

Научная статья
УДК 821.161.1; 82-312.7
DOI: 10.20323/2499-9679-2025-4-43-36
EDN: LZXR XO

**Семантические варианты мотива смерти в неомодернистском романе
Лены Элтанг «Каменные клёны»**

Елена Александровна Полева^{1✉}, Оксана Петровна Величко²

¹Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Томский государственный педагогический университет. 634061, г. Томск, ул. Киевская, д. 60

²Аспирант историко-филологического факультета, Томский государственный педагогический университет. 634061, г. Томск, ул. Киевская, д. 60

¹polewaea@rambler.ru ✉, <https://orcid.org/0000-0002-4224-8456>

²oksana_kolesnikova@list.ru, <https://orcid.org/0009-0007-1259-8432>

Аннотация. В статье доказывается, что функции, варианты реализации и семантика мотива смерти позволяют интерпретировать роман Л. Элтанг «Каменные клёны» как (нео)модернистский. Мотив воплощён на разных уровнях поэтики романа (повествовательном, интертекстуальном, фабульно-сюжетном). Наряду с мотивом смерти в романе реализуется мотив мнимой смерти, который представлен в нескольких вариантах ('суицидальном', игре в похороны, обустройстве кенотафа, вымысле сюжета об убийстве). Основными актантами ('носителями' мотива) являются две сестры Саша и Эдна, а также потенциальный жених первой Луэллин. Значимую роль в формировании семантики анализируемого мотива играет архаический интертекст (цитация и аллюзии на мифы, легенды, сказки, литературу античности), что в соединении с поэтикой психологизма служит созданию неомодернистского художественного мира автора. Для Л. Элтанг архаические образы и сюжеты – не предмет деконструкции, а часть собственного языка, проявление самоидентичности, способ создания персонального мифа о мире, в котором культура замещает историю и социальные связи. Писатель использует не только аллюзии на античные сюжеты, но и воспроизводит архаические модели, связанные со смертью (имитация похорон, хождение в царство мёртвых и возвращения в мир живых и т. д.). Смерть интерпретируется автором как индивидуальный опыт утраты. Синонимичными мотиву смерти являются мотивы молчания, одиночества, отсутствия любви. Вместе с тем смерть осмысливается как онтологическая закономерность, «в ней нет ничего бесчеловечного». И в структуре исследуемого мотива, и в логике сюжета мортальная семантика уравнивается витальной: начинаясь со смерти, роман завершается рождением, что соответствует архаическому пониманию смерти как части жизни.

Ключевые слова: Л. Элтанг; современная русскоязычная литература; «Каменные клёны»; (нео)модернизм; мотив; архаическая семантика; смерть; мнимая смерть; игра в похороны; преодоление смерти; витальность

Для цитирования: Полева Е. А., Величко О. П. Семантические варианты мотива смерти в неомодернистском романе Лены Элтанг «Каменные клёны» // Верхневолжский филологический вестник. 2025. № 4 (43). С. 36–50. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2025-4-43-36>. <https://elibrary.ru/LZXR XO>

Original article

Semantic variants of the death motif in Lena Eltang's neo-modernist novel Stone Maples

Elena A. Poleva^{1✉}, Oksana P. Velichko²

¹Candidate of philological sciences, associate professor at the department of russian literature, Tomsk state pedagogical university. 634061, Tomsk, Kievskaya str., 60

²Postgraduate student at the faculty of history and philology, Tomsk state pedagogical university. 634061, Tomsk, Kievskaya str., 60

¹polewaea@rambler.ru ✉, <https://orcid.org/0000-0002-4224-8456>

²oksana_kolesnikova@list.ru, <https://orcid.org/0009-0007-1259-8432>

Abstract. The article proves that the functions, variants of realization and semantics of the death motif make it possible to interpret L. Eltang's novel Stone Maples as (neo)modernist. The motif is realized at different levels of the novel's poetics (narrative, intertextual, plot). Along with the death motif, the novel realizes the motif of imaginary death

presented in several variants ('suicidal', the funeral game, the cenotaph arrangement, the murder plot fiction). The main actants (the 'bearers' of the motif) are the two sisters Sasha and Edna, as well as the potential fiancé of the first, Llewellyn. The significant role in forming the semantics of the analyzed motif is played by archaic intertext (citation and allusions to myths, legends, fairy tales, and ancient literature), which together with the poetics of psychologism helps to create a neo-modernist literary world of the writer. For L. Eltang, archaic images and plots are not a subject of deconstruction, but a part of her own language, manifestation of self-identity, a way of creating a personal myth about the world in which culture substitutes for history and social connections. The writer not only uses allusions to ancient plots, but also reproduces archaic models associated with death (imitation of a funeral, going to the realm of the dead and returning to the world of the living, etc.). Death is interpreted by the writer as an individual experience of loss. Synonymous with the death motif are the motifs of silence, loneliness, lack of love. At the same time, death is understood as an ontological regularity, «there is nothing inhuman in it». Mortal semantics is balanced by vital semantics both in the motif's structure and in the logic of the plot: beginning with death, the novel ends with birth, which corresponds to the archaic understanding of death as a part of life.

Key words: L. Eltang; contemporary Russian-language literature; Stone Maples; (neo)modernism; motif; archaic semantics; death; imaginary death; funeral game; overcoming death; vitality

For citation: Poleva E. A., Velichko O. P. Semantic variants of the death motif in Lena Eltang's neo-modernist novel Stone Maples. *Verhnevolzhski philological bulletin*. 2025;(4):36–50. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2025-4-43-36>. <https://elibrary.ru/LZXRXO>

Введение

В центре исследовательского внимания – мотив смерти в романе современного русскоязычного писателя Л. Элтанг «Каменные клёны». Это второй её роман, изданный в 2008 году, отмеченный премией «Новая словесность – 2009». Критики относят его к интеллектуальной прозе.

По мысли А. Урицкого, «Каменные клёны» имеет «...псевдодетективный костяк, окутанный густым мифологическим и интертекстуальным облаком, [что] 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» [Урицкий, 2010, с. 27]. На наш взгляд, соотносить роман одновременно и с модернизмом, и с постмодернизмом не вполне корректно. Считаем, что анализ специфики обращения к фольклорно-мифологическим мотивам в художественном мире автора позволит определить, какая из эстетик писателю ближе. В частности, постмодернизм предполагает демифологизацию, ироничное снижение мифологических мотивов и сюжетов [Зайнуллина, 2004, с. 19], тогда как модернизм и его современная модификация неомодернизм – неомифологизацию, использование архаических мифов как основы моделирования персонального мифа о мире. Согласимся с точкой зрения А. А. Житенева и Е. С. Стрельниковой: (нео)модернистский неомифологизм обладает «созидающей потенцией, которая, трансформируя известное, переосмысляет его с целью создания собственного» [Житенев, Стрельникова, 2022, с. 313]. «Миф – объектен, неомиф – субъектен», он «выстраивается автором на основе

имеющегося мифологического культурного опыта», через «сознательное оперирование известными мотивами» [Житенев, Стрельникова, 2022, с. 309–310].

Методология и методы исследования

Исследование выполнено методом анализа мотива с опорой на теоретические работы о повествовательном мотиве, о закономерностях использования архаической семантики образов и мотивов (в частности смерти) в литературе.

Повествовательный мотив

Основными признаками повествовательного мотива являются «семантическая целостность», повторяемость [Веселовский, 1989, с. 301, Томашевский, 1996, с. 182, Силантьев, 2024, с. 17], вариативность, интертекстуальность [Гаспаров, 1994; Неклюдов, 2021, с. 23]. С. Ю. Неклюдов отметил, что «мотив должен удовлетворять следующим условиям: относиться исключительно к плану содержания; быть устойчивым, многократно воспроизводимым и опознаваемым благодаря наличию у него содержательных подобиий – в самом тексте и за его пределами; иметь „семантическое ядро“ ... и „семантическую периферию“...» [Неклюдов, 2021, с. 23–24]. Мотив, как и сюжет, – «универсальный способ передачи фольклорно-мифологической информации» [Неклюдов, 2021, с. 24]. В каждом конкретном тексте семантика мотива не реализуется в полной мере, потому что мотив «принадлежит ... традиции в целом»; его анализ должен «опираться на „знание традиции“». Семантика мотива конкретизируется в нарративной и сюжетной логике определённого произведения [Силантьев, 2024], однако интертекстуальная

природа мотива делает перспективным его соотношение с «мировым сюжетно-мотивным фондом» [Неклюдов, 2021, с. 25].

О. Н. Турышева, обращаясь к работам Р. Барта, предлагает рассматривать мотив «как трамплин интертекстуальности»; выделение интертекстуальной и нарративной функции мотива позволит «отграничить мотив как безличный элемент повествовательного языка, самопроизвольно фигурирующий в литературе, от мотива как сознательно вводимую автором ссылку на прецедентный текст, в свою очередь, породившую ее активное функционирование в качестве концептуальной метафоры в последующей литературе» [Турышева, 2017, с. 7].

Мотив, как отметил Б. М. Гаспаров, – «кросс-уровневая единица» художественного текста: он «варьируется и переплетается с другими мотивами, создавая в тексте неповторимую поэтику» [Гаспаров, 1996, с. 30], воплощён и проявляется на самых разных уровнях поэтики произведения (сюжет, система персонажей, повествование, время и пространства и т. д.).

Эти положения определили подход к анализу мотива в нашей работе: учитывается семантическая и дихотомическая теория мотива; комментируется интертекстуальный потенциал мотива, выявляется его воплощение и семантика на разных уровнях поэтики романа. В данной статье не освещается реализация мотива в пространственной поэтике романа, что обусловлено ограниченным объёмом статьи (планируется отдельная публикация) и тем, что в исследованиях уже была отмечена эта тема. Например, Г. Михайлова и А. Самойленко выявили, что пансион семьи Сонли Каменные клёны (основной пространственный образ в романе) имеет семантику пограничного пространства между жизнью и смертью, трактир Трилистник – посредник между миром Каменных клёнов и внешним ему, приземленным Вишгардом [Михайлова, Самойленко, 2013].

Мотив смерти: его составляющие и архаическая семантика

При анализе мы учитываем точку зрения Р. Л. Красильникова, уточнившего составляющие мотива смерти: «Танатологический мотив в узком смысле состоит из предикативного ядра, актантов (действующих лиц) и сирконстантов (обстоятельств события)». И далее: «Танатологические сирконстанты реализуются при описании, различных обстоятельственных признаков события смерти: времени, места, способа, при-

чины, цели, условия, уступки и т. д. <...> На пересечении актантной и сирконстантной сфер выделяются предметы, причиняющие смерть <...>, и предметы мемориального свойства...» [Красильников, 2011, с. 11–12].

Мотив смерти – повторяющийся, общекультурный, архетипический, берущий своё начало в архаике. В исследованиях фольклора и античных мифов обозначены основные варианты мотива смерти, который рассматривается как парный: он реализуется во взаимосвязи с мотивами, репрезентирующими жизнь. Изначально, как отметила О. М. Фрейденберг, синонимичными мотивам рождения – смерти – рождения являются относящиеся к солярной и растительной семантике: восход – заход – восход солнца, захоронение и прорастание зерна [Фрейденберг, 1997]. По этой аналогии идентичной семантикой наделялись другие пары действий (состояний): молчание – говорение, засыпание – пробуждение, болезнь – выздоровление, голод – принятие пищи, уход – возвращение и т. д. [Фрейденберг, 1997]. В архаической (фольклорно-мифологической) модели мира они циклично повторяемы, и смерть рассматривается как одно из состояний существования: «‘смерть как жизнь’»; «смерти, как чего-то необратимого, нет; все умирающее возрождается в новом побеге, в приплоде, в детях» [Фрейденберг, 1997, с. 65, 62].

Как отметили авторы работы «Категории поэтики в смене литературных эпох», архаический период, «которому свойственно мифопоэтическое сознание», представлен тремя группами, условно говоря, текстов: архаическим фольклором, который «реконструируется преимущественно путем сравнительного изучения наличного фольклора бесписьменных народностей», архаическая литература и «традиционный фольклор, развивающийся параллельно с литературой и во взаимодействии с ней» [Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов, 1994]. Это дохудожественная словесность, в том числе устная, представления о которой возникли вследствие более поздней письменной фиксации (мифов и фольклора). Развивающиеся после фольклорно-мифологического два других типа художественного сознания («традиционалистский или нормативный» и «индивидуально-творческий или исторический») наследуют накопленное в период архаики (по утверждению Е. М. Мелетинского, «словесное искусство восходит к мифу» [Мелетинский, 2000, с. 5]), однако происходят существенные изменения, связанные с появлением

собственно поэтики и эстетики, индивидуально-авторского начала. В. Ш. Кривonos отметил, что литература «переводит» миф на свой «язык»; для неё «мифологическая архаика оказывается не только материалом, но средством изображения и формой художественной герменевтики, позволяя придать повествованию смысловую глубину» [Кривonos, 2012, с. 835].

По сравнению с архаикой в последующие периоды развития словесной культуры меняются не столько сами мотивы, сколько расширяется их интерпретация. Это касается исследуемого мотива: «...циклическая модель, господствующая в мифологическом и фольклорном сознании», по мысли Ю. М. Лотмана, является «первым этапом» борьбы с идеей конечности существования; «после того (вернее – по мере того), как мифологическое мышление сменилось историческим, понятие „конца“ приобрело доминирующий характер» [Лотман, 1994, с. 419], а вместе с ним и проблема смерти. Если в архаической картине мира смерти как исчезновения нет из-за цикличности, то складывающиеся в последующие эпохи индивидуально-авторские её интерпретации репрезентируют варианты, восходящие к разным культурным традициям.

Архаика и (нео)модернизм

Системное и мировоззренчески обоснованное обращение к фольклорно-мифологическим мотивам свойственно модернизму. Мелетинский отметил, что в «литературе XX в. „мифологизм“ выступает в качестве художественного средства, соответствующего определенной концепции мира. <...> Пафос мифологизма состоял в обнаружении постоянных и вечных принципов, скрытых под обыденной поверхностью и сохраняющихся неизменными при любых исторических изменениях» [Мелетинский, 2001, с. 129].

Модернизм характеризуется актуализацией, во-первых, фольклорно-мифологического типа сознания с характерным для него переносом свойств с одного объекта на другой, мышления аналогиями; во-вторых, архаической семантики мотивов, в том числе, мотива смерти, интерпретация которого, однако, не ограничивается только архаическими смыслами. Они дополняются индивидуально-авторскими значениями, что обусловлено модернистским мировоззрением, в котором функциями преодоления смерти наделяются память и творчество. В поэтике модернизма мифологизм соединён с психологизмом, который принципиально не свойственен архаической словесности. По мысли Мелетинского, в

«модернистском мифологизме» проявляется «синтез „мифологии“ и „психологии“» [Мелетинский, 2001, с. 130].

Под неомодернизмом, вслед за Житеневым, мы понимаем не попытки «преодоления постмодернистской парадигмы» в современной литературе, а «родовое обозначение всего множества художественных практик второй половины XX – начала XXI веков, развивающих традиции модернизма и авангарда» [Житенев, 2012, с. 4–5].

Результаты исследования

Повествовательный уровень.

Лексическая представленность мотива в повествовании. В романе «Каменные клёны», включающем три главы, наблюдается нисходящая грация анализируемого мотива: от первой к третьей главе частотность употребления слова «смерть», производные от него («смертный», «смертельный» и т. д.) и семантически связанных с ним лексем («умер», «умерла», «умерли», «умерший», кладбище», «могила», «похороны» и т.д.) уменьшается: в первой главе сто употреблений, во второй главе – шестьдесят, в третьей – сорок четыре. Это наблюдение относится и к отдельным лексемам, репрезентирующим смерть. Например, слово «похороны» и производные от него встречаются в первой главе 13 раз, второй – 7, третьей – 3. Снижение насыщенности повествования лексикой, связанной со «смертью», соответствует фабульно-сюжетной логике. Если начинается роман со смерти собак центральной героини Саши Сонли, то заканчивается торжеством жизни: у новой собаки, пришедшей в её поместье, рождаются щенки.

Интертекстуальная реализованность мотива смерти в повествовании. Центральные персонажи – владелица дома-гостиницы на уэльском побережье Саша и постоялец Луэллин (Лу) – книгочеи. Он бывший преподаватель античной истории, она не окончила школу, но знает несколько языков, мифологию и фольклор разных народов мира. Оба окружающую их действительность объясняют, описывают в своих дневниках, сопоставляя с сюжетами и образами мировой культуры (литературы, живописи, музыки и т. д.); фольклорно-мифологические и античные аллюзии наиболее частотны. Акцент на архаике и шире античности – элемент повторяющейся автохарактеристики персонажей: «Почему, когда я думаю о Лу Элдербери, в голову лезут сплошь драматические античные эпизоды?» (Саша) [Элтанг, 2008, с. 354]; «у меня

столько античного мусора в голове» (Луэллин) [Элтанг, 2008, с. 99]; «Господи, то Финей с Фетидой, теперь Юнона – почему я все утро думаю то о греках, то о римлянах? Может быть, потому, что учитель античной истории поселился у меня в голове...» (Саша) [Элтанг, 2008, с. 149]. Интертекст для персонажей и для автора является неотъемлемой и органичной частью собственного языка.

События смерти, воспоминания об утрате близких передаются через отсылки к самым разным мифам, легендам, сказаниям, литературным текстам, произведениям искусства, которые ассоциативно всплыли в сознании персонажей в тот или иной момент личного переживания или рефлексии, выраженной в письме. Поэтому в одном фрагменте «соседствуют» аллюзии, не связанные друг с другом одним историко-культурным полем, но близкие тематически. Повествовательным принципом их сближения является работа памяти и сознания персонажа.

Так, в завязке в момент переживания смерти своих собак в мыслях Саши всплывает несколько конкретных цитат и образов, которые помогают ей уяснить себе и оформить в дневниковом слове ещё один внезапный опыт утраты. Готовя собак к захоронению, она вспоминает строки из «Гамлета» У. Шекспира и ассоциирует себя с могильщиком: «Вот и могила, думала я <...>, вот и могильщик, спокойный, как тот, что пел песенки датскому принцу: *я тридцать лет при погосте, с малолетства*» (цитата выделена курсивом Элтанг – Е.П., О.В.) [Элтанг, 2008, с. 8]. Имена убитых собак также аллюзивны: Хугин и Мунин – вороны скандинавского бога Одина, «связанного с царством мёртвых»; один воплощает мысль, а второй – память [Мифы народов мира, 2008, с. 204, 745]. Саша размышляет, какие растения ей посадить на могиле собак. И в связи с этим вспоминает легенду о случайном убийстве Гермесом смертного юноши Крокуса, в честь которого и был назван цветок (по легенде проросший из крови убитого): «Что мне посеять здесь: розмарин, которым пахнет время, или крокус – тело убитого Меркурием друга, или белый вереск, спасающий от чумы?» [Элтанг, 2008, с. 8]. Думая, «что написать» на могиле, Саша перечисляет и «гомеровскую строку про бессмертных собак Гефеста», и «угрюмые слова зороастрийского бога», который «сказал, что убийца собак, стерегущих дом, поплатится сильнее, чем волк, попавший в смертельную западню»: «*Где вторая из этой земли наибезрадостнейшая? И*

сказал Ахура-Мазда: „Где больше всего останков закопано мертвых людей и мертвых собак“» (курсив цитаты из «Авесты» Элтанг – Е.П., О.В.) [Элтанг, 2008, с. 9].

По ходу повествования Саша возвращается к событию смерти собак, и новые упоминания дополняют интертекстуальное поле исследуемого мотива. Так, держа вернувшуюся в поместье сводную сестру в состоянии сна (ближе к финалу романа), Саша подмечает, что «могла бы бросить ей лепешку со снотворным, как бросил кто-то моим собакам, начитавшись школьного Вергилия» [Элтанг, 2008, с. 336–337]. В комментариях отмечено: имеется в виду лепешка, замешанная на зельях и меде, которой Сивилла Кумская усыпляет пса Кербера (Вергилий. «Энеида», VI, 419–423)» [Элтанг, 2008, с. 409]. Через эту аллюзию проявляется тема сна как варианта смерти (временной), сестра соотнесена и с собственными собаками-стражниками дома, и с Цербером, охранявшем выход из Аида, что и пространству Клёнов, и образу сестры в сознании Саши придаёт амбивалентную семантику и живого, и мёртвого. Сама же Саша, получается, ассоциируется с Сивиллой Кумской, а значит со способностями к прорицанию, к прохождению через границу живого и мёртвого.

Систематизация всех аллюзий, связанных с семантикой смерти, не входит в наши задачи, во-первых, из-за ограниченности объёма статьи, во-вторых, из-за интертекстуальной перенасыщенности повествования, «сопротивляющейся» упорядочиванию. Нам важно показать, как осуществляется принцип интертекстуальности в романе. Л. Элтанг создаёт персонажа, для которого обращение к текстам культуры, архаическим мифам и фольклору, во-первых, самоидентификационный механизм сознания (например, возраст шекспировского могильщика – повод обозначить свой возраст: «а я тридцать три года»); во-вторых, инструмент описания, перевода собственного опыта утраты на понятные образы, в условно-символический план. Интертекст проявляет множественность культурных ассоциаций, возникающих у персонажа как отклик на событие. На авторском уровне интертекст «собирает» образы персонажей, передаёт специфику одновременно и их, и собственного писательского мышления культурными образами. Один фрагмент текста может содержать «пучок» аллюзий, которые работают на усиление или взаимодополнение той или иной семантики.

Мысли героини концентрируются на утратах, но за счёт интертекстуальных отсылок к архаическим мифам проявляется семантика преодоления смерти: в упоминаемом ею мифе о Крокусе гибель компенсируется закреплением жизни в цветке; имена собак связаны с мыслью и памятью как механизмами сопротивления исчезновению. «Вечнозелёный» розмарин, который Саша планирует посадить на могиле собак, начиная с культур древности (Египет, Греция), соотносится и с погребальными обрядами, и с возрождением, вечной памятью (здесь также отметим эффект «сквозной» аллюзии, когда один образ отсылает и к архаической образности, и к литературным источникам, в частности к «Гамлету», в котором о свойствах розмарина упоминает Офелия). А вереск, целебную силу которого обозначает Саша («от чумы»), связан с культом Осириса [Мифы народов мира, 2008, с. 766], воплощающего идею преодоления смерти.

Так же «работает» сознание и второго центрального героя – Луэллина. О матери Саши, чей призрак он видел в Клёнах, герой говорит своему психоаналитику: «у нее тоже полный рот подземной воды», намекая на образ реки Леты в Аиде [Элтанг, 2008, с. 257]. Читая надпись о злых собаках на воротах Каменных клёнов, он ассоциативно соотносит «*постоялый двор сонли*» (курсив Л. Элтанг; здесь и далее сохранена авторская орфография, отражающая специфику письма персонажа – Е.П., О.В.) [Элтанг, 2008, с. 79] с подземным царством из скандинавской мифологии: «где же злые собаки? молча сидят на волшебной цепи глейпнир?» [Элтанг, 2008, с. 79]. Эта цепь внешне мягка и тонка, но прочна, способна удержать волшебного волка Фенрира, угрожающего смертью Одину [Мифы народов мира, 2008, с. 1026].

Обозначенные во фрагментах письма Луэллина аллюзии, во-первых, поддерживают центральную в повествовании семантику «единства противоположностей», соединения мнимо хрупкого, но прочного или наоборот, внешне каменного, но внутри живого (проявляемую в образах Саши и Каменных клёнов прежде всего). Во-вторых, они – часть семиотического внутритекстового кода, указывающего на незримую, но прочную связь между Луэллином и Сашей. Это проявляется не только сюжетно, но и через перекличку аллюзий, продуцируемых текстами двух центральных персонажей: Лу ассоциирует собак с мифами об Одине, Саша же дала им имена воронов Одина, образ которого несёт семантику

смерти-воскресения (он владелец Вальгаллы – в скандинавской мифологии небесного дворца, в котором обитали / воскресали погибшие воины).

В повествовании сопровождение событий смерти / мыслей о ней отсылками к конкретным архаичным сюжетам или художественной литературе не является обязательным. Например, смерти мамы Саши, отца Луэллина описаны физиологично и без явного культурно-ассоциативного контекста, что, скорее, служит приёмом выделения, значимости этих смертей для персонажей. С другой стороны, и эти смерти соотносятся с архаичным ритуалом жертвоприношения (о чём подробнее – ниже), то есть они имплицитно интертекстуальны.

Интертекстуальность проявляется во многих эпизодах, связанных с темой смерти, не только отсылками к конкретным мифам, легендам, образам или ритуалу в целом, но и упоминанием специфики мировосприятия древних. Например, Саша пишет: «...мачеха не думает об отцовской болезни, как о беде, червоточине, напасти, пагубе или злополучии – до нее просто не доходит, что отец может не проснуться однажды утром. С таким же небрежным видом древние кельты, убежденные в бессмертии души, одалживали друг другу деньги с условием вернуть их в Другом Мире...» [Элтанг, 2008, с. 130]. То есть Саша интерпретирует мысли Хедды через понятное ей свойство архаического сознания не различать, воспринимать в единстве и цельности запредельное эмпирическому опыту, материальное и социальное.

Заметим, что цитаты в тексте часто (но не всегда) выделены курсивом или вынесены в эпиграфы / преамбулы к дневниковым записям, *однако авторство не обозначено*: читатель для их атрибуции должен владеть контекстом, знать или интуитивно вычленять интертекст. Предположим также, что эта стратегия работает и как «внутритекстовая», на уровне коммуникации персонажей в границах художественного мира романа. Предполагая, что у её дневника может появиться читатель (Луэллин), которого окружающие ошибочно принимают за инспектора полиции, она начинает *сочинять* текст о замысле убийства Дрессера, мужа (вероятно, мнимого, выдуманного) младшей сводной сестры Эдны, в убийстве которой, в свою очередь, её подозревают соседи. К записи о встрече с Дрессером Саша выбирает в качестве эпиграфа слова проклятия / заклинания на смерть врага, которые, как приводит П. Гиро в книге «Частная и общественная

жизнь римлян», произносили древние римляне [Гиро, 1899]: «Кто бы вы ни были, присутствующие при том, как я совершаю свою месть, произнесите слова скорби, покажите проклятому лицо, омоченное слезами. Вот, вот алтарь, воздвигнутый для твоей смерти. Все готово для торжественных похорон» [Элтанг, 2008, с. 137]. Саша использует в дневнике цитаты из литературы и отсылки к архаическим обрядам, образам и мотивам, рассчитывая на понимающего читателя – Луэллина.

На признание Саши в убийстве сестры «я ее здесь похоронила» Луэллин отвечает цитатой из поэмы Лукреция «О природе вещей»: *«трепетали тогда в смятении полном, и каждый своих хоронил мертвецов как придется»* (курсив Элтанг – Е.П., О.В.) [Элтанг, 2008, с. 99]. Такая реакция героя в целом демонстрирует модернистскую этику: с одной стороны, частному признанию о единичной смерти придаёт глобальный масштаб (Лукреций так описывает эпидемию в Афинах), с другой стороны, переводит социальный и моральный дискурс в культурологический: Лу не удивляется, не осуждает, а даёт цитату-отклик на услышанное.

Интертекст становится для Саши способом и кодирования информации, загадывания загадки, и поиска не только конгениального читателя, но и спутника жизни, подлинного жениха.

Мотив смерти на фабульно-сюжетном уровне

События смерти

«Каменные клёны» – дневниково-эпистолярный роман; сюжетно-фабульный уровень в нём ослаблен, представляет собой несколько приездов Луэллина в уэльский городок Вишгард и его встреч с Сашей. От линии центральных персонажей отходят (не влияющие на движение сюжета) встречи и (или) переписка с второстепенными персонажами, являющимися или двойниками-дублёрами (двойник Саши – Табита, влюбившаяся в Луэллина, двойник Луэллина бывший жених Саши Дэффидд Монмут), или двойниками-антагонистами (Сондерс Брана, псевдо-жених Саши, сводная младшая сестра Саши Эдна). «Событие рассказывания», пользуясь терминологией М. Бахтина, является «рассказанным событием». Но благодаря тому, что персонажи – авторы своих текстов, возникает событийный уровень *их дневников*. Если к настоящему взаимоотношений героев относятся только смерти собак Саши, то их про-

шлое наполнено событиями смерти, причём, как правило, случайной.

Саша в дневнике вспоминает смерти:

- соседа, тайно влюблённого в маму и заставшего её все свои сбережения, на которые и был куплен дом в Вишгарде;
- бывшего владельца усадьбы;
- мамы в «восемьдесят седьмом году»;
- отца, которая не была внезапной, но вызвана случайным трагическим событием – автомобильной аварией;

- в «восемьдесят пятом году» «...мисс Мойл уронили там на землю, а когда она приехала домой, то стала понемногу чахнуть... Так же, как мой папа после той аварии на Кардиффском шоссе...» [Элтанг, 2008, с. 147–148];

- собак, которых подростки хотели на время усыпить, но не рассчитали дозу снотворного: «...мои собаки лежали посреди заросшей мятликом поляны с закрытыми глазами, будто сраженные внезапным сном» [Элтанг, 2008, с. 7].

Луэллин также в своём тексте возвращается к событиям смерти, упоминая:

- смерть матери, которая никак не комментируется, только констатируется и сопряжена с продажей дома;

- смерть отца: «мой отец упал с такой же узкой дубовой лестницы, только ведущей вниз, в подвал...» [Элтанг, 2008, с. 121];

- гибель щенка, уснувшего в барабане стиральной машины [Элтанг, 2008, с. 171].

Указывая год свершения событий, герои обозначают только десятки и единицы, из-за чего социально-историческая конкретика уступает место индивидуально-личностной: смерть значима в масштабах жизни персонажа. А сопровождение событий аллюзиями на мифологические образы привносит универсально-символическую семантику. В этом мы видим аргумент в пользу трактовки творчества Элтанг как модернистского, в котором, по замечанию Е. М. Мелетинского, взаимосвязь психологии подсознания с архаикой обуславливает возможность определённой «эмансипации» личности (персонажа) «от социальных обстоятельств» и истории, а на авторском уровне «психология специфически индивидуальная трактуется в то же время как универсальная, что позволяет ее интерпретировать в терминах символическо-мифологических» [Мелетинский, 2001, с. 130].

Парадоксальность в том, что самые любимые или те, кто в будущем станут близкими, как бы соучаствуют в отнятии жизни: мама Саши умер-

ла, потому что отец не смог удержать вывеску с надписью «ГОСТИНИЦА» (заглавные буквы Элтанг – Е.П., О.В.); дочь стала свидетелем мгновенной смерти Лизы: «...Саша успела отбежать, а мама упала на редкий грязноватый снег...» [Элтанг, 2008, с. 85]. Призрак отца Луэллина («суконщик») «пишет» сыну фразу, намекающую на вину Саши в смерти матери: «ведьма всегда виновата в смерти своей матери» (курсив Элтанг – Е.П., О.В.) [Элтанг, 2008, с. 263]. Луэллин, который станет близким Саше, – в прошлом виновник аварии, из-за которой заболел и умер её отец. Отец Луэллина, так и не дождавшись приезда сына, умер в одиночестве, упав с лестницы. Из-за смертей обоих отцов Лу испытывает муки совести, и оба они являются ему в изменённом алкоголем состоянии сознания в виде призраков – Плотника и Суконщика (такое их именование Луэллином содержит намёки на похоронную и, соответственно, загробную семантику).

Смерть отца Лу описана фрагментарно, но с акцентированием физиологических деталей: его тело стало пищей для запертой в доме кошки. Это отсылает к архаическим ритуалам поедания тела старшего члена рода, что означало жертвоприношение ради смены поколений и утверждения продолжения жизни [Данилова, 2016, с. 51]. Луэллин многократно видит сны о месте смерти отца или о встрече с ним, уже мёртвым (на что указывают детали: «синеватые губы», во сне отец прощает ему «эту проклятую кошку») [Элтанг, 2008, с. 63, 314, 140, 159].

Описание смерти матери Саши также физиологично: «Мамино лицо куда-то пропало.

Вместо мамы на Сашу смотрел кто-то другой. Это, наверное, была смерть.

У смерти было гадкое, гладкое лицо, и Саша в него расхохоталась» [Элтанг, 2008, с. 85].

Отметим изменение синтаксиса в этом отрывке. Приём парцелляции усилен ещё и тем, что короткие предложения оформлены в отдельные абзацы. Такое графически-смысловое акцентирование свидетельствует об авторском и нарраторском выделении этого события, об его исключительности (заметим также, что Элтанг использует автоповтор: практически идентично описана смерть мамы Вирги в романе 2015 года «Картахена»).

Невольное соучастие отца в гибели мамы не комментируется и не рефлексзируется Сашей, но на авторском уровне в произошедшем проявляется архаическая логика: случайные смерти или

намеренные (убийства) являются жертвенными. Жертвоприношения и устанавливают порядок, и уравнивают смерть и жизнь, так как отнятие жизни производится для её продолжения, воспроизводства [Фрейденберг, 1998, с. 124].

Архаическому сознанию присуще, как отметил Ф. Кликс, «непознанное, новое, незнакомое в событиях, воздействиях и явлениях природы интерпретир[овать] по аналогии с известным» [Кликс, 1983, с. 154–155]. Это свойственно и Саше. Проявляется в её размышлениях и характерный для мифологического мышления дуализм и восприятие антонимичных явлений как органичного целого, в частности, смерти как части жизни: «Смерть – это одна из вещей, на которых построен мир, в ней нет ничего бесчеловечного» [Элтанг, 2008, с. 88]. Но человек не свободен от психологического переживания утраты, страха одиночества, вины перед ушедшим. В сознании Саши метафорическое, ненастоящее убийство сводной сестры связано с гибелью матери. Смерть другого сопряжена с чувством вины перед ним: «...я убила свою сестру, потому что виновата перед ней, а мне хочется думать, что я виновата не перед ней, а перед мамой, перед которой – ну в чем я виновата?» [Элтанг, 2008, с. 368]. Чувство вины перед *плотником* и *суконщиком* (своим и Сашиним отцами) сопровождает Луэллину.

Ю. Н. Данилова, со ссылкой на работы Дж. Фрезера и З. Фрейда, объясняет рождение чувства вины в архаичном обществе из противоречия: необходимости убивать / приносить в жертву того, кто на время персонифицируется с богом. Так передаётся, по мысли древних, «из поколения в поколение молодость и сила всех людей и животных» (Фрезер) «и сохраняется постоянство сил природы» [Данилова, 2016, с. 51]. Анализ фрагмента о вине Саши за смерть мамы, в которой она не виновата, позволяет констатировать, что Элтанг использует фрейдистскую трактовку архаики, а это одна из мировоззренческих основ модернизма.

Мышление фольклорно-мифологическими образами способствует переводу индивидуально-го опыта в условно-символический план и восприятию персонажем себя как части не историко-социального, а онтологического и общекультурного бытия, не преходящего, а вечного. Погружение в память и «текст» не только личный, но и всей культуры, помогает пережить разрушение социальной реальности, устойчивого мира семьи. На авторском уровне частная судьба и

повторяет универсальные сюжеты, и способствует созданию собственного мифа о мире.

Мотив мнимой смерти / убийства

В архаике проигрывание смерти обусловлено обрядом инициации. Но мнимая смерть для архаического сознания была подлинной: проходящий инициацию в сознании соплеменников по-настоящему умирал и воскресал в ином статусе [Элиаде, 1999].

В романе мотив мнимой смерти / убийства связан с образом младшей сводной сестры Саши Эдны (Дрины). Завязка романа уже фиксирует этот мотив: собаки были отравлены соседскими мальчишками, так как те подозревали, что Дрина убита и закопана в саду Каменных клёнов. Рефрен в их блоге – «let us find edna's rotten skull» («давайте найдем гнилой череп Эдны»). Однако Саша называет развороченную землю кенотарфом, то есть мнимой могилой, а в финале сестра возвращается в поместье.

Образ Дрины связан и с солярной, и с вегетативной архаическими версиями смерти / воскресения, причём, это проявляется в разных контекстах, из которых можно вычленил несколько вариантов воплощения мотива:

- 1) 'суицидальный' (при разных конфликтах Эдны 'уходила умирать');
- 2) игра в похороны;
- 3) имитация могилы сестры;
- 4) признание Сашей в убийстве Эдны и её мужа в своих текстах.

Суицидальный вариант в повествовании обусловлен, прежде всего, психологией ребёнка, который посредством «умирания» реагирует на ссору и обиду. Из-за чего можно умереть, Эдне подсказала Саша, желая манипулировать поведением младшей сестры: «Если тронешь это дерево – ты умрешь, – сказала Саша сестре в их первое лето, потому что там, под деревом, под бесплодной яблоней, был секрет» [Элтанг, 2008, с. 103]. Но благодаря образам бесплодного дерева, которому приписывается способность убивать, и зарытого в землю секрета бытовая сцена обретает и условно-символический смысл, ассоциативно связанный с архаичными мифами и сказками. Возникают множественные аллюзии: в основе Сашиного поведения лежит запрет – одна из функций волшебной сказки; в мифах и сказках яблоня часто воплощает древо жизни (молодильные яблочки), а здесь, из-за того, что она бесплодная, возникает противоположная семантика древа смерти. Секрет под деревом ассоциируется

с закапыванием и раскапыванием дневника-травника повзрослевшей Сашей, что в повествовании напрямую соотносено с вегетативными вариантами мифов о захоронённом и воскресшем зерне, с идеей смерти как рождения: «могила это пребывание в теле матери» (курсив Элтанг – Е.П., О.В.) [Элтанг, 2008, с. 321].

Итак, Эдна запомнила слова о свойстве этого дерева, и «спустя два года, после горючей, невыносимой ссоры, <...> пошла в дальний конец сада и стала трогать яблоню, чтобы умереть».

Через час Саша обнаружила сестру в детской – вытянувшуюся на кровати, со сложенными на груди руками...» [Элтанг, 2008, с. 104]. Описание «умирающей», лежащей в позе покойника Эдны дано развёрнуто и предельно детализировано – ему посвящена отдельная запись в дневнике-Травнике. Саша решила, что «Эдне непременно скоро надоест, и она воскреснет. // Но Младшая и не подумала оживать...»; «Саша не стала топить на ночь», и Эдна выдержала холод, лёжа неподвижно [Элтанг, 2008, с. 104]. Саша рассматривает мнимую мёртвую сестру, лежащую в *холодной* комнате (холод – атрибут смерти), но её взгляд концентрируется на «детской складке» между широко раскинутых ног, которая вызывает у неё ряд вегетативных ассоциаций (с маковым бутонем, сердцевинкой шампиньона, листком мать-и-мачехи), сама же Эдна соотносится с «Араньяни» – божеством леса в индуистской мифологии, *матерью* зверей, покровительницей растительного мира [Мифы народов мира, 2008, с. 81]. Эрос, потенциальное материнство Эдны как бы уравнивает танатос, преодолевает его. Главка об умирании сестры не имеет значения для развития сюжета, не несёт инициального смысла, но ярко демонстрирует, как в детском образе Эдны смертная семантика соединяется с витальной.

Второй из выделенных нами вариантов мотива мнимой смерти проявлен в эпизоде *игры в «русские похороны»*. Соседка Саши рассказала Луэллину: «...мы маленькими играли в русские похороны, <...> вместо гроба у нас был ящик из-под консервов, совсем небольшой, ноги сгибать в коленях не хотелось, мертвые же прямо лежат, поэтому всегда клали эдну александрину, так жалко её было, я даже плакала! <...> мы целовали покойницу в лоб, читали отходную и заваливали ящик листьями и папоротником...» [Элтанг, 2008, с. 200].

В. Я. Пропп доказал, что «игра в похороны» сопровождала ряд праздников («Во многих

праздниках можно установить какую-то имитацию похорон и похоронных процессий») и имеет прямое отношение к аграрно-солярным мифам о захоронении – воскресении зерна, «богов растительности» и т. п. [Пропп, 2000, с. 81, 109]. И открытое место (поляна), и осень как вероятное время года, когда проходила игра («заваливали ящик листьями»), поддерживают ассоциацию с архаическими мнимыми похоронами, имеющими смысл утверждения жизни через смерть.

Дети играли в «русские похороны». Это означает, что инициатором, придумщиком игры была Саша, единственная из всех, имеющая отношение к русской культуре, которую освоила через общение с мамой и её книги. А объектом мнимого захоронения опять выступает Эдна, *самая младшая девочка* (в архаике ребёнок, как и старик, ближе всего к границе жизни/смерти). Эпизод можно прочитывать, как и предыдущий, на двух уровнях: психологическом (как попытку детей через игру испытать сложные эмоции, связанные с утратой и конечностью жизни, что актуально, прежде всего, для Саши, пережившей смерть матери и переносящей таким образом чувства от её утраты на Эдну, играющую роль покойницы) и условно-символическом (проявление архаической цикличности, повторяемости ритуалов захоронения – воскресения).

Наличие кенотафа можно трактовать во взаимосвязи с игрой в похороны, однако там Эдна сама соглашалась имитировать образ покойника, здесь ей эту роль приписали другие, тогда как она вообще ‘вне игры’, её нет в Клёнах, она не знает, что соседские мальчишки ищут её труп в саду, а Саша признаётся мнимому инспектору Луэллину в убийстве.

Этот вариант мотива мнимой смерти с предыдущими роднит соединение мортальной и витальной семантики. Во-первых, могила ассоциируется с грядкой, с почвой для воспроизведения жизни: «...могилу сестры вскопали старательно и пышно, *будто грядку с георгинами*» (Саша) [Элтанг, 2008, с. 8]; «в *могильном* холмике, в черной *жирной цветочной* земле была утоплена круглая коробка из-под печенья» (Луэллин) (курсив авторов статьи) [Элтанг, 2008, с. 236]. Место расположения кенотафа – в саду, общекультурная семантика образа которого противоположена смерти. Во-вторых, Дрина уехала к матери в Индию, связанную в сознании Саши с торжеством жизни, что подчёркнуто в её дневнике аллюзией на архаичный обряд возрождения: «В Индии <...> умеют возрождать к новой жизни просто и

без особого труда. Того, кто должен возродиться, затаскивают в золотую корову, а потом вынимают – через то место, откуда появляются телята» [Элтанг, 2008, с. 269]. Возвращение сестры сопряжено с торжеством жизни, воплощённом в материнстве Дрины – она вернулась с маленькой дочкой.

Если женские образы (Эдны и Саши) связаны с захоронением как частью воспроизводства жизни (умирает Эдна, чтобы после воскреснуть, хоронит свой дневник-травник Саша, чтобы потом достать его из тайника и наполнить новым текстом, прирастить текст), то мужские (соседские мальчишки и Луэллин) в романе выступают разрушителями могилки. Ими движет любопытство, на поверхностном (сюжетном) уровне так организуется детективная интрига. Однако в общем контексте развития мотива смерти в романе обнаруживается более глубинная, архаическая семантика: и мужчины, и женщины утверждают жизнь, но мужчины – через акт насилия, разрушения, а женщины – через восстановление, воспроизводство. Разрушение мнимой могилы многократно и по разным поводам ассоциируется с эротическим актом, с насилием. Соседские мальчишки вскапывают мнимую могилу Эдны для того, чтобы обнаружить смерть (они ищут ‘гнилой череп Эдны’). Саша это комментирует в дневнике: «Выглядело это *противно и стыдно...*» (курсив авторов статьи) [Элтанг, 2008, с. 8]. К образу мальчишек и в другом эпизоде привносится семантика потенциальных насильников. Они украли из поместья дочь Эдны Фенью, возвратившая девочку бабушка одного из них Гвенивер говорит Саше: «С ней ничего плохого не приключилось, уверяю тебя, ничего непоправимого» [Элтанг, 2008, с. 355]. Этот эпизод подтверждает гендерное распределение ролей в синонимичном в архаике смерти-воскресению мотивном комплексе ухода-возвращения: мальчишки способствуют уходу Феньи во внешнее, потенциально опасное пространство, женщины – возвращению обратно домой.

Объясняя, почему прячет травник в земле, в «пустой могиле», Саша использует фредовский, восходящий к архаике образ, ассоциируя захоронение в земле с материнством [Элтанг, 2008, с. 321]. В этом контексте действия мальчишек, разворотивших кенотаф, и Луэллина, опустошившего тайник, укравшего дневник-травник, соотносятся с физическим насилием, которое, по архаической логике, и разрушительно, и созида-

тельно, так как последствием может стать новая жизнь.

В целом, все рассмотренные варианты мотива мнимой смерти накладываются на солярную формулу, своеобразно описанную в «Первом письме Эдны Александрины Сонли. 2006», толи действительно написанным ею, толи фальсифицированным Сашей: «Помнишь то лето, когда мы с тобой строили баррикаду, чтобы остановить солнце?», «а солнце спокойно скользнуло поверху, и фьють!» [Элтанг, 2008, с. 94]. Саша констатирует, что Эдна, вопреки ожиданию окружающих, жива: «А Младшая не умерла, хотя все ее давно похоронили» [Элтанг, 2008, с. 88]. Кто и сколько бы не хоронил Младшую, она жива и более того в её образе концентрированно представлена семантика жизненности, эроса, побеждающего тонатос: Эдна предмет любовного интереса сестры и удачливая соперница, уводящая у Саши её женихов; уйдя из Клёнов, она возвращается обратно с востока (из Индии), связанного с жизнью, восходом. К мотиву возвращения присоединяется в её образе ещё один мотив преодоления смерти — в потомстве. Эдна пришла в Клёны с маленькой дочерью, и Саша полагает, что в ближайшее время и постоянно в их семье будет пополнение: «...нас быстро станет четверо, а то и пятеро, уж я-то свою сестру знаю» [Элтанг, 2008, с. 368].

Четвёртый вариант мотива мнимой смерти существенно отличается от первых трёх. Здесь речь не идёт о физической имитации, а о *ментальной и условно-текстовой репрезентации Эдны как погибшей*. В этом варианте мотива, как и в ранее рассмотренных, основными актантами вновь выступает Саша (в роли убийцы) и Эдна (в роли жертвы).

Для Элтанг использование этого мотива — способ, во-первых, построения и детективной, и любовной интриги; во-вторых, демонстрации манипулятивного потенциала и амбивалентной функции текста, который может выполнять роль и алиби, и улики, в-третьих, проявления философии авторства, создания художественного текста, цена которого — принесение в жертву персонажей; их смертью оплачивается рождение сюжета. Элтанг воплощает свою концепцию творчества в письме персонажа: «...ведь мы выдумываем новую реальность для того, чтобы аккуратно разрушить ее...», — пишет Саша [Элтанг, 2008, с. 251].

Повествовательная линия общения Саши с Луэллином по поводу исчезновения сестры про-

читывается метафорически: загадывания и отгадывания загадки, испытания невестой суженного и прохождения испытания потенциальным женихом. Мотив мнимой смерти здесь связан с мотивом судьбы: Луэллин пришёл в Каменные клёны, так как заключил пари с призраками двух отцов (своего и Сашиного), что разгадает тайну исчезновения Эдны, выяснит, убила ли её Саша. Саша, в свою очередь, намерена запутать Лу, которого жители Вишгарда приняли за инспектора полиции: «...ничего не поделаешь, мне придется запутать вас, как несуществующие питанцы из Спарты запутали Геродота...» [Элтанг, 2008, с. 90].

Его «расследование» осложняется тем, что после смерти собак Саша решила замолчать и общаться с окружающими посредством письменных текстов, а её дневники и письма — смесь правды и вымысла, частично написанные на незнакомом Луэллину русском языке. Детективная интрига является своеобразным способом построения интриги любовной, а расследование убийства мужа Дрины Дрессера способом познания Саши, которая выдумала этого «персонажа», как и сюжет об убийстве. Воплощение Сашей и чтение Луэллином сюжета о смерти оказывается жизнестроительным, приводит к сближению и воссоединению двух влюблённых: «Тогда мне казалось, что это забавно — дать ему сразу все улики, на глазах превращающиеся в книгу, будто русалочьи слезы в гальку. Теперь мне кажется: я просто хотела, чтобы он задержался подольше» [Элтанг, 2008, с. 353].

В сюжетной линии и наррации Саши проявляются функции текста, подобные функциям земли в архаичных представлениях. Текст воплощает материнское начало, как в земле похороненное зерно превращается в новый росток, а мёртвая трава в удобрение, так и в творчестве принесённые в жертву персонажи рожают не только текст, но и новые отношения. А перенесённые из жизни в текст обида, гнев, ненависть переплавляются, освобождают место в жизни для любви: «Зачем я пишу дневники, вместо того, чтобы разговаривать вслух?»

Затем же, зачем галлы, явившись на похороны, бросали в костер письма, адресованные мертвым.

Затем, что слова душат меня, не умея вырваться из моего тела, сорваться с распухшего, тяжелого от обиды языка. <...> Почему Гамлет медлит и не убивает короля? Не потому ли, что ему будет смертельно скучно жить без ненави-

сти...». И далее: «...Гамлет убьет короля, а я придумаю себе нового персонажа» [Элтанг, 2008, с. 251]. Луэллин, засомневавшийся, что зритель Дрессер и сестра Саши существовали в действительности, пишет: «хотел бы я знать, жили ли эти двое вообще на белом свете, а может, и не хотел бы – главное, что этот мир уместается в ее дневнике, и он *безвреден, хотя полон угольной тлеющей ненависти*» (курсив авторов статьи) [Элтанг, 2008, с. 264]. Отчитываясь перед призраками двух отцов, Лу резюмирует: «эта женщина не способна причинить зло, она просто сочиняет истории» [Элтанг, 2008, с. 266].

Наконец, Саша многократно использует слова об убийстве сестры как метафоры, объясняющие взаимоотношения сестёр: «Я убила свою сестру, потому что она хочет быть хозяйкой и всюду суёт свой нос».

Нет – я убила свою сестру, потому что она перестала быть красивой, и мне стыдно думать, что девять лет назад я целовала ее грудь и живот.

Нет – я убила свою сестру, потому что виновата перед ней...» [Элтанг, 2008, с. 368].

Из приведённой цитаты можно выделить несколько смыслов «убийства» Эдны. Во-первых, это метафора попытки избавления от негативных эмоций. Условное убийство сестры в тексте обусловлено, как выразился в письме к Саше её бывший жених Дэффид Монмут, «античн<ым> чувство<м> вины» [Элтанг, 2008, с. 305], желанием излить вину перед Эдной. Но это чувство соединено с другими, с ощущением виновности Эдны перед ней. Приход «младшей» в Каменные клёны ознаменовал появление мачехи и как бы предательство отца, утрату его безусловной любви и защиты, а вместе с этим выход из детства.

Во-вторых, «младшая» лишила Сашу чувства устойчивости существования, цельности. Сводная сестра – потенциальная наследница, из-за которой Саша боится лишиться родительской усадьбы. Причина этих эмоций не корысть, а страх утраты фамильного дома, места связи с умершими родителями, со своим прошлым. Кроме этого, Эдна посягнула на то, что определяло личностную уникальность центральной героини: потребовала себе Сашино имя, и родители позволили ей называть себя Александриной (отсюда второе имя Дрина). Поэтому фантазия об убийстве сестры связана с комплексом «идентификационных» мотивов (двойничества, раздвоенности, соперничества, гомосексуализма и андрогинии): «Вот и я <...> так привыкла к Млад-

шей, что сама стала Младшей, я впитала ее полностью...» [Элтанг, 2008, с. 165]; «А Младшая не умерла, <...> Она просто раскололась посередине – будто говорящий камень Алех Лавар...» [Элтанг, 2008, с. 88]. Саша в дневнике признаётся, что испытывала эротическое влечение к сводной сестре, и любовь воспринималась ею как альтернатива желанию убить: «...часы Младшей тикали там, внутри ее тела <...> На мгновение ей захотелось сжать руками горло сестры, чтобы остановить её часы» [Элтанг, 2008, с. 62].

В-третьих, вернувшись Дрина перестала быть ребёнком, подростком, «обратилась в Хедду» (то есть в свою мать, в ненавистную Саше мачеху). Смерть Младшей – метафора исчезновения прежней девочки и девушки, проявление онтологической закономерности взросления: «Младшая перестала быть младшей...» [Элтанг, 2008, с. 250].

Наконец, мысль об убийстве проявляет желание Саши освободиться от тяжёлых воспоминаний, которые подпитывают негативные эмоции: «...проще всего убить ее именно так, как все они этого хотели. Убить и закопать в саду. Две вещи, к которым я одновременно потеряла интерес – Младшая и мои воспоминания о ней, – достойны быть похороненными вместе...» [Элтанг, 2008, с. 337].

Но и этот вариант мотива мнимой смерти завершается утверждением жизни, что проявляется к отсылке к образу Осириса, бога и загробного мира, и плодородия в древнеегипетской мифологии. Саша перестаёт поить Эдну сонными травами и признаёт в ней «прежнюю девочку, будто Осириса в вересковом стволе...» [Элтанг, 2008, с. 383].

Мотивы смерти и возрождения в поэтике финала

Вернувшись, Луэллин видит, что одежда хозяйки Клёнов запятнана кровью, он предполагает, что Саша совершила настоящее убийство: «она все-таки сделала это, она сделала это, бедная девочка, *скажи же мне, эвтифрон, что называешь ты святым и что несвятым? – святым я называю именно то, что теперь делаю, то есть – преследую убийцу*» (курсив Элтанг – Е.П., О.В.) [Элтанг, 2008, с. 387]. Всплывшая в его памяти цитата из «Евтифрона» Платона знакова, так как в этом диалоге с Сократом акцентируется тема амбивалентного понимания высшего закона (святости) и морали, мнимой неоспоримости того, что принимается за истину

и правду. Дальнейшее общение Лу с Сашей построено на принципе сократовского диалога.

Весь финальный эпизод возвращения Луэллины в Клёны и его общения с Сашей представляет противоборство двух мотивов – смерти и жизни.

Луэллин заходит в комнату, и ему во всём видится смерть: в углу, на ковре «лежало что-то темное, *мертвое*, скомканное» (курсив здесь и далее авторов статьи) [Элтанг, 2008, с. 388], а на самом деле там находилась собака-роженица. И щенки ему вначале кажутся неживыми: «доста-вая из собаки что-то скользкое и с виду *совсем неживое*» [Элтанг, 2008, с. 389]. Саша буквально помогает рождению, из с виду неживого высвобождает жизнь: «она *взяла неживое*, разрешила его, достала оттуда маленькую, мокро блестящую собаку» [Элтанг, 2008, с. 389]. Даже держа в руках новорожденного, Луэллин использует ассоциации со смертью: «глаза его были зажму-рены, как будто он *на смерть* перепугался» [Элтанг, 2008, с. 389].

Амбивалентность ситуации рождения под-держивается аллюзиями: собаку зовут Ку-ши – как мифологического пса, считавшегося пред-вестником смерти, но Саша так назвала беремен-ную собаку, что меняет семантику образа на предвестника жизни: «она сунула мне горячих влажных щенков, и я замолчал, застыв с ними наподобие античной фигуры с двумя гроздьями винограда» [Элтанг, 2008, с. 390]. Описание от-сылает к фигуре Диониса, бога плодородия, ко-торого часто изображали с виноградом в руках.

В образе Саши же концентрировано вопло-щена семантика жизни. Она вернулась к речи, «засмеялась», сосредоточена на принятии родов у собаки. Поэтому фразу Луэллины «*che la mia ferita sia mortale*» («да будет моя рана смертель-на – <...> ритуальная надпись на ноже для вен-детты) она не расслышала: «да будет моя *что* смертельной? рассеянно спросила саша, щенок в ее руках встрепенулся и издал слабый птичий свист» (курсив Элтанг – Е.П. О.В.); «живой! ска-зала саша и подышала щенку в нос» [Элтанг, 2008, с. 390].

У Ку-ши рождаются три щенка как бы взамен двух умерших Сашиных собак и погибшего щенка Лу.

Кроме конкретного смысла торжества жизни в факте рождения щенков, финал содержит раз-решение в той же логике центральных мотивов романа, связанных со смертью. Луэллин повто-ряет «про себя все, что хотел сказать, будто

строчки илиады перед экзаменом» [Элтанг, 2008, с. 387]. Упоминание «Илиады», центральными темами и мотивами которой являются гнев и месть, переключается с основным пафосом речи Луэллины, обращённой к Саше, но напрасно, так как она уже завершила свой сюжет противобор-ства с сестрой, поэтому фраза о вендетте, кото-рая ранит и мстящего, уже не актуальна, Саша её не расслышала.

Луэллин просит у Саши прощения, сравнивая его с обновлением, торжеством жизни, с восста-новлением космического порядка через отсылку к мифу о похищении и возвращении богини пло-дородия Идунн и её молодильных яблок: «про-стить – это как вернуть на место украденные яб-локи идунн, без которых даже боги старели и умирали, понимаете?» [Элтанг, 2008, с. 390].

Луэллин также говорит об истощенности своих чувств вины и страха. Он рассказывает о своей поездке в Бэксфорд, где умер отец, сосре-доточие его вины, его неспособности двигаться *вперёд*, пока он не побывал в городе «со словом *назад* внутри названия» (курсив авторов статьи). Посещение дома отца имеет инициальный смысл и соотносится с хождением в царство мёртвых, возвращение из которого меняет его статус на героя, способного снять сонные чары с Камен-ных клёнов и изменить судьбу Саши (как ей в девичестве предсказала мать).

Луэллин признаётся, что призраки двух отцов покинули его: «они покинули меня, оба! и я по-думал о вас, ведь, если бы не ваша злость, я не уехал бы в бэксфорд, а теперь, когда я вернулся оттуда, мне так странно и свежо, как в зарослях мокрого дрока, после ночного дождя, понимаете?» [Элтанг, 2008, с. 390–391].

Во время принятия родов у Саши «волосы расплелись», и эта деталь является аллюзивным элементом, отсылающим к славянской традиции расплетения косы в знак прощания с девиче-ством перед вступлением в брак. Молчание за-вершается речью, одиночество – воссоединением возлюбленных, месть и злость – прощением, ви-на – освобождением, а смерть – жизнью.

Заключение

Проведённый анализ доказывает, что мотив смерти является центральным в романе и реали-зуется в разных вариантах в паре с мотивом жиз-ни. Как отметил Р. Л. Красильников, наиболее часто мотив смерти завершает сюжет или сю-жетную линию персонажа [Красильников, 2011]. У Элтанг же используется реверсивная схема:

сюжет начинается со смерти, а завершается торжеством жизни. Эта общая логика поддерживается развитием вариантов мотива смерти. Более того, в содержательной структуре самого мотива смертельная семантика уравнивается витальной. Значимую роль в этом играет архаический интертекст, аллюзии на фольклорные и мифологические образы, объединяющие в себе смыслы и смерти, и жизни.

Понятийная система центральных персонажей совпадает с авторской, что является знаком модернистского отсутствия «внезаходимости» автора. Персонаж транслирует авторское понимание смерти, жизни, любви, сущности творчества и процесса рождения писателя.

Неомодернистской является поэтика интертекстуальности в романе: перенасыщенность повествования аллюзиями «собирает» образ персонажа, живущего в мировой культуре и текстах больше, чем в социальной и исторической действительности. Обращение к архаическому мифу и фольклору не носит характер деконструкции; вся ткань мировой культуры является «своим» текстом, безопасным, освоенным «домом бытия».

Библиографический список

1. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. Москва : Наследие, 1994. С. 3–38. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/libru/history-poetic> (дата обращения: 24.07.2025).
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 404 с.
3. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. Москва : Наука: Восточная литература, 1994. 304 с.
4. Гиро П. Частная и общественная жизнь римлян / пер. с фр. под ред. С. П. Моравского. Санкт-Петербург : Издание Л. Ф. Пантелеева, 1899. URL: <https://textarchive.ru/c-1231231-pall.html> (дата обращения: 12.06.2025).
5. Данилова Ю. Н. Возникновение вины и стыда в архаичных и древних культурах // Вестник Курганского государственного университета. 2016. № 1 (40). С. 50–53.
6. Житенев А. А. Порождающие модели и художественная практика в поэзии неомодернизма 1960-х – 2000-х гг. Воронеж, 2012. URL: https://newdisser.ru/_avtoreferats/01005092614.pdf (дата обращения: 02.08.2025).
7. Житенев А. А., Стрельникова Е. С. Нео-мифология: опыт уточнения современной исследовательской терминологии // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 5. С. 302–319.
8. Зайнуллина И. Н. Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков. Казань, 2004. 24 с.
9. Кликс Ф. Пробуждающее мышление: У истоков человеческого интеллекта. Москва : Прогресс, 1983. 302 с.
10. Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе. Москва, 2011. 53 с.
11. Кривонос В. Ш. Миф в западноевропейской литературе и культуре // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14. № 2-3. С. 835–837.
12. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва : Гнозис, 1994. С. 417–431.
13. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Москва : Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2001. 169 с.
14. Мифы народов мира: энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. Москва : Советская Энциклопедия, 1980, 2008. 1147 с.
15. Михайлова Г., Самойленко А. Художественная картина мира в романе Лены Элтанг «Каменные клёны» // Literatura. Вильнюс. Вильнюсский университет. 2013. С. 91–105.
16. Неклюдов С. Ю. О структуре и семантике мотива // Фольклорный мотив: инструмент анализа и объект изучения: материалы Международного круглого стола (Москва, РГГУ, 23–24 апреля 2021 г.) / сост.: О. Б. Христофорова, В. А. Черванёва. Москва : РГГУ, 2021. С. 23–25.
17. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования). Москва : Лабиринт, 2000. 185 с.
18. Силантьев И. В. Теория мотива и проблемы мотивного анализа. Москва : Издательский Дом ЯСК, 2024. 368 с.
19. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Москва : Аспект Пресс, 1996. 334 с.
20. Турышева О. Н. Мотив как «трамплин интертекстуальности» // Сюжетология и сюжетология. 2017. № 2. С. 5–13.
21. Урицкий А. Переводные картинки, или борьба с небытием // Новое литературное обозрение. 2010. № 104. С. 27–28.
22. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
23. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / под ред. Н. В. Брагинского. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.
24. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. Москва, Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. 356 с.

Reference list

1. Averincev S. S. Kategorii poetiki v smene literaturnykh jepoh = Categories of poetics at the turn of literary

epochs / S. S. Averincev, M. L. Andreev, M. L. Gasparov, P. A. Grincer, A. V. Mihajlov // *Istoricheskaja pojetika. Literaturnye jepohi i tipy hudozhestvennogo soznaniya*. Sb. statej. Moskva : Nasledie, 1994. S. 3–38. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/history-poetic> (data obrashhenija: 24.07.2025).

2. Veselovskij A. N. *Istoricheskaja pojetika = Historical poetics*. Moskva : Vysshaja shkola, 1989. 404 s.

3. Gasparov B. M. *Literaturnye lejtmotivy: ocherki russkoj literatury XX veka = Literary leitmotifs: essays on XX century Russian literature*. Moskva : Nauka: Vostochnaja literatura, 1994. 304 s.

4. Giro P. *Chastnaja i obshhestvennaja zhizn' rimljan = The Romans' private and public life / per. s fr. pod red. S. P. Moravskogo*. Sankt-Peterburg : Izdanie L. F. Panteleeva, 1899. URL: <https://textarchive.ru/c-1231231-pall.html> (data obrashhenija: 12.06. 2025).

5. Danilova Ju. N. *Vozniknovenie viny i styda v arhaichnyh i drevnih kul'turah = Origins of guilt and shame in archaic and ancient cultures // Vestnik Kurganskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2016. № 1 (40). S. 50–53.

6. Zhitenev A. A. *Porozhdajushhie modeli i hudozhestvennaja praktika v poezii neomodernizma 1960-h – 2000-h gg. = Generative models and artistic practice in neomodernist poetry of the 1960s-2000s*. Voronezh, 2012. URL: https://newdisser.ru/_avtoreferats/01005092614.pdf (data obrashhenija: 02.08. 2025).

7. Zhitenev A. A., Strel'nikova E. S. *Neo-mifo-logika: opyt utochnenija sovremennoj issledovatel'skoj terminologii = Neo-mytho-logic: experience in clarifying modern research terminology // Nauchnyj dialog*. 2022. T. 11. № 5. S. 302–319.

8. Zajnullina I. N. *Mif v russkoj proze konca HH – nachala XXI vekov = Myth in Russian prose in late XX – early XXI centuries*. Kazan', 2004. 24 s.

9. Kliks F. *Probuzhdajushhee myshlenie: U istokov chelovecheskogo intellekta = Awakening thinking: the roots of human intelligence*. Moskva : Progress, 1983. 302 s.

10. Krasil'nikov R. L. *Tanatologicheskie motivy v hudozhestvennoj literature = Thanatological motifs in fiction*. Moskva, 2011. 53 s.

11. Krivonos V. Sh. *Mif v zapadnoevropejskoj literature i kul'ture = Myth in Western European literature and culture // Izvestija Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk*. 2012. T. 14. № 2-3. S. 835–837.

12. Lotman Ju. M. *Smert' kak problema sjuzheta = Death as a plot problem // Ju. M. Lotman i tartusko-*

moskovskaja semioticheskaja shkola. Moskva : Gnozis, 1994. S. 417–431.

13. Meletinskij E. M. *Ot mifa k literature = From myth to literature*. Moskva : Izdatel'skij centr Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 2001. 169 s.

14. *Mify narodov mira = Myths of the world : jenciklopedija / gl. red. S. A. Tokarev*. Moskva : Sovetskaja Jenciklopedija, 1980, 2008. 1147 s.

15. Mihajlova G., Samojlenko A. *Hudozhestvennaja kartina mira v romane Leny Jeltang «Kamennye kljony» = The literary picture of the world in Lena Eltang's novel Stone Maples // Literatura*. Vil'njus. Vil'njusskij universitet. 2013. S. 91–105.

16. Nekljudov S. Ju. *O strukture i semantike motiva = On structure and semantics of motif // Fol'klornyj motiv: instrument analiza i ob'ekt izuchenija: materialy Mezhdunarodnogo kruglogo stola (Moskva, RGGU, 23–24 aprelja 2021 g.) / sost.: O. B. Hristoforova, V. A. Chervanjova*. Moskva : RGGU, 2021. S. 23–25.

17. Propp V. Ja. *Russkie agrarnye prazdniki (Opyt istoriko-jetnograficheskogo issledovanija) = Russian agricultural holidays (Experience of historical and ethnographic research)*. Moskva : Labirint, 2000. 185 s.

18. Silant'ev I. V. *Teorija motiva i problemy motivnogo analiza = Theory of motif and motif analysis problems*. Moskva : Izdatel'skij Dom JaSK, 2024. 368 s.

19. Tomashevskij B. V. *Teorija literatury. Pojetika = Theory of literature. Poetics*. Moskva : Aspekt Press, 1996. 334 s.

20. Turyшева O. N. *Motiv kak «tramplin intertekstual'nosti» = Motif as a «springboard for intertextuality» // Sjuzhetologija i sjuzhetografija*. 2017. № 2. S. 5–13.

21. Urickij A. *Perevodnye kartinki, ili bor'ba s nebytiem = Transfer pictures, or the struggle against non-existence // Novoe literaturnoe obozrenie*. 2010. № 104. S. 27–28.

22. Frejdenberg O. M. *Mif i literatura drevnosti = Myth and Ancient literature*. 2-e izd., ispr. i dop. Moskva : Izdatel'skaja firma «Vostochnaja literatura» RAN, 1998. 800 s.

23. Frejdenberg O. M. *Pojetika sjuzheta i zhanra = Poetics of plot and genre / pod red. N. V. Braginskogo*. Moskva : Labirint, 1997. 448 s.

24. Jeliade M. *Tajnye obshhestva. Obrjady iniciacii i posvjashhenija = Secret societies. Rites of initiation and ordination*. Moskva, Sankt-Peterburg : Universitetskaja kniga, 1999. 356 s.

Статья поступила в редакцию 27.09.2025; одобрена после рецензирования 16.10.2025; принята к публикации 06.11.2025.

The article was submitted on 27.09.2025; approved after reviewing 16.10.2025; accepted for publication on 06.11.2025