующий текст цикла выстроен по принципу дополнительности.

Рассказ «Aqua allegoria» продолжает зооморфную метафору об имаго и неотении из романа Улицкой «Зеленый шатер». С точки зрения литературной рефлексии — это смесь Кафки, Набокова и «Антоновских яблок» Бунина, хотя какое-либо кафкианство в развязке текста автор открыто отрицает — что еще раз косвенно может указывать на него. Метафора взросления как цикла (недо)развития насекомого подвергается здесь гротеску: героиня рассказа Соня физически окукливается и становится бабочкой — яблочной листоверткой. Необходимо заметить, что такой поворот сюжета в контексте прозы Улицкой можно считать и автометаописательной метафорой: она начинала как писатель с рассказа «Сонечка», «вылупляясь» в знаменитого прозаика начала XXI века, теперь вновь обращается к имени и сюжету начала творчества.

Связующим звеном рассказа «Aqua allegoria» с предыдущим становится мотив еды: муж Сони постоянно жарил свинину. Однако семиотическое наполнение мотива напрямую связано с потусторонним миром. Соня, понимая, что жить — значит поглощать пищу («Смысл оказался в еде, вернее, в питании» [Там же, с. 156]), начинает очищать пространство дома от запаха еды — это становится знаком ее приближения к инобытию. Такое понимание приходит после «бесслезного столбняка», паузы между жизнью до и периодом после ухода мужа. Заметим, что обмороки, столбняки, временные «замирания» героев в пространстве довольно частотны в сборнике и связаны прежде всего с открытием сути жизненного процесса, с обретением некоего нового смысла бытия / небытия.

Соня избавляется от вещей мужа, «хранивших дух табака и пережаренного мяса» [Там же, с. 157], что позволяет не вспоминать о нем. Начав уборку на кухне, Соня двигается по всей квартире — от очага к границам дома, где она буквально изгоняет запах, дух пребывания в квартире мужа и его еды, изъявляя «душой и телом» желание освободить пространство от следов его пребывания [Там же]. Запах мяса, мужа и еды-жизни заменяется на выигранные в лотерею духи «Aqua Allegoria» — «Водная аллегория» или «Водное иносказание». «Aqua Allegoria» представляют собой не конкретные духи, а линейку духов, ароматы которых переосмысливают «простоту растительных аккордов — прозрачных, как вода — во всем их многообразии» [Aqua Allegoria]. Аромат духов завершает санитарную обработку дома, который утрачивает запах жизни вообще. Освобождение от вещей, привязанностей, предметов быта и одежды часто выступает в поэтике Улицкой сигналом перехода в потусторонний мир.

Чем ближе трансформация Сони, тем сильнее аромат, исходящий от ее тела. При этом запах начинает дополняться извне, украшаться яблочным



ароматом, который становится символом красивого умирания и перерождения. Воздух «густел, наливаясь мощным неземным запахом одинокого счастья» [Улицкая, 2020, с. 163]. В конце февраля она засыпает окончательно и сама становится источником этого благоухания. Куколкой Соня лежит 40 дней — как и в христианской традиции, душа покидает тело спустя положенный срок. Но то, что Соня — куколка, означает не смерть, а перерождение героини. Кокон становится саваном, который защищает душу Сони, трансформация происходит только с телом, которое исчезло. Остатки кокона — единственное, что осталось от ее жизни, «странные тряпки вроде шерстяных обносков» [Там же, с. 166].

Соня-бабочка покидает квартиру через форточку. Не просто через окно, которое является пограничным пространством, а через форточку — через щель в щели. Потусторонность заполнена лишь «фруктовым духом» (персиковым, земляничным, яблочным) и бабочками, среди которых она узнает знакомых. В рассказе не только актуализированы традиционные представления о бабочке как символе перерождения, освобождения души [Рошаль, 2005, с. 793], но и открыто явлена литературная игра: то, что погубило героя-жука Кафки Грегора Замзу (яблоко, застрявшее у него в панцире), здесь становится символом тончайшего перехода (через яблочный запах) души из тела.

В рассказе «Вдвоем» встреча Валентина Ивановича с Гулей (Айгуль) происходит во сне: она входит через дверь, он не видит, как она приближается, только слышит скрип и представляет ее. Он чувствует ее тело, которое растворяется в его, но это тело души, потому что Гуля в посюстороннем пространстве парализована, хотя именно с ней он общался ночью. К этой Гуле — прикованной уже три года к кровати — он не подходит, границы непреодолимы, даже находясь рядом, он снова проживает опыт потусторонней встречи с женой во сне. Тело сливается с душой, в потусторонности Гуля и Валентин Иванович снова и снова переживают свое счастье: «тело и душа обречены на моногамию» [Там же, с. 171]. Именно пространство видений, тактильных воспоминаний дает силы герою и дальше переносить испытание.

Визуальность как способ преодоления границ между посюсторонностью и потусторонностью выдвигается на первый план в рассказе «Человек в горном пейзаже». Запертый дома Толик видит мир через раму окна. Он отстранен от других детей: «он их всех знал из окна третьего этажа», «сверху они иногда ему нравились» [Там же, с. 176].

Фотоаппарат и фотографии, найденные Толиком, принадлежат умершему фотографу, у которого еще до рождения сына работала мать. Найденный перед началом первого класса — то есть при появлении необхо-



димости покидать дом — визир позволяет Толику не только видеть мир через рамку из дома, а передвигаться вместе с ним. Толик «заглянул в окно с осторожностью и увидел в этом окошечке свое окно, которое давно уже было рамкой для его наблюдений за жизнью, и теперь это окно оказалось тоже в рамке» [Там же, с. 180]. Если для Сони смысл жизни оказался в уничтожении мясной пищи и культивировании яблок, то для Толика «жизнь обрела смысл, и смысл ее заключен в этой самой рамке» [Там же]. Фотография становится смыслом жизни. Фотографируя для журнала «Природа», он получает упущенные в школе знания о физике, химии и биологии. Окно и фотография выступают как форма искаженного видения и находятся в одном ряду с традиционными в литературе формами, такими как слепота, косоглазие, дальтонизм персонажей, и такими деталями, как очки [Ипатов, 2010, с. 8].

«Отображенную» действительность Толик выносит на показ, выполняя функцию медиатора между природой и человеком. На это указывает несколько маркеров: исключительно одаренный в чем-то персонаж в прозе Улицкой становится «проводником» между двумя мирами (Медея, Павел и Елена Кукоцкие, Сергей Зворыкин, Алик), этот персонаж не принимается в посюсторонности, воспринимает ее болезненно либо считается маргиналом, юродивым или безумным; персонаж имеет возможность преодолевать границу; персонаж через свой дар видит что-то, чего не видят другие, его дар — инструмент, чтобы прозреть пограничные явления между потусторонностью и действительностью.

При этом движение Толи в пространстве построено по вертикали — от квартиры на третьем этаже (вид вниз, на двор) до Ленинских гор (холм, смотровая площадка и вид на Москву) и далее гор Памира (вид на Мир). После пребывания на Памире, в сакральном центре, пространство Толи начинает открываться для него по горизонтали: он путешествует по Бурятии, Каспию, Алтаю, его фотографии появляются даже за границей. После неожиданно возникшей болезни пространство начинается сужаться: постепенно Толик возвращается на третий этаж и больше не покидает квартиру. Каждый день мать обувает, одевает Толика, он планирует выйти и прогуляться, но забывает и не выходит, потому что теперь он увлечен разглядыванием собственных пейзажных снимков. Пространство и охватываемый взглядом Толи вид сокращается и направляется внутрь. Ограничение в движении, минимизация физического пространства приводит к освобождению от границ в сознании, к перерождению в ментальное тело и — исчезновению.

В финале рассказа соединение человека и пейзажа свершается в потусторонности: Толик соединяется с пейзажем Памира на своих фотогра-



фиях. Памир дублирует функцию окна из детства Толика — это точка обзора, но такая, которую герой избирает для себя сам. Он возвращается на Памир с фотоаппаратом, хочет вернуться туда и в третий раз — но «нет, нет, пейзаж никогда не принимает в себя человека, не для того он задуман природой, чтобы человек топтался, проминал свои следы, оставлял сор своего присутствия, нечистого дыхания» [Улицкая, 2020, с. 199—200]. Толик, теряя в реальности способность к движению и к фотографированию, преодолевает рамку и шагает внутрь ее: «Пейзаж звал его к себе, и он чувствовал, что наконец сможет войти в него. Пейзаж его принимал. И, что самое странное, — никакой рамки не было. Она теперь вообще была не нужна ...» [Там же, с. 201]. Тело в этом смысле и есть рамка для души.

Рассказ «Ава» разрешает тему перерождения души в ироничном аспекте. Игрушка, которую любило несколько поколений одной семьи, перерождается в мальчика Андрюшу. И сигналом этого перерождения становится гетерохромия — разный цвет глаз (у плюшевой собаки — разнопуговичные глаза, у мальчика — один потемнел после шести месяцев, другой остался голубым). Именно мать Андрюши, увлеченная «Розой мира» Даниила Андреева, считает, что совершилась реинкарнация. Нельзя не заметить, что этот текст становится не только очередной отсылкой к предыдущим рассказам сборника, но и рефлексией «эзотерического» опыта русской литературы начала XX века.

В рассказе «Аутопсия» Улицкая возвращает читателя к разговору о теле, столь травматично начатому в «Туши, туши, где их души ...». Патологоанатом Коган считает себя «священником чистой телесности, последним уборщиком храма, который покинула душа» [Там же, с. 217]. При вскрытии пациента он замечает одну странность: в области лопаток два симметричных, «как будто посмертно произведенных разреза» [Там же, с. 220].

Важно, что умерший Воля — музыкант-флейтист. До своей гибели он работал в артели «по плотницкой» части. Для матери Воля «был ангел, не ребенок» [Там же, с. 225]. Разумеется, аллюзии на фигуру Христа-Спасителя здесь несомненны. Однако автор не просто внедряет библейские мотивы в рассказ, а создает картину многопришествия Христа: «Сколько их было, непорочно рожденных? Один говорил, его не слышали, другой писал, но никто не понимал написанного, был такой, который пел, и его тоже не слышали. А я играл на флейте ...» [Там же, с. 233].

В контексте творчества Л. Улицкой музыка и музыканты предстают как пограничные сущности, что связано с пониманием происхождения музыки как потусторонней или божественной стихии. В мифологически-литературной традиции музыкант постоянно контактирует с иным миром,



наделяется демиургическими и медиумными функциями (Орфей, Гамельнский крысолов). Так, музыка помогает соединить Средний мир и мир живых в романе «Казус Кукоцкого». В «Зеленом шатре» именно мир музыки выступает как подлинный для Сани Стеклова, а все остальное — иллюзия. А в рассказе «Аутопсия» музыкальна потусторонность — иной мир — звучит как нота «ля». Но сначала Воля чувствует только боль, которая локализуется в двух местах — сначала во лбу (у Воли там ссадина), после на лопатках (на месте разрезов). Лоб — место, на котором человек в Библии чаще всего носит отличительный знак (например, дощечка на лбу Аарона «Святыня Господня» [Райкен, 2005, с. 583]). Боль, проходящая через лоб, «имела коническую форму», она была огромная, но вмещалась во лбу, а Воля висел на ней «как полотенце на гвозде» [Улицкая, 2020, с. 230]. Это одновременно и ироничное распятие — «как полотенце на гвозде», и прозрение через боль — возвращение к персонажу памяти о прошлых пребываниях в потустороннем мире. Боль в середине лба заставляет вспомнить и о «третьем глазе», символизирующем «сверхчеловеческое, божественное, прозрение» [Керлот, 1994, с. 140].

Воля двигается за светом, точка расширяется. Его переход в иной мир — это «трудное возвращение домой» [Улицкая, 2020, с. 235]. Музыка становится не только пограничным пространством между мирами и рождается в потусторонности, она сама конструирует инобытие и является этим миром.

Коридор, по которому движется герой, позволяет узнать прежний мир, это «как переводная картинка, сверкающая под слоем разбухшей никчемной бумаги» [Там же, с. 234]. Время в потусторонности уничтожается — эту мысль автор подчеркивает в сборнике не единожды: исчезает рамка у фотографа Толика; перестает считать дни Соня-бабочка; путается во времени героиня рассказа «Серпантин». Воля воспринимает также эту безвременность Вечности: «Не было никакого “сначала” и “потом” — все было одновременно, и во всей полноте. А, это время закончилось, — догадался он» [Там же, с. 234].

При переходе в потусторонность к Воле возвращаются крылья. Крылья не только полупрозрачны и переливчаты (как у ангелов), они «большие влажные», как у гигантской бабочки из «Aqua allegoria». Ноги не идут — плывут, он поднимается вверх. Размеры мира меняются: «рухнула координатная сетка, к которой он так привык, а звук “ля” расширился невообразимо, как будто впитав в себя все оттенки слышимого и все те, которых не было в звуковом обиходе человеческого уха ...» [Там же, с. 232]. Воля возносится над болью — верхний уровень потустороннего пространства состоит из музыки, а боль «остаётся под ногами» [Там же].



Цикл «О теле души» завершает рассказ «Серпантин». Наталья Георгиевна, человек с великолепной памятью, начинает забывать слова, впадая от этого в уже знакомое читателю состояние — «секундного столбняка». По первому забытому слову («серпантин») она называет свою болезнь «серпантиновой». Выстраивается пространственный образ болезни — слово серпантин забывается Натальей Георгиевной в значении извилистой дороги, утрата слов воспринимается как «пустота. Пробел ... Белое пятно ...» [Там же, с. 241]. Чем больше болеет Наталья Георгиевна, тем больше очищается, освобождается ее мир.

Слово *серпантин* возвращается на следующий день, но начинают исчезать «слова, фамилии, цифры», потом исчезает память о событиях. Теряется паспорт — намек на скорую утрату социумной личности. «Серпантинная болезнь» Надежды Георгиевны закономерно продолжает тему болезней Генеле-сумочницы и Елены Кукоцкой, которые тоже имели потустороннюю природу и столкнулись с потерей памяти (деменцией).

Окончательное забытие успокаивает Надежду Георгиевну, она и не догадывается об утрате чего-то. При этом белые пятна в голове расширяются и начинают распространяться на внешний мир: за окном она видит снег, который вторит внутренней пустоте. После внутренняя белизна становится «равной плотному и мощному снежному покрову, открывающемуся за окном ...» [Там же, с. 249]. Отдавшись «чувству белизны внутри и снаружи, без начала и без конца ...» [Там же, с. 250], Надежда Георгиевна умирает. Изнутри, из белизны, приходит прозрение, описанное как пучок синих молний. Молния воспринимается как маркер потусторонности (молния попадает ей в лоб — смерть) и символ озарения или прозрения — белизна — «треснула с тонким звоном и оказалась всего лишь завесой, и завеса эта упала» [Там же]. Картина, которую она видит, «гораздо больше того мира, в котором она жила. Ни пробелов, ни пустот — плотная и прекрасная ткань была космосом» [Там же].

Сравнение потусторонности с картиной, с тканью говорит о том, что пробелов в потусторонности не существует — этот мотив ткани возвращает читателя к первому рассказу сборника, к образу карабахского ковра. Таким образом, два цикла образуют единое целое за счет перекрестных сюжетов, тем, мотивов, центральный из которых о том, как совершается переход в инобытие. И этот переход выстраивается по примерно тождественной модели.

Так, в финальном рассказе у героини-библиотекаря с феноменальной памятью, которая всю жизнь преклонялась перед книгами и знанием, это «книжное знание» постепенно исчезает вместе с памятью. Однако на смену ему приходит «умный хаос» — он нуждается в ней, зовет ее к себе (как



нота «ля» звала Волю, Воля своей музыкой звал Когана; Памир звал Толика; запах яблок звал Соню). Происходит преобразование: избавляясь от телесной оболочки, душа видит мир совсем по-другому, зрение становится отличным, при этом мир открывается «иным образом, чем прежде, как будто не в привычном трехмерном, а в каком-то ином измерении» [Там же, с. 251]. Это великая красота, о которой она догадывалась, но которую не мыслила. И этот мир разворачивается, как серпантин, горная дорога, все повороты которой увидеть сразу невозможно.

#### 4. Заключение = Conclusions

Категория потусторонности в сборнике рассказов «О теле души» реализована многопланово. В нескольких рассказах тело исчезает одновременно с отлетанием души («Aqua allegoria», «Человек в горном пейзаже», «Аутопсия»). Как правило, это происходит у тех персонажей, которые максимально отделились от земного (материального) пласта жизни. Тело воспринимается при последнем акте человеческого существования как тяжелое ограничение, «рамка», мешающая движению к новому знанию, — и оно «сбрасывается». Однако без тела невозможно само раздвижение границ бытия: не случайно почти все рассказы сборника педалируют тот или иной тип телесного восприятия (визуальность, тактильность, обоняние, аудиальность). Тело выражает сущность индивидуально-человеческого, душа же безличностна, но в этой субстанции выражено божественное. Таким образом, в «теле души» соединяется не только материальное и духовное, посюстороннее и потустороннее, но также личностно-человеческое и божественное.

Объединяет рассказы внимание к тому, что сама Улицкая называет «минутой до просыпания», которая является «щелью — догадкой о фиктивности всего остального» [Улицкая, 2015, с. 157]. В сборнике «О теле души» в качестве «догадки» Улицкая моделирует потусторонний мир, воссоздавая возможные варианты перехода / не-перехода в инобытие. Если рассказы цикла «Подружки» сосредоточены на проницаемости границы потустороннего и посюстороннего миров, возможности коммуникации между ними, то цикл «О теле души» реконструирует само пространство потусторонности и его возможные модели. Нельзя не сказать и об «обрамлении» сборника — это исключительно личностные, лирические верлибры-отступления в предисловиях к каждому из циклов: первое, выполненное как стилизация античного стиха, посвящено подругам; второе — это личное предуготовление к «третьему акту», «заключительному эпизоду». И именно эта авторская интонация придает драматическую модальность всему сборнику.



### Источники и принятые сокращения

1. *Улицкая Л. Е.* О теле души : Новые рассказы / Л. Е. Улицкая. — Москва : АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2020. — 251 с. — ISBN 978-5-17-36-5.

2. *Улицкая Л. Е.* Священный мусор / Л. Е. Улицкая. — Москва : АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2015. — 476 с. — ISBN 978-5-17-081680-4.

### Литература

1. *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность : метафизика, этика, эстетика / В. Е. Александров. — Санкт-Петербург : Алетей, 1999. — 320 с. — ISBN 5-89329-167-0.

2. *Антоничева М. Ю.* Границы реальности в прозе В. Набокова : Авторские повествовательные стратегии : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / М. Ю. Антоничева. — Саратов, 2006. — 208 с.

3. *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. — Москва : Республика, 1996. — 335 с. — ISBN 5-250-02592-7.

4. *Богумил Т. А.* Образ Бийска в художественной литературе / Т. А. Богумил // Филологический класс. — 2020. — Т. 25. — № 3. — С. 195—206. — DOI: 10.26170/ FK20-03-17.

5. *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте / С. А. Гончаров. — Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1997. — 338 с.

6. *Дилакторская О. Г.* Фантастическое в петербургских повестях Н. В. Гоголя : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / О. Г. Дилакторская. — Ленинград, 1983. — 197 с.

7. *Егорова Н. А.* Проза Л. Улицкой 1980—2000-х годов : проблематика и поэтика : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Н. А. Егорова. — Волгоград, 2007. — 180 с.

8. *Ипатов Н. Г.* Аудиовизуальный аспект советской картины мира в литературе 1920-1930-х годов : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Н. Г. Ипатов. — Красноярск, 2010. — 22 с.

9. *Карпов И. П.* Поэтика онтологической ситуации (Л. Н. Толстой. «Война и мир». Смерть Андрея Болконского) / И. П. Карпов // Вестник Вятского государственного университета. — 2009. — № 1—1. — С. 85—94.

10. *Керлот Х. Э.* Словарь символов / Х. Э. Керлот. — Москва : «REFL-book», 1994. — 608 с. — ISBN 5-87983-014-4.

11. *Коробкина Е. Н.* Инфернальные души : метаморфоза образа / Е. Н. Коробкина // Вопросы русской литературы. — 2016. — № 3 (37—94). — С. 88—98.

12. *Котельникова Т. Г.* Потустороннее пространство в произведениях Федора Достоевского «за шкапом» и «в углу» / Т. Г. Котельникова // Вестник РГГУ. — 2007. — № 7. — С. 64—70.

13. *Кошечко А. Н.* Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф. М. Достоевского : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01 / А. Н. Кошечко. — Томск, 2014. — 480 с.

14. *Меситова С. А.* Этическая танатология Л. Н. Толстого : Толстовский опыт переживания смерти и его нравственно-религиозный смысл : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.05 / С. А. Меситова. — Тула, 2003. — 176 с.



15. Назаренко О. В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX—XXI веков : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / О. В. Назаренко. — Ярославль, 2009. — 189 с.
16. Ничипоров И. Б. Предметный мир в сборнике рассказов Людмилы Улицкой «О теле души» / И. Б. Ничипоров // Art Logos. — 2020. — № 3 (12). — С. 84—91.
17. Новоселова Т. А. Концепция судьбы в романе Л. Улицкой «Медя и ее дети» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Т. А. Новоселова. — Махачкала, 2012. — 197 с.
18. Побивайло О. В. Мифопоэтика прозы Людмилы Улицкой : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / О. В. Побивайло. — Барнаул, 2009. — 165 с.
19. Пумпянский Л. В. Группа «таинственных повестей» / Л. В. Пумпянский // И. С. Тургенев. Сочинения. — Москва ; Ленинград : [б. и.], 1929. — Том 8. — С. 5—20.
20. Райкен И. Словарь библейских образов и мотивов / И. Райкен, Д. Уилкойт, Т. Лонгман. — Санкт-Петербург : Библия для всех, 2005. — 1424 с. — ISBN 5-7454-0945-2.
21. Рошаль В. М. Энциклопедия символов / В. М. Рошаль. — Москва : АСТ ; Санкт-Петербург : Сова, 2008. — 1007 с. — ISBN 5-17-031665-8: 5100.
22. Саджежада // Ислам : Энциклопедический словарь / под ред. Л. В. Негря. — Москва : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. — С. 202—203.
23. Сунь Чао. Средства создания характера в рассказах Л. Улицкой : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Сунь Чао. — Москва, 2006. — 197 с.
24. Топоров В. Н. Странный Тургенев: (Четыре главы) / В. Н. Топоров. — Москва : РГГУ, 1998. — 188 с. — ISBN 5-7281-0094-5.
25. Тушев А. Н. Л. Н. Толстой и Л. Н. Андреев : диалог о смерти / А. Н. Тушев // Филология и культура. — 2015. — № 4 (42). — С. 251—254.
26. Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. — Москва : Аделант, 2013. — 800 с. — ISBN 978-5-93642-345-1.
27. Худенко Е. А. Потустороннее пространство в романе Людмилы Улицкой «Казус Кукоцкого» / Е. А. Худенко, Е. Т. Глазinskaya // Научный диалог. — 2021. — № 3. — С. 291—307. — DOI: 10.24224/2227-1295-2021-3-291-307.
28. Шиманская М. Ю. Мортальный код в рассказе Л. Улицкой *Aqua Allegoria* / М. Ю. Шиманская // Казанская наука. — 2020. — № 3. — С. 27—30.
29. *Aqua Allegoria* [Electronic resource]. — Access mode : <https://www.guerlain.com/ru/ru/fragrance/women/aqua-allegoria/> (accessed 14.10.2021).

### Material resources

- Ulitskaya, L. E. (2015). *Sacred garbage*. Moscow: AST, Edited by Elena Shubina. 476 p. ISBN 978-5-17-081680-4. (In Russ.).
- Ulitskaya, L. E. (2020). *About the body of the soul: New stories*. Moscow: AST, Edited by Elena Shubina. 251 p. ISBN 978-5-17-36-5. (In Russ.).

### References

- Alexandrov, V. E. (1999). *Nabokov and otherworldliness: metaphysics, ethics, aesthetics*. St. Petersburg: Aleteya. 320 p. ISBN 5-89329-167-0. (In Russ.).
- Antonicheva, M. Yu. (2006). *The boundaries of reality in V. Nabokov's prose: Author's narrative strategies*. PhD Diss. Saratov. 208 p. (In Russ.).



- Aqua Allegoria*. Available at: <https://www.guerlain.com/ru/ru/fragrance/women/aqua-allegoria/> (accessed 14.10.2021).
- Biederermann, G. (1996). *Encyclopedia of symbols*. Moscow: Republic. 335 p. ISBN 5-250-02592-7. (In Russ.).
- Bohumil, T. A. (2020). Image of Biysk in literature. *Philological class*, 25 (3): 195—206. DOI: 10.26170/FK20-03-17. (In Russ.).
- Dilaktorskaya, O. G. (1983). *Fantastic in N. V. Gogol's Petersburg stories*. PhD Diss. Leningrad. 197 p. (In Russ.).
- Egorova, N. A. (2007). *L. Ulitskaya's prose of the 1980s—2000s: problematics and poetics*. PhD Diss. Volgograd. 180 p. (In Russ.).
- Goncharov, S. A. (1997). *Works of Gogol in the religious-mystical context*. St. Petersburg: Publishing House of A. I. Herzen State Pedagogical University. 338 p. (In Russ.).
- Ipatova, N. G. (2010). *Audiovisual aspect of the Soviet picture of the world in the literature of the 1920s—1930s*. Author's abstract of PhD Diss. Krasnoyarsk. 22 p. (In Russ.).
- Karpov, I. P. (2009). Poetics of the ontological situation (L. N. Tolstoy. "War and Peace". The Death of Andrei Bolkonsky). *Bulletin of Vyatka State University*, 1—1: 85—94. (In Russ.).
- Kerlot, H. E. (1994). *Dictionary of symbols*. Moscow: "REFL-book". 608 p. ISBN 5-87983-014-4. (In Russ.).
- Khudenko, E. A., Glazinskaya, E. T. (2021). Otherworldly Space in Novel by Lyudmila Ulitskaya "Kukotsky Enigma". *Nauchnyi dialog*, 3: 291—307. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-3-291-307. (In Russ.).
- Korobkina, E. N. (2016). Infernal souls: metamorphosis of the image. *Questions of Russian literature*, 3 (37—94): 88—98. (In Russ.).
- Koshechko, A. N. (2014). *Forms of existential consciousness in the works of F. M. Dostoevsky*. Doct. Diss. Tomsk. 480 p. (In Russ.).
- Kotelnikova, T. G. (2007). Otherworldly space in the works of Fyodor Dostoevsky "behind the closet" and "in the corner". *Bulletin of the Russian State University*, 7: 64—70. (In Russ.).
- Mesitova, S. A. (2003). *L. N. Tolstoy's Ethical thanatology: Tolstoy's experience of experiencing death and its moral and religious meaning*. PhD Diss. Tula. 176 p. (In Russ.).
- Nazarenko, O. V. (2009). *Nabokov's stylistic influence in Russian prose of the turn of the XX—XXI centuries*. PhD Diss. Yaroslavl. 189 p. (In Russ.).
- Nichiporov, I. B. (2020). The subject world in the collection of stories by Lyudmila Ulitskaya "About the body of the soul". *Art Logos*, 3 (12): 84—91. (In Russ.).
- Novoselova, T. A. (2012). *The concept of fate in L. Ulitskaya's novel "Medea and her children"*. PhD Diss. Makhachkala. 197 p. (In Russ.).
- Pobivailo, O. V. (2009). *Mythopoetics of Lyudmila Ulitskaya's prose*. PhD Diss. Barnaul. 165 p. (In Russ.).
- Pumpyansky, L. V. (1929). Group of "mysterious stories". In: *I. S. Turgenev. Essays*, 8. Moscow; Leningrad: [b. i.]. 5—20. (In Russ.).
- Raikin, I., Wilhoit, D., Longman, T. (2005). *Dictionary of Biblical Images and motifs*. St. Petersburg: Bible for All. 1424 p. ISBN 5-7454-0945-2. (In Russ.).
- Roshal, V. M. (2008). *Encyclopedia of symbols*. Moscow: ACT; St. Petersburg: Sova. 1007 p. ISBN 5-17-031665-8: 5100. (In Russ.).



- Sajjada. (1991). *Islam: Encyclopedic Dictionary*. Moscow: Nauka. The main editorial office of Oriental Literature. 202—203. (In Russ.).
- Shimanskaya, M. Yu. (2020). The mortal code in L. Ulitskaya's story Aqua Allegoria. *Kazan Science*, 3: 27—30. (In Russ.).
- Sun Chao. (2006). *Means of character creation in L. Ulitskaya's stories*. PhD Diss. Moscow. 197 p. (In Russ.).
- Toporov, V. N. (1998). *Strange Turgenev: (Four chapters)*. Moscow: RSUH. 188 p. ISBN 5-7281-0094-5. (In Russ.).
- Tushev, A. N. (2015). L. N. Tolstoy and L. N. Andreev: a dialogue about death. *Philology and culture*, 4 (42): 251—254. (In Russ.).
- Ushakov, D. N. (2013). *Explanatory dictionary of the modern Russian language*. Moscow: "Adelant". 800 p. ISBN 978-5-93642-345-1. (In Russ.).