

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования  
«Южно-Уральский государственный университет  
(национальный исследовательский университет)»  
Институт социально-гуманитарных наук  
Кафедра русского языка и литературы

РАБОТА ПРОВЕРЕНА

Рецензент, к. ф. н., доцент

\_\_\_\_\_ М. С. Родионов

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой, д. ф. н., проф.

\_\_\_\_\_ Е. В. Пономарева

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

**НАРРАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА Л. ЭЛТАНГ  
«КАМЕННЫЕ КЛЕНЫ»**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
ЮУрГУ– 45.04.01.2018.064.ПЗ ВКР

Руководитель, д. ф. н., профессор

\_\_\_\_\_ Т. Ф. Семьян

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

Автор

студент группы СГ-215

\_\_\_\_\_ М. С. Мозжерина

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

Нормоконтролер, преподаватель

\_\_\_\_\_ Л. В. Выборнова

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

Челябинск 2018

## РЕФЕРАТ

Мозжерина М. С. Нарративная организация романа Л. Элтанг «Каменные клены». — Челябинск : ЮУрГУ, СГ-215, 2017. — 87 с., библиогр. список — 76 наим., презентация.

**Ключевые слова:** нарратив, точка зрения, хронотоп, интертекст, нарратор.

**Объект исследования** — поэтика романа «Каменные клены».

**Предмет исследования** — особенности нарративной организации романа «Каменные клены».

**Цель работы** — анализ особенностей нарративной организации романа «Каменные клены».

**Задачи работы:**

- 1) исследовать степень изученности творчества Л. Элтанг современным литературоведением;
- 2) проанализировать исследования, посвященные нарративной организации текста, а также понятиям «хронотоп» и «интертекстуальность»;
- 3) рассмотреть особенности нарративной категории «точка зрения» в романе Л. Элтанг «Каменные клены»;
- 4) исследовать особенности хронотопа романа «Каменные клены» в контексте нарративной структуры произведения;
- 5) изучить интертекстуальность указанного романа как потенциально нарративную категорию.

**Новизна работы** заключается в первом многоаспектном исследовании романа современной малоизученной писательницы, чье творчество отражает актуальные тенденции в литературном процессе.

**Результаты исследования.** Данное исследование может быть использовано при изучении и преподавании современного литературного процесса.

## ABSTRACT

Mozzherina M. S. Narrative pattern of the novel «The Stone Maples» by L. Eltang. — Chelyabinsk : SUSU, SH-215, 2017. — 87 c., references — 76 items, presentation.

**Key words:** narrative, point of view, chronotope, intertextuality, narrator.

**Object of the study** — poetics of the novel «The Stone Maples».

**Subject of the study** — specific features of the narrative pattern of the novel «The Stone Maples».

**Purpose of the study** — analysis of the specific features of the narrative pattern of the novel «The Stone Maples».

**Objectives of the study:**

- 1) to study the level of research on L. Eltang's work by modern literature;
- 2) to analyze the studies dedicated to the narrative pattern of the text, as well as the terms «chronotope» and «intertextuality»;
- 3) to consider peculiarities of the narrative category «point of view» in the novel «The Stone Maples» by L. Eltang;
- 4) to study chronotope peculiarities of the novel «The Stone Maples» in the context of the work narrative pattern;
- 5) to study intercontextuality of the mentioned novel as a potentially narrative category.

**Innovativeness of the study** lies in the first multidimensional novel research of the little known contemporary writer, whose works illustrate today's tendencies in the modern literary process.

**Results of the study.** This research can be used while studying and teaching modern literary process.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
1. НАРРАТИВНАЯ КАТЕГОРИЯ <i>ТОЧКА ЗРЕНИЯ</i> В РОМАНЕ Л. ЭЛТАНГ «КАМЕННЫЕ КЛЕНЫ» .....	12
1.1. Вводные замечания.....	12
1.2. Особенности нарративной категории <i>точка зрения</i> в романе Л. Элтанг «Каменные клены».....	18
1.3. Выводы по главе .....	33
2. ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА РОМАНА «КАМЕННЫЕ КЛЕНЫ» .....	35
2.1. Вводные замечания.....	35
2.2. Организация хронотопа романа Л. Элтанг «Каменные клены» .....	39
2.3. Выводы по главе .....	53
3. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА «КАМЕННЫЕ КЛЕНЫ» .....	55
3.1. Вводные замечания.....	55
3.2. Специфика и функции интертекста в романе Л. Элтанг «Каменные клены» .....	59
3.3. Выводы по главе .....	74
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	76
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	80

## ВВЕДЕНИЕ

Лена Элтанг — современная российская писательница. Родилась в Ленинграде в 1964 году, окончила факультет филологии и журналистики Иркутского государственного университета. Жила в Париже, Лондоне и Копенгагене; в 1991 году переехала в Вильнюс, столицу Литвы, где и живет в настоящее время.

Творчество Лены Элтанг — многогранно и необычно, непривычно для массового читателя. И проза, и стихи Элтанг были тепло встречены в литературной среде: критики называли романы Лены Элтанг лучшими за последние несколько лет, а саму писательницу — одним «из самых интересных, тонких, ассоциативно-точных писателей современности» [67], «из самых значительных авторов, работающих сегодня не столько даже с русским языком, сколько с самим, выраженным в этом языке, мировосприятием» [2].

В «большой» литературе Лена Элтанг дебютировала в 2003 году не как прозаик, а как поэт; ее стихи пришлось по вкусу и критикам, и читателям, поэтический талант Элтанг был встречен лестными отзывами: «Стихи Лены Элтанг — тонкая ручная работа невиданной красоты» [25], «В книге есть еще около десяти или пятнадцати стихотворений-эскизов, которые стоит отметить. Секрет их красоты — в целостности создаваемого образа, в полном раскрытии темы» [40]. Исследователи отмечают в ее лирике не только «петербургские литературные интонации» [25], влияние Ахматовой и Хармса, но и специфику именно женского поэтического творчества (на уровне образов, мотивов и проблематики): «Стихотворение построено на ассоциативном превращении машинки то в бедную “сестричку”, то в одинокую “буренку”, то в уставшую “машу зингер” — и появляются образы встревоженной девушки, матери, грустящей по молодому сыну-солдатику, и женщины с механическим сердцем-челноком, привыкшим никого не ждать» [40], «Элтанг открывает женский секрет творчества: нужно писать, чтоб обновить тело и душу» [40]. Критиками подчеркивается высокий

художественный уровень стихотворных произведений Элтанг, что дает ей право заявить о себе в высоких литературных кругах: «Если давать определения о кровеносных, мускулиных свойствах поэзии Элтанг, то она, конечно, не поэтесса, она — поэт. (...) Это Лена Элтанг. Запомните это имя» [25].

В 2006 году выходит дебютный роман писательницы «Побег куманики», который сразу был принят и высоко оценен: он вошел в лонг-лист Национальной литературной премии «Большая книга» сезона 2006—2007 года, шорт-лист премии «Национальный бестселлер» и шорт-лист премии Андрея Белого. Критики подчеркивают сложность романа, его нелинейность, называя его «криптодетективом» или «остросюжетной трагикомедией нравов» [52]. Литературный критик В. Топоров называет «Побег куманики» шедевром: «Перед нами лучший, на мой взгляд, русский роман за последние несколько лет» [52]. Структурную сложность, но при этом необычность и словесное очарование романа объясняется в том числе и связью прозаического и поэтического творчества автора: «Дебютный роман Л. Элтанг “Побег куманики” кажется очень органичным продолжением ее творчества в том смысле, что это не только “проза поэта” чистой воды, стилистически пустившая побеги на древе ее поэзии, но и в том, что она имеет скорее западный, нежели российский генезис» [65].

«Западный генезис» прозы Элтанг не раз отмечался критиками: «...русскоязычный писатель, живущий в городе, когда-то располагавшемся на западной окраине советской империи, а сейчас занимающем место на окраине восточной, но уже Евросоюза, очевидно, и должен писать воздушным, полупрозрачным языком, (...) языком почти дистиллированным». Место жительства писательницы отражается не только на характере ее прозы, но и на выборе сюжетов для произведений. После выхода романа «Побег куманики» других произведений, по словам автора, могло и не быть; но сюжет «Каменных кленов» неизбежно «затянул» Лену Элтанг: «Некоторое время спустя мне пришел в голову сюжет о русской

девушке, пытающейся выжить на берегу Ирландского моря. Я увидела снег, садающийся на чёрную морскую воду, мёртвых собак на траве и железную вывеску с названием уэльского пансиона» [2].

Роман «Каменные клены» выходит в 2008 году, а в 2009 становится победителем премии «Новая словесность». Как и «Побег куманики», второй роман Элтанг называют литературой интеллектуальной, сложной, «идеальным чтением “не для всех”, а для публики “продвинутой”» [58], также требующей «немалой работы души» [52]. Роман встречают множеством отзывов, критических статей, вариантов интерпретаций. Критики отмечают полифонию романа, его художественность, мастерство написания: «Тут есть настоящая музыка фразы, тонкость образа, объемность культурной атмосферы (...). А главное: здесь есть настоящее, симфоническое многоголосие, которое поначалу кажется какофонией, но постепенно выстраивается в достаточно стройный психологический сюжет» [31]; «...псевдодетективный костяк, окутанный густым мифологическим и интертекстуальным облаком, позволяет включить расплывающийся, лишенный четких границ текст Элтанг в один ряд как с романами Джойса и Вирджинии Вулф, так и с сочинениями постмодернистов, играющих цитатами и массовыми жанрами» [58].

«Каменные клены» ждало неизбежное сравнение с первым романом Элтанг: критики отмечают их пересечение, схожие глубину и сложность: «вильнюсский поэт и романист Лена Элтанг написала второй роман, роман о романе, он же — несколько романов в романе. Впрочем, и первая ее прозаическая книга была таким же романом в романах и о романах...» [67]. В настоящее время на счету Лены Элтанг пять романов: в 2011 году выходит роман «Другие барабаны» («Русская премия» 2011 года), спустя четыре года — «Картахена», и в 2017 году — последнее на данный момент крупное произведение автора — роман «Царь велел тебя повесить».

Несмотря на большое количество журнальных статей и отзывов, посвященных поэзии и прозе Элтанг, можно выделить только одно серьезное

научное исследование ее творчества: работу «Художественная картина мира в романе Лены Элтанг “Каменные клены”» (2013 г.), авторы которой — ученые Вильнюсского университета Г. Михайлова и А. Самойленко. В научной статье исследуется поэтика романа «Каменные клены», анализируется образная структура и хронотоп, выделены основные локальные образы, глубоко рассматривается сюжет и структура произведения. Г. Михайлова и А. Самойленко уделяют внимание нарраторам произведения, особенностям характера персонажей, а также интертекстуальности романа «Каменные клены». В диссертационных работах Т. Фроловой «Эволюция метафорического стиля на рубеже XX—XXI вв.» (2012 г.) и Ф. Катаева «Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике» (2012 г.) произведения Л. Элтанг приводятся в качестве примера, в контексте, отдельно не рассматриваясь.

Большинство критических журнальных статей о стихах и романах Лены Элтанг посвящены тем впечатлениям, которые ее произведения вызывают у читателей. В них рассматриваются сюжеты произведений, превалирует описательность, отмечается сложность композиционной структуры и, как следствие, сложность восприятия романов. Авторы отмечают интертекстуальность произведений, не затрагивают глубину образного строя, особенности хронотопа и нарративную сложность романов. Проза Л. Элтанг, в частности, роман «Каменные клены», ставший материалом нашего исследования, вызывает интерес критиков и исследователей-филологов, однако на настоящий момент нет научных трудов, посвященных целостному глубокому анализу романа, что подтверждает **актуальность** нашей работы.

**Научная новизна** исследования определяется тем, что данная магистерская диссертация представляет собой первое многоаспектное исследование романа современной малоизученной писательницы, чье творчество отражает актуальные тенденции в литературном процессе.



**Объектом** нашего исследования является поэтика романа «Каменные клены», **предметом** — нарративная организация указанного романа.

**Целью** данной работы является анализ особенностей нарративной организации романа «Каменные клены». Для достижения поставленной цели были определены следующие задачи:

- 1) исследовать степень изученности творчества Л. Элтанг;
- 2) проанализировать исследования, посвященные нарративной организации текста, а также понятиям «хронотоп» и «интертекстуальность»;
- 3) рассмотреть особенности нарративной категории «точка зрения» в романе Л. Элтанг «Каменные клены»;
- 4) исследовать особенности хронотопа романа «Каменные клены» в контексте нарративной структуры произведения;
- 5) изучить интертекстуальность указанного романа как потенциально нарративную категорию.

**Практическая значимость** исследования состоит в возможности использования его результатов при изучении и преподавании современного литературного процесса.

**Апробация работы** состоялась 19-20 октября 2017 года в рамках Всероссийской научно-практической конференции «Русская литература и диалог культур в эпоху глобализации» (г. Санкт-Петербург): публикация в электронном сборнике по итогам конференции (статья на тему «Поэтика жанра в романе Лены Элтанг “Каменные клены”»); 14 декабря 2017 года в рамках XI Межвузовской студенческой научной конференции «ЯЗЫК. КУЛЬТУРА. ЛИЧНОСТЬ» (г. Самара): публикация в электронном сборнике по итогам конференции (статья на тему «Нарративная организация романа Л. Элтанг “Каменные клены”»); 31 марта 2018 года в рамках XIII Международной конференции студентов и аспирантов «Язык. Культура. Коммуникация» (г. Челябинск): статья «Нарративная организация романа Л. Элтанг “Каменные клены”» сдана в печать научного электронного

журнала «Язык. Культура. Коммуникация»; 19 апреля 2018 года в рамках Международной научно-практической конференции молодых ученых «Актуальные проблемы филологии» (г. Екатеринбург): статья «Поэтика романа Л. Элтанг “Каменные клены”» сдана в печать; а также 26 мая 2018 года в рамках международной студенческой конференции «Абсурд в литературе, искусстве и кино» (совместная конференция кафедры русского языка и литературы Института социально-гуманитарных наук, Университета Лозанны (Швейцария), Университета Констанса (Германия), Университета Загреба (Хорватия), Университета Белграда (Сербия) и Казахского университета международных отношений и мировых языков имени Абылай хана).

Структура работы предполагает три главы. В первой исследуются особенности нарративной категории *точка зрения* в романе Л. Элтанг «Каменные клены». Вторая глава рассматривает своеобразие организации хронотопа указанного романа в контексте нарративной структуры текста, третья — специфику и функции интертекста, интертекстуальность как потенциальную нарративную категорию. Библиографический список состоит из 76 наименований.

# 1. НАРРАТИВНАЯ КАТЕГОРИЯ *ТОЧКА ЗРЕНИЯ* В РОМАНЕ

## Л. ЭЛТАНГ «КАМЕННЫЕ КЛЕНЫ»

### 1.1. Вводные замечания

Нарратив в настоящее время является понятием сверхлитературным. Осмысляясь современным литературоведением отчасти как синоним терминов «рассказывание» и «повествование», нарратив и нарратология выходят за пределы только лишь вербализованного знакового комплекса. «Наука об историях, которыми мы живем», — так характеризуют эту науку создатели междисциплинарного проекта «Открытая нарратология», посвященного «нарративу как явлению нашей культуры» [37].

Теория повествования разрабатывалась в работах В. Я. Проппа, В. Б. Шкловского, О. М. Фрейденберг, Б. М. Эйхенбаума, однако как отдельное направление нарратология формируется в 1960-е гг. в работах структуралистов Ц. Тодорова, А. Греймаса, К. Бремона. Некоторые исследователи, в частности, И. П. Ильин, рассматривают нарратологию как продолжение структуралистского подхода к изучению литературных текстов: «Фактически на нынешнем этапе своего существования нарратология может рассматриваться как современная (и сильно трансформированная) форма структурализма, поскольку у подавляющего большинства структуралистски ориентированных исследователей 1970—80-х четко выявилась тенденция к переходу на нарратологические позиции» [17].

Нарратология рассматривает литературное произведение как коммуникативный акт; в нем обязательно должны присутствовать тот, кто рассказывает, и тот, кому рассказывают. Иначе: тот, кто создает семиотическое полотно, и тот, кто его воспринимает. Поэтому предмет нарратологии выходит за пределы литературных текстов: «Предмет нарратологического познания может включать в себя любые — не только художественные и даже не только вербальные — знаковые комплексы (...). В этом смысле нарративными могут быть не только роман (с его вымышленной, “фикциональной” квазисобытийностью) или сочинение

историка, где референтный ряд событий фактографичен. Нарративными могут предстать и скульптура (в классическом случае Лаокоона), и даже музыка (оперная или балетная)» [55]. В. Шмид также не ограничивает нарративность только словесным творчеством, относя это понятие и к иным видам искусства: «...нарративными являются не только роман, повесть и рассказ, но также и пьеса, кинофильм, балет, пантомима, картина, скульптура и т. д., поскольку изображаемое в них обладает временной структурой и содержит некое изменение ситуации» [69].

Современное учение о нарративе, включает обязательное понятие — «событие рассказывания», которое Н. Д. Тмарченко определяет как «общение между субъектом высказывания в художественном произведении и его адресатом-читателем, в ходе которого или посредством которого произведение изображает и оценивает свой предмет» [49, с. 206]. Изучая нарратив, мы не сможем ограничиться только тем, о чем говорится в тексте; нам обязательно нужно знать, как, кем, где и т. д. говорится. Получается, само «событие рассказывание» — это некое слияние двух событий — «референтного (некоторая история, или фабула) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории)» [55, с. 8], а сам нарратив «являет собой *текстопорождающую конфигурацию двух рядов событийности: референтного и коммуникативного*» [55, с. 8]. Соответственно, ключевая роль здесь отдается субъекту высказывания — нарратору.

Отталкиваясь от коммуникативной структуры повествовательного произведения, одной из главных особенностей нарративности В. Шмид также называет присутствие в литературном тексте нарратора: «В классической теории повествования основным признаком повествовательного произведения является присутствие такого посредника между автором и повествуемым миром. Суть повествования сводилась классической теорией к преломлению повествуемой действительности через призму восприятия нарратора» [69]. Соответственно, термин «нарратив» уже в этом разнится с синонимичным понятием «повествование»: нарратив становится возможным

тогда, когда то, о чем рассказывается, проходит через сознание самого рассказчика; повествование «безымянное», не принадлежащее определенному повествователю, не является нарративом: «Наррация появляется в связи с кристаллизацией личного опыта (в том числе и взаимодействия с природой) как культурного феномена» [55, с. 9] (опираясь на исследование О. М. Фрейденберг, В. И. Тюпа такой «доповествовательной формой» называет миф).

Мир художественного произведения, сам художественный мир, изображенное, вымысел — это всегда картина, которую мы видим чьими-то глазами. Это не глаза автора; это мир глазами того человека, который рассказывает нам эту историю. Будь он ее участником, свидетелем, слышал он ее от кого-то или всегда и незримо наблюдает за ней — мы фокусируемся, следим и обращаем внимание только на то, что «показывает» нам субъект речи (термин Н. Д. Тamarченко). Композиция текста, элементы, детали, комментарии, стиль рассказывания — все это также находится во власти того, кто рассказывает художественную историю: «Нарратор, таким образом, является конструктом, составленным из симптомов повествовательного текста» [69]. Значит, фигура нарратора и сам процесс наррации (т. е. где, как, зачем, почему и т. д. рассказывается) являются одними из ключевых факторов, определяющих создание нарративного произведения.

Само понятие «нарратор» объединило в себе два термина, обозначающих того, кто в прозаическом произведении рассказывает историю — «рассказчик» и «повествователь»: «Термин “нарратор” служит общим, родовым обозначением таких модификаций говорящего, как “повествователь” (преимущественно письменная форма речи), “рассказчик” (преимущественно устная форма речи, хотя и запечатлеваемая письменно), “хроникер”, “свидетель” (в суде) и т. п.» [53]. И если В. И. Тюпа, определяя различие рассказчика и повествователя, опирается на устную и письменную формы речи, то В. Шмид отталкивается от жанра произведения: «Ввиду колебания русской терминологии между двумя понятиями, производными от

названий жанров, впредь я буду называть эту опосредующую инстанцию чисто техническим термином нарратор, уже не подразумевающим никакой жанровой специфичности» [69].

Н. Д. Тмарченко характеризует рассказчика как «персонифицированного субъекта изображения и / или “объективированного” носителя речи»; рассказчик находится внутри произведения, «изображая» то, что он видит и то, в чем он сам участвует. Одно из принципиальных отличий рассказчика от повествователя — рассказчик представляет события от первого лица, повествователь — от третьего. Повествователь, в свою очередь, находится как бы на границе реального и вымышленного миров, он не является участником изображаемых событий, он «деперсонифицирован (безличен) и по своему кругозору близок автору-творцу» [49, с. 241].

Несмотря на кажущуюся синонимичность, термины имеют принципиальное различие. Объединение их «техническим» понятием «нарратор» носит условный характер. Рассматривая каждое конкретное произведение и каждого конкретного нарратора, необходимо учитывать массу деталей: объективен он или субъективен, ближе он к автору или к персонажам, перемещается ли он свободно во времени и пространстве произведения или видит события, находясь «здесь и сейчас». Рассматривая каждого конкретного нарратора, необходимо наделять его чертами более частными, имеющими значение в конкретном повествовательном тексте. Соответственно, конкретизируя и характеризуя нарратора как обязательную структурообразующую составляющую нарративного текста, следует обратить внимание на понятие «точка зрения».

Изначально представление о точке зрения как об отдельном понятии сложилось в искусствоведении в принципе; рассуждая о точке зрения, исследователи опираются на такие труды, как «О точке зрения в искусстве» Х. Ортега-и-Гассета и «Обратная перспектива» П. Флоренского. Б. А. Успенский в книге «Поэтика композиции: Структура художественного

текста и типология композиционной формы», посвященной проблеме точки зрения в литературоведении, свои рассуждения начинает с роли точки зрения во всех репрезентативных видах искусства: «Она представляется центральной проблемой композиции произведения искусства — объединяющей самые различные виды искусства. Без преувеличения можно сказать, что проблема точки зрения имеет отношение ко всем видам искусства, непосредственно связанным с семантикой (то есть репрезентацией того или иного фрагмента действительности, выступающей в качестве обозначаемого), — например, таким, как художественная литература, изобразительное искусство, театр, кино, — хотя, разумеется, в различных видах искусства эта проблема может получать свое специфическое воплощение» [59]. Точку зрения Успенский рассматривает как авторскую позицию, с которой ведется повествование; соответственно, исследовав различные авторские позиции, отношения между ними, функции каждой в тексте, можно описать и саму структуру художественного текста.

В своем изначальном, неметафоричном значении точка зрения так или иначе связана с положением в пространстве. Но в настоящее время понятие «точка зрения» в литературе имеет множество определений, трактовок, классификаций и планов выражения. В том числе, необходимо разграничение внешней и внутренней точек зрения, т. е. положение вне текста (авторская точка зрения) и внутри него (точка зрения персонажа, нарратора и т. д.). Рассмотрев существующие подходы к трактовке и классификации этого понятия, Н. Д. Тamarченко дает следующее определение точки зрения: «...точка зрения в литературном произведении — *положение “наблюдателя”* (повествователя, рассказчика, персонажа) *в изображенном мире* (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), *которое, с одной стороны, определяет его кругозор* — как в отношении “объема” (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; *с другой — выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора*» [49, с. 221].

Термины «точка зрения», «фокализация» и «перспектива», по сути, являются синонимичными, но, опять же, имеют в своей основе разные подходы к трактовке и применению понятий. Введенный Ж. Женеттом термин «фокализация» углубил представления о сложной структуре самого повествования: данный термин более абстрактен и менее связан с автором и физическим положением в пространстве, чем «точка зрения» или «фокус наррации». В. Шмид не акцентирует внимание на разнице этих понятий: «Ведь нарратор в повествовательном тексте всегда присутствует, сколь бы безличным он ни был. А потому при последовательно проводимом анализе “нейтральная” (“ничья”) точка зрения или “нулевая фокализация” немислимы» [69]. «Точку зрения» он называет «центральной категорией нарратологии» и дает ей следующее определение: «Мы определяем это понятие как образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [69].

В. И. Тюпа разделяет эти понятия: фокализация, скорее, является следствием определенной точки зрения. Точка зрения, как рассуждает ученый, это «промежуточная инстанция, формируемая нарратором, но предназначенная для “нарратора” (адресата наррации)» [55]. Отбор того, что составляет впоследствии нарративный материал (предметы, действия, ракурсы, признаки, детали, их взаимное расположение в каждом конкретном рисунке или кадре текста) и задает точку зрения нарратора и, впоследствии, адресанта (читателя) текста. При этом в своих исследованиях ученый рассуждает о понятии «нарративная модальность», заявляя его как «развитие более традиционного понятия “точка зрения”» [56]. В то же время В. И. Тюпа связывает это понятие с каждым отдельным высказыванием, формирующим литературную речь; особенно ярко смена модальности будет проявляться в диалоге: новое высказывание означает смену модальности: «Риторическая модальность (от *modus* — способ, в данном случае способ рассказывать) — это такая категория, которая не может варьироваться на протяжении единого высказывания» [56]. Нарративная модальность, таким образом, менее связана



именно с конкретным пространственным положением субъекта речи, но связана с его позицией (по аналогии с риторическим понятием «пафос речи»).

Так или иначе, понятия «точка зрения», «фокализация», «нарративная модальность» неотделимы от самого субъекта (или субъектов) говорения — нарратора. Разница понятий «субъект речи» и «носитель точки зрения», иначе говоря, разница вопросов «кто видит?» и «кто говорит?», в том числе, дает нам право говорить о различиях между рассказчиком и повествователем. Точка зрения нарратора оказывает непосредственное влияние на точку зрения (в уже более метафоричном смысле) адресата текста — имплицитного читателя и, затем, читателя реального. Разные точки зрения, разные формы речи, разные ракурсы и кадры нарративного материала формируют тот перцептивный ответ, возникающий у читателя текста: «Столкновение разных восприятий одного события и создает особое событие рассказывания» [49, с. 211].

## **1.2. Особенности нарративной категории *точка зрения* в романе**

### **Л. Элтанг «Каменные клены»**

Главная особенность романа «Каменные клены» — отсутствие единого нарратора. В тексте обозначены как минимум шесть субъектов речи, от имени которых ведется повествование. В сложные связи, переплетаясь, заменяя и дополняя друг друга, вступают сюжетные линии, повествователи и формы повествования, создавая неповторимую нарративную тональность произведения.

В центре романа — загадочная история главной героини Саши Сонли, не менее загадочной русской девушки, хозяйки небольшого пансиона в Уэльсе. Повествовательное «полотно» создают дневники Саши Сонли и главного мужского персонажа — Луэллина Элдербери, а также письма нескольких других персонажей: Сашиной мачехи Хедды, ее бывшего жениха Дэффидда Монмута, младшей сестры Эдны Александрины, соседки

Луэллина Табиты. Взаимоотношения между персонажами сложны и запутанны, пары, которые образуют герои, «как в танцах, периодически меняются партнёрами» [44].

Жизнь Александры, окруженная ореолом тайн и мистики, не дает покоя всем жителям маленького уэльского городка: в ее пансионе происходят странные события, Сашу считают ведьмой и обвиняют во всех неприятностях ее соседей, и даже в убийстве младшей сестры. В основе сюжета — околдетективная линия, расследование таинственного исчезновения Эдны Александрины Сонли, младшей (сводной) сестры главной героини Саши. Все жители небольшого уэльского городка Вишгарда подозревают в убийстве саму Сашу, взяв за мотив преступления отношения сестер с одним молодым человеком и, соответственно, ревность Александры. Загадочные события, происходящие в Сашином пансионате, и странный, одинокий, отчужденный образ жизни главной героини позволяют ее соседям считать ее ведьмой, чего сама Саша не отрицает: «Дура ты, Саша, дура. А еще ведьма» [71, с. 38]; «Они считают меня ведьмой, а значит — со мной можно поступать как душе угодно. Разумеется, я ведьма, а кто же еще» [71, с. 15]. Волна неприятия и непонимания становится привычной для героини; она не отрицает обвинений, нападок и лжи в свою сторону, признаваясь в том числе в мифическом убийстве: «я ее здесь похоронила, написала она и ткнула пальцем в сторону холмика, если это вас интересует, порвала на мелкие кусочки и зарыла — лучшего она и не заслуживала» [71, с. 99]. Во всех примерах, взятых из текста романа «Каменные клены», курсив авторский; в романах Элтанг визуально-графическое оформление текста играет существенную роль (например, в дневнике Луэллина Элдербери так маркируется прямая речь).

Роль детектива берет на себя Луэллин Элдербери, инструктор по вождению из Лондона, услышавший историю о Саше и ее младшей сестре в местном баре. Заключив своеобразное пари, Луэллин обещает вернуться в город и «провести расследование»: «заметано, сказал я, поднимаясь с

ясеновой скамейки, займусь вашей деревенской убийцей, как только найдутся три свободные дня, а теперь мне нужно выспаться — лондонский автобус уходит в половине восьмого» [71, с. 23].

Основу романа составляют дневник Саши Сонли, в котором описывается художественное настоящее, и главы Лицевого травника, в котором описывается прошедшее. Романное настоящее — это конкретное время, которое начинается в конце июня 2008 года и длится, по сути, один месяц: последняя запись в дневнике Саши (в рамках романа) была сделана 29 июля. Хронологический порядок дневниковых записей не нарушен, сюжет романа улавливается в основном благодаря дневнику Саши Сонли. Персонаж, ведущий дневник, неизбежно привлекает читательский и исследовательский интерес, поскольку создает дополнительное, «частное» повествование внутри повествования «общего»; в «Каменных кленах» дневник Александры, к тому же, обусловлен несколькими логическими причинами.

Первая сцена романа — сцена, где Александра находит во дворе своего дома двух своих собак мертвыми. Привычные для нее тихая ненависть окружающих ее людей и травля, преследовавшие Сашу в ее городке, обернулись убийством ее питомцев. Это происшествие вызывает воспоминания из прошлого — заставляет Сашу вспомнить, как поступала ее мама, когда ей было особенно тяжело: «Когда мама расстраивалась, она переставала разговаривать — просто молчала и все, будто рот у нее запекся сургучом. Она писала нам с папой записки на клочках бумаги... (...) Мама откуда-то знала, что нужно замолчать, когда действительность поворачивается к тебе спиной. Вот и я замолчу» [71, с. 9]. С этого мгновения Саша не произносит ни слова; все, что она хочет донести до другого человека, она пишет в блокноте, который постоянно носит с собой. Решение героини замолчать является тем событием, которое задает и мемуарный характер глав, и общий нарративный дискурс произведения.

Событие здесь понимается прежде всего как нарративная категория: «уклонение от нормы» или «значимое деяние», как определяли это понятие Ю. М. Лотман и В. И. Тюпа. Убийство собак само по себе не является событием в том значении, которым наделяет его учение о нарративе: в рамках художественного мира «Каменных кленов» это происшествие как раз является проявлением нормы (подобное, часто несправедливое, отношение горожан к Саше Сонли привычно для нее). «Значимым деянием» здесь становится именно сознательная немота героини. Ее нежелание говорить вызывает необходимость записывать и описывать, создавать тексты; мы можем предположить, что дневник Саши начал создаваться именно в тот момент. Составляющий нарративную основу произведения, дневник Саши, описывающий настоящее в романе, «группирует» вокруг себя остальные своеобразные главы произведения.

Однако у дневников и писем, формирующих повествовательную базу романа, есть еще одна предпосылка: Лицевой травник, описывающий события прошлого, детства и юности Саши и ее сестры. На первый взгляд, он создан сторонним наблюдателем, абстрактным повествователем: «С тех пор, как мама умерла, а умерла она в восемьдесят седьмом году, в декабре, когда Саше исполнилось тринадцать лет, прошлое стало похоже на сломанные часы из 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» [71, с. 84]. Повествование ведется от третьего лица; субъект говорения является всеведующим, вездесущим — повествователем, которого читатель вряд ли может «материализовать», представить, но который непосредственно близок как автору и героям, так и художественному миру романа.

В одном из своих значений слово «травник» — это старинная книга, в которой собирали описание лечебных трав и способы их применения. В основном травники использовались для лечения; со временем хранящиеся в них рецепты стали использоваться в традиционной медицине. Но были и

другие травники — такие, содержание которых было не просто лекарственным, а магическим: в них хранились способы приготовления зелий, создания заговоров, наговоров, порч и т. д. Все эти «заклинания» собирались не просто знахарями, а колдунами, ведьмами, ворожеями; использования подобной практической магии, хоть и преследовало порой благие цели, являлось греховным, а потому скрывалось от общества.

Способность «заговаривать» — передающийся по наследству дар. «Лицевой травник» в романе «Каменные клены» — книга, которая остается Саше Сонли от ее матери: «Хороша бы я была, оставшись без травника — ведь это последний способ разговаривать с мамой, другого мне в жизни не выдумать, да и нету никакого другого» [71, с. 15]. «Дар», который оставляет Александре ее мама, является для нее и радостью, и горем, ведь это и ее связь с ушедшей матерью, и повод для окружающих считать Сашу ведьмой, потому что реальных поводов, подтверждающих Сашино колдовство, у ее соседей нет.

Каждая глава, относящаяся к Лицевому травнику, начинается непосредственно с заклинания, волшебного заговора: «*Есть трава Иванов крест, а корень все кресты — связан крест за крест. Давать та трава молодым детям в молоке — ино скорбь не вяжется... а кто и пойдет в пир, возьми с собою от еретиков, помилует Бог*» [71, с. 24]; «*Есть трава варах, а растет в стрелу, как деветисил. Возьми окуня три из реки и губы у них подрежь, и спусти в ту же воду живых, и губы утога тою травой — и то будет*» [71, с. 346]. Каждая глава относится к определенному году, все главы Травника охватывают период с 1979 по 2000 год. И если составителем Лицевого травника является мама Александры, то сами главы, очевидно, написаны другим лицом. Как правило, точка зрения повествователя здесь — это точка зрения Саши: «Отец гладил маму по голове и поглядывал на Сашу, как будто подмигивая, на самом деле у него дергался левый глаз, но Саша этого еще не знала и подмигивала ему в ответ» [71, с. 103]. И только к концу произведения читатель может догадаться, что автором глав, описывающих

прошлое Саши и ее семьи, также является сама Александра: «Зачем я пишу дневники, да еще начинаю второй, не кончив первого? / Затем, что первый я пишу для мамы, а второй для Луэллина. (...) Вообще-то второй дневник получился случайно: я нашла в столе еще одну каштановую тетрадку, чтобы пустить ее на записки» [71, с. 292] «Какое странное чувство писать о прошлом в *этот* дневник. Как будто кидаешь письмо в неправильный почтовый ящик, перепутав казенные надписи» [71, с. 316].

Еще одна способность, которая достается Саше Сонли от матери — способность, а иногда и необходимость, писать, сочинять, письменно излагать свои мысли, вести дневник. Акцент на схожесть двух мировоззрений — Саши и ее мамы — ставится еще в самом начале, когда Саша перестает говорить, как и ее мама в трудные моменты жизни; далее на протяжении всего романа (в рамках одной из нарративных линий) мы наблюдаем пересечение этих двух точек зрения: «Моя голова теперь похожа на мамину, и у меня появилась еще одна причина назвать “Клены” кленами: это дерево мгновенно пустеет от холодного ветра, за один осенний день может осыпаться, даже за один осенний час» [71, с. 381]. Собранные мамой в Лицевом травнике заговоры и заклинания словно вызывают в памяти Александры определенные места из ее прошлого и прошлого ее семьи. Перелистывая и перечитывая Травник, Саша «листает» страницы своего прошлого. Каждый заговор, стоящий в начале главы Травника, имеет свое значение, и это значение напрямую связано с последующим содержанием: например, данный «эпиграф» предваряет одну из глав, описывающих отношения Саши с ее бывшим женихом Дэффридом Монмутом: «*Есть трава воронец, любовная, растет на борových землях, цвет бел, корень красен. Угодна давать женам и девам — горети по том человеке начнут. Вельми надо знать человеку*» [71, с. 59]. На свое прошлое Саша смотрит будто со стороны, говоря о себе в третьем лице; записывая и описывая эти события, Саша не просто вспоминает, а как будто пытается осознать их, проанализировать, понять.

Героиня, таким образом, пишет два дневника: один описывает непосредственное настоящее, второй — прошлое. Дневник, в котором она пишет о настоящем, относится к 2008 году и описывает те события, которые составляют сюжет произведения. Из него мы узнаем о том, как загадочен для окружающих образ Александры; о том, что ее считают ведьмой; что младшая сестра Саши не живет с ней, а возможно, и вовсе мертва; что в городе появляется загадочный Луэллин Элдербери, которого явно интересует история Александры, и она сама. Данная нарративная линия пишется от первого лица, Саша является непосредственным участником событий, происходящих здесь и сейчас, к тому же дневник предполагает максимальную открытость и откровенность — у читателя просто нет повода не верить рассказчику. Александра Сонли в романе является как повествователем — более отстраненным, описывающим события своего прошлого с позиции наблюдателя, так и рассказчиком — непосредственным участником событий настоящего, достоверным, эмоциональным.

Формируя в лице Александры главного (но не единственного) нарратора произведения, Элтанг создает причудливый калейдоскоп событий: описывая настоящее, она обращается к прошлому; говоря о прошлом, она формирует наше представление о настоящем. Повествование постоянно перемещается с одного отрезка времени на другой, порой помещая читателя в сложную, запутанную временную петлю. Но читатель теряется не только во времени: постоянная смена фокуса событий создает слишком много вопросов к достоверности описываемых фактов, в том числе главного: было ли убийство? Где сейчас младшая сестра Александры? Какие еще тайны хранит загадочная Саша Сонли? Ответы на эти вопросы ищет и главный мужской персонаж романа — Луэллин Элдербери.

Дневник Луэллина, наравне с главами Лицевого травника и дневником Саши Сонли, составляет нарративную основу романа. Однако данные главы имеют несколько явных визуальных особенностей: отсутствие заглавных букв (в начале предложений, при использовании имен собственных и т. д.),

отсутствие завершающих предложение и выделяющих прямую речь знаков препинания, курсив, маркирующий прямую речь, к тому же один абзац в тексте Луэллина как правило равняется одному предложению: «а ты мне больше нравился, когда приходил без этой облезлой кошки, сказал я, подзывая патрика двумя поднятыми пальцами, но я же терплю» [71, с. 20]; «... по дружбе, говорит уайтхарт и треплет меня по плечу, мы отдали твои часы коллеге джоунзу, ты пропадал четыре лишних дня, лу! тут тебе даже профсоюз не помог бы, и сегодня ты тоже пьян, а ведь я говорил тебе!» [71, с. 193]. Подобное визуальное оформление больше всего напоминает непосредственное, быстрое, живое письмо: невнимание к правилам оформления текста и расстановке знаков препинания, а иногда — еще и появление единичных ошибок в написании слов: «чорт, вот это я зря сказал! особенно про ухо свиньи» [71, с. 23].

Но также данная форма изложения является признаком «потока сознания»: в письменных монологах Луэллина имеют место неоконченные, неоформленные, «рванные» мысли, что наблюдается и на уровне синтаксиса. Его воспоминания, переживания и ассоциации «переплетаются» в единый, порой не выстроенный логически поток; читатель буквально проникает в сознание персонажа, находясь в его мире, в его времени, которое тоже не всегда совпадает с реальным. О том, какие события из записанных Луэллином происходят сейчас, в настоящем, мы узнаем из соотнесения его записей и записей других персонажей. Сам Луэллин описывает свой мир, внутренний, сложный, вневременной, т. к. в его дневнике также тесно переплетаются настоящее и прошлое.

В маленьком Уэльском городке он оказывается проездом и так же случайно узнает об Александре Сонли и ее младшей сестре. Загадка и желание ее разгадать манит Луэллина; в сюжетной линии Саши Сонли он выступает в качестве следователя, детектива, инспектора — именно так и зовет его Александра и другие жители города, приняв за полицейского. Она сразу понимает, что он появляется не просто так: он приехал, чтобы



проникнуть в ее тщательно охраняемую ею самой и скрываемую ото всех жизнь; и именно тогда она решает обмануть его, сбить со следа, запутать: «Однако ничего не поделаешь, мне придется запутать вас, как несуществующие питанцы из Спарты запутали Геродота, а если не выйдет, я сделаю так, что вы сами запутаетесь, и вам станут мерещиться взаправдашние кости летучих змей на берегу Красного моря» [71, с. 90].

В истории Саши Луэллин — сторонний наблюдатель, лицо на первый взгляд незаинтересованное: он здесь, чтобы раскрыть преступление, те факты, которым он является свидетелем, которые он вносит в свой дневник, также должны быть максимально правдивыми. Схема расчетливого и стороннего свидетельствования рушится тогда, когда Луэллин начинает испытывать чувства к Александре и когда он становится читателем ее дневника: «*вы понимаете?* — она усмехнулась мне прямо в лицо на последней странице своего дневника, а я-то читал его с трепетом медвежатника, вскрывающего сейф с ожерельем брисингов!» [71, с. 297].

Лена Элтанг в своем романе разрушает некоторые принципы детективной схемы, положенной в основу сюжета: в роли детектива выступает инструктор по вождению, его стремление раскрыть секреты Саши Сонли — это спор, по сути, с самим собой, неведомое и непреодолимое желание быть ближе к ее мрачному таинственному миру; разгадка тайны в детективе должна строиться на логических умозаключениях, к которым приходит и автор, и читатель романа. Однако постоянная смена нарратора и времени повествования значительно усложняет восприятие сюжета; отсутствие логики изложения произошедших (или происходящих?) событий и единой истинной версии происходящего — яркая черта постмодернистского детектива Элтанг. Каждое новое обстоятельство, которое должно приблизить читателя к разгадке «преступления», вызывает еще больше вопросов, ставит под сомнение события предыдущие, заставляет искать ответ на следующих страницах.

Персонажей, от лица которых мы узнаем о событиях романа, нельзя назвать повествователями, поскольку они не повествуют об истории — они живут ею и они живут в ней. Каждый фрагмент текста, каждая своеобразная глава — это глубоко личное переживание, т. к. «главами» здесь являются дневниковые записи и письма героев друг другу. Каждый нарратор в тексте Элтанг сугубо индивидуален; в романе сталкиваются различные восприятия событий, различные мнения и анализы этих событий. Персонажи могут находиться внутри одной комнаты и внутри одного диалога, но при этом сначала мы видим событие глазами Александры Сонли, затем — Луэллина Элдербери, и один и тот же сюжетный момент приобретает совершенно разные черты, мотивы и нюансы. Постоянная и резкая смена точек зрения запутывает читателя, особенно в рамках выбранного Леной Элтанг детективного сюжета. Роман «играет» с читателем, оставляя многие моменты фабулы на веру или воображение своего читателя. Текст постоянно подтверждает или опровергает реальность различных сюжетных фактов, в том числе — события, ради которого строится и детективная схема: убийства младшей сестры Александры: «Когда Младшая появилась на пороге, я чуть поднос с посудой не выронила — мне показалось, что вернулась моя мачеха Хедда, и все начинается сначала, как в фильме ужасов» [71, с. 248]. Ведь в итоге мы задаем себе главный вопрос: а было ли преступление? И что тогда мы пытаемся разгадать? Детектив остался без преступления, виновный — без вины, а вопросы — без ответов.

В итоге роман предлагает несколько версий одного события и несколько взглядов на него; иногда помогают восстановить истинный ход вещей, иногда — все больше запутывают. Но, т. к. в романе ставится под сомнение сам факт преступления как такового, детективная схема не акцентируется, временами приобретая значение словесной и смысловой игры, завлекая, собирая воедино все детективные элементы.

Загадка и игра — один из центральных мотивов в «Каменных кленах»; он одновременно создает и сюжет романа, и задает ту форму взаимодействия,

которая возникает между автором и читателем. Загадка окружает образ Александры Сонли и всю ее жизнь; загадочное исчезновение младшей сестры приводит к Александре Луэллина; загадки на каждой своей странице предлагает читателю роман. «Играя» с текстом, погружаясь в него, читатель пытается собрать из фрагментов нарратива единую картину. Некая «мозаичность» текста будто и не предполагает правильного варианта, ведь у каждого читателя может получиться свой правильный вариант. Исходя из этого, данный текст имеет еще одного нарратора, формирующего окончательный сюжетный облик произведения — своего читателя.

Понимая и рассматривая коммуникативный акт как природу литературы, нарратология активизирует функции читателя художественного текста, отдавая ему одну из ведущих ролей в процессе понимания и трактовки произведения: «Нарратология, стремясь избежать крайностей этих позиций, не отбрасывает самого понятия “глубинной структуры”, лежащей, как считают ее представители, в основе всякого художественного произведения, но главный акцент делает на процессе реализации этой структуры в ходе активного “диалогического взаимодействия” писателя и читателя» [17]. Детективная основа и сложный «фрагментарный» нарратив «Каменных кленов» активизируют читателя, предоставляя ему простор и для воображения, и для своей собственной интерпретации текста. Читатель оказывается «втянутым» в игру, заданную Элтанг в начале романа и выдержанную до самого финала.

В игру вступает и Александра, узнав, зачем явился к ней Луэллин. Желание запутать молодого человека, не дать ему постичь сокрытые в глубине своего сознания тайны заставляет ее играть по новым правилам: зная, что Луэллин читает ее дневник, она превращает свои записи в сознательно созданное письменное произведение. Ее дневник перестает быть доверительным и искренним внутренним монологом; она пишет о том, о чем хочет писать, представляя реальность так, как нужно ей и как должен увидеть ее Луэллин, приукрашивая и дополняя фактические события, и где проходит

грань между правдой и вымыслом, догадаться сложно: «Зачем Луэллин приезжает сюда — чтобы разоблачить меня? (...) Он верит в то, что я пишу, я пишу то, что он хочет прочесть, мы оба заняты делом, а значит, я не могу остановиться» [71, с. 293]. По сути, Саша уже не пишет дневник — она создает самобытное литературное произведение, выступая в качестве нарратора внутри общего нарратива. Соответственно, Луэллин в рамках романа — и создающее, и воспринимающее сознание; и адресат речи, и нарратор.

В. И. Тюпа определяет нарратора как фигуру, «связывающую воедино фрактальные участки нарративного текста и выступающую олицетворением интенциональности рассказываемой истории» [53]. Отсутствие в романе «Каменные клены» единого нарратора провоцирует внешний повествовательный хаос: хронологический порядок «глав» нарушается, одно и то же событие предстает сначала истинным, затем — однозначно ложным. Но именно это разнообразие форм и субъектов речи и создает то сложное нарративное полотно, которое отличает роман Элтанг: «И соотношение формально выделенных частей текста, и соотношение точек зрения разных субъектов изображения (...) говорят об одном и том же: о различном восприятии и оценке изображаемого события. *Столкновение разных восприятий одного события и создает особое событие рассказывания (...)*» [49, с. 211].

Каждый дневник — отдельная линия, отдельная история со своим «повествователем». Саша Сонли пишет историю о себе, своих близких, своем непростом прошлом и еще более запутанном настоящем. Луэллин пишет о загадочной русской девушке, «укрававшей» его время, внимание, силы и чувства. Письма мачехи, сестры и бывшего возлюбленного Саши — это возможность для читателя восстановить реальный ход вещей и событий как в прошлом, так и в настоящем. Каждая точка зрения и каждый субъект речи в романе глубоко субъективны. Текст представляет собой не просто рассказ о случившихся событиях; герои пишут письма и дневники, т. е. анализ,

осмысление, впечатление от этих событий. Мемуары пишутся всегда в максимально доверительной и откровенной манере, т. к. они либо вообще не рассчитаны на то, чтоб их читали, либо адресованы близким людям. Описание событий, переложение своих эмоций в слова — это уже следующий уровень переосмысления: «В последующем описании событий для героев происходит переработка впечатлений, осознание их значения, смысла» [44]. Мемуарный характер своеобразных «глав», составляющих роман (письма, записи в дневниках, главы Травника) имеет двойственный характер. С одной стороны, мемуарная литература — это документальность, доверительность, исповедальность. В своем дневнике ты раскрываешь душу перед самим собой, он не адресован публике и скрыт от чужих глаз, поэтому создатель дневника (так же, как и письма близкому человеку) предельно откровенен. Каждое письмо и каждую главу Лицевого травника мы прикладываем к делу об исчезновении Эдны Александрины Сонли как самые достоверные показания: «это письма моей сестры, саша бросила на стол тонкую пачку конвертов, ее почерк стал заметно круглее и невнятнее, можете приобщить это к вашему досье! дело об уэльской ведьме, или что там у вас написано на казенной папке?» [71, с. 142].

С другой стороны, герои Элтанг не пишут дневников. Дневник теряет характер чего-то личного и интимного, если создается с ориентацией на конкретного читателя: «для чего она писала дневник по ночам, (...) сочиняя свои бестолковые книжные грехи (...) чтобы я попал в кабалу к этому тексту, к мелко посаженным буквам, похожим на птичек на проводах, чтобы я впал в замешательство, пристрастился к зеленым и красным чернилам, как опиумный страдалец, как последний дурак» [71, с. 377]. Дневник, созданный для кого-то, перестает быть дневником, теряет искренность и достоверность; мы не доверяем героям Элтанг, их взгляд на события не может быть истинным и объективным и никак не помогает читателю выстроить логическую событийную схему.

В данных условиях к героям и повествователям «Каменных кленов» мы можем применить актуальную категорию «ненадежного нарратора». В Сашином дневнике не совпадают даты, факты и события; одна и та же информация по-разному подана в разных главах текста; некоторые события и факты придуманы вовсе: «все верно, здесь она и слепила своего зрителя из отцовского молотка и пачки голубых альманахов гребного клуба, слепила и утопила, но я-то хорош, я должен был сразу догадаться! / ей нужна была история, а истории нужен был читатель, марионетка, наивный подслеповатый инструктор, луэллин с резиновым молотком вместо головы» [71, с. 298]. Информация, получаемая читателем, деформируется и искажается, теряются логические связи с объективной текстовой реальностью. Принципы, создающие категорию ненадежного нарратора, «нарушают норму текстообразования, постоянство авторской локализации в тексте, дейктический модус определенности текста, при котором на мир диегесиса переносятся объективные логические законы реального мира» [12].

В тексте Элтанг нарушаются принципы традиционного повествования; ненадежные нарраторы создают неклассический, необъективный, ложный нарратив. В нем нарушаются связи между истинным и ложным, объективным и субъективным, реальным и вымышленным; в романе акцентируются элементы разноуровневой игры автора с читателем, нарушаются принципы линейного классического текстообразования.

Герои Элтанг создают «частный» нарратив внутри общего повествовательного полотна; они тексты художественные, приукрашенные, иногда — вымышленные, о событиях, которые не происходили на самом деле. Дневники Саши Сонли — это ее иллюзорный мир, в них она является убийцей своей сестры и ведьмой, в них она вольна писать о том, что считает нужным, придумывать, создавать, сочинять. Дневник здесь далек от дневника в настоящем понимании этого слова: в нем нет истинности и искренности его создателя. Обретя в произведении конкретного читателя, дневник Александры окончательно становится художественным

литературным произведением: «Почему я пишу о прошлом в третьем лице, о настоящем — в первом лице, а о будущем — совсем не пишу? Потому что прошлое и настоящее — это литература, жалкая тайна состоявшегося вымысла, и я пишу о своем персонаже, как положено: с прохладным отчуждением или жарким приближением» [71, с. 251].

В своих дневниках Саша Сонли пишет о прошлом и настоящем, мешая правду и ложь, событийные факты и литературный вымысел. Создавая пограничный, эфемерный мир, героиня находится на границе реальности внутреннего и внешнего. Поиски смысла — как внутри себя, так и во внешнем мире — приводят к распаду сознания и духовному кризису.

Роман «Каменные клены», созданный на границе XX и XXI веков, отразил в себе проявившиеся культурные и общественные изменения. Но в кризисную эпоху ощущение внутреннего разлада и потери характерно не только для отдельно взятого человека, но и в целом для мира, ищущего новые способы и формы выражения. Герои Элтанг, находясь на границе сознания, ищут выход, способ борьбы с окружающей дисгармонией: «Вообще-то второй дневник получился случайно: я нашла в столе еще одну каштановую тетрадку, чтобы пустить ее на записки. В ту июньскую ночь, когда мои собаки уснули, я онемела — не то от злости, не то от смятения, будто Эней в четвертой книге Энеиды. А что мне было делать? Надо же было хоть как-то выяснять отношения с хаосом» [71, с. 292]. Создаваемые ими призрачные вербальные миры — это не только способ осознать и принять себя, свое прошлое и настоящее, но и попытка обрести новые смыслы и горизонты своего внутреннего и реального мира и бытия.

Дневники героев Элтанг — это рефлексия, анализ, восприятие, осмысление: себя, своих поступков и своего места в мире. Попытка через текст, через свои мысли и слова найти гармонию — и внутри, и снаружи себя. Каждый персонаж романа — это и автор, и действующее лицо, и сторонний наблюдатель, и нарратор своей личной сюжетной композиционной линии. Таким образом, единое полотно романа состоит из

множества композиционных линий — текстов, каждый из которых имеет своего субъекта речи, свою фабульную наполненность и визуальную выразительность. «События рассказывания» каждого текстового компонента отличают «главы» друг от друга и составляют общую нарративную ткань романа.

В романе соединяется множество точек зрения, отражающих отличающиеся, разнохарактерные взгляды на общее фабульное событие. В рамках детективного сюжета несколько взглядов и мнений должны помочь в формировании общей картины, в разгадке тайны, однако повествовательные линии, ведущиеся разными нарраторами, разнятся, иногда даже опровергая друг друга. В романе Элтанг множественность точек зрения задана не ради прояснения и кристаллизации сюжета, а ради активизации самой категории *точка зрения*. Столкновение в романе множества различных, в том числе и разногендерных, точек зрения, «дробит» нарратив и осложняет саму детективную ситуацию, делая ее каледоскопичной и вариативной.

### 1.3. Выводы по главе

В нарратологии *точка зрения* является одной из ведущих категорий; она близка понятиям «фокализация», «перспектива» и «нарративная модальность» и непосредственно связана с нарратором произведения. Нарратор — родовое понятие по отношению к таким терминам, как «рассказчик» и «повествователь»; как правило, нарратор в произведении выступает и как субъект речи, и как носитель точки зрения.

В романе Л. Элтанг «Каменные клены» сталкиваются множество различных точек зрения: в тексте представлены несколько субъектов речи и несколько различных нарративных линий. Каждая нарративная линия имеет мемуарный характер — это или дневник, или письма героев друг другу. Повествование постоянно перемещается из прошлого в настоящее и обратно, хронологический порядок писем и дневниковых записей нарушается. Постоянная смена точек зрения запутывает читателя, осложняя восприятие



положенного в основу романа детективного сюжета. Коммуникативная основа нарративного произведения, «мозаичность» повествования, разноуровневые авторские загадки и детективная база романа активизирует роль читателя «Каменных кленов», которому отдается функция одного из нарраторов произведения

Дневники героев при этом теряют основные характеристики именно дневниковых записей: в них нет искренности, достоверности, они созданы с ориентацией на читателя и стороннее восприятие. В романе активизируется категория «ненадежного нарратора»: нарративные линии сталкиваются и опровергают друг друга, событийные факты подменяются воображаемыми, граница между правдой и вымыслом разрушается. В «Каменных кленах» формируется необъективный, ложный нарратив, разрушающий принципы классического повествования.

Общее повествовательное полотно романа состоит из нескольких нарративных линий; множество точек зрения в романе осложняет восприятие детективного сюжета и общую структуру произведения.

## 2. ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА РОМАНА

### «КАМЕННЫЕ КЛЕНЫ»

#### 2.1. Вводные замечания

Нарративная организация литературного произведения складывается не только из многообразия точек зрения; она разворачивается во времени и пространстве, которые, в свою очередь, определяют особенности нарратива, поскольку нарратив — это история, течение которой зависит от пространственно-временных обстоятельств. Поэтому данная глава будет посвящена исследованию особенностей хронотопа романа «Каменные клены» как категории, влияющей на специфику нарратива и оформляющей его.

Изучению пространства и времени как отдельных художественных категорий стали уделять внимание в начале XX века. Однако, рассматривая их отдельно, исключая тесную взаимосвязь этих категорий, а также реализацию их в конкретном тексте, мы рискуем упустить скрытые уровни смыслов, раскрывающиеся в соотнесении различных вариантов места и времени и определенного художественного произведения.

Понятие «хронотоп» (дословно — «времяпространство») было введено в употребление и стало изучаться в XX веке. Пришедшее из естественных наук, в литературоведении оно обретает метафорическое значение.

Физик А. Эйнштейн рассматривает время и пространство как единую четырехмерную материю, подчеркивая их влияние и друг на друга, и на окружающий мир. «Время» и «пространство» и в физике, и затем в литературе — одно целое, категории, создающие функционально единое понятие — «хронотоп».

Ведущую роль в разработке этого понятия сыграл М. М. Бахтин: единство времени и места в художественном произведении он рассматривает в работах «Автор и герой в эстетической деятельности» и «Формы времени и хронотопа в романе». По мнению ученого, единство категорий времени и пространства определяет и форму, и содержание произведения, помогая

соотнести мир художественный и мир реальный: «Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. (...) Временно-пространственные определения в искусстве и литературе (...) всегда эмоционально-ценностно окрашены» [4]. М. М. Бахтин также отмечает прямую зависимость жанра и героев от пространственно-временных отношений в произведении: «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [4].

Категории художественного пространства и времени всегда имели в литературоведении важнейшее значение для определения художественного образа, выступали как его ведущие характеристики, «обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие композицию произведения» [42]. Однако М. М. Бахтин отметил именно «существенную взаимосвязь» этих художественных форм, выделив их соотнесенность и с философским аспектом, внутренним психологическим субъективным миром, и с внешней, вербализованно-выраженной, формой: «Учитывает Бахтин и трактовку пространства и времени как форм познания в эстетике И. Канта, а также характерные для науки XX в. идеи неразрывности этих форм в природе и в самом языке» [50].

О ведущей роли пространственно-временного континуума в литературном произведении говорит и В. Е. Хализев: «Литературные произведения пронизаны временными и пространственными представлениями, бесконечно разнообразными и глубоко значимыми» [63, с. 231]. Ученый отмечает различные формы времени биографического, исторического, космического, календарного, суточного, отмечая также соотнесенность прошлого, настоящего и будущего. Выделяя различные

пространственные образы, он называет «образы пространства замкнутого и открытого, земного и космического, реально видимого и воображаемого, представления о предметности близкой и удаленной» [63, с. 232]. Также он говорит о способности литературных произведений «сближать, как бы сливать воедино пространства самого разного рода» [63, с. 232].

Жанр литературного произведения во многом определяется его хронотопом, и наоборот: «Категории пространства-времени различаются (...) по отношению к речевому материалу произведения и по отношению к миру, изображенному в произведении с помощью этого материала» [49, с. 181]. Пространство романного произведения значительно расширяется по сравнению с пространством малого эпического жанра, захватывая при этом больший промежуток времени. При этом во власти литературного произведения — ничем не ограниченный временной поток и бесконечно расширяющееся пространство (особенно подобное маневрирование временем и пространством характерно для лирики): «Литературные произведения обладают возможностью сближать, как бы сливать воедино пространства самого разного рода: “В Париже из-под крыши / Венера или Марс / Глядят, какой в афише / Объявлен новый фарс”» [63, с. 233].

Время и пространство, их приметы и признаки, по-разному реализуются в разных художественных произведениях. Разделение этих понятий и отношение к ним исключительно как к формальным категориям (традиционным формам изображения места и времени) может привести к недостаточному пониманию заложенных в произведение смыслов. Указания на время и пространство могут быть точечными, могут быть проявлены на различных уровнях текста, но они формируют хронотоп произведения — исключительный, имеющий значение в конкретном тексте: «...создание единой пространственно-временной структуры мира героя имеют целью воплотить или передать *определенную систему ценностей*» [49, с. 180]. Поэтому хронотоп произведения напрямую связан с персонажами и нарратором (нарраторами): необходимо различать не только время

рассказывания и время, о котором рассказывается, но также и разные восприятия, различные пространственные и временные точки зрения.

Пространственные и временные границы изображаемого мира создают «устойчивые оппозиции»: Н. Д. Тмарченко выделяет, например, оппозиции «верх-низ», «свое-чужое», «замкнутость-разомкнутость», «настоящее-прошлое» и др. С подобными смысловыми и знаковыми границами связана одна из ведущих нарративных категорий — категория события: *«событие — переход персонажа через границу, разделяющую “семантические поля” в тексте (с точки зрения автора и читателя) или части (сферы) пространства-времени в мире (с точки зрения героя, связанной с его представлениями о цели и о препятствиях к ее достижению)»* [49, с. 184]. Последовательность событий, в свою очередь, компонуется сюжет и структуру текста.

Категория хронотопа имеет принципиальное значение именно в повествовательных текстах: здесь художественный образ существует не ради образа, он существует во времени и пространстве, и эти категории в эпическом тексте имеют конкретные формальные выражения: «Но литературно-поэтический образ, формально развертываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символическо-идеологическом, ценностном аспекте» [42]. «Дом», «простор», «окно», «дверь» и др. — это «традиционные пространственные ориентиры» [42], символические и знаковые в конкретной художественной модели мира.

В эпическом жанре романа и время, и пространство текста — активные и продуктивные, формирующие повествование категории. В романе, с одной стороны, «выступает во всей широте богатство и многосторонность интересов, состояний и характеров, жизненных условий, *широкий фон целостного мира*, а также эпическое изображение событий» [30, с. 266]. С другой стороны, принимая во внимание «точку зрения» как основную нарративную категорию, мы обращаемся к «пространственной точке зрения», которая, согласно В. Шмиду, является точкой зрения «в собственном,

первоначальном смысле этого слова» [69]. Пространство текста таким образом сужается до того конкретного места, в котором находится персонаж; однако, перемещаясь в пространство нарратора, текст меняет свое отношение к этой категории: «Нарраториальная точка зрения, в зависимости от пространственной компетенции нарратора, может быть связана или с ограниченной позицией нарратора, или, наоборот, с его вездесущностью» [69]. Следовательно, пространство нарратора может быть не ограничено ничем и полностью совпадать с пространством всего текста.

Пространство и время, являясь сложными модальными категориями, организуют повествование художественного текста, его жанрово-стилевые доминанты и нарративное пространство произведения.

## **2.2. Организация хронотопа романа**

### **Л. Элтанг «Каменные клены»**

Формы времени и пространства в романе «Каменные клены» сложны, многоплановы и запутанны. Структура нарратива в романе, следуя за изменениями пространственно-временных условий, преломляется и искажается, создавая вариативность трактовки событий.

Главная оппозиция романа — «прошлое-настоящее» — воплощается в двух основных нарративных пластах романа: дневниках Саши Сонли, один из которых описывает романное настоящее, другой — прошлое. Каждый дневник имеет указание на конкретный год, в который происходят или происходили события: в главах, которые объединяются под названием «Дневник Саши Сонли» — 2008 год, в Лицевом травнике — 1979—2000 годы. Основной сюжет романа, таким образом, строится на событиях, которые происходят в течение нескольких недель, однако сам роман охватывает примерно тридцать лет жизни главной героини. Подобное расширение художественного времени характерно для актуального литературного процесса, частотно в произведениях XX в.: «Примечательная веха современного литературного развития — обращение к памяти

персонажа как к внутреннему пространству для развертывания событий; прерывистый, обратный и прочий ход сюжетного времени мотивируется не авторской инициативой, а психологией припоминания» [42]. «Психология припоминания» — определенная форма сознания героя; в «Каменных кленах» воспоминания из прошлого формируют не только точку зрения героини, но и сюжетную основу романа: без событий прошедшего романное настоящее не могло быть отражено и выстроено в сознании героев. Но при этом прошлое крепко держит сознание Саши Сонли: «Воспоминания отложились известкой в твоих сосудах, Саша, и не дают твоей крови бежать, а тебе самой не дают распрямиться» [71, с. 108]; прошлое Саши требует не только ее собственных воспоминаний, но и формального выражения, так и появляется Лицевой травник: «Воспоминания, как чужие векселя — в горькие дни можешь ими рассчитывать, выкручиваться, сжимая в кулаке стремительно убывающую жизнь. Но пока тебе есть чем платить, пока прошлое подкидывает тебя, словно послушный батут — ты в силе, у тебя полный рукав козырей. (...) Придется продолжать его здесь, во второй тетрадке, ничего не поделаешь» [71, с. 270]; «Я протаскиваю себя через Лицевой Травник, чтобы возродить прошлое, а потом убить его. Иногда у меня получается» [71, с. 269].

Оба дневника написаны в прошедшем времени, подчиняясь тому, что дневник — это рефлексия, взгляд назад, оценка совершенных действий: «Саша забеспокоилась, несколько раз она подходила к двери мачехиной спальни, когда та говорила по телефону изменившимся голосом, но слышала только обрывки слов: зима, дома, я сама» [71, с. 43] — отрывок из Лицевого травника; «Я сняла несвежий оранжевый халат, одолженный в ванной комнате. Спина и ноги тут же покрылись мурашками от сквозняка. В нижней части двери была круглая кошачья дыра, вчера я ее не заметила, оттуда струился прохладный воздух, дыхание спящей реки» [71, с. 133] — отрывок из Дневника Саши Сонли. Прошедшая форма глагола не различает лица говорящего, а это единственное, что различает дневники на уровне

грамматической формы слов: дневник настоящего написан от первого лица, Лицевой травник — от третьего. Оппозиция «настоящее-прошлое» не выражена формально, грамматически или синтаксически; она находит свое выражение на смысловом уровне.

Для героев «Каменных кленов» сопоставление настоящего и прошедшего имеет принципиальное значение. Не только потому, что наше прошлое влияет на наше настоящее; события прошлого здесь формируют текущие события, они связаны непрерывной фактологической нитью, тесно вплетены в сюжет. Поступки, совершенные Сашей Сонли в прошлом, ее взаимоотношения с другими персонажами — сестрой, мамой и отцом, мачехой — все это те факты, без которых романное настоящее не было бы верно истолковано. Прошлое принципиально важно не только для Саши Сонли; Луэллин Элдербери оказывается на месте основных событий, ведомый тяжелыми воспоминаниями: «два года назад, в кабинете с окнами на маркет-плейс, доктор майер говорил, что у меня все в порядке с головой, просто нужно пережить шок / смерть невинного человека, говорил он, всегда ложится тяжелым грузом, даже если у вас не было злого умысла, просто расслабьтесь и переживите шок» [71, с. 212]. Сюжет романа, таким образом, формируется не в настоящем; сюжет берет свое начало в романном прошлом, несколькими десятилетиями ранее. Фабула романа не предполагает оппозиции, фабульные события продолжительны, но едины и непрерывны. Оппозиция «настоящее-прошлое» приобретает в романе условный характер.

Различить прошлое и настоящее трудно еще и потому, что каждое воспоминание нарратора мы ставим под сомнение: верно ли указан год, место и действующие лица? Так ли все происходило на самом деле, если нарратор сам сомневается в правдивости и объективности своих слов: «Воспоминание это не то, на что можно положиться. Другое дело — бумага. Даже теперь, когда я читаю страницы Травника, написанные года три назад, то немного теряюсь: мне кажется, что это писала не я, не могла же я так бессовестно все перепутать. Бедная мама, она, наверное, глазам своим не



верит» [71, с. 146], «Лучше бы мне приснился синий трехглазый Ямантака в венце из черепов, этот хоть был на самом деле» [71, с. 56]. Некоторые описанные в дневниках события становятся художественно-условными, вымышленными; в таком ключе создан Сашей Сонли Лицевой травник: написанный от третьего лица, он изначально выглядит как художественная история о недостоверном прошлом.

Нарратив романа постоянно находится в нескольких временных пластах: главы из прошлого пересекают главы из настоящего, периодически появляются письма различных персонажей из совершенно разных мест и годов. Хронологически нарратив нелинейный, он нестроен, нарушен. Время не просто перемещается из прошлого в настоящее и обратно; оно теряется, временные границы пропадают, его обозначение стирается и приобретает условное значение: повествование становится вневременным.

Определить в романе время биографическое сложно — реальный возраст главной героини не упоминается. Однако, несмотря на сложную игру с временными рамками текста, автор не скрывает указаний на конкретные года, месяцы и дни: «Двадцать восьмое июня. Хорошенькое дело — выйти из дома, чтобы спуститься к морю в рассуждении выпить чаю по дороге, пройти по скользкой от ночного дождя террасе, гирлянду лампочек погасив на ходу, и вспомнить, что чаю выпить негде, теперь уж точно негде» [71, с. 67], «Третье июля. Все вышло не совсем так, как я хотела, но могло быть и хуже» [71, с. 110]. Обозначение конкретных дат является маркером дневника, признаком мемуарной литературы, описывающей реально существующее прошлое: «Мемуарная литература — произведения письменности, закрепляющие в той или иной форме воспоминания их авторов о прошлом. Приближаясь подчас к художественной литературе, (...) отличается однако от них стремлением к точному воспроизведению определенного участка действительности» [27]. В случае ложного нарратива «Каменных кленов» точное воспроизведение действительности невозможно; подмена фактов может вести к подмене дат, в таком случае обозначение точных дней и

месяцев — вариант жанровой игры, имитация дневниковых записей. Предполагая, что не все события в дневнике Саши Сонли отражают объективную реальность и фактические события прошедшего, мы также можем охарактеризовать время в ее дневнике как необъективное: оно не передает ни точного прошлого, ни достоверного настоящего. Находясь в границах времени реального, герои Элтанг создают свое субъективное время.

Реальное время в романе является только лишь маркером, необходимым элементом дневниковых записей; указание на число, месяц и год в рамках дневника Саши Сонли не может быть достоверным. Более объективными являются даты, зафиксированные, например, в письмах Дэффида Монмута (бывшего жениха Саши), Табиты (соседки Луэллина), Хедды (мачехи Саши) — персонажей, не находящихся в границах «художественного дневника». Более «приземленные» и беспристрастные, эти герои находятся вне границ пансиона «Каменные клены»: Хедда — в Индии, Табита — в Лондоне. Так или иначе, они находятся за пределами того пространства, в котором существуют (и существовали) Саша Сонли и Луэллин Элдербери.

Главный локальный образ романа — фамильный пансион «Каменные клены». Когда-то был приобретен родителями Саши, унаследован ею после смерти отца. Данный пансион сосредоточивает в себе основное пространство романа; именно в этом пространстве создаются основные нарративные линии — дневники главных персонажей.

Сашина семья переехала в маленький уэльский город Вишгард, когда Саша была маленькой девочкой. Здесь она выросла, здесь она была счастлива; здесь погибли ее мама и отец, здесь в ее жизни появились мачеха и сестра. И именно здесь Саша осталась наедине со своим прошлым, давящими мыслями и невыносимыми обстоятельствами: «С тех пор, как сестра ушла, у меня осталось только прошлое время и позапрошое, настоящее стало сплошным, как черный фон на гравюре меццо-тинто. Медную доску для такой гравюры нарочно делают шероховатой, вот и по

мне как будто прошлись гранильником, теперь, к чему меня ни приложи — выходит черно и дремуче» [71, с. 94].

С первых глав «Клены» описываются как мрачное, пугающее, темное и мистическое место: «Похоже, “Каменные клены” оказались на дне океана, недаром каждое утро, просыпаясь, я чувствую зябкую беспросветную толщу воды над своей головой, густую пустоту, в которой не живут даже морские чудовища с плоскими телами и глазами на лбу» [71, с. 17]. Первый образ, с которым сталкивается читатель, попадая в пространство «Кленов» — это образ смерти: «Мои собаки лежали посреди заросшей мятликом поляны с закрытыми глазами, будто сраженные внезапным сном. У Хугина передняя лапа была вытянута вперед, как если бы он во сне пытался ползти, а Мунин подогнул все лапы под себя, как будто бы сильно замерз. Они были не похожи на собак, просто два пустых рукава, оторванные от собачьей дохи и забытые в траве» [71, с. 7]. Мотив смерти и небытия — один из основных мотивов романа; с пансионом связана не только вся жизнь Саши Сонли, но и смерть ее близких людей.

Все жители «Каменных кленов» связаны с этим домом прочными неразрывными нитями, они будто образуют единое целое. Родители Саши остались «прикованными» к дому даже тогда, когда их жизнь оборвалась. Отец Александры был плотником, его местом в доме был и остался сарай и созданная в нем мастерская: «Отец был прикован к “Кленам” своей страстью неумелого строителя, привязан к каждой дранке, черепице, дверной ручке, дай ему волю — он бы не вышел из плотницкого сарая, так и спал бы там на груди свежих ольховых стружек» [71, с. 16]. Душа мамы словно не покидает всего дома: «Когда мама была жива, она показывала мне эту икону, потом она пропала Бог знает куда. И мама пропала, хотя и появляется в доме иногда — но мы ведь больше не разговариваем» [71, с. 37]. Маминим местом в пансионе осталась теплица, где она занималась выращиванием цветов: «Каждый раз, открывая дверь в теплицу, она искала глазами знакомый брезентовый фартук и нитяные перчатки, висящие на гвозде, каждый раз,

входя, она пригибалась — в точности, как мама, хотя была ниже ее ростом и не смогла бы стукнуться головой об алюминиевую раму, даже если бы встала на цыпочки» [71, с. 42]. Со смертью героев их личные романтические пространства разрушаются, начинают увядать, словно теряют «душу», свое наполнение: «За последние восемь лет мамины драцены сильно ослабели...» [71, с. 43]; «...в этом году там больше ничего не распустилось, цветы как будто расхотели жить, как прежде, и стали травой» [71, с. 26]. Сашиного отца после смерти положили на стол именно в мастерской, в сарае, т. к. стол в доме оказался слишком мал для него, символически замыкая таким образом одну из сюжетных линий.

Пансион «Каменные клены» воплощает в романе архетип дома; он прочно связан со своими хозяевами и с их уходом начинает разрушаться — медленно, частями, словно теряет свое внутренне наполнение, теряет свою душу: «Она слонялась по дому, хватаясь за мамины дела в маминих нитяных перчатках, она делала все, как положено, но удержать “Клены” в руках никак не удавалось, казалось — дом зарастает проволочным терновником, и в нем вот-вот поселятся баньши и всякая прочая нечисть» [71, с. 130]. Еще прочнее привязана к дому сама Саша Сонли: усадьба не просто названа в честь Сашиной руны *Calc*, связанной с кленом; между ними существует необъяснимая внутренняя концептуальная связь, неразрывная, на уровне душевных качеств: «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 (...)» [71, с. 129]. Эта связь не позволяет Саше покинуть пансион даже тогда, когда все дорогие ей люди — мама, отец, Младшая — уже покинули его. Когда Александра остается наедине с домом, с его прошлым, своим прошлым и всеми воспоминаниями, которые хранят эти стены, она поначалу хочет его продать. Но «Клены» держат ее, держат спокойно и сильно, не отпускают, еще глубже погружая в свои мрачные глубины: «Я знал, что должен забрать тебя оттуда, ободрать эту коросту, которую ты нарастила поверх теплой, живой Александры, но

“Каменные клены” тянули тебя на дно с такою силою, как если бы ваш пансион назывался “Каменный якорь”» [71, с. 109].

Постоялый двор Сонли — усадьба «Каменные клены» — предстает в романе словно живым человеком, у него своя история, свои воспоминания, свой характер. Он наделяется человеческими чертами характера, он своенравен, мрачен и упрям. Он действительно проживает свою жизнь, но тесно связанную с жизнью семьи Сонли. Без них он не сможет существовать, как не сможет существовать и с другими хозяевами: «Мистер Аппас хотел стать хозяином “Кленов”, но ему досталась лишь Хедда с индийским мальчиком в животе. Мачеха Хедда хотела стать хозяйкой “Кленов”, но ей досталось лишь сари, раскаленный песок и индийский мальчик в животе. Учитель Дэффидд хотел стать хозяином “Кленов”... Нет, Дэффидд хотел стать хозяином Саши (...)» [71, с. 81]. В приведенной выше цитате образ «Кленов» вновь соотносится с образом Саши Сонли. Жизнь Саши — отчужденная, таинственная, покрытая тайнами и мраком — становится такой именно в их семейном поместье. Именно здесь, в окружении призраков прошлого, маминого колдовства, своих фантазийных миров и смерти, она и становится такой, какой видят ее окружающие люди: загадочной, одинокой и нелюдимой ведьмой.

Усадьба «Каменные клены» становится в романе центральным образом реально существующего города Вишгарда, расположенного в Уэльсе. Вслед за домом Сонли, атмосфера всего города становится такой же: мрачной и угрюмой: «А что делать тем, у кого несчастливые дни только начались? Чего мне ждать — дня, когда волк сорвется с цепи, сделанной из шума кошачьих шагов, голоса рыб и медвежьих сухожилий? Замолчать, затаиться, онеметь, пока мучительный мусор из моей жизни река Ди не унесет в Ирландский залив. (...) Потому что в нашем Вишгарде этот день не наступит никогда» [71, с. 15]; «Вот он, Уэльс: гудящий под ногами ненадежный причал, железная ребристая лесенка, лоснящийся ил, смешанный с грязным песком, сходни, припорошенные солью, туман, оседающий на вереск ледяными

каплями» [71, с. 301]. Город мы видим глазами Саши, которую в нем не понимают и не принимают, поэтому как жители, так и сами места города в ее изображении кажутся неприветливыми, жестокими и холодными: «Хорошенькое дело — выйти из дома, чтобы спуститься к морю в рассуждении выпить чаю по дороге, пройти по скользкой от ночного дождя террасе, гирлянду лампочек погасив на ходу, и вспомнить, что чаю выпить негде, теперь уж точно негде. Резные красные двери чайной для меня закрылись, хотя я ничего плохого не сделала Гвенивер Маунт-Леви, а на Харбор-роуд мне наливают холодный чай, хотя я ничего плохого не сделала хозяину Лейфу. Как, впрочем, и никому другому в этом городе» [71, с. 67]. Маленький малоизвестный уэльский городок становится в романе отталкивающим, тяжелым и в целом негативным местом.

Нарратив романа сосредоточен в усадьбе «Каменные клены» и заперт в пространстве города Вишгарда. Оппозиция «замкнутость — разомкнутость» организует сложный хронотоп романа: замкнутому, или закрытому, пространству Вишгарда противопоставлены все другие локации романа: Хенли, Лондон, Индия, куда уехала мачеха Саши, и даже Россия, откуда родом Сашина мама. Саша Сонли и Луэллин Элдербери спокойно перемещаются между различными городами: Саша часто уезжает в Хенли, Луэллин — в Лондон, однако основные события, провоцирующие нарратив романа, происходят именно в Вишгарде, в особняке «Каменные клены». Нарративные линии Саши и Луэллины замыкаются в «Кленах», в закрытом таинственном пространстве этого дома. Вернувшись в Вишгард, попав в Сашино пространство, Луэллин попадает под его неизбежное влияние: его «затягивают» его собственные воспоминания из прошлого, сами «Клены», Сашины тайны и ее чары; он становится зависимым и от Саши, и от ее дневников, и от ее дома. Сашины дневники становятся продолжением ее самой, сама Саша является духовным продолжением «Кленов»; все вместе они образуют в романе единое, неразрывное, концептуально значимое целое.

Сам город Вишгард и его романый центр — пансионат «Каменные клены» — являются в романе выражением замкнутого, затерянного мира. Город расположен в Южном Уэльсе на берегу Ирландского моря; это реально существующий город, однако не каждый сможет с легкостью найти его на карте. Маленький портовый городок, находится в графстве Пембрукшир на западе Уэльса, он совершенно непримечателен для туристов, но город отличают по-настоящему красивые пейзажи и виды: невысокие горы, небольшие уютные дома, лодки, красочное побережье. Вишгард в романе предстает совсем иным: Элтанг награждает его эпитетами «тесный», «холодный», в тексте он «хмурился», «усмехался». В «Каменных кленах» Вишгард является органичным продолжением самого пансиона семьи Сонли: он такой же мрачный, таинственный и холодный.

Пространство «Каменных кленов» критики называют романым «нигде»: «...очевидно, он должен помещать своих героев в историческое и географическое пространство, максимально удаленное как от России, так и от места современного своего обитания. Проще всего назвать такое место “нигде” (...). “Нигде” второго своего романа Элтанг поместила в Уэльсе» [58]. Такое «нигде» действительно удалено от мест, привычных и знакомых читателю Элтанг; хронотоп «затерянного мира» помогает автору создать таинственное, мистическое место.

Город Вишгард, как и пансион «Каменные клены», в романе олицетворяется, наделяется чертами живого персонажа: «я постоял на высоком крыльце, чувствуя, как северный ветер толкает меня в спину (...) / вишгард хотел, чтобы я уехал / и я уехал» [71, с. 359]. Саша ощущает потерю города и потерю себя в этом городе: «Я хотела бы собрать все заново, весь свой вишгардский пазл, рассыпающийся на мелкие кусочки (...). Но поздно, поздно, моего Вишгарда уже и в помине нет» [71, с. 338]. Для Саши город теряется и разрушается после смерти ее близких: «Я хотела бы собрать его так, как должно быть, но ты же видишь — нынешняя картинка несовершенна, в ней не хватает мамы и сестры, отца и миссис Мол,

смотрителя Дрессера и собак Хугина и Мунина, все они умерли, а некоторых я убила сама» [71, с. 338]. Город остается для нее родным, близким, он не желает ей зла; скорее, временно нарушилась ее связь с городом, Саша теряет опору: и свою семью, и связь с родным местом.

По-другому выстраиваются отношения Луэллина с этим городом: когда-то давно в Вишгарде произошла авария, виновным в которой оказался Луэллин, и с тех пор чувство вины, во-первых, преследует его, не давая отпустить свое прошлое, во-вторых, постоянно тянет и возвращает его в это место. С ним город неприветлив, даже жесток; для Вишгарда Луэллин нежеланный гость: «когда я приехал в вишгард в первый раз, я еще не знал, что этот город станет для меня лентой мебиуса, водным пределом, точкой безысходности — короче, местом, где я то и дело убеждаюсь в своем бессилии, чисто евнух, заманивший служанку на подушки в укромной тени балдахина» [71, с. 358]. Но маленький уэльский город манит, влечет Луэллина, уже не только ошибками его прошлого, но и новыми, интригующими загадками и секретами.

Город, затерянный в небольшом уэльском графстве, для читателя становится непонятным и загадочным по определению: мы видим его глазами нарратора, все, что мы знаем о нем, поведал нам роман, поэтому описанный в «Каменных кленах» город обретает мистический колорит. Кажется, такие события могли произойти только в подобном городе: загадочное убийство, «призраки» прошлого, колдовство нелюдимой ведьмы. Общая атмосфера тайны и мрака, окутывающая город, делает его фантастичным, существующим не в реальном мире, а в мире художественных фантазий, описываемых героями в их дневниках.

Хронотоп романа «переплетает» воедино разные временные и пространственные оппозиции, создает сложный многомерный мир. Романное полотно создается повествованием из прошлого и настоящего, из воспоминаний и предположений; нарраторы находятся в пространствах как замкнутых, так и не ограниченных ничем, кроме их собственного



воображения. Все это формирует нарратив, далекий от привычной и понятной реальности. Нарраторы, создающие различные тексты: мемуарные или художественно-выдуманные, сами создают и время, и пространство. Город, описываемый в романе, далек от того, каким он является на самом деле; события из прошлого и настоящего, о которых мы узнаем из дневников, часто не совпадают, взаимно опровергаются и не складываются в единую повествовательную картину. Нарраторы создают художественные миры, выдуманные, ложные, словно «скольжение по параболе, попытка исправить прошлое *ненастоящим*, осыпающаяся, как перебеленный оперный картон» [71, с. 94]. В них время может идти вспять, разные временные отрезки хаотично сменяют друг друга, прошлое перестает быть прошлым, а настоящее — настоящим. Время и пространство в романе «Каменные клены» — сложные модальные категории, отражающие необъективную реальность. Подобная художественная условность характерна для неклассических нарративных произведений, подчиняющихся не жанровым канонам, а сознанию автора-творца (зачастую — и читателя): «в пространственно-временных представлениях, характеризующих литературное сознание, нарастает мера условности» [42].

«Нигде» романного текста Элтанг провоцирует также условное «никогда»: роман не имеет четких примет реального времени, поэтому время историческое также приобретает номинативный характер. Мистика и фантастичность Вишгарда, центральный женский образ преследуемой жителями ведьмы, язык Травника, появляющиеся в текстах нарраторов заклинания, а также узкие улочки, каменные дома и вечные туманы и дожди создают атмосферу мрачного средневекового европейского города — небольшого, но полного тайн и интриг. Обозначенные в дневниках даты только изредка подтверждаются приметами современного времени: например, профессия Луэллина (инструктор по вождению), то, что он вел электронный дневник, некоторые главы, отображающие электронную переписку, своеобразный чат или форум, на котором общались горожане.

Время в романе условно и не подчинено ярко выраженному историческому периоду, это «замкнутое, выключенное из исторического счета художественное время» [42]; историческое и географическое пространства романа — ловкая авторская игра, загадка, не требующая четкого и обязательного ответа.

Загадки оставлены автором на протяжении всего романа. Читателю остается только догадываться, на самом ли деле то или иное событие, описанное в Лицевом травнике Саши Сонли, было в 1993 году, или это произошло вчера. Прошлое героини постоянно и неизбежно переносится в настоящее: ее воспоминания, переживания, рефлексия необходимы ей, чтобы не потерять связь с самой собой, своим настоящим, которое начинает рушиться, когда рушится ее семья: «С тех пор, как сестра ушла, у меня осталось только прошлое время и позапрошлое, настоящее стало сплошным, как черный фон на гравюре меццо-тинто» [71, с. 94]. События прошедшего давят и мучают Сашу Сонли, постоянно появляясь в ее сознании призраками из прошлого, «привидениями», которыми полны «Клены»: «Вещи, которые жили у Саши в голове, были другими, ненадежными — стоило вызвать их в памяти, как, быстро блеснув, наполнив виски шумом крови, они медленно соскальзывали в прошлое, в нижний слой жизни, чтобы через день или год снова оказаться наверху» [71, с. 206]. Ее дневники — попытка разобраться со своим прошлым, расставить все по своим местам, отпустить его. Перебирая в памяти события своего прошлого, собирая эти события в своих дневниках, герои не живут в настоящей реальности — они создают искусственную реальность, прошедшую: «Душа твоя скудна, но лишь потому, повторяю тебе, что ты живешь в тесном чуланчике своих воспоминаний, как когда-то жила в кладовой родительского дома, раскладывая на ночь старую пружинную кровать» [71, с. 108]; время и пространство преломляются, и кризис, проявляющийся в сознании нарратора, формируют сложный комбинационный хронотоп. Места, года, события, факты, воспоминания

искажаются, подменяются, допуская вариативность и субъективную смысловую трактовку.

Все прошлое Александры сосредоточено в пансионе «Каменные клены», поэтому фабула берет свое начало в тот момент, когда Саша Сонли с родителями переезжает в «Клены» — именно тогда начинается художественная история прошлого Саши, которую она создает в Лицевом травнике. И по сей день в пансионе — и формально, и в воспоминаниях — присутствуют ее родители: их вещи, комнаты, занятия, которые продолжает Саша, их знаковые места в доме. Они «живы» благодаря Александре, цепляющейся за свое прошлое и глубоко к нему привязанной. Подобными призраками полнятся «Клены», а значит, и Сашина душа: «...не завидую тому, кто ее подберет, вместе со старым пансионом, полным привидений, что до меня, то увольте, уговора не было жениться на немой — короче, вот уже два часа, как она мне не невеста! сказал он, стукнув пустым стаканом по столу, гори они огнем, эти ваши каменные клены» [71, с. 325]. Прошлое окружает Сашу не только в доме; весь город, энергетически связанный с пансионом, хранит в себе ее сложную и тяжелую историю.

Для Саши ее дом, город и сам Уэльс — место силы, здесь она по-настоящему уверена и сильна, здесь — ее связь с ее семьей и ее прошлым, которое она воссоздает вокруг себя и в которое она порой переносится. Для нее энергия ее семьи сосредоточена не только в их доме; весь город и даже весь Уэльс становится для Саши местом, в котором через воспоминания о родных она способна обрести себя: «Если бы Сашу спросили, что выражают холмы Уэльса, она бы сказала, что холмы похожи на маму, они невеселые, уступчивые и всегда как будто в (...). Значит, холмы Уэльса наполовину русские, мамина алая кровь струится в их меловых и кремниевых венах. Выходя из земли на склонах холмов Диаллт, пробираясь через болота Денби, обогнув осторожно честерские шахты, она впадает в Ирландское море цвета темного пива и теряет свой собственный цвет, растворившись в нем, как мама растворилась в моей ослабевшей памяти» [71, с. 345]. В конце

повествования образы ее родных сливаются с образами природы, образами фундаментальными, вечным: «А что же здесь напоминает тебе отца? спросили бы Сашу. / Свет, сказала бы она. Желтоватый и прозрачный, будто канифоль. / От отца остался только свет, но не тот бледный, движущийся огоньками на болотах, (...) а прямой, льющийся из окна в крыше плотницкого сарая, горячий, полный древесной пыли — чтобы увидеть его, нужно зайти в папину мастерскую, лечь лицом в груды свежей стружки, зажмуриться и замереть» [71, с. 345]. Для Александры мама становится водой, неким потоком, течением жизни, омывающим Уэльские холмы и жизнь Саши, отец — ярким, льющимся и окружающим ее светом.

Воспоминания «растворяются» в сознании Саши тогда, когда они уже исчерпаны: Сашина сестра возвращается домой, «убийство» раскрыто, история рассказана. Прошлое и настоящее в романе окончательно ассимилируются, «Дневник Саши Сонли», в котором говорится о настоящем, становится продолжением «Лицевого травника», в котором описано прошедшее. Текст романа замыкает дневник Луэллина: «они покинули меня, оба!» — говорит он об образах, преследующих его с момента аварии, надолго связавшей его с Вишгардом. «Привидения», наполняющие пространства героев, исчезают, и прошлое перестает быть пугающим и давящим: «Прошедшее не умерло, оно даже не прошло» [71, с. 382]. «Выравниваясь» в сознании нарраторов, время и в нарративе романа определяется пространственной и хронологической логикой.

Хронотоп в романе «Каменные клены» сложный, многомерный; следуя за сознанием нарратора, время и пространство в произведении создают субъективную недостоверную реальность.

### **2.3. Выводы по главе**

Художественное время и художественное пространство в романе «Каменные клены» являются существенными значимыми категориями, создающими повествовательную структуру. Формы времени в романе

отражают сознания героев: воспоминания являются важным компонентом сюжета, направляя точку зрения нарраторов в прошлое. «Главы» не выстроены хронологически, следуя за хаосом внутреннего мира персонажей; кризис внутренний провоцирует нарушение внешней временной последовательности нарративных компонентов.

Пространство романа заключено в пансионате «Каменные клены» и городе Вишгарде; «замкнутый» хронотоп, затерянное в реальном географическом пространстве место делает художественный мир романа мистическим, таинственным, мрачным. Запертый в сверхреальном месте и времени, хронотоп «Каменных кленов» расширяется в сознании своих нарраторов: постоянные обращения к прошлому и к воспоминаниям, тесная связь правды и художественного вымысла делает категории пространства и времени условными, субъективными, формирующими недостоверную реальность.

Структура нарратива в романе «Каменные клены», следуя за изменениями пространственно-временных условий повествования, преломляется и искажается, создавая вариативность трактовки художественных событий.

### **3. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА**

#### **«КАМЕННЫЕ КЛЕНЫ»**

##### **3.1. Вводные замечания**

В данной главе мы будем говорить об интертекстуальности литературного произведения как потенциально нарративной категории: интертекст предполагает наличие цитат и отсылок к другим художественным произведениям и явлениям культуры; включения в общий нарративный дискурс других текстов «сплетают» общий нарратив романа.

Явление интертекстуальности в современном литературоведении изучается все шире и глубже. Введенный Ю. Кристевой термин «интертекстуальность» имеет в настоящее время много определений, но в целом исследователями и критиками трактуется схоже: литературный текст рассматривается как встроенное в широкое культурное пространство полотно, в котором непрерывно устанавливаются смысловые связи с другими текстами и художественными образами: «...каждый текст строится как мозаика цитирований, каждый текст — это приспособление к другим текстам и их трансформация» [26].

Особенно актуально представление о тексте как о мозаике стало в последние десятилетия, что отмечает и Н. Л. Лейдерман: «Сейчас интертекст ищут везде и всюду, это стало некоей научной пандемией. Во множестве современных постструктуралистских штудий интертекст (...) заявляется в качестве едва ли не универсального механизма, посредством которого монтируется любой художественный текст» [30, с. 34]. Это связано с тем, что, существуя столетиями, мировая литература накопила такое количество текстов-образцов, текстов-символов, что любой заново созданный текст будет так или иначе опираться на предшествующие ему произведения: «...если исходить из понимания интертекста как текста, выстроенного по принципу использования фрагментов из текстов-предшественников, тогда получается, что практически любой текст будет являться интертекстом, а его

интерпретация превратится в субъективно-импрессионистическое прочтение» [64].

В сознании читателя любой литературный текст ложится на уже прочитанные и осознанные им произведения; в сознании автора тексты также создаются с опорой на существующие ранее примеры мировой литературы. Сквозные, едва заметные, а порой и неосознанные связи между различными вербальными комплексами заложены в каждый вновь созданный текст. В этом смысле всякий интертекстуальный текст будет вторичным, т. к. «абсолютно уникальный художественный текст в принципе невозможен» [49, с. 24]. Исследователь Н. А. Фатеева так же рассуждает о природе интертекстуальности: «...в литературе последних лет каждый новый текст просто иначе не рождается, как из фрагментов или с ориентацией на “атомы” старых» [61], отмечая при этом, что интертекстуальность становится не просто художественным приемом, придающим тексту бóльшую выразительность, а организующим началом текста: «...причем соотнесение с другими текстами становится не точечным, а общекомпозиционным, архитектурным принципом» [61]. В современных текстах интертекст порой расширяет свои границы и функции, становясь явлением основополагающим. Понимание художественного произведения иногда становится невозможным без тех литературных связей, которые в него заложены.

При этом «вплетены» в текст могут быть не только другие вербальные художественные произведения; писатели обращаются к образам в широком смысле слова — к мифологии, искусству, общечеловеческим и культурным символам как таковым: «В конечном же счете как текст стало рассматриваться все: литература, культура, общество, история, сам человек» [15], что подчеркивает и Н. Л. Лейдерман: «...любое произведение предстает как комбинация ранее известных текстов (в широком смысле, т. е. фрагментов, архетипов, мотивов и т. п.)» [30, с. 34]. Подобные «ранее известные» образы, возникающие в тексте, вызывают у читателя

дополнительный смысл, появившийся только во взаимодействии с тем «кодом», который был добавлен автором. Таким образом, интертекстуальность демонстрирует «подход к словесному тексту не как к системе лексических или синтаксических значений, а как к *системе знаков культурных смыслов...*» [30, с. 34].

Подобная поликодовость текста достигается путем сосуществования нескольких текстов в рамках одного — с помощью метафор, аллюзий, обращений или прямых цитат. При этом интертекстуальность не приравнивается к подражанию: оригинальность вновь созданного текста неоспорима, т. к. речь идет о тонких смысловых ассоциациях, возникающих у читателя: «...интертекстуальность не рассматривается ни как подражание, ни как филиация: дело идет не столько о заимствованиях (цитаты всегда раскавычены), сколько, как правило, о бессознательных и трудно опознаваемых следах. Если определить интертекстуальность именно таким образом, то она не требует ни подражания тем или иным произведениям прошлого, ни межтекстовых отсылок, но предполагает принципиальную подвижность самого письма, транспонирующего предшествующие или нынешние высказывания» [41]. Текст, насыщенный интертекстуальными связями, — это всегда новый оригинальный текст: «...интертекст — это новый текст, возникший в результате использования автором межтекстовых элементов и связей, вводящих в культурное пространство нового текста всю совокупность отразившихся в нем предыдущих текстов» [64].

Обращение автора к текстам других эпох всегда будет влиять на хронотоп произведения, ведь таким образом время и пространство произведения способно трансформироваться и расширяться до бесконечности; происходит мгновенное перемещение между культурными и временными пластами. При этом текст, на который опирается вновь созданный интертекст, также претерпевает изменения (в границах интертекста); происходит некая ассимиляция текстов и смыслов: «...любое интертекстуальное отношение строится на взаимопроникновении текстов



разных временных слоев, и каждый новый слой преобразует старый» [61]. По мнению Н. А. Фатеевой, значение также имеет к какому тексту (в плане времени его создания) обращается автор: «...чем вновь создаваемый текст более отдален во времени от текста-источника, тем в нем ярче проступает игровой характер обращения с прототекстом, снимающий авторитетность последнего» [61].

В своем изначальном понимании текст — это единообразно организованное смысловое пространство; предложения в нем объединены общим заложенным смыслом. Появление в нем других текстов (других смыслов) создают игру со смыслом основным, увеличивают непредсказуемость трактовки. Следовательно, появление в художественном тексте иного смыслового элемента — это всегда загадка, игра для читателя. И в данном случае загадка может быть разгадана совершенно по-разному — так, как на это способен каждый отдельный реципиент. В таком случае «интертекст превращается в орудие селекции, с помощью которого проводится граница между образованными читателями, способными распознать интертекст, и читателями “рядовыми”, которые, возможно, даже не замечают той упругости, которую создает само наличие межтекстового следа» [41]. Читательская трактовка может быть различной; заложенная в интертексте загадка может быть разгадана верно, а может быть не разгадана вовсе. Однако, используя интертекст, автор не просто стремится проверить эрудицию читателя; он апеллирует образами и ассоциациями, которые эти образы вызывают. Обращение к другим текстам, а иногда и другим культурам, эпохам, становится необходимым автору: внутритекстовое пересечение смысловых нитей расширяет понимание и трактовку литературного произведения.

В нарративном произведении интертекстуальность становится одним из способов организации повествования. Появление в тексте голосов, отличных от голоса нарратора, усложняет нарратив, создавая полифонию, описанную М. М. Бахтиным. В таком тексте ракурс наррации способен

меняться и смещаться во времени и пространстве, представляя различные точки зрения, собранные в сознании единого нарратора. Элемент игры и вариативность трактовок здесь также имеют место: «В нарративном тексте стратегия интертекстуальности становится особо эффективной в местах нарушения линейной логики рассказа, когда дискурсивные аномалии могут быть разрешены только за счет выхода в другой текст» [61]. В таком случае предтекст становится единственным смысловым ключом к пониманию текста.

### **3.2. Специфика и функции интертекста в романе**

#### **Л. Элтанг «Каменные клены»**

Интертекстуальность романов Л. Элтанг отмечена многими критиками и исследователями. Ее романы насыщены цитатами, цитатами самыми различными, выраженными и выявленными в тексте совершенно по-разному: «Цитат в романе много, очень много. Явных и скрытых, разноязычных, вплетенных в текст, встроенных в метафоры. Литературный, мифологический и фольклорный материал, использованный автором, в какой-то момент начинает подавлять читателя своим объемом, своей самоценностью и необязательностью» [58].

Избыточная интертекстуальность отмечается в том числе и как недостаток, значительно усложняющий текст и его восприятие: «Второй недостаток книги в том, что автор заигрывается. Заигрывается с мифологией — и скандинавским эпосом, и валлийскими легендами, и античностью, и древнееврейскими текстами Книги» [67]. В «Каменных кленах» активное обращение автора к различным предтекстам похоже не просто на игру автора с читателем, а на некий тест на знание глубины мира и культуры. Порой роман действительно проверяет эрудированность своего читателя, его способность воспринять заложенный в него глубокий подтекст: «Потому что число людей, способных залюбоваться — вариант: насладиться — причудливо макаронистической (в духе англоязычного

Набокова) и изысканно эллиптической словесной вязью, представляющей собой ткань — да и суть — этого выдающегося литературного произведения, не столько исчезающе мало, сколько уменьшается с каждым днем, с каждым месяцем и годом» [52].

В «Каменных кленах» цитаты различного рода встречаются в каждой главе, на каждой странице текста; выписывая из него ссылки на другие тексты, можно переписать весь роман. Обращения к прототекстам плотно вплетены в роман, их невозможно вычленишь, и без них роман не будет полноценно восприниматься. Цитаты в «Каменных кленах» — те нити, из которых соткано романное полотно: «множественность Текста вызвана не двусмысленностью элементов его содержания, а пространственной многолинейностью означающих, из которых он соткан (этимологически „текст” и значит „ткань”» [3].

Понимание текста как ткани характерно для явления интертекстуальности: сюжетные линии, образы, мотивы, синтаксические и грамматические конструкции — все смысловые и формальные нити собираются в единое семиотическое полотно. При этом текст будто «соткан» из других, положен на их смыслы и образы. Чем шире и многограннее эти образы, тем шире и весомее становится текст.

Примечательно, что сама Элтанг в рамках своего романа, рассуждая о писательском таланте и литературных текстах, сравнивает его с «бесценным бисером», т. е. чем-то многогранным, фактурным, но собирающимся в единую картину: «Свой травник я тоже прятала за пределами дома, дескать, настоящий секрет нужно держать в земле — и что толку? Его обнаружили так же легко, как я в детстве находила замшевый мешочек с бесценным муранским бисером, спрятанный мамой в бельевой корзине, подальше от греха» [71, с. 270].

Герои Элтанг создают тексты — свои дневники, сотканные из их мыслей и знаний, осознанных и подсознательных. Они создают тексты художественными, и не только потому, что они далеки от дневника в его

истинном значении, и потому, что у них есть читатель; их тексты — образные и художественно-выразительные, поэтические, талантливо созданные. Одна из характерных особенностей этих текстов — постоянное, явное или завуалированное, цитирование.

Стоит отметить, что процесс создания романских интертекстов касается по большей части двух основных нарраторов — Саша Сонли и Луэллина. Именно в их дневниках мы наблюдаем обращение к другим, самым различным, текстам; писем других персонажей это касается в меньшей степени, либо не касается вообще. Количество и качественный уровень цитат, охватывающих роман, способствует формированию категории ненадежного нарратора в тексте «Каменных кленов», т. к. постоянный уход в пространство литературных текстов отрывает героев от объективной реальности.

Нарраторы Элтанг затрагивают самые различные культурные и временные пласты: начиная от древнейшей мифологии и заканчивая текстами из песен относительно современных исполнителей. В их текстах появляются и стихи, и проза; а также обращения к музыке, живописи и другим видам искусства. В одном предложении встречаются совершенно разные культурные и исторические образы; пересекаясь друг с другом, они «сплетаются» в сложные семиотические комплексы, образуют насыщенные художественные мозаики: «знаю, знаю, театр теней у каждого свой, мои тени проходят сквозь ваши — как в старом рассказе брэдбери марсиане проходят сквозь жителей земли, им никогда не встретиться, как фигурантам двух музыкальных шкатулок, как бегемоту и левиафану, да чего там — как вольтеру и русской императрице» [71, с. 349]; «Вот лорд Байрон притачивал к своей хромой ноге сапог с колодкой, а по нему страдали все женщины на острове. Или, скажем, царь Эдип: того так и звали — *распухшая нога*, или возьми Улисса: его имя происходит от слов *бедро* и *рана*» [71, с. 126].

Преобладают в тексте зарубежные интертекстуальные элементы, отсылающие читателя и к образцам классической литературы, и к народным

повериям, преданиям, легендам, а также религиозным, эпическим и мифологическим текстам.

Мифологические образы и тексты, всплывающие в речи и Саши, и Лэллина, — самые распространенные знаковые элементы, заложенные в повествование: «Она теперь управлялась со всем, чего не мог делать отец, она все успевала — равнодушно и ловко, будто белая лошадь богини Эпоны, которая всегда идет размеренным аллюром и никогда — галопом, зная, что никто не сможет догнать ее, как бы ни старался» [71, с. 130]. В романе появляются герои и сюжеты из греческой (богиня Кибела, возлюбленная Зевса — корова Ио; легенды о Герионе, Иксионе, Беллерофонте; слепой старец Плутос, демоническая Ехидна и др.), ирландской (волшебная корова Гласгавлен, старуха Каллах Бера), кельтской (Король Нуаду, Мидах и Эймрид, крепость Мананнана, гномы дверги), скандинавской мифологий (бог битвы Тюр), египетской, хеттской и др.: «я прочел сашино письмо в последний раз, сунул его в корзину для бумаг, выпил чаю и уехал на вокзал паддингтон, прихватив с собой фляжку: умный утнапишти, предчувствуя потоп, построил ковчег и запасся вином, потому что к вину *боги слетаются, как мухи, почуявши знакомый запах*» [71, с. 198].

Мифологические образы, вплетенные в нарратив романа, играют в тексте различные роли; как правило, связанные с ними легенды соотносятся с самими героями, их поступками: «Я *понимаю* любопытство Луэллина, как мальчишка Эрихтоний, спрятанный в сундуке, понимал любопытство царских дочерей. Нет, не так — я *чувствую* его любопытство, как плечо спящего сына Ареса почувствовало горячее масло, пролившееся из наклоненной лампы его любовницы» [71, с. 353]. Ощущения мифологических персонажей — это ощущения и чувства героев Элтанг, такие же едва уловимые, такие же мифические. Кроме этого, многочисленные интертекстуальные элементы именно из ирландской и скандинавской мифологий — дополнительный маркер пространства, в котором происходит действие (побережье Ирландского моря).

Элтанг дает объяснение мифологическим образам, которыми изобилует дневник Александры: «Мифы забрались под мою кожу и поселились в моих альвеолах — наверное, я слишком много читаю и принимаю все слишком близко к сердцу» [71, с. 231]. Мифы Саше читали в детстве, их рассказывала ей ее мама, их она читает сейчас сама; они окружают ее повсюду; периодически всплывая в сознании, помогая сформулировать наиболее точное речевое высказывание, отражаясь в ее дневнике.

Иногда мифологические сюжеты и образы необходимы тексту, чтобы он был понят и верно истолкован: в разговоре Луэллина с «почтовой девчонкой» мисс Маур он вспоминает о кольце лидийского царя Гигеса, столь необходимого ему сейчас: кольцо делает своего обладателя невидимым. Понимая, что маленький город не способен скрыть от жителей ни всю Сашину историю, ни его самого, ни его предстоящие дела и планы, Луэллин обращается к этому факту из греческой мифологии: «мне бы тоже одно кольцо не помешало, в этой тесно слепленной деревушке, где все все обо всех понимают / кольцо гигеса, лидийского царя» [71, с. 121]. Сама легенда непосредственно в тексте не излагается; не зная ее, читатель не сможет понять смысл до конца.

Но порой обращение к мифологии — лишь средство художественной выразительности текста, без которого высказывание не утратило бы смысла, а только потеряло дополнительную образность: «В этом году пансион пустует и работы немного, но Финн Эвертон невзначай прижилась, как серебряная рука короля Нуаду к его плечу, и вовсе не думает уходить» [71, с. 33]. Таких прямых сравнений, а иногда чуть заметных реминисценций, в романе встречается очень много, и тогда они действительно требуют от своего читателя дополнительных разгадок и раздумий.

Яркой отсылкой к мифологии являются клички, которые даны собакам Саши Сонли: Хугин и Мугин — имена двух воронов, служащих скандинавскому богу Одину. Они летают по всему миру и сообщают своему хозяину обо всех происходящих событиях. Убийство собак в самом начале

повествования символично: во-первых, Сашу лишают двух преданных и верных стражников, во-вторых, их потеря концентрирует в сознании героини воспоминания, они становятся необходимы (с древнеисландского имена собак переводятся как «думающий» и «помнящий»).

Образы двух собак также встречаются в древних легендах и обыгрываются Элтанг в романе: «Вот и я замолчу. Скажу только вслух: прощай, моя призрачная свора, мои божественные сплетники, мои старые собаки, мои обманутые сторожа, мои красноухие Моти Дуг и Церковный Грим» [71, с. 10]. Моти Дуг и Церковный Грим — призрачные сторожевые собаки в легендах Британских островов. Древние легенды, поверья и предания — еще один знаковый источник цитирования для Элтанг.

Отрывки и обращения к легендам разных культур и народов характерны для дневников Саши: «Я махнула рукой, отказываясь. *Однако, если вы решитесь войти — остерегайтесь есть их еду или пить их вино, почему-то промелькнуло у меня в голове*» [71, с. 36]. Цитатами из древних кельтских, ирландских, скандинавских легенд изобилует ее письмо; с их помощью будто описывается то, к чему сложно применить привычные и понятные слова: «Она просто раскололась посередине — будто говорящий камень Алех Лавар, пытавшийся вставить словечко в чужую похоронную речь» [71, с. 88]. Предания и легенды в «Каменных кленах» не являются прецедентными текстами; чтобы понять их значение и роль в сюжете, нужно сначала понять смысл самих легенд: «ей вдруг показалось, что пальцы Дэффидда отпечатаются у нее на коже, будто на восковой табличке, навсегда — как пальцы мальчишки, разорившего голубиное гнездо, отпечатались на камне из Лланваэсат» [71, с. 156].

Для Саши легенды и предания сродни мифам — они сопровождали ее с самого детства, их она впитала давно и уже сознательно воспитала в себе: «Синие Люди были самые поэтичные чудовища в здешних местах, они жили в подводных пещерах, говорил мне отец, когда хотел меня повеселить.

Быстро всплывая из ниоткуда, они проносились синей свистящей стаей и топили торговые корабли» [71, с. 302].

Легенды и мифы в сознании Саши связаны с родителями, ведь именно от них она впервые слышала загадочные, почти волшебные истории; для героев «Каменных кленов» мифология символизирует прошлое, от которого они никак не могут себя освободить: «ах да, мифы, понимаю! вы напрасно так увлекаетесь мифами, лу, это отбрасывает вас в ваше прошлое (...)» [71, с.256]. Легенды, предания, мифы — мистические истории, атрибут скрытой, колдовской жизни Александры; та часть ее и ее жизни, которая не способна быть сразу воспринятой окружающими; и та часть текста романа, которая не сразу понимается читателем: «довольно протянуть руку саше сонли, чтобы ощутить ее бескровную злость и бестелесную обиду, эта женщина не способна на крепкое шекспировское действие, она живет в мутном медлительном мире кельтских сказаний, где все умирают семь раз на дню, чтобы воскреснуть в следующей саге, как ни в чем не бывало» [71, с. 97]. Такую же природу в тексте «Каменных кленов» имеет «Лицевой травник»: обращение к его текстам — часть необходимого прошлого Александры, напоминание о ее маме и связь с ней: «Страшно другое — как я теперь буду разговаривать с мамой? Вдруг она перестанет приходить, лишившись доверенного Травника, служившего нам почтовым ящиком?» [71, с. 321].

Помимо древних легенд, текст «Каменных кленов» изобилует отсылками к еще более трудным и сложным для восприятия книгам, таким как Дхаммапада (одно из важнейших произведений буддийской литературы), древнеегипетская «Книга мертвых» (сборник египетских гимнов и религиозных текстов, который оставляли в гробнице вместе с усопшим), «Авеста» — священная книга зороастризма, Псалтирь. К этим религиозно-филозофским книгам в лице Саши Сонли обращается Лена Элтанг, выбирая смысловые вставки, а чаще — эпитафии для мемуарных глав романа. События первой «главы» — убийство ее верных собак — возрождает в памяти Саши строки из «Авесты», книги зороастризма: *«Где вторая из этой*



земли наибезрадостнейшая? И сказал Ахура-Мазда: “Где больше всего останков закопано мертвых людей и мертвых собак”» [71, с. 9]. Также Саша использует строки из скандинавской эпической песни «Прорицания вёльвы» («вёльва» означает «колдунья»), из «Текстов пирамид» (древнейшего крупного литературного памятника Египта), из старейшей и наиболее почитаемой антологии японской поэзии — «Манъёсю». Литература подобного рода сложна и далека от читателя; если не разбираться в природе этих строк, они выглядят как общие философские мысли, не имеющие конкретного автора.

Авторство эпиграфов не указывается на протяжении всего романа. Тем не менее, эпиграфы в «Дневнике Саши Сонли» разнообразны и обращаются к совершенно разным именам и периодам литературы. Помимо указанных выше религиозных и фольклорных книг, в них используются строки из произведений Вергилия, Овидия; У. Шекспира, А. Поупа, У. Теккерея, У. Б. Йейтса, Г. К. Честертона, Д. Джойса; стихи А. Введенского, В. Ходасевича, С. Петрова, К. Вагинова, А. Пушкина.

Подобная широта круга литературных произведений, к которым обращаются нарраторы «Каменных кленов», наблюдается не только в эпиграфах; сами тексты, создаваемые Сашей и Луэллином, — словно литературная энциклопедия, библиотека, на полках которой собраны самые разные авторы мировой художественной литературы: «Хугин и Муни́н не боялись ничего, на чем шерсть растет, точь-в-точь как шестеро храбрых терьеров, описанных Вальтером Скоттом. Моих собак можно было взять только хитростью» [71, с. 8]; «дитя истощенных чресел, сказал бы джойс, таким же был иоанн предтеча, родившийся у елизаветы и захарии, но» [71, с. 49]; «...подумать только, темнолицые, толстогубые, немые деревенские девахи с приплюснутыми носами и есть “синеокие рейнские девы”! Это писал Теккерей, но что он знал о немых девах, ему бы в графство Пембрукшир заглянуть» [71, с. 149]. Такая нарочитая, ярко явленная интертекстуальность — не только интеллектуальное испытание для

читателя, но и показатель широкого кругозора автора таких текстов: «тогда я сказал, что *натуральное* дерево иггдрасиль было пропитано медом от корней до кроны, тут мисс финли фыркнула, а я добавил, что именно пчела разбудила хеттского бога телепинуса, спящего на поляне у священного города, но мисс финли ничего про это не знала и разозлилась, прямо как могучий телепинус, ужаленный пчелой в окрестностях города лихцина» [71, с. 10]. Данный пример истории из хеттского мифа — из воспоминания Луэллина о его школьных годах и разговоре с учителем; насколько обычный ребенок способен вести с учителем разговоры о хеттской мифологии? Наверное, способен тот, который до сих пор хранит это воспоминание в своей памяти.

Саша Сонли и Луэллин — начитанные, думающие, размышляющие люди; в их текстах постоянные отсылки к другим авторам и литературным произведениям — необходимость, обязательное условие их бытия: *«трепетали тогда в смятении полном, и каждый своих хоронил мертвецов как придется*, произнес я, не удержавшись, у меня столько античного мусора в голове, что он то и дело выбивается наружу, будто подземные воды, вернее, будто серные ключи» [71, с. 99]. «Цитатное мышление» привычно для них; таящиеся в их сознании образы и мысли — это их круг, который держит их, притягивает и давит. Похожая образность мышления и непредсказуемая глубина сознания тянет их в том числе и друг к другу; их схожесть проявляет себя также и на уровне создания текстов своих дневников. Саша пишет: *«Прочитала нынче у Дефо: доктор Стефанус Хризолитус обнаружил, что для предотвращения чумы следует по утрам есть изюм в вареном и жареном виде; он сообщает об этом ради общественного блага»* [71, с. 87]; буквально через несколько страниц Луэллин словно отвечает ей: «не пренебрегайте тайным предчувствием, говорил дефо, а ему я верю: он не пустил робинзона на вожденный корабль, и корабль не достиг берегов, а робинзон достиг!» [71, с. 97]. Их тексты складываются в диалог, объединяются единым смысловым литературным полем.

В романе преобладают отсылки к Шекспиру: «Вот и могила, думала я, выдирая длинные корни репейника из вязкой земли, вот и могильщик, спокойный, как тот, что пел песенки датскому принцу: *я тридцать лет при погосте, с малолетства*» [71, с. 8], Данте: «...пока бледный пьяный сондерс объяснялся с патриком, я думал о том, каким разным может быть ад: расчерченный, будто контурная карта, ад данте алигьери, тусклый, полный липкой воспаленной жижи (...)» [71, с. 324] и Джойсу: «Вернувшись через две недели, Хедда стала улыбаться самой себе в зеркале, прямо как кондитерская девушка у Джойса, и выходить в спальню каждый раз, когда зазвонит телефон» [71, с. 43]. На фоне высоких образцов классической литературы особенно выделяется прямое обращение к американской рок-группе «Limp Bizkit»: «За дверью загредел голос Фреда Дерста из “Limp Bizkit”, это означало, что помощи по дому сегодня не будет, я сразу почувствовала себя размокшим сухарем, взяла свою чашку и вышла в сад» [71, с. 72]. Упоминание данной группы относится к Младшей (Эдне Александрине, сестре Саши), подчеркивая разницу между культурным контекстом бытия Луэллина и Саши и ее младшей сестры.

Помимо литературных источников роман наполнен отсылками к другим видам искусства: музыке, искусству, живописи. При этом ассоциации с картинами и фильмами возникают в первую очередь у самих нарраторов: «... я увидел босую постоялицу с книгой, сидящую в кресле-качалке в позе фрагонаровской *читающей девушки*» [71, с. 99]. Интертекст предполагает возникновение у читателя ассоциаций с другим текстом (или иным знаковым комплексом); однако в романе Элтанг ассоциации изначально возникают у героев, создающих нарратив. Для читателя «Каменных кленов» интертекстуальные связи — некая рефлексия, уже описанное нарраторами толкование этих связей.

Характер внелитературных обращений тоже различен: могут соседствовать явления из максимально приближенной к настоящему времени реальности, и любимая Элтанг отсылка к античной культуре: «Ноги у меня

разъезжались в оседающей пене, голова кружилась, и я боялась одного: поскользнуться и упасть головой вниз, как Лупе Велес в фильме Уорхолла» [71, с. 56]; «А потом и голова бы отвалилась — насовсем, как у статуи святого Ипполита в вестибюле ватиканской библиотеки» [71, с. 14].

Появление в тексте «Каменных кленов» группы «Limp Bizkit» или фильма Э. Уорхола нетипично для данного романа, пестрящего мифическими существами и рифмами Данте, но тем оно и интересней. Подобные знаковые образы — некая примета времени, благодаря которой мы понимаем, что роман создан не в Средневековье и существует не в древних преданиях, а приближен к актуальной действительности.

Интертекст проявляется в романе в различных вариантах: сравнениях, аллюзиях, прямом цитировании. Цитирование в его привычном варианте характерно больше для речи Луэллина — в своем дневнике он часто использует строки произведений различных авторов: «о таких, как я, сведенборг писал: *встречаются среди них и те, кто говорит медленно, с запинкой, выказывая рассеянность мысли*, да ничего подобного, я говорю быстро, иногда слишком быстро, а иногда — и вовсе не думая, вот как сейчас, например» [71, с. 23]; «как там у делеза: *я мыслю в качестве идиота, я желаю как заратустра, я пляшу как дионис, я притязаяю как влюбленный, последнее, пожалуй, отсечем!*» [71, с. 243]. Порой цитаты появляются и в его устной речи, при этом Луэллин, конечно, остается непонят окружающими: «*не красотю ее, не заслугами был покорен ты, силой заклятий и трав, срезанных медным серпом*, гордо сказал я, но почтальонша недоуменно улыбнулась: как, вы сказали, вас зовут — элдербери? через пять минут у меня перерыв, хотите съесть пару булочек здесь, за углом?» [71, с. 121]. Цитаты хранятся в его сознании в оригинальном, неизменном виде, ими он заменяет свои суждения и выводы. С ними он ведет диалог, спор, обмен мнениями и знаниями, применяя и подстраивая их под свою действительность: «в одном древнем папирусе сказано: *бог создал сновидение, чтобы указать путь спящему, глаза которого во мраке*, эка

завернул неведомый египтянин! я мог бы сказать: бог создал воровство, чтобы объяснить одному удрученному сыщику, с кем он имеет дело» [71, с. 254]. Знания, обретаемые им годами, ведут внутри Луэллина свою жизнь, порой он сам не способен совладать с всплывающими перед ним строками и фразами. Это непрекращающийся диалог со своим внутренним «Я»; в случае Луэллина — это его воспоминания, его прошлое, конфликт с которым он пытается разрешить: «вместо ответа суконщик выпрямился на своем стуле и прочел с выражением: *все, что природа вокруг на гибель и зло породила, вместе мешает она, собаки здесь бешеной пена, здесь и оленя мозги, змею проглотившего с кормом!*» [71, с. 20].

Иногда аллюзии настолько тесно вплетены в текст, что обнаружить их очень сложно: «А что делать тем, у кого несчастливые дни только начались? Чего мне ждать — дня, когда *волк сорвется с цепи*, сделанной из шума кошачьих шагов, голоса рыб и медвежьих сухожилий?» [71, с. 15] (курсив мой). Здесь обращение к скандинавской легенде о чудовищном волке Фенрире обнаружить практически невозможно. Как и в следующем примере: «А вот вам и три — я могу вылечить головную боль, переписываюсь с духами, а когда ложусь спать, то не знаю, *в какие края меня унесет до рассвета*, это определенно признак ведьмовства, за такое сжигали безо всякой жалости» [71, с. 15] (курсив мой). Элтанг обращается к истории реальной женщины, обвиненной в колдовстве и сожженной на костре в XVI в. в Ирландии. Цитаты, подобные приведенным в примерах, Н. А. Фатеева называет неатрибутированными (в них не указан автор, источник, не даны кавычки); прототекст в них так или иначе трансформирован, понимание заложенного в них подтекста вызывает определенные сложности. Подобный интертекст становится таковым, только если обращаться к многочисленным примечаниям и объяснениям к роману; не зная о подтексте подобные выражения читатель воспринимает как глубоко-художественные метафоры.

Однако наиболее примечательными обращениями в «Каменных кленах» становятся обращения к самому тексту романа. Став читателем Сашиного дневника, Луэллин постоянно вызывает в памяти ее цитаты, ее мысли: «*элдербери, бузина, греческая дудочка, руна fehu — чай из ее цветов очищает кровь, а отвар из коры успокаивает сердце*, так саша написала в тот вечер, когда я разбил ее садовую лампу» [71, с. 169]. Фразы из дневника Саши появляются в романе наравне с цитатами Данте, У. Шекспира, Л. Кэрролла и Д. Джойса: «я посмотрел на начало открытой страницы: *он улыбался мне, лежа на полу, чтобы я не испугалась, а я улыбалась ему, чтобы не показать, как мне страшно*» [71, с. 101]. Тексты нарраторов в контексте романа встают в один ряд с мировыми литературными произведениями, приобретают самостоятельность и художественную значимость. Подобные примеры автоинтертекстуальности «закольцовывают» текст романа, обращая его в глубину своего собственного смысла. И если сам дневник в романе — это рефлексия, то осмысление написанного в дневнике — еще более глубинный уровень самоосознания героев: «выходит, я ошибся, и дневник был не стыдной тайной, не монологом перед закрытым настежь окном? нет, он был насмешливым шепотом прямо в ухо — в единственное ухо!» [71, с. 297]; «да чего там листать, и так ясно — *моя душа неистовствует во мраке ее языка*» [71, с. 212].

Для героев Элтанг создание их текстов — это попытка скрыться от действительности, тяжелой, давящей и невыносимой для них. В своих дневниках они пытаются спрятать свою реальность, заменить и переписать события своей жизни: «а может быть, вообще все, что написано в дневнике — палимпсест, написанный поверх настоящей жизни, просто на плохо выскобленном пергаменте еще проглядывают прежние чернила?» [71, с. 192]. В дневниках они создают свою реальность, наполняя ее тем, чего им не хватает в реальности настоящей, чего они не могут получить — это отношения, которых у них нет, разговоры, которые они никогда не вели, места, в которых никогда не бывали: «для чего я пишу свой дневник — для

того, чтобы *небо спустить, землю подвесить, покойников вывести, богов низвести, звезды загасить, самый тартар осветить*, или для чего-нибудь позначительней? / и заменит ли мой дневник все, что я потерял?» [71, с. 200]. Постоянные литературные реминисценции — это определенный «мост», связующий их реальную жизнь и полностью выдуманный мир литературных произведений: «Зачем я заплатила двадцать фунтов за ланч в “Красном Льве”? Просто потому, что когда-то читала о нем у Джерома Джерома. Вечно мне хочется объединить чужой завидный текст со своей реальностью» [71, с. 177].

Герои размышляют и рефлексиируют о литературных текстах на протяжении всего романа: «ей нужна была история, а истории нужен был читатель, марионетка, наивный подслеповатый инструктор, луэллин с резиновым молотком вместо головы» [71, с. 298]; «книги — это же просто мануалы для начинающих, мутные инструкции по складыванию космоса из ледяных кубиков, но это — личный космос! он принадлежит одному существу, у всех остальных все равно не получится, нельзя пройти по тем же горящим углям (осколкам, рыбьим косточкам) в начале, переполниться той же тоскливой тишиной (яростью, болезненной лимфой) в середине, а в финале погрузиться в то же, сливающееся с небом, шумное от лебединых крыльев, озеро (писательское пьянство, травяное забытье)» [71, с. 140]. Герои пишут дневники, потому что не хотят и не собираются писать художественных книг; внутренний «космос» книг для них слишком сложен, отсылки и цитаты из прочитанных ими книг и так преследуют их всю жизнь, выходя за границы их сознания. Но именно художественно-приукрашенные, выдуманные, литературные тексты они и создают: их дневники — это разговор с самим собой, внутренний диалог, попытка разобраться исключительно со своим собственным миром: «Книги пишутся для тех, кто их пишет, они заменяют им жизнь, как ячмень заменяет кофе, сказала ты однажды, а те, кто читает, все равно не смогут отхлебнуть чужой жизни, как бы ни старались» [71, с. 109]. При этом граница, разделяющая вымысел и

реальность, размывается и теряется; не находя для себя места в мире реальном, герои бегут от него, пытаются воссоздать его художественно. Однако выдуманные миры — это песочные замки, хрупкие, не способные заменить реальность: «Почему бы тебе самой не начать писать? спросил я тогда, и ты ответила не задумываясь: а у меня все есть. / Как же все перепуталось у тебя в голове, моя девочка. / Ничего у тебя нет, ничегошеньки» [71, с. 109].

Каждая нарративная линия романа — это попытка его создателя разрешить глубокий внутренний и очень сложный конфликт — конфликт с самим собой. И Саша, и Луэллин сталкиваются с болью, потерями близких людей, непониманием, одиночеством; именно свое одиночество, свои внутренние проблемы они пытаются скрыть, в том числе и от самого себя, запрятать в бескрайние глубины художественного мира. Их фразы вплетены в постоянный диалог с фразами писателей, поэтов, философов; интертекст в романе — попытка найти свое собственное «я», обрести свой голос в уже существующем многообразии художественных голосов.

Глубокий подтекст романа выявляет «красную нить», которую Элтанг заложила в речи своих героев и вела на протяжении всего романа: «выходит, текст способен заменить живого человека не хуже, чем глиняный ушебти мог заменить покойника в египетских полях камыша?» [71, с. 284]; «талант медленно убивает тебя, пока ты пишешь, и быстро добивает, если ты останавливаешься» [71, с. 360]. Текст романа для Элтанг — это ее рефлексия, ее способ вписать свое творческое сознание в контекст уже существующих литературных миров: «С точки зрения автора интертекстуальность — это способ генезиса собственного текста и постулирование собственного поэтического “Я” через сложную систему отношений оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов (т. е. других поэтических “Я”» [61].

Насыщенная интертекстуальность помогает Л. Элтанг создать «роман о литературе»; художественные литературные отсылки неотделимы от текста



«Каменных кленов», здесь интертекстуальность — это авторский способ организации и индивидуализации текста, создания субъективного нарратива. Дневники героев наполнены постоянными отсылками к различным литературным эпохам; поликодовость текста создает широкое семантическое поле романа, дает возможность для различной смысловой трактовки и восприятия. Кроме того, вариативность истолкования и рецепции заложенных смыслов активизирует читателя как дополнительного нарратора произведения.

Нарративную ткань романа «Каменные клены» составляют тесно связанные художественные линии, наполненные различными межтекстовыми связями, помещающими их пространство мировой культуры и литературы. Для героев «Каменных кленов» их тексты — рефлексия, попытка объяснить себя и свое место в мире, часто враждебном; это диалог с самим собой либо с человеком близким, понимающим, принимающим; диалог с культурой в широком смысле этого слова, с прошлым (своим собственным или всего человечества). Количество точек зрения расширяется до бесконечности; роман содержит широкий культурный подтекст, требующий читателя думающего, способного воспринять глубокий мир, изображенный Л. Элтанг.

### **3.3. Выводы по главе**

Интертекст как актуальное для литературоведения явление активно исследуется и изучается; интертекстуальным исследователи называют любой текст, т. к. он создается с опорой на уже существующие тексты, а также любые знаковые комплексы (картины, скульптуры, музыкальные произведения, культурные и исторические факты).

В романе «Каменные клены» цитирование, аллюзии и обращения к другим текстам встречаются очень часто, прототексты тесно «вплетаются» в нарратив, являясь его неотъемлемой частью; в рамках одного предложения встречаются цитаты У. Шекспира и образы из кельтских мифов. В качестве

интертекстуальных компонентов в романе выступают тексты из мифологии, легенд и преданий различных народов, цитаты из произведений русских и зарубежных классиков, религиозных книг. Особенно примечательными являются цитаты из текста самого романа «Каменные клены» — подобные примеры автоинтертекстуальности создают еще бóльшую смысловую глубину, создавая дополнительный уровень рефлексии: нарраторы размышляют над текстами своих дневников наравне с мировыми художественными произведениями.

«Цитатное мышление» нарраторов — следствие их широкого кругозора, необходимость выразить себя через мировые художественные тексты, поставить свое творческое «я» в один ряд с другими авторами-творцами. Это попытка выйти из глубокого духовного кризиса, спровоцировавшего «побег» в мир художественных и культурно-исторических интертекстуальных компонентов. В романе «Каменные клены» интертекст является организующим началом нарратива, создает глубокий литературный, культурный и исторический подтекст.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Лена Элтанг является интересным и ярким представителем современной литературы: ее поэтическое и прозаическое творчество не раз было отмечено престижными литературными наградами, ее романы привлекают и критиков, и читателей. На настоящий момент автором создано пять крупных произведений, каждое из которых самобытно, оригинально и интересно для исследования.

Роман «Каменные клены» был издан в 2008 году и вызвал активную реакцию критиков, исследователей и читательской аудитории. В данной работе изучается нарративная организация вышеуказанного романа: последовательно рассматриваются *точка зрения* как основная нарративная категория, а также хронотоп и интертекстуальность как потенциально активные категории организации нарратива.

В рамках работы были рассмотрены *точка зрения* и нарратор произведения как основные и непосредственно связанные нарративные категории художественного текста. Ведущей особенностью текста «Каменных кленов» является отсутствие в романе единого нарратора и единой точки зрения: в романе сталкиваются несколько субъектов речи, несколько взглядов на сюжетные события, ни один из которых не является истинным. В контексте выбранного автором детективного сюжета многообразие различных точек зрения не ведет к разгадке заложенной тайны: взгляды нарраторов пересекаются и опровергают друг друга, происходит подмена фактов, стирается грань между правдой и вымыслом. Это позволяет нам говорить о категории «ненадежного нарратора», которому мы не можем доверять. Многообразие точек зрения в романе не складывается общую фактологическую картину, не ведет к разгадке детектива, только усложняя детективную схему, предполагая несколько версий происходящего.

В романе герои ведут дневники и переписки, при этом создавая тексты, далекие от классических дневниковых записей: их дневники лишены искренности их создателя и достоверности содержания; дневник главной

героини создается с ориентацией на конкретного читателя, приобретает черты художественного литературного произведения. В дневниках, прежде всего, происходит анализ и восприятие самого себя и своих поступков; не только в настоящем, но и в прошлом. Каждый герой Элтанг создает свою нарративную линию в романе, со своей сюжетной и композиционной наполненностью. В романе «Каменные клены» сталкивается множество точек зрения, отражающих отличающиеся, разнохарактерные взгляды на общее фабульное событие, они различаются и опровергают друг друга. Создается недостоверный, ложный нарратив; в романе создается вариативная детективная схема и разрушаются принципы линейного классического повествования.

Героиня пишет два дневника: один описывает романное настоящее, другой — прошлое. Прошлое и настоящее противопоставляются на протяжении всего романа, создавая главную временную оппозицию текста. Хронотоп романа расширяется в сознании своих нарраторов: воспоминания о прошлом задействуют несколько десятков лет жизни героев, однако настоящее повествование разворачивается в течение нескольких недель. Прошлое принципиально важно в романе: прошедшие события формируют настоящие точки зрения нарраторов, влияя на них; они закреплены в их сознании. Нарраторы «бегут» в прошлое, описывая его в дневниках, пытаются осмыслить его, переписать, забыть.

Сопоставление прошлого и настоящего приобретает в романе условный характер: данная оппозиция не выражена формально, фабульная линия едина и непрерывна. При этом некоторые описанные в дневниках события и воспоминания приобретают характер художественного вымысла; повествовательные линии изначально выглядят как выдуманная история о недостоверном прошлом. Нарратив романа постоянно находится в нескольких временных пластах, он хронологически нелинеен, нарушен. Обозначение временных границ условно, оно размывается: повествование становится вневременным.

Категории времени и пространства в романе в сознании героев не ограничены, но на внешнем уровне приобретают зримые и осязаемые формы: маркируются датами в дневниковых записях, реальными местами и городами.

Пространство романа заключено в пансионате «Каменные клены» и уэльском городе Вишгарде. Центральный локальный образ романа — пансионат, принадлежащий семье Саши Сонли — является выражением замкнутого, затерянного мира. Повествование редко выходит за пределы «Кленов», события заперты в пансионе, спрятаны в пространстве маленького уэльского городка. Указанные в романе места существуют на самом деле, однако общая атмосфера тайны и мрака, окутывающая город, делает его фантастичным, существующим не в реальном мире, а в мире художественных фантазий, описываемых героями в их дневниках. Пансион «Каменные клены» воплощает в романе архетип дома: он хранит в себе воспоминания Саши Сонли о ее детстве и семье, хранит сложную и запутанную историю героини, сосредоточивает в себе время и пространство произведения; с домом в романе также связан мотив смерти и небытия.

Хронотоп романа сложен и многомерен, он подчиняется сознанию нарраторов. Структура нарратива в романе, следуя за изменениями пространственно-временных условий, преломляется и искажается, создавая вариативность трактовки событий и субъективную недостоверную реальность.

Интертекстуальность в романе определяет и «сплетает» общий нарратив; за счет постоянного цитирования, прямого и завуалированного, нарратив романа расширяется в художественном пространстве и времени. Нарраторы романа обращаются к мифам, легендам и преданиям, текстам классических произведений мировой литературы, религиозным книгам, другим видам искусства. Одной из ведущих особенностей «Каменных кленов» является автоинтертекстуальность: в текстах дневников появляются цитаты из сделанных ранее записей, герои ссылаются на свои тексты наравне

с произведениями зарубежных и русских классиков. Роман обращается вглубь своего же текста, усиливая самоанализ и рефлексию героев. Для нарраторов «Каменных кленов» активное цитирование — попытка сопоставить и вписать свое творческое начало в мировое художественное творчество; но в то же время — это следствие кризиса сознания, которое выражается в своеобразном «побеге»: от самого себя в мир художественный, литературный, придуманный. Создание условных эфемерных миров, выдуманных текстов, наполненных цитатами и аллюзиями — способ самоопределения, борьбы с внутренним кризисом.

Текст романа «играет» со временем и пространством произведения, делая их условными, существующими и интерпретирующимися в сознании нарраторов; насыщенная интертекстуальность расширяет пространственно-временные рамки романа, обращаясь к разным временным и художественным эпохам, создает глубокий литературный и культурно-исторический подтекст. Постоянное обращение к интертекстуальным компонентам, переплетение в тексте множества точек зрения, создание условных повествовательных реальностей организует сложный нарратив, в котором расшатываются классические повествовательные схемы; формируется широкое надтекстовое семантическое поле, активизирующее нарративную роль читателя, создавая вариативность трактовки и восприятия художественного текста романа «Каменные клены».

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александрова-Зорина, Е. Лена Элтанг: «На самом деле нет никакого самого дела...» / Е. Александрова-Зорина. — 2012. [Электронный ресурс]. — <http://blog.thankyou.ru/lena-eltang/> (дата обращения: 17.04.2018).
2. Балла-Гертман, О. Лена Элтанг: «Все будет, только гений запаздывает» / О. Балла-Гертман. [Электронный ресурс]. — [http://litteratura.org/issue\\_publicism/2063-lena-eltang-vse-budet-prosto-geni-y-zapazdyvaet.html](http://litteratura.org/issue_publicism/2063-lena-eltang-vse-budet-prosto-geni-y-zapazdyvaet.html) (дата обращения: 20.03.2017).
3. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
4. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М. : Худож. лит., 1975. — С. 234—407.
5. Баширова, Н. Типология интертекстов в прессе / Н. Баширова // Ученые записки Казанского университета. Серия «Гуманитарные науки». — 2011. — С. 191—203.
6. Буренина, О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина / отв. ред. О. Буренина // Абсурд и вокруг : сб. статей. — М., 2004. — С. 7—72.
7. Виноградов, В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. — М. : Гослитиздат, 1959. — 400 с.
8. Волчек, Д. Лена Элтанг: «Лиссабонские дома убивают медленно...» / Д. Волчек. — 2012. [Электронный ресурс]. — <http://www.svoboda.org/content/transcript/24537891.html/> (дата обращения: 23.11.2017).
9. Гордович, К. Д. История отечественной литературы XX века / К. Д. Гордович. — СПб. : Петербургский институт печати, 2005. — 352 с.

10. Гулин, И. Лена Элтанг. Другие барабаны / И. Гулин. — 2011. [Электронный ресурс]. — <http://os.colta.ru/literature/events/details/31845.html/> (дата обращения: 23.03.2018).

11. Ермошина, Г. Письмо самому себе / Г. Ермошина // Знамя. — 2012. — № 10. — С. 2. — Рец. на кн.: Другие барабаны / Л. Элтанг. — М. : Эксмо, 2011. — 640 с.

12. Жданова, А. В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В. В. Набокова «Лолита») : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. В. Жданова. — Самара, 2007. — 20 с. [Электронный ресурс]. — <http://www.dissercat.com/content/struktura-povestvovaniya-v-usloviyakh-nenadego-narratora-roman-vv-nabokova-lolita> (дата обращения: 23.09.2017).

13. Жирмунский, В. М. Введение в литературоведение : курс лекций / В. М. Жирмунский. — СПб. : СПбГУ, 1996. — 438 с.

14. Зализняк, А. Дневник: К определению жанра / А. Зализняк // Новое литературное обозрение. — 2010. — № 106. — С. 27—29.

15. Ильин, И. П. Интертекстуальность / И. П. Ильин ; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М. : Интелвак, 2001. — Стлб. 307—309.

16. Ильин, И. П. Нарратив. Нарративная типология / И. П. Ильин ; под ред. Е. А. Цурганова // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. — М. : Intradada, 2004. — С. 275—280.

17. Ильин, И. П. Нарратология / И. П. Ильин ; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М. : Интелвак, 2001. — Стлб. 608—610.

18. Ипполитова, А. Б. Русские рукописные травники XVIII века как феномен культуры : автореф. дис. ... канд. ист. наук / А. Б. Ипполитова. — М. : Изд-во РГГУ, 2004. — 30 с. [Электронный ресурс]. — <http://cheloveknauka.com/russkie-rukopisnye-travniki-xviii-veka-kak-fenomen-kultury#ixzz3aVmsGsWp> (дата обращения: 22.04.2018).



19. Караваев, Н. Лена Элтанг: Мы — те, кем мы притворяемся / Н. Караваев. — 2011. [Электронный ресурс]. — <http://rus.postimees.ee/383616/lena-jeltang-my-te-kem-my-pritvorjaemsja> (дата обращения : 17.02.2018).

20. Катаев, Ф. А. Русская проза в эпоху Интернета : Трансформации в поэтике : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ф. А. Катаев. — Пермь, 2012. — 19 с. [Электронный ресурс]. — <http://www.dissercat.com/content/russkaya-proza-v-epokhu-interneta-transformatsii-v-poetike> (дата обращения: 17.12.2017).

21. Кельтская мифология : энциклопедия / пер. С. Голова, А. Голов. — М. : Эксмо, 2005. — 640 с.

22. Кобрин, К. Похвала дневнику / К. Кобрин // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 61. — С. 154—159.

23. Кожанова, Д. Книга отражений: «Другие барабаны» Л. Элтанг через «Письмовник» М. Шишкина / Д. Кожанова // Контрабанда. — 2013. — С. 5.

24. Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. — М. : Просвещение, 1972. — 110 с.

25. Коровин, А. Всеволод Емелин. «Спам : Стихи», Лена Элтанг. «О чем пировать : Стихотворения» / А. Коровин // Дети Ра. — 2008. — № 4. — С. 27—30.

26. Кристева, Ю. Семиотика: исследования по семанализу / Ю. Кристева ; пер. с фр. Э. А. Орловой. — М. : Академический Проект, 2013. — 285 с.

27. Кулле, Р. К. Мемуарная литература / Р. К. Кулле, Н. Бельчиков, В. Дынник // Литературная энциклопедия. — М. : Сов. Энцикл., 1934. — С. 131—149.

28. Кучерская, М. Притча и жизнь / М. Кучерская // Ведомости. — 2007. — С. 15.

29. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература : 1950—1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — М., 2003. — 688 с.
30. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра : Исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман // Российская акад. образования, Уральское отд-ние, Ин-т филологических исслед. в образовательных стратегиях «Словесник», Уральский гос. пед. ун-т. — Екатеринбург : УрГПУ, 2010. — 904 с.
31. Липовецкий, М. Три карты побега / М. Липовецкий. — 2010. [Электронный ресурс]. — <http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/15612/> (дата обращения: 19.11.2017).
32. Лицевой травник конца XVIII в. / отв. ред. А. Топорков, А. Турилов // Отреченное чтение в России XVII—XVIII веков. — М. : Индрик, 2002. — С. 441—464.
33. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — СПб. : Искусство, 2000. — 704 с.
34. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса / Л. М. Макаров. — М. : Гнозис, 2003. — 280 с.
35. Михайлова, Г. Художественная картина мира в романе Лены Элтанг «Каменные клены» / Г. Михайлова, А. Самойленко // *Literatūra*. — Вильнюс : Вильнюсский университет, 2013. — С. 91—105.
36. Никитин, Е. Пространство условности. О Лене Элтанг и Михаиле Квадратове / Е. Никитин // Сетевая словесность. — 2005. [Электронный ресурс]. — [http://www.netslova.ru/nikitin\\_e/prostranstvo.html/](http://www.netslova.ru/nikitin_e/prostranstvo.html/) (дата обращения: 12.11.2017).
37. Открытая нарратология : авторский междисциплинарный проект по теории нарратива. [Электронный ресурс]. — <https://www.opennar.com> (дата обращения: 27.01.2018).
38. Ортега-и-Гассет, Х. О точке зрения в искусстве / Х. Ортега-и-Гассет. [Электронный ресурс]. — <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega10.txt> (дата обращения: 08.09.2017).

39. Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов. — Минск : Книжный Дом, 2001. — 1040 с.
40. Пустовая, В. Л. Лена Элтанг. Стихи / В. Л. Пустовая // Знамя. — 2004. — № 3. — С. 20—22.
41. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; пер. с фр. Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова ; под общ. ред. Г. К. Косикова. — М. : ЛКИ, 2008. — 240 с.
42. Роднянская, И. Б. Художественное время и художественное пространство / И. Б. Роднянская ; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М. : Интелвак, 2001. — Стлб. 1174—1177.
43. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1997. — 384 с.
44. Семьян, Т. Ф. Поэтика романа Лены Элтанг «Каменные клёны» / Т. Ф. Семьян // Проблемы поэтики и стиховедения : мат. VII Международной научн.-теоретич. конф., посвящ. 70-летию Победы в Великой Отечественной войне и 100-летию со дня рождения выдающегося ученого, Героя Советского Союза Малика Габдуллина (4—6 мая 2015). — Алматы : КазНПУ им. Абая, 2015. — С. 195—197.
45. Славина, В. А. Современная литература в поисках идеала / В. А. Славина // Преподаватель. — 2005. — № 2. — С. 38—41.
46. Солодуб, Ю. П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема / Ю. П. Солодуб // Филологические науки. — 2000. — № 2. — С. 51—57.
47. Спиридонов, Д. В. Рецептивные стратегии детективного повествования: типологический аспект / Д. В. Спиридонов // Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Филология. Искусствоведение». — 2012. — Вып. 67. — № 20. — С. 118—124.
48. Строганова, А. Фасетчатый взгляд Лены Элтанг / А. Строганова // Литературный перекресток, 2013. — С. 40—41.

49. Тамарченко, Н. Д. Теория литературы : в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса / под ред. Н. Д. Тамарченко. — М. : Академия, 2007. — 346 с.
50. Тамарченко, Н. Д. Хронотоп / Н. Д. Тамарченко ; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М. : Интелвак, 2001. — Стлб. 1173.
51. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский — М. : Аспект Пресс, 1999. — 334 с.
52. Топоров, В. Сколько стоит шедевр / В. Топоров // Взгляд. — СПб. : Амфора, 2006. — С. 20.
53. Тюпа, В. И. Кто такой нарратор? / В. И. Тюпа — 2015. [Электронный ресурс]. — <https://www.opennar.com/single-post/2015/11/20/Кто-такой-нарратор> (дата обращения: 19.09.2017).
54. Тюпа, В. И. Нарративная стратегия романа / В. И. Тюпа // Новый филологический вестник. — 2011. — № 18. — С. 8—24.
55. Тюпа, В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — 58 с.
56. Тюпа, В. И. Что такое «нарративная модальность»? / В. И. Тюпа. — 2016. [Электронный ресурс]. — <https://www.opennar.com/single-post/2016/03/27/Что-такое-нарративная-модальность> (дата обращения: 20.09.2017).
57. Уланов, А. Лена Элтанг. Каменные клены / Александр Уланов // Знамя. — 2008. — № 8. — С. 5—6.
58. Урицкий, А. Переводные картинки, или Борьба с небытием / А. Урицкий // Новое литературное обозрение. — 2010. — № 104. — С. 27.
59. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. — СПб. : Азбука, 2000. — 348 с.

60. Фатеева, Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Известия РАН. Серия «Литература и язык». — 1997. — Вып. 56. — № 5. — С. 12—21.

61. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. — М. : КомКнига, 2007. — 280 с.

62. Фролова, Т. Г. Эволюция метафорического стиля на рубеже XX—XXI вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Г. Фролова. — СПб., 2012. — 21 с. [Электронный ресурс]. — <http://cheloveknauka.com/evolyutsiya-metaforicheskogo-stilya-na-rubezhe-xx-xxi-vv> (дата обращения: 19.12.2017).

63. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. — 4-е изд., испр. и доп. — М. : Высш. шк., 2005. — 405 с.

64. Худолей, Н. В. Интертекстуальность и интертекст как феномены художественной коммуникации: Теоретический аспект / Н. В. Худолей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 11 (61). — С. 195—198.

65. Чанцев, А. Алхимия изнанки памяти / А. Чанцев // Новый мир. — 2007. — № 7. — С. 13—15.

66. Чанцев, А. Евророман: Лена Элтанг опять занялась изысканными убийствами / А. Чанцев // Частный корреспондент. — 2008. — С. 18.

67. Чернявская, Ю. «Словопомешательство» Лены Элтанг / Ю. Чернявская. — 2010. — № 55. — С. 17—19. [Электронный ресурс]. — <http://etc.by/wp-content/data/etc-055.pdf> (дата обращения: 09.04.2015).

68. Черняк, М. А. Современная русская литература : учебное пособие / М. А. Черняк. — М. : СПб. : Сага-Форум, 2004. — 336 с.

69. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. — М. : Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

70. Элтанг, Л. Другие барабаны / Л. Элтанг // Открытие. Современная российская литература — М. : Эксмо, 2011. — 640 с.

71. Элтанг, Л. Каменные клены / Л. Элтанг. — М. : АСТ, 2008. — 413 с.

72. Элтанг, Л. Побег куманики / Л. Элтанг. — СПб. : Амфора, 2006. — 448 с.

73. Элтанг, Л. Слишком слабый огонь / Л. Элтанг. [Электронный ресурс]. — <http://romanbook.ru/book/9594656/?page=1> (дата обращения: 18.05.2015).

74. Элтанг, Л. О чем пировать / Л. Элтанг. — СПб. : Пушкинский фонд, 2007. — 48 с.

75. Энциклопедия древних мифов и культур / под ред. Д. Путнема. — М. : Белый город, 2007. — 848 с.

76. Эсалнек, А. Я. Литературные жанры / А. Я. Эсалнек // Теория литературы : учеб. пособие. — М. : Флинта : Наука, 2010. — С. 139—161.