

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА В РОМАНЕ ЛЕНЫ ЭЛТАНГ «КАМЕННЫЕ КЛЕНЫ»

Галина Михайлова,
Александра Самойленко

Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии

Оговорим термины, которые будут использоваться в статье. 'Картина мира' – это «порожденная человеком упрощенная замена реального мира придуманной схемой мира или образом мира»¹, т.е. организация субъектом некоего восприятия действительности. Подобное восприятие (формируясь, конечно, внутри определенного сегмента мирового социо-культурного и этнического пространства) индивидуально, особенно если речь идет о перцепции окружающего мира творческим человеком. Авторская художественная картина мира специфична и обычно исполнена «собственными личностными смыслами»², которые в состоянии изменить сложившийся образ действительности у реципиента художественного текста. Равно как и трансформироваться в процессе рецепции в картину мира, непротиворечащую читательской, вследствие проекции читательских стереотипов в

художественный текст. Последнее, скорее всего, возникает в том случае, когда мир художественного произведения не просто «разнообразнее и богаче, чем мир действительности»³, но принципиально альтернативен совокупности имеющихся шаблонов мировосприятия.

Именно таков мир, создаваемый современной писательницей Леной Элтанг в романах *Побег куманики* (2006), *Каменные клены* (2008), *Другие барабаны* (2011) и, вполне вероятно, в анонсируемом ею романе *Отель «Бриатико»*⁴. Эксплицируемая интеллектуальность, цитатное воображение, «игра» с текстовыми пространствами и художественным временем, вовлечение в процесс «сотворчества» читателя делают романы Элтанг продуктом элитарного сегмента автономного «поля литературы».

Так единодушно утверждают российские литературные критики, но мы

¹ Корнилов О.А., *Языковые картины мира как производные национальных менталитетов*. Изд. 2, испр. и доп. Москва: ЧеРо, 2003, с. 5-6, <http://www.biblio.nhat-nam.ru/Kornilov.pdf> (2013-09-06)

² Маслова В.А., *Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой*. Москва: Флинта: Наука, 2004, с. 19.

³ Лихачев Д.С., «Внутренний мир художественного произведения», *Вопросы литературы*, 1968, № 8, с. 79.

⁴ См.: Александрова-Зорина Е., «Лена Элтанг: "На самом деле нет никакого самого дела..."» (интервью с Л. Элтанг), *Блог ThankYou.ru*, 26.12.2012. <http://blog.thankyou.ru/lena-eltang/> (2013-09-20)

для разнообразия приведем выдержки из литовской прессы: «Мне кажется, что литовские издатели пока не будут со всей серьезностью рассматривать прозу Л. Элтанг. Может, они будут смущены своеобразным языком романа <Каменные клены. – Г.М., А.С.>, непривычной плотностью его художественной ткани, поэтической многослойностью. Для переводчика это, действительно, было бы высшим пилотажем в аду...»⁵; «...романы Л. Элтанг отличаются тем, что в них довольно трудно понять сюжетные ходы и установить структурные рамки, обнаружить самое главное. Описаны самые разнообразные феномены, а структура романов хорошо замаскирована. После прочтения идея проясняется, но остается довольно много не понятых до конца фрагментов, нерасшифрованных мыслей. Кажется, что можно снова и снова блуждать по тексту романа, словно пробираться по лесу – вязкому, густому, сбивающему с пути. <...> Вероятно, в этом заключаются специфика мастерства автора и его опознавательный знак»⁶.

Тем интересней представляется задача определить особенности творческой манеры Элтанг, а именно: экстрагировать доминантные смыслы ее текста посредством анализа элементов и репрезентантов созданной ею в *Ка-*

менных кленах картины мира – героев, индивидуально-авторских концептов (сквозных тем, образов, сюжетов) и пространственно-временных континуумов, в том числе текстов внутри текста (дневников, писем)⁷.

Заметим, что структура романа Элтанг зиждется на так называемом «серийном мышлении», суть которого, в изложении культуролога В.П. Руднева (он опирается на философские разработки Дж. У. Данна), заключается в следующем: «Если за событием наблюдает один человек, то к четвертому измерению пространственно-временного континуума Эйнштейна-Минковского добавляется пятое, пространственно-подобное. А если за первым наблюдателем наблюдает второй, то время-пространство становится уже шестимерным, и так до бесконечности, пределом которой является абсолютный наблюдатель – Бог»⁸. Обратимся к роману Элтанг: главная героиня *Каменных кленов*, Саша Сонли, описывает в своем Дневнике появление в ее жизни отставного инспектора Луэллина, который этот же Дневник читает, т.е. является и персонажем исповедальной прозы Саши, и ее читателем. Параллельно, Луэллин, проводя расследование по проверке описанных героиней происшествий, сочиняет свой собственный Дневник, в котором также обрисовывает происходящие события и анализирует прочи-

⁵ Braziūnas V., „Atrasti Leną Eltang“, *Literatūra ir menas*, 2010, Vasario 12 d., p. 16. Здесь и далее перевод с лит. яз. Г. Михайловой.

Заметим, что спустя два года роман *Каменные клены*, переведенный на литовский язык автором этого высказывания – поэтом В. Бразюнасом, был признан лучшей переводной книгой в Литве. См.: Eltang Lena, *Akmeniniai klevai: romanas*. Iš rusų kalbos vertė Vidas Braziūnas, Vilnius: Vaga, 2012.

⁶ Duoblienė Lilija, „Lenos Eltang romano žiūrėjimo malonumas“, *Štarės Atėnai*, 2012, lapkričio 09 d., <http://www.satėnai.lt/?p=21374> (2013-09-13).

⁷ См.: *Меняйло В.В.*, «Динамичность авторской картины мира», *Studia Lingüistica XVIII*. Актуальные проблемы современного языкознания. С.-Петербург: Политехника-сервис, 2009, с. 113–114, epil-herzen.com/wp-content/uploads/2010/05/sl2.doc (2012-10-07)

⁸ Руднев В.П., *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*, Москва: АГРАФ, 1999, с. 268.

танное в сашиных Дневнике и Травнике. За всеми приключениями Луэллина наблюдает его соседка Табита, которая пишет письма своей тетушке. К этому надо прибавить письма из Индии махехи Хедды, версии происходящего, изложенные сестрой Саши Эдной, и т.п. Грани субъективных картин мира названных персонажей расплывчаты, их тексты о мире накладываются друг на друга, расширяя обозреваемое до бесконечности и сосуществуя в едином континууме. Каждый текстовой фрагмент самостоятелен, самодостаточен и, одновременно, зависим от других сегментов текста – без их окружения он не существует и не имеет смысла и значения. В некое единство художественной картины мира это множество складывается лишь к концу повествования.

Временная перспектива в романе *Каменные клены* смещена – сложно понять, что было давно, а что недавно, и чего вообще не было и никогда не будет. Главная героиня романа Саша Сонли реконструирует (нередко придумывая) события прошлого в его связи с настоящим и будущим:

Все уладится, Дрина <...>. Но сначала нам нужно *открутить* все обратно, в точку отсчета, в начало (Курсив наш. – Г.М., А.С.)⁹.

Обладание этим прошлым иллюзорно (в распоряжении человека находится только время настоящего), и в мире иллюзий Саша не чувствует себя комфортно оттого, что ее самоидентификация в «тогда» не совпадает с ее самоидентификацией в «теперь». Героиня «скреп-

лена» мучительными воспоминаниями, которые «отложились известкой» в ее сосудах и не дают «крови бежать», «распрявиться» (с. 107–108). Об этой опасности Сашу предупреждала ее мать, уверявшая, что спорить со временем бесполезно:

это все равно что играть в шашки на лунный свет: проиграешь, а луна взойдет в то же самое время <...>. *Если ты, конечно, не бог Том* (с. 198. Курсив наш. – Г.М., А.С.).

Но на помощь дочери как раз и приходит «реальность» мифа. Предметы и персоналии в этой реальности намного сильнее и могущественнее – посредством мифологизации собственного сознания Саша пытается получить безграничную власть над временем, чтобы все исправить и все переписать:

Я хотела бы чувствовать себя богом <...>, спускающимся с театрального потолка <...>, любимцем Еврипида, разрешающим все споры, <...> разясняющим будущее (с. 363).

Подобный сюжетный ход можно было бы объяснить определенной интеллектуальной установкой автора романа. В одном из интервью Элтанг говорит о том, что обычный человек воспринимает ход жизни как последовательность совершаемых, вытекающих одно из другого действий, изменить которую он не властен. Но можно размышлять иначе: нет «ни причины, ни следствия», «есть только хаотическое движение», «жажда мифа», «стремление жить ради божественного заблуждения»¹⁰. Персонажи *Каменных кленов* создают некую воронку време-

⁹ Элтанг Л., *Каменные клены*. Москва: АСТ, 2008, с. 175. Далее все ссылки даются в тексте: в скобках указан номер страницы.

¹⁰ Александрова-Зорина Е., «Лена Элтанг: “На самом деле нет никакого самого дела...”» (интервью с Л. Элтанг).

ни, в которой все события соположены и могут вступать в любые следственно-временные отношения.

Возникающий у читателя/исследователя романа вопрос об истинности событий, происходящих в романе, нерелевантен описанной выше мозаичной (серийной) структуре *Каменных кленов*. Восприятия одних и тех же событий разными персонажами настолько многочисленны и противоречивы, что не дают возможности понять, что есть «истина», как же все было на самом деле. Все зависит от наблюдателя событий. Не существует истинной причины совершенного и совершаемого – все возможные основания и поводы одновременно и ложны, и истинны. Художественный мир, представленный в романе, репрезентирует философию «возможных миров»¹¹: в своих рассказах и пересказах герои романа (некоторые из них наличествуют только в воображении главной героини) предполагают разнообразные «сценарии» развития бытия. Действительный мир – лишь один из возможных, существующий наряду с другими. Думается, что подтекст, казалось бы, проходного рекламного слогана для *Каменных кленов* в пространстве литовской культуры («Роман *Каменные клены* – не из тех, в которых описывается жизнь. Он из тех редких романов, которые пишет сама жизнь»¹²) заключается именно в такой художественной репрезентации бытия (жизни), которая предполагает взаимосвязь «возможных

миров». Или, иначе говоря, воспроизведение линейного течения времени – это имитация жизни, а восприятие времени в его хаотичной непоследовательности – новое ее создание.

В романе мы сталкиваемся, с одной стороны, с реальным временем (XX–XXI вв.) и его обитателями (Табита, Эдна, Фенья), с другой – с индивидуальным, психологическим временем главных героев (Саши и Луэллина), в котором сосуществуют прошлое и настоящее¹³. Заметим, что «следы» прошлого (родительские вещи и домашние предметы, хранимые Сашей как реликвии) выполняют не только мифологическую функцию, связывая героиню с «утраченным раем» детства¹⁴. На наш взгляд, подобные «следы» заставляют протагониста возвращаться к «реальному» прошлому, удерживают на грани парамнезии, не давая утонуть в собственных фантазиях, которые провоцирует, прежде всего, п и с ь м о.

Главная героиня, складывающая пазл своей картины мира, пытается «опереться на время»¹⁵, изменить будущее с помощью переосмысливаемого, п е р е п и с а н н о г о прошлого. Таким образом, благодаря самому процессу писания герои избегают погруже-

¹³ Из Травника Саши Сонли: «прошлое стало похоже на сломанные часы без стекла, в которых можно подкручивать стрелки рукой – и Саша подкручивала, понимая, что пружина однажды не выдержит, распрямится и выстрелит в нее со всей силой насильно стиснутого времени» (с. 84).

¹⁴ См.: Риц Е. «Мы и другие прекрасные неудачники», *Booknik.ru: рецензии*, 17 апреля 2009 г. <http://booknik.ru/reviews/fiction/my-i-dругие-prekrasnye-neudachniki/> (2013-09-15)

¹⁵ Уланов А., «Лена Элтанг. Каменные клены», *Знамя*, 2009, № 8, <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/8/ul21.html> (2013-09-15)

¹¹ См.: Руднев В.П., *Указ. соч.*, с. 260–261.

¹² „Lenos Eltang romanai *Akmeniniai klevai*“, *Bernardinai. lt. Interneto dienraštis*, 2012-03-01, <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2012-03-01-lenos-eltang-romanai-akmeniniai-klevai/77990> (2013-09-13)

ния в уже свершившуюся реальность, ускользя в реальность, созданную на страницах дневников. Подобный вывод о структуре и понимании временного пространства у Элтанг может быть подтвержден суждениями Ханны Арендт о «прочном» и «постоянном» «овеществленном повествовании»: преодоление прошлого «может принять форму вечно повторяющегося рассказывания»¹⁶.

Можно предложить и иную точку зрения на временные параметры художественной картины мира в *Каменных кленах* – увидеть в повествовательной структуре романа элементы гипертекста¹⁷, в котором события откреплены от линейного повествования и нанизываются героями романа на ось времени «по их усмотрению»: они сами решают, как именно сложить мозаику событий, чтобы появилась та или иная картинка. Саша пишет в Дневнике:

С тех пор, как сестра ушла, у меня осталось только прошлое время и позапрошлое, настоящее стало сплошным, как черный фон на гравюре меццо-тинто (с. 41).

Специфика рисования на металле («меццо-тинто») заключается в том, что картинка создается путем выскабли-

¹⁶ Арендт Х., «О человечности в темные времена: мысли о Лессинге», *Арендт Х., Люди в темные времена*. Пер. с англ. и нем., Москва: Московская школа политических исследований, 2003, с. 32–33. По мнению Т. Шестага, это «овеществление» у Арендт является синонимом письменной фиксации. – Шестаг Т., «Непреодоленный язык: Теория поэзии Ханны Арендт», *Новое литературное обозрение*, 2004, № 67, с.120.

¹⁷ Т.е. единую и одновременно множественную систему включенных друг в друга текстов. См.: Бодрийяр Ж., «Войны в заливе не было», *Художественный журнал*, 1993, № 4, с. 33–36, knigi.tr200.ru/f.php?f=%E2%EE%E9%ED%FB+%E2...p=0 (2013-07-01).

вания на гравюре светлых пятен. Так Саше открывается прошлое – обрывистое и беспорядочное. Персонажи (и вслед за ними читатель) блуждают по лабиринтам времени. Строго говоря, времени вообще нет, потому что оно становится в романе разновидностью пространства.

Пр о с т р а н с т в о в художественной картине мира у Элтанг строго сегментировано и контрастно: пансион «Каменные клены» с его страстями и тайнами vs пространство уэльского городка Вишгард с его обитателями; мир, окружающий Сашу и Луэллину vs мир литературы, древних мифов и преданий; пространство экстремальное, которое «ведет» героя, заставляет принимать важные для него решения (например: берег моря, улицы Вишгарда) vs пространство медиативное, которое сочленяет отдельные миры (например: ворота пансиона «Каменные клены», сад, лестница)¹⁸.

Центром романного пространства является городок Вишгард, который во многих отношениях определяет сложную структуру пространства в художественной картине мира. С одной стороны – это реальный город, «сотканный» из гор, гальки и морской пены¹⁹, с другой (главным образом, в пространстве воображения и письма Саши Сонли) – он «деформирован» цитатами из Дж. Джойса и Дилана Томаса, британских сказаний и мифов. Отраженный в текстах культурного наследия, город явля-

¹⁸ О членении пространства на экстремальное и посредническое см.: Руднев В.П., *Указ. соч.*, с. 242.

¹⁹ У вымышленного Вишгарда есть реальный топоним – городок Фишгард на берегу Ирландского моря.

ет собой такое преломление реальности, которое лишь отдаленно напоминающая свой прототип.

Не менее важным для романа является связанное с предыдущими оппозициями пространственное соотношение «здесь – там – нигде». Для Саши Сонли все, что «там» (т.е. за пределами пансиона) несет в себе потенциальную угрозу и рассматривается как посягательство на «здесь» – на внутреннее устройство ее дома. Ирреальное пространство «нигде» – это просторы мысли, фантазий героев, а также творческий хаос, т.е. «не-время и не-место»²⁰. Романские герои могут быть агентами нескольких пространств одновременно. Например, умершая мать Саши перемещается из пространства мертвых в пространство живых благодаря тексту – Травнику, который пишет ее дочь. Безусловно, этим сюжетом Элтанг реализует достаточно известные идеи о двусторонней креативной силе творчества (письма) – оживляющей и умерщвляющей, об авторе, погружающемся в глубину Текста, выходя за границы Бытия в мортальное пространство²¹.

Степень подвижности героев в романном пространстве разная: одни персонажи способны пересекать границы городов и миров, другие – нет. Соседка

²⁰ Можно рассматривать соотношение «здесь» и «там» так, как об этом пишет В.Н. Топоров, – в тесной связи, неразрывности с четвертым измерением пространства – временем: «здесь – теперь», «там – тогда». См.: Топоров В.Н., «Пространство и текст», *Текст: семантика и структура*. Москва: Наука, 1983, с. 233.

²¹ См., напр., работы Мориса Бланшо «Литература и право на смерть», «Спокойная смерть». – Бланшо М., *От Кафки к Кафке*. Пер. с фр., Москва: Логос, 1998.

Табита не покидает границ Лондона, мачеха Хедда «заперта» в Индии. Главные же герои – Саша и Луэллин – свободно перемещаются по локусам романа (Лондон – Вишгард – Хенли), проделывая обязательный для мифопоэтической картины мира метафорический путь, обозначающий «линии поведения (особенно часто нравственного, духовного), как некий свод правил, закон, учение»²².

Как и время, пространство в романе смещено. Ракурс изображения постоянно сдвигается, меняется место, «откуда ведется наблюдение: общий, мелкий план заменяется крупным, и наоборот»²³: то живописуется Лондон «с птичьего полета» или описывается простор Ирландского моря, то, в деталях, – старая античная ваза²⁴ или витрина магазина. Такому «скачкообразному» воссозданию пространства соответствует «барочный стиль письма»²⁵ Элтанг в целом (наложение одних элементов на другие, множество деталей,

²² Топоров В.Н., *Указ. соч.*, с. 268.

²³ Валгина Н.С., *Теория текста*. Учеб. пособие, Москва: Логос, 2003, с. 85.

²⁴ Элтанг «насыщает» пространство вещами: масса мелких деталей воссоздает пространство сада, комнаты Саши, квартиры Луэллины и т.д. «Такая предметность позволяет Элтанг выглядеть убедительной, даже если событие кажется несуществующим», – пишет Г. Ермошина (см.: Ермошина Г., «Лена Элтанг. *Другие барабаны*», *Знамя*, 2012, №10, с. 219). Но дело не только в этом. Доминирование мифологической картины мира в художественной картине мира, представленной в романе, обуславливает подобную детализацию, так как в мифологической картине мира пространство «не предшествует вещам», «а наоборот, конституируется ими» (см.: Топоров В.Н., *Указ. соч.*, с. 234).

²⁵ Чанцев А., «Евророман. Лена Элтанг опять занялась изысканными убийствами», *Частный корреспондент*, 19 ноября 2008 г., <http://www.chaskor.ru/php?id=1170> (2013-09-04)

подробностей, фактов), а также постоянная смена субъектов сознания (точек зрения): в романе несколько нарраторов (Луэллин, Саша Сонли, соседка Табита, мачеха Хедда и др.).

Рассмотрим основные локусы действия в романе и попытаемся определить их функции и характеристики.

Пансион «Каменные клены»²⁶ – сакрализованный центр романного хронотопа: здесь все пространства сходятся воедино и конкретизируются. «Каменные клены» являются чаемой «конечной точкой» устремлений (пути) героев²⁷. Достигая этой точки, они обретают душевный покой: Луэллин освобождается от своих «демонов», Младшая начинает строить свою личную жизнь, а ее дочь Фенья получает настоящий «дом» и заботу.

Репрезентируя, прежде всего, пространство главных героев, пансион представляет собой некий «волшебный» локус, который и самодостаточно²⁸, и тесно связан со своими хозяевами. С этой точки зрения о многом говорит история появления названия гостиницы – «Каменные клены».

²⁶ Пансион «Каменные клены» – реально существующее здание в Фишгарде, где в 1971 г. режиссер Э. Синклер снимал фильм по пьесе Д. Томаса *Under Milk Wood (Под сенью молочного леса)*. См.: Волчек Д., «Гость радиожурнала “Поверх барьеров” – писатель Лена Элтанг», *Радио «Свобода*», 12.03.2009, <http://www.svoboda.org/content/transcript/1509078.html> (2013-09-03)

²⁷ См.: Топоров В.Н., *Указ. соч.*, с. 260.

²⁸ Например: «Постояльцы шурились в темноту, зябко пожимали плечами и поглядывали в сторону пансиона, предвкушая вечер в натопленной гостиной, где можно <...> послушать, как скрипят косяки и потрескивают балки перекрытий, как столетние “Клены” разговаривают со штормом – хрипло, утомленно, без страха, но с привычной осторожностью» (с. 240).

Объяснение матери Саши Сонли звучит так:

когда мы сюда приехали, Дейдра посмотрела на руны, а твоя руна Calc связана с кленом и рябиной. Я предложила отцу назвать усадьбу Клены, но он сказал, что клен – это слабое дерево, и добавил слово каменные. Вот и ты, Саша, с виду каменная, а внутри у тебя слабое дерево (с. 129).

Так проявляется «синергичность» именованного пансиона: в нем совместились «две энергии – энергия вещи и энергия человека»²⁹. Являясь защитником своих хозяев, дом, одновременно, становится их зеркалом: пансион, как и Саша Сонли, не может найти общий язык с внешним миром³⁰ – разрушаясь, он медленно превращается в призрак прошлого, являя собой, в соответствии с мифологическим дискурсом романа, пограничное пространство между жизнью и смертью. И если Саша покинет стены пансиона, то дом покинет его душа, и он переместится из феноменального мира в мир ноуменальный, в конечном счете, станет частичкой хаоса в пространстве «нигде».

По сути, с отдельными сегментами локуса дома так и происходит: *тепллица с цветами*, связанная с Лизой Сонли, и *плотницкая мастерская* Уолдо подвергаются энтропии и разрушению после кончины своих хозяев. Тело умершего Уолдо кладут на стол именно из мастерской, т.е. простран-

²⁹ Камчатнов А.М., «Акт номинации и его метафизические предпосылки (по учению о С. Булгакова и А.Ф. Лосева)», *Образ мира и структура целого. Лосевские чтения. Логос*, 1999, № 3, <http://www.philology.ru/linguistics1/kamchatnov-99.htm> (2013-05-10).

³⁰ В пансионате протекает батарея, горит стена в прихожей, выбито окно в одной из комнат. Ущерб – результат столкновения дома с внешним миром.

ство мастерской (в виде одного из его атрибутов – стола) обретает статус конструктивного элемента – развязки одного из сюжетов в романе. После смерти Лизы цветы в теплице «как будто расхотели жить, как прежде, и стали травой» (с. 26), и дом, казалось, «зарастает проволочным терновником, и в нем вот-вот поселится <...> всякая <...> нечисть» (с. 129–130). Появившиеся у дома инфернальные коннотации (зловещий, связанный со смертью и колдовством, терновник и возможность появления злых духов) свидетельствуют о наступающем тотальном уничтожении дома.

Не менее значимы и иные метонимические образы дома – крыша/чердак, комната Саши, кухня и сад.

Комментируя *к р ы ш у/ч е р д а к* как «знаковое пространство» в романе *Другие барабаны*, Элтанг назвала его «образом душевной крепости, некоей предсказуемости и узнаваемости»³¹. Для романа *Каменные клены* это отчасти так: на чердаке Саша в детстве читала книги, впитывала в себя мир легенд и саг – строила свою «стену», защищавшую от настоящей реальности. Но нельзя не отметить и иное: в эпизодах с Сашей, погружающейся в вымышленные книжные миры, и, тем более, в эпизодах с Лизой Сонли³² чердак репрезентирует пограничное пространство между разумом и безумием (пусть даже творческим).

К о м н а т а С а ш и – лексический инвариант дома, личное пространство героини, в котором она, затворницей, сочиняет себе жизнь в Дневнике. Здесь хранятся вещи, имеющие не профанный, а сакральный характер (мамина подушка, Дневник, револьвер, фотография сестры), что придает пространству комнаты значимость и значение.

К у х н я – пространство, где сконцентрирована реальная (бытовая) жизнь: здесь герои занимаются делами (готовят еду, просматривают счета). Но это также объединяющее героев пространство, в котором особенно явно проявляется заявленный Элтанг своеобразный андрогинизм главных персонажей: в один из вечеров именно на кухне, сидя за столом, молчащая Саша «медленно, пуговица за пуговицей, пристегнула свой рукав к рукаву» замолкнувшего Луэллина (с. 222)³³.

Пространство *с а д а* возвращает изображаемому пространству смыслы смерти. В саду убили собак Саши, здесь же она их похоронила; в саду находится «кенотаф» Эдны-Александрины и висит табличка, убившая мать Саши; в саду Эдна (на папином пиджаке!) предается любовным утехам с Сондерсом Брана (связь Эроса и Танатоса в этом эпизоде абсолютно очевидна).

Т р а к т и р «Т р и л и с т н и к» выступает в роли посредника между таинственным пограничным миром «Камен-

³¹ Волчек Д., «Лиссабонские дома убивают медленно» (интервью с Леной Элтанг), *Радио «Свобода»*, 04.04.2012, <http://www.svoboda.org/content/transcript/24537891.html> (2013-09-15)

³² Именно на чердаке, «застывшей у витражного окна», находили Лизу Сонли, когда у нее начинались «трудные дни» (с. 225).

³³ Ср. в интервью Л. Элтанг: «Для меня и Саша, и Луэллин – это две сущности, две стороны одного и того же человека, две половинки, если хотите античную аллюзию, которые стремятся друг к другу и так же взаимно отталкиваются...». – Волчек Д., «Гость радиожурнала *Поверх барьеров* – писатель Лена Элтанг».

ных кленов» и очевидным приземленным Вишгардом: здесь, приехав в город в первый раз, останавливается Луэллин, сюда же он сбегает, пытаясь спрятаться от Саши. Гвенивер же, будучи хозяйкой трактира – посредника, выступает в качестве медиатора между метафизическим и реальным пространствами романа, обладая, в качестве «ведьмы», текучестью внешнего облика³⁴, тайными знаниями и возможностью влиять на происходящие события.

Лондон изображен, главным образом, как место временного пребывания Луэллина – «постояльца», постоянно находящегося в движении. Сосязаемым, реально-существующим Лондоном герой фактически не сталкивается, довольствуясь легкими «виртуальными» прикосновениями к нему: он работает инструктором, который учит вождению не на улицах города, а на компьютерном тренажере. Луэллин, в целом, тесно связан с интернет-пространством: он активный пользователь электронной почты, автор сетевого дневника. Герой чувствует себя абсолютно комфортно в виртуальном мире, а реальный Лондон – не более чем один из «возможных миров»: читателю представлены лишь его отдельные черты,

³⁴ «когда я приехал в вишгард в первый раз <...> гвенивер показала мне невероятно старой, сухой, как чайный лист <...>. спустя месяц <...> вдовушкой с сапфировой звездой между <...> грудей, <...>. в третий раз хозяйка сказалась больной <...>, в четвертый она была разъяренной бабушкой и отчитывала внука <...>, в пятый она говорила о том, каким волшебным человеком был покойный уолдо сонли <...>. в шестой раз она пыталась разглядывать мою ладонь, в седьмой и восьмой я тайком записывал ее речи на салфетке, чтобы не забыть, сегодня был девятый раз» (с. 358–359).

контуры, встающие со страниц Дневника или созданные в компьютерной программе. Пространство, придуманное и созданное человеком, доминирует над пространством настоящего города или, во всяком случае, равнозначно ему.

Отель «Хизер-Хилл» – компонент настоящего Уэльса в пространстве романа. Но внутри этого пространства главная героиня чувствует себя неловко. Показательно описание посещения ею вечеринки в «Хизер-Хилле»: любое вторжение извне в замкнутый внутренний мир героини грозит деструкцией или деформацией этого мира. Средство защиты от разрушения у Саши одно – обращение к мифу или легенде, гармонизирующих реальность: она сравнивает поездку в «Хизер-Хилл» с посещением верескового холма, а всех присутствующих на вечеринке – с живущими под землей и боящимися солнечного света гномами (с. 36).

После посещения отеля Саша Сошли окончательно решила скрыться от внешнего мира под покровом немоты:

Замолчать, затаиться, онеметь, пока мучительный мусор из моей жизни река Ди не унесет в Ирландский залив (с. 15).

Интерпретаторы романа идут в своих объяснениях по самому простому пути, называя причиной добровольной немоты хозяйки пансиона женское одиночество: Саша не находит человека, равного себе, поэтому ее «горечь уходит не в крик, а во все более спрессовывающуюся замкнутость»³⁵. Продолжим эту литературно-критическую мотивацию бессловесного состояния героини

³⁵ Уланов А., *Указ. соч.*

в другом – феноменологическом – аспекте. Одно из самых сильных желаний Луэллина – услышать голос Саши: как он звучит «хрипло? безучастно? сварливо? елейно?» (с. 98). «Обет» молчания героини – это отказ от «присутствия», отказ от бытия объекта для субъекта. Поэтому молчащая героиня остается для Луэллина загадкой, а «озвученная» Саша раскрывает свое «бытие в присутствии»:

саша почему-то засмеялась <...> – это было больше чем голос! от ее смеха меня будто судорогой протянуло вниз живота, я вдруг увидел ее всю – шпильки в низко заколотой косе и вмятинку от простуды над верхней губой, подтаявшие от жары груди и длинную спину, перетянутую завязками фартука, я увидел ее всю, как если бы раньше смотрел на кого-то другого, я услышал ее дыхание, так дышат недовольные лошади в аскотской конюшне, переступая с ноги на ногу в непривычно тесных стойлах да нет, при чем здесь лошадь, это же ласточка, филемела, которой сладострастный терей вырезал язык, чтобы скрыть свое преступление, – я только что слышал щебет этой птицы, забывшей о своем обете, подавшей нечаянный хрипловатый голос <...> лиловая гортензия разрослась неопалимой купиной, <...> за гортензией маячила грудь под атласным фартуком, на фартуке сверкали два кофейных свежих пятна, над грудью был рот, похожий на терновую ягоду, над ртом заспанные узкие глаза, над глазами бархатная лента, над лентой распахнутое окно с дождем, над дождем, вероятно, Бог (с. 326–327).

В целом же, «немота» героини – отказ от само-присутствия в *насто-яще м*: «когда я говорю, то к феноменологической сущности этой операции принадлежит то, что я себя слышу в то

же самое время, когда я говорю.<...> речь [parole] живая, предполагает <...>, что говорящий субъект слушает себя [s'entende] в настоящем»³⁶. Таким образом, реальное настоящее (в первую очередь, мир Вишгарда, с которым Сашин личностный мир не совпадает, и коммуникация с которым нарушается) посредством онемения устраняется из картины мира героини. Хозяйка «Каменных кленов» не способна удовлетвориться «одиноким ментальной жизнью» и «заключенным в скобки эмпирическим существованием в мире»³⁷, т.е. внутренним монологом, в котором используются «не реальные <...>, но лишь воображаемые <...> слова»³⁸. И Саша Сонли обращается к текстам (письменным): пишет Дневник и Травник. Здесь мы оспорим мнение А. Строгановой, что *Каменные клены* – это история о том, как «побежденная хаосом» Саша пытается найти способ выйти из окутавшей ее тишины³⁹. На наш взгляд, создание текстов – это выражение победы героини над хаосом.

Итак, инаковость (для окружающих – странность) главных героев романа, Саши и Луэллина, заключается, с одной стороны, в их выпадении из настоящего, а значит – из доминирующих правил жизни (маргинальность героев), а с другой – в их ином «внутреннем устройстве», в своеобразии понимания

³⁶ Деррида Ж., *Голос и феномен*, С.-Петербург: Алетейя, 1999, с. 103–104.

³⁷ Там же, с. 61.

³⁸ Там же.

³⁹ Строганова А., «Фасетчатый взгляд Лены Элтанг», *RFI: Литературный перекресток*, 13.07.2010, <http://www.russian.rfi.fr/kultura/20100613-fasetchatyivzglyad-leny-eltang> (2013-09-25)

и восприятия жизни, т.е. в своеобразии личной картины мира. Эта личностная картина мира, по замыслу автора, включает в себя содержимое написанных героями текстов – Дневников Луэллина и Саши, Травника Саши, а также писем различных персонажей.

Коммуникация между Сашей Сонли и окружающим ее миром нарушена, ее «сообщения» миру чрезмерно индивидуальны, их содержание и «коды» практически непонятны ее окружению. Сознательно отказавшись от одного из «каналов связи» (звучащей речи) и обратившись к текстовому коммуникативному каналу, Саша ищет того читателя, с которым ее общение было бы возможным благодаря совпадению их «общей системы миропредставлений», их «взаимопроникновению в духовные миры друг друга»⁴⁰. Для Саши таким человеком оказывается Луэллин.

Луэллин сначала вел Дневник в Интернете, но, в соответствии с сюжетом романа, читатель может предположить, что после посещения Вишгарда, где герой лицом к лицу столкнулся со своими страхами и, главное, познакомился с Сашей, дневник переносится на бумагу. Почему? Интернет – условное пространство, в котором «нет настоящих коллизий, потерь и обретенных», есть лишь «имитация жизненных ситуаций»⁴¹. Записывая дневник, Лу-

элина стремится установить степень реальности, истинности своей жизни. «Мутную воду» своей жизни Луэллин сравнивает с рекой Ганг (с. 120), которая в индуистской мифологии олицетворяет собой богиню очищения⁴². Таким образом, ведение дневника Луэллином – еще и акт исповедального очищения, попытка найти успокоение для своей страдающей совести⁴³.

Аналогично, Дневник Саши Сонли, в котором большинство описанных событий – плод ее воображения, исполняет роль «абсорбента», «нейтрализатора», который «вытягивает из человека» всю грязь⁴⁴:

Я напишу о чудовище в дневнике и избавлюсь от него <...> дневник <...> охотно поглотит его. Все, о чем я здесь пишу, исчезает рано или поздно (с. 216).

Можно определить это свойство дневника как «двойничество», «зеркальность»⁴⁵. Зеркало удваивает изображение, взламывает границы между внутренним и внешним, в определенной мере искажает естественное изображение, открывает зазеркалье и ход в потусторонний мир (адреса-

⁴² Считается, что воды Ганга смывают людские грехи и проступки. См.: Бидерманн Г., *Энциклопедия символов*, Москва: Республика, 1996, с. 222–223.

⁴³ Из-за Луэллина погиб отец Саши, «плотник» Уолдо Сонли; помимо этого, Луэллина преследует призрак его погибшего отца – «суконщика».

⁴⁴ Majorovienė V., „Kodel Lietuvoje gyvena geriausia rusų rašytoja?“, *Moteris.lt*, 2010.11.12, <http://www.moteris.lt/veidai/kodel-lietuvoje-gyvena-garsiausia-rusu-rasytoja.d?id=59674763> (2013-09-15)

⁴⁵ Мотив двойника и мотив зеркала в литературе взаимозаменяемы, выполняют одну и ту же роль – функцию «остраненного отражения персонажа». – См.: Лотман Ю.М., «Текст в тексте. Прагматический аспект», *Статьи по семиотике и типологии культуры. Избранные статьи в 3 т.*, Таллинн: Александра, 1992. Т. 1, с. 157–158.

⁴⁰ *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира.* / Отв. ред. Б.А. Серебренников, Москва: Наука, 1988, с. 27.

⁴¹ Никитин Е., «Пространство условности. О Лене Элтанг и Михаиле Квадратове», *Сетевая словесность*, 07.12.2005, http://www.netslova.ru/nikitin_e/prostranstvo.html (2013-09-19).

том Дневника Саши Сонли является ее своеобразный двойник – Луэллин, а Травника – ее умершая мать).

В Т р а в н и к е Саши Сонли описано ее прошлое: «Воспоминание это не то, на что можно положиться. Другое дело – бумага» (с. 146), т.е. чтобы не забыть, надо записать. Но воспоминания, как писалось выше, – это и то, что скрывает Сашу. Поэтому она переводит содержимое своей памяти в текстовую реальность, подвластную автору: «Я протаскиваю себя через Травник, чтобы возродить прошлое, а потом убить его» (с. 269). Написание Травника – путь к возрождению и свободе от прошлого:

забвение – защитный механизм души, некоторые стекла должны покрываться копотью, чтобы можно было не ослепнуть, глядя на завтрашний день (с. 13).

Создается парадоксальная ситуация: память (воспоминания о прошлом) порождает текст (Травник), убивающий память, являющийся формой забвения прошлого. Здесь речь идет о той «ужасной особенности» письма, когда оно «освобождает от памяти, как пережитого содержания, заменяя его чисто фактическим и в этом смысле безличным напоминанием “по посторонним знакам”»⁴⁶.

Если дневники – это само-рефлексия героев, то письма – ниточка, соединяющая внутренний мир героев и их фантазии с реальным внешним миром.

П и с ь м а Т а б и т ы – это самовыражение своеобразного двойника

⁴⁶ Кнабе Г., «Вторая память Мнемозины», *Вопросы литературы*, 2004 №1, с. 3–24. <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/1/knab1.html> (2013-09-24) Г. Кнабе в своих рассуждениях ссылается на Сократа (Платон, *Федр*).

Саши Сонли. Соседка Луэллина также живет в «дивно придуманном» (с. 370) мире, создав образ возлюбленного (того же Луэллина) согласно своим представлениям об идеале. Перед нами два варианта «измененного сознания»: Саша придумывает версии реальности, разыгрывает сцены убийства и любви, отдавая себе отчет в том, что это вымысел; Табита же с головой уходит в свои фантазии – переносит их в заурядную реальную жизнь, не понимая, что один из миров (воображаемый или действительный) непременно окажется слабее и рухнет под натиском другого.

П и с ь м а Э д н ы написаны самой Сашей от лица Младшей сестры. Адресат и адресант совпадают:

Моя переписка с Младшей – это письмо наглотавшегося ягод красавки. <...> Я пишу в *никуда*, потому что *никуда* всегда отвечает, в отличие от всех остальных (с. 215. Курсив наш. – Г.М., А.С.).

Ответы, которые «никуда» (пустота) посылает Саше, можно интерпретировать как насильственное, искусственное внедрение реальности в мир Сашиних фантазий. Героиня сама оставляет этот «запасной выход», ибо «никуда», «пустота может быть точкой отсчета, началом или условием для проявления творчества человека по отношению к самому себе»⁴⁷. Саша воссоздает (придумывает) мысли и переживания Эдны не столько для того, чтобы понять, почему она сбежала, сколько для того, чтобы избавиться от терзающего ее чувства вины и получить прощение.

⁴⁷ Калинин И.В., *Потеря ценностной основы как причина и следствие кризисной ситуации*, <http://akme31.narod.ru/20.html> (2013-09-20)

Об этом свидетельствуют и п и с ь м а
Д э ф ф и д а М о н м у т а (бывшего
жениха Саши):

Разве античное чувство вины, которое ты
в себе лелеешь, не самый верный способ
поселиться одной? <...> Вина – это не
камень, который ты бросаешь в колодец
<...> в ожидании всплеска. У вины нет
причины <...> Вина – это сам колодец
(с. 305)⁴⁸.

Определяя «виноватое» сознание
Саши как «античное чувство вины»,
Монмут утверждает сходство Саши
с героями древнегреческой трагедии,
которые пролагали путь от незнания к
знанию (причин и следствий поведения
людей), что рождало в них состояние
виновности. Сам же учитель Монмут
выступает как одно из «предложений»
ординарной реальной жизни: если бы
Саша вышла за него замуж, то не было
бы ни «смертей» Эдны, ни конфликта с
жителями Вишгарда.

Определенным дополнениям к дан-
ным выше характеристикам таких
важных компонентов художественной
картины мира как герои романа (и свя-
занные с ними сюжеты) может стать ис-
следование и м е н центральных пер-
сонажей и некоторых м и ф о л о г и-
ч е с к и х мотивов, с ними связанных.
Два героя в ходе сюжетного действия –
Луэллин и Эдна Сонли – меняют свои
имена или фамилии.

⁴⁸ Попутно отметим, что адресант вступает
здесь в полемику с изысканной и умиротворяющей
поэтикой, которая оформляет тему памяти у Анны
Ахматовой: «Как белый камень в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье. Я не могу и не хочу
бороться: Оно – веселье и оно – страданье». – Ахма-
това А., *Сочинения в 2-х т.*, Москва: Изд-во «Правда»,
1990. Т. 1, с. 116.

Имя Л у э л л и н имеет несколько
смыслов. Отец назвал сына в честь пра-
вителя Уэльса: «меня назвали в честь
покойника, лежащего в узорном гробу
в захолустном лланрусте» (с. 65). Иная
версия происхождения имени, расска-
занная Сашей, звучит так:

Два батрака из Нита, Луэллин и Рис, воз-
вращались из трактира и услышали му-
зыку – прямо из сердцевины холма. Рис
принялся весело плясать и вскоре исчез, а
Луэллина обвинили в его убийстве и поса-
дили в тюрьму (с. 69).

В обоих случаях имя протагониста
ассоциируется с замкнутым простран-
ством (гробом, тюрьмой). Поэтому на
уровне подсознания (или сознательно?)
герой пытается раздвинуть пространст-
во, освободиться от данного при рожде-
нии имени, выйти из-под его контроля –
он меняет фамилию. Прежняя фамилия
Стоунбери (т.е. костяника или, дословно,
«каменные ягоды») уступает место
Эльдербери (т.е. ягоды бузины, издавна
считавшейся деревом ведьм⁴⁹). Тем са-
мым Луэллин приближает себя к той,
для которой он был изначально создан –
к Саше Сонли: «...они... принадлежат к
одному и тому же плоду и под одной и
той же скорлупой находятся»⁵⁰.

Если Луэллин «сотворен» автором
как необходимое восполнение главной
героини (Саши Сонли), то Э д н а –
как тормозящий, сдерживающий ее
персонаж. Некогда девятилетняя Млад-
шая потребовала, чтобы ее называли

⁴⁹ См.: «Бузина», *Мифологическая энциклопедия*,
<http://myfology.info/planta/buzina.html> (2013-09-14)

⁵⁰ Высказывание Л. Элтанг. См.: Волчек Д.,
«Гость радиожурнала *Поверх барьеров* – писатель
Лена Элтанг».

А л е к с а н д р а, что вызвало возмущение Саши: «отдать ей мое имя?» (с. 40). Эдна-Александрина пыталась «вытеснить» Сашу из жизни, уводя ее мужчин. Защищаясь, Саша придумывает сценарии смерти младшей сестры, изживая ее жизнь в тексте Дневника и Травника, и побеждает:

Проигравшие теряют имя <...>. Как и те, кого внезапно разлюбили. У моей сестры было два имени, и что толку? Теперь она – неизвестная римлянка, женский портрет эпохи Траяна (214)⁵¹.

Обратимся к главной героине. Рассказывая о Финн Эвертон (служанке в пансионе), Саша пишет: «Финн Эвертон невзначай прижилась, как серебряная рука короля Нуаду к его плечу» (с. 34). Бог Нуаду, согласно мифологии ирландских кельтов, в одной из битв потерял руку и был вынужден отречься от престола. Впоследствии врачеватель сделал Нуаду серебряную руку, и тот смог вернуть себе власть. Нуаду обладал волшебным мечом, от которого никто не мог уклониться⁵². Возможно, Саша сравнивает себя с кельтским богом, только в ее руках не меч, а Дневник и Травник, которые не оставляют равнодушными того, кто к ним прикоснется. Саша создает иную «реальность», творя ее «совместно с Богом», если воспользоваться терминологией русской

⁵¹ Характерна ссылка именно на траянский женский скульптурный портрет, холодный, бесстрастный, подчеркивающий структуру материала – тяжелую рельефность мертвого камня. См.: Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А., *Римский скульптурный портрет*, Москва: «Искусство», 1975, с. 52.

⁵² *Кельтская Мифология*. Энциклопедия, Москва: Эксмо, 2002, с. 56–57, 569–570.

религиозной философии и обозначить ее деятельность как теургию. Написанные ею тексты – на грани «искусства, творящего иной мир, иное бытие, иную жизнь». Ее «искусство становится властью»⁵³. Единственный читатель Шашиных сочинений, Луэллин, становится рабом написанного его подругой:

я поймал себя на том, что перестал читать с тех пор, как первый раз открыл сашину тетрадку в ее наглухо зашторенной спальне, <...> теперь я не читаю книг, вместо них я читаю вторую тетрадь саша сонли... (с. 319).

Зависимость протагониста от создаваемых героиней текстов – это зависимость человека несвободного, но ищущего раскрепощения в сфере образцов свободного творчества, «освобожденного от навязчивых норм этого мира»⁵⁴.

Сам же Луэллин ассоциируется с божеством из ригведийского пантеона богов: во время дождя он выворачивает свой плащ наизнанку синей клеенчатой стороной вверх⁵⁵ – «в точности такой, как у бога Индры» (с. 79). Согласно

⁵³ Бердяев Н., *Смысл творчества (опыт оправдания человека)*, Москва: Изд-во Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1916, <http://psylib.ukrweb.net/books/berdn01/txt10.htm> (2013-09-10).

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Мотив выворачивания наизнанку повторяется в романе еще несколько раз и всегда в связи с Луэллином. К примеру, он вспоминает ирландскую сказку «о пикси, подкидывающих заклтый дерн на дорогу, ступишь на такой – и все вокруг покажется тебе незнакомым, как в чужом краю» (с. 236). Феи-пикси в английском фольклоре развлекаются тем, что сбивают путников с дороги. Прогнать их можно, вывернув наизнанку куртку (См.: Коробов В., «Примечания», *Этанг Л., Каменные клены*, с. 405). Так Луэллин выворачивает «наизнанку» реальную жизнь – он не творит новые миры, как Саша, а лишь слегка преобразует действительное: его демоны (суконщик и плотник) – это «вывернутое» воплощение его чувства вины.

ведийской и индуистской мифологии, Бог Индра «порождает солнце, небо и зарю», разгоняет реки и воды, а также связан с певческим вдохновением⁵⁶. Луэллин, подобно богу Индра, вызывает дождь, чтобы потушить подожженную ограду «Каменных кленов»; он же является в пансион, чтобы даровать Саше «вдохновение», вселить жизнь в ее Дневник, стать его единственным читателем и, одновременно, персонажем.

Подведем итоги.

Для романа Элтанг характерны проблематика, сюжетно-композиционные особенности и стиль, свойственные современному постмодернистскому тексту (оппозиции текста и реальности, вымысла и действительности, сотворение новых реальностей, рефлексия над процессом письма как способом противостояния реальности, интертекстуальная игра и т.д.). *Каменные клены* представляет собой текстовую мозаику с разными субъектами речи, репрезентируя, таким образом, сложно структурированную художественную картину мира, предлагающую различные варианты его осмысления и восприятия. Задействованная автором «семантика возможных миров» постулирует отсутствие абсолютной истины и приводит к игре автора и текста с читателем. Роман включает в себя несколько пространственно-временных континуумов.

Внутреннее пространство романа суммируется равноправными «малыми» пространствами. Отдельные романские локусы выступают в роли медиаторов (посредников), которые соединяют единичные пространственные миры или, напротив, разграничивают их, обозначая границу между «своим» и «чужим» пространствами. «Идея собирания пространства» наиболее ярко выражена в действиях главной героини. Хаос временных координат отражает попытку героев романа «переписать» время (историю), овладеть им и создать его заново. Все «написанные героями» тексты (дневники, письма) претендуют на то, чтобы заместить собой реальность, и, в то же время, демонстрируют свою «сделанность». Границы между включенными в состав романного целого текстами прозрачны. Герои, задавая времени циклический характер, мифологизируют свою жизнь, мыслят и общаются между собой, главным образом, на языке цитат и аллюзий, желая «объединить чужой завидный текст со своей реальностью» (с. 177). При этом психологизация прошлого и превращение его в текст/память удерживают главную героиню романа в настоящем времени, защищают от полных провалов в глубины культуры, ограничивая абсолютную власть воображения.

⁵⁶ *Мифы народов мира. Москва: Советская энциклопедия, 1987. Т. I, с. 533–535.*

MENINIS PASAULĖVAIZDIS LENOS ELTANG ROMANE *AKMENINIAI KLEVAI*

Galina Michailova, Aleksandra Samoilenko

S a n t r a u k a

Straipsnyje tyrinėjamas Lietuvoje gyvenančios rusų rašytojos Lenos Eltang romano meninis pasaulėvaizdis. Analizuojama, kaip ir kokie asmeninio autoriaus mąstymo ir pasaulėžiūros bruožai atsispindi romane *Akmeniniai klevai*, išskiriami individualūs autoriaus konceptai bei Lenos Eltang, kaip šiuolaikinės rašytojos, kūrybos ypatumai. Pagrindinė romano problematika – teksto, fantazijos priešprieša realybei. Romano pagrindą sudaro tekstinė mozaika su įvairiais kalbėjimo subjektais. Taip reprezentuojamas sudėtingos sąrangos meninis pasaulėvaizdis, kurį galima įvairiai įprasminti ir suvokti. Straipsnyje analizuojami erdvės ir laiko kontinuumai (praities, atminties, pasaulio

opozicijos ir kt. motyvai), meninė priemonė „tekstai tekste“, „galimų pasaulių“ semantika, virtualinės erdvės idėjos ir t.t. Vidinę romano erdvę sudaro lygiaverčių „mažųjų“ erdvių suma. Laiko koordinatų chaosas atspindi romano herojų bandymus „perrašyti“ laiką (istoriją), užvaldyti jį ir sukurti iš naujo. Ypatingo dėmesio skiriama kūrinio herojų sukurtų tekstų analizei, bei tekstų kūrybos proceso reikšmei. Straipsnyje pabrėžiamas mitologinio pasaulėvaizdžio bruožų dominavimas Eltang meniniame pasaulėvaizdyje, o tai įrodoma herojų vardų analize, personažų ir mitų bei legendų subjektų mąstysenos atitikmenimis.

ARTISTIC PICTURE OF THE WORLD IN THE NOVEL “THE STONE MAPLES” BY LENA ELTANG

Galina Mikhailova, Aleksandra Samoylenko

S u m m a r y

The article deals with the category of the “artistic picture of the world” and analyzes the way and elements of the personal thinking and world perception of Lena Eltang, which are reflected in her novel “The Stone Maples”. It also emphasizes her individual concepts and characteristics which make Eltang an extravagant and contemporary writer.

The main challenge of the novel is to confront the text, fiction, and reality. The novel is constructed as a mosaic of the texts with different subjects of speech. So, the novel represents the complicated structure of the picture of the world, which offers a variety in thinking and perceiving the reality. The article reviews both space and time continua (namely the past motive, memory, world oppositions, and others) and the use of “text-in-

the-text” technique, introduction of the semantics of the “possible worlds”, ideas of virtual reality, etc. The interior space of the novel is composed of equal “small” spaces. The chaos of the time coordinates reflects an attempt by the characters of the novel to “rewrite” the time (history), master it, and recreate it. The focus is on the review of the novel characters’ words and on how important to them is the process of writing itself. The article puts forward the thesis of domination, applied by Eltang to describe artistically elements of the mythological world which is proved to exist by analyzing the characters’ names, by providing many examples of their ways of thinking and perceiving the world by saying phrases telling about myth images and legend creatures.

Получено: 2013, октябрь

Принято: 2013, октябрь

Адрес авторов:

Vilniaus universitetas

Rusų filologijos katedra

Universiteto g. 5

LT-01513 Vilnius Lietuva

E-mail: galina.michailova@flf.vu.lt

sam_ale@inbox.lt