

УДК 821.161.1; 82-312.7
DOI 10.17223/18137083/64/15

Е. А. Полева

Томский государственный педагогический университет

Семантика образа дома в романе Лены Элтанг «Другие барабаны» *

Семантика образа дома в эпистолярном романе Лены Элтанг «Другие барабаны» раскрывается в системе пространственных оппозиций (дом/лже-дом, дом/тюрьма), ассоциативных связей (дом – идеальное бытие, дом – женщина, дом – память, вместилище прошлого и др.) и через сопоставление двух образов, связанных с первичной (дом – здание) и вторичной (дом – язык) реальностями. Повествование об обретении дома оборачивается осмыслением его утраты. Дом-язык, который выбирает герой-иммигрант Костас Кайрис в финале, соединяет в себе антонимичные значения дома и дороги, семантизируется не как оседлость, а как движение за пределы аутентичного существования к другому (адресату), как поиск основ для собственной идентичности и самоопределения.

Ключевые слова: Лена Элтанг, литература эмиграции, эпистолярный роман, современная проза, модернизм, образ дома, бездомье, самоидентификация.

По форме «Другие барабаны»¹ Лены Элтанг² – роман в виде электронных писем, отражающих сознание фокусированного персонажа Костаса Кайриса, имми-

¹ У Элтанг есть более ранний рассказ с идентичным названием. Кроме того, в январе 2018 г. был опубликован роман «Царь велел тебя повесить», который аннотирован как продолжение романа «Другие барабаны», а Элтанг говорит о нем как об «обновленной – вернее, совершенно новой – версии» книги (Разговор: интервью Лены Элтанг Е. Врублёвской // It book. 16.02.2016. URL: <https://itbook-project.ru/razgovor.-lena-eltang.html> – дата обращения 17.10.2017). Сопоставительный анализ этих произведений предполагается в будущем, но не входит в задачи данного исследования.

² Лена Элтанг (1964), уроженка Ленинграда, эмигрировала в Европу в 1988 г., в период разрушения стены между Советским Союзом и Европой. Личный опыт Элтанг совпал

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 17-34-00017-ОГН «Версии бытия/небытия в литературе русского зарубежья: пространственная поэтика».

Полева Елена Александровна – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой русской литературы Томского государственного педагогического университета (ул. Киевская, 60, Томск, 634061, Россия; polewaea@ Rambler.ru)

гранта из Литвы в Португалию после получения от любимой женщины наследства (дома, где он давно мечтал поселиться). Фабульно герой романа впутан в криминальную историю и находится в заключении. Он не знает о неподлинности тюрьмы и ведущегося «дела» (мистифицированного школьным товарищем, снимающим реалити-шоу), поэтому серьезно занят «расследованием» событий собственной жизни, чтобы понять причинно-следственную связь обстоятельств, приведших к утрате близких, дома, к ограничению физической свободы. Письмо (рефлексия) начинается в ситуации бездомья, в ложном, навязанном другими пространстве существования.

Эпистолярная форма не усложняет детективную фабулу (имеющую второстепенное значение в наррации самого Костаса), но служит организации потока сознания фокусированного персонажа, не способного взглянуть на события не только настоящего, но и прошлого с позиции «внеаходимости»³. Субъективность точки зрения нарратора определяет, с одной стороны, недостоверность, с другой – неигровой характер дискурса: сбивчивость повествования Костаса обусловлена не сознательной установкой запутать адресата, а искренне переживаемой невозможностью разобраться в самом себе, разгадать тайны умершей любимой женщины – тетки Зои – и завещанного ею дома.

Дом в наррации дан не столько как конкретное архитектурное сооружение в альфамском районе Лиссабона на улице Терейро до Паго, сколько как образ в сознании персонажа.

Значимость обретения альфамского дома выявляется в сопоставлении с восприятием Костасом предшествующих мест существования. Воспоминания о младенчестве и юности связаны с ощущением бездомности: после его рождения бабушка Йоле выгнала свою дочь с младенцем из дома; они вернулись, когда Костас подросток и «перестал орать по ночам», а после смерти Йоле мать, не советуясь с сыном, продала жилье. Но и период вынужденного проживания с родственниками не дал чувства домашнего тепла. Квартира бабушки и матери ассоциировалась у Костаса с холодом, болезнью и нелюбовью. Он отметил наследственную черту – передающееся из поколения в поколение отсутствие привязанности между детьми и родителями. Мать для него – не-женщина, не способная к любви и не вызывающая это чувство в других. Поэтому он избегал жить с нею, предпочитая съемные комнаты:

Общежитие – это такой способ жизни *в аду*... В каком-то смысле я предпочитал жить *в аду*. Дома меня ждала *тишина*, потеки *плесени* на *северной* стене... запах *карболки*⁴ и *вечное сырое молчание* матери (здесь и далее курсив в цитатах наш. – Е. П.) [Элтанг, 2011, с. 41]⁵.

с новой культурной ситуацией, которую писательница воплотила в историях персонажей своих романов: «Побег куманики» (2006), «Каменные клёны» (2008), «Другие барабаны» (2011), «Картахена» (2015), «Царь велел тебя повесить» (2018). Изучением ее творчества занимаются, прежде всего, российские и литовские исследователи и критики (см., например: [Laukkonen, 2009; Ратникова, 2012; Михайлова, Самойленко, 2013; Коврижных, 2015]).

³ Письма «закрепляют еще не предрешенный процесс жизни с еще неизвестной развязкой» [Гинзбург, 1999, с. 10], позволяют представить «не только частное, но и незавершенное восприятие мира»; «...каждое письмо... отражение “кванта” существования героя, эксплицирует его ощущения “здесь и сейчас”, которые поэтому неокончательны, могут измениться на следующем этапе существования персонажа» [Логунова, 2011].

⁴ Карболка – фенол, обладает антисептическими свойствами, но при этом токсичен для человека и животных.

⁵ Далее текст романа «Другие барабаны» цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

Холод и сквозняк – устойчивые признаки существования центрального персонажа в Литве и Эстонии: Тарту, где он учился в университете, Зоя сравнила с «замерзшим аквариумом»; «в общежитии было холодно и дуло изо всех окон» (с. 16); «Занавески... от холода... не спасали, к тому же были тюлевыми и шевелились от сквозняка...» (с. 229); «К началу второй недели я промерз до костей...» (с. 315–316); «...красный морозный рассвет не сулил передышки, ветер дул с моря и продувал сосновую рощу насквозь – самая холодная зима в Литве, просто каторжная» (с. 317). Даже поместье «двоюродного» деда (второго мужа бабушки, русского по национальности), связанное в воспоминаниях с теплом, расцветом (садами, пасекой, пчелами), оказывается пространством не-жизни: умирает хозяин, гибнут садовые деревья, пчелы перелетают на соседскую пасеку, а после смерти Йоле там поселяется мать – «холодная», «суровая» пани Юдита. Таким образом, места существования в детстве и юности наделены признаками анти-, лжедома (холод, чуждость, незащищенность, торжество болезни и смерти⁶ [Лотман, 1999, с. 264–265]).

Представление о бездомности формируется не только из личного опыта, но и через осмысление эмигрантской судьбы по-настоящему близких ему людей, русских по национальности, – няни Сани (которая, девочкой попав в Европу во время Второй мировой войны, «тридцать лет по чужим домам скитается» – с. 67) и тетки Зои, с трудом выживавшей без знания языка и традиций в неприветливой к ней Португалии. Только встреча с Фабио, сыном хозяйки альфамского особняка, изменила положение Зои – она обрела дом, хотя до смерти свекрови ощущала полу-легальность своего в нем нахождения.

Наконец, значимо, что юность рожденного в 1970-е гг. Кайриса, имевшего не только литовские, но и еврейские и польские корни, а также родственные связи с русскими, приходится на время распада Советского Союза, когда в литовском обществе проявляются националистические настроения и особенно враждебное отношение к России. Одноклассник Рамошка прямо выражает агрессию по отношению к Костасу:

Такие, как ты, сами толком не знают, что у них за кровь, – добавил он с такой *неожиданной яростью*, что я оторопел. – Из-за вас мы столько лет просидели под русскими и евреями, да еще поляков развели, будто комаров на болоте (с. 376).

Историко-культурная ситуация, на фоне которой разворачиваются события жизни Костаса, укрепляет ощущение, что в Литве он не совсем у себя дома, не вполне свой.

Жизнь юного Костаса, бросившего университет, переживавшего неудачу в любви и писательском творчестве, характеризуется отсутствием ориентиров, целей и кризисом самоидентификации; он воспринимает свою жизнь в Литве и Эстонии как время беспутья и бездомья. По контрасту с существованием в Северной Европе возникают мечты об иммиграции в жаркие страны, где жизнь, как ему кажется, безмятежна. Вначале он мечтает о Галапагосах, но альтернативой южным островам («мой воображаемый дом... на острове Исабель, где я непременно начну писать книгу» – с. 322) становится дом на Терейро до Паго в Португалии. Мечта об альфамском доме возникает у Костаса в начале 1990-х, когда он первый раз посетил его в качестве гостя.

⁶ Холод устойчиво ассоциируется со смертью – холодно в нежилом доме деда, акцентируются холодные руки умершей бабушки Йоле и решившего покончить жизнь самоубийством Фабио, мужа Зои («рука была легкой и холодной, будто обледеневшая ветка» – с. 144).

Дом на Терейро до Паго расположен на берегу реки Тежу, впадающей в море именно в Лиссабоне. Дом противопоставлен реке и морю как статичное пространство – текучему, замкнутое и ограниченное – открытому. Кроме того, основное свойство места, где расположен дом, – безопасность, устойчивость. Лена Элтанг в интервью подчеркнула: «...одна из метафор, лежащих в основе книги, – это история разрушения Лиссабона в 1755 году»; при этом Альфама (где находился дом) – единственный район, «совершенно не пострадавш[ий] при знаменитом землетрясении»⁷.

Желанное Костасу пространство внутри дома – пустующая мансарда «вместе с балконом, откуда можно было выйти на крышу или спуститься во двор по пожарной лестнице» (с. 60). Его особо привлек луч света, льющийся из круглого окна:

Комната... была маленькой, кособокой и темной, зато в самой ее середине торжественно лилась струя золотистой пыли, прямо с потолка... Я думал о том, что всегда хотел жить в доме, где по утрам солнечный луч стоит столбом в середине комнаты. <...> ...Дом был безупречен, я сразу влюбился в него... (с. 12)

Мансарда, метафорически означающая сферу сознания центрального персонажа, связана локусами переходов/границ (балконом, лестницей, дверью, окном) с крышей (пространством сверх-Я) и двором – не разомкнутым внешним миром, а ограниченным, так как это был двор-колодец, закрытый со всех сторон стенами домов. Отметим, что такое же определение дается дворам у дома Габии, его литовской подружки, и возле бутафорской тюрьмы, что характеризует не столько архитектурные особенности Литвы и Португалии, сколько положение героя в пространстве: он находится либо в переходных, либо в замкнутых локусах, а это метафорически отражает его аутистичное и замкнутое на себе сознание.

Отдельного внимания заслуживает образ «столба» из света в темной комнате, который соединяет значения устойчивости и эфемерности, нематериальности, задает проекцию восприятия дома не как архитектурного сооружения, а как образа пространства в сознании персонажа. Луч в темной комнате – метафора границ восприятия и памяти; замыкание в них обеспечивает чувство устойчивости, домашности существования, но не позволяет разглядеть мир за их пределами. Внутренний мир воспоминаний и фантазий, как и пространство дома, составляет оппозицию внешней чуждой среде. Первое восприятие Костасом альфамского дома закрепляет за ним семантику безопасности, устойчивости, основательности (т. е. общекультурных значений дома [Лютман, 1999]).

Мечта поселиться в теплой, солнечной Португалии, стране, далекой от социальных потрясений, обусловлена желанием убежать, укрыться от жизненных трудностей, обрести безмятежность. Но более веской причиной стремления перебраться стала юношеская влюбленность в сводную сестру матери Зою, воплотившую для него женское начало, любовь, расцвет.

Драматизм судьбы Зои и Костаса в том, что их взаимная привязанность осталась нереализованной. Остановившая юношеский любовный порыв Костаса, Зоя объясняет невозможность близости не необходимостью соблюдать социальные условности, не табу (они не кровные родственники) или отсутствием взаимности, а онтологически обусловленным запретом соединяться двум экзистенциально схожим людям, одинаковым субстанциям:

⁷ Элтанг Л. Лиссабонские дома убивают медленно: Интервью Лены Элтанг Дм. Волчеку // Радио Свобода. 04.04.2012. URL: <https://www.svoboda.org/a/24537891.html> (дата обращения 12.07.2017).

Нет, Косточка, нам этого нельзя... <...> Никакая я тебе не тетка. Причина в другом: ты и я на три четверти состоим из воды. <...> Выходит, если мы соединимся, то воды станет шесть четвертей, и она перельется через край (с. 141).

Кроме метафорически сформулированной, есть и конкретная причина невозможности их соединения – разное понимание близости. Зоя видит в Костасе ментально родного человека, рассказывает ему о самом интимном. Юный Костас не может оценить доверие любимой женщины, он не хочет слушать о перипетиях ее судьбы, его раздражает, что она остается недоступной обладанию.

Разница в отношении друг к другу становится более очевидной после смерти мужа Зои. Вдовая и больная раком тетка пригласила Костаса жить в ее доме, но он не поехал. Утраченная возможность поселиться в альфамском доме с Зоей – отдельный предмет рефлексии персонажа. Костас объяснил отсрочку переезда, во-первых, стремлением показать свою независимость от любимой женщины, доказать, что она не может «вертеть» им, как «тряпичной куклой» (с. 142). Лишь после смерти Зои Костас формулирует свою вину перед ней, и осознает, что он ее «сильно подвел»:

Я мог бы стать ее другом, любовником или хотя бы японской куклой надэмоно – это такая соломенная кукла, которой натирают больное место, а потом кидают в реку... или относят в храм, или просто бросают в огонь. Я мог бы... дать ей покой, обыкновенное утешение, то есть свободу (с. 345).

Вторая причина – нежелание видеть тетку больной, стареющей, умирающей. И Зоя, и лиссабонский дом ассоциировались у Костаса с расцветом жизни (по контрасту с могильно-больничными коннотациями вильнюсского дома), и он не переезжал, боясь разрушить свои идеализированные представления о них. Первое чувство от встречи с постаревшей и больной Зоей – не просто разочарование, а злость из-за несовпадения образа в сознании с реальностью:

Когда тетка приезжала в Литву в последний раз, я с ней почти не разговаривал, когда она звала меня, я не приехал. <...> Я был зол на нее как черт. Я не мог поверить, что был влюблен в эту хворую старуху. <...> Как она могла так со мной поступить, думал я, в таком виде ей следовало остаться дома и не показываться мне на глаза (с. 496).

Костас вспоминает, что, не отказываясь от мечты переехать в Португалию, он планировал свою жизнь уже без реальной Зои:

Я думал о тысяче вещей, которые сделаю в Лиссабоне, и совершенно не думал о тетке, понятия не имею, как это у меня получалось. *Я жалел ее*, но какой-то *олимпийской прохладной жалостью*, как человек, который знает, что *никогда не умрет* (с. 60).

В отсрочке переезда, как он понимает, осмысляя прошлое, проявился эгоизм молодого человека, ощущавшего онтологическое превосходство над умирающим. Кроме того, выясняется, что он влюблен в образ Зои, который с течением времени перестал совпадать с реальным человеком.

Возможность стать хозяином альфамского дома осуществилась в момент, когда была необратимо утрачена мечта об обладании Зоей, – после ее смерти. Первая реакция Костаса на завещание («Косточка получает дом...» – с. 79), согласно которому он не может дом продать, подарить, связана с осознанием себя хозяином дома-мечты. Однако ощущение уверенности в себе быстро прошло, так как Костасу открывается, что внешняя среда не может укрепить, если у человека нет

внутреннего стержня⁸; формального владения домом недостаточно, чтобы изменилось мироощущение. Кроме того, оказывается, удержание, сохранение не образа, а реальной собственности требует усилий, какие Костас приложить не может.

В мотивной организации романа центральное место занимает комплекс: женщина – дом – тавромахия (антикварный артефакт с изображением корриды) – русский язык. Люди, пространство, вещи и слова объединены тем, что изначально не принадлежат Костасу, а овладение ими оказывается самым желанным и самым трудным. Составляющие мотивного комплекса значимы, так как связаны с поиском способов получения желаемого: насилие (над женщиной), принятие дара (дом), воровство (тавромахии) или естественное овладение (языком⁹). По отношению к материальной реальности поверяются разные позиции: наследника, вора, насильника.

Костас пытается понять причины своей неспособности по-настоящему, а не формально, владеть домом. Дом, как любая материя, разрушается; для его содержания нужно уметь «приручать реальность», а Костас осознает, что может управлять только словами. Он не противостоит энтропии, более того, ускоряет распад, уподобляясь грабителю, «йейтсовскому кабану», «стае термитов»: «В те времена... дом еще жил полной жизнью. <...> Одним словом, йейтсовский кабан без щетины еще не явился...» (с. 11); «Смотреть жалко, во что эти двое русских превратили дом, поработали не хуже стаи термитов» (с. 600).

Ощущение Костаса, что он не владеет домом по-настоящему, совпадает с чувствами Зои: «Видишь ли, дом семейства Брага кормит меня, одевает и держит на плаву, хотя спит и видит, как бы избавиться от меня» (с. 74). Новые русские хозяева дома в повествовании многократно противопоставляются прежним владельцам. Неслучайно второй после Зои женщиной, с которой Костас ассоциирует дом, является его «старая хозяйка», синьора Лидия Брага, мать покойного мужа тетки. Костас понимает, что «владеет собственностью на птичьих правах», а подлинными хозяевами дома больше века были представители португальского рода Брага: они строили дом, чтобы в нем жили потомки, следили за состоянием здания: «Дом принадлежал семье больше ста лет, его реставрировал бакалейщик Рикардо Брага, каждую балку самолично проверял...» (с. 34) Старые хозяева создали дом и осознавали свое право распоряжаться и собственностью, и людьми: «Лидия могла приказывать и слугам, и гостям с одинаковой безмятежностью...» (с. 182) А бездомные иммигранты, обретя жилище, более того, получив его в дар, оказывается, не могут его удержать.

Отношения с домом открывают особенность Костаса и Зои, переживающих свое мигрантство (незакрепленность) даже в принадлежащем им доме. Причины этого не сводятся к надменности подлинных собственников, утративших свое право владения из-за приезжих «бестолковых gussa». Иммигранты сами не могут

⁸ Опыт общения с няней, которая вынужденно эмигрировала из России в детстве, а затем с теткой, также эмигранткой, дает Костасу понимание, что не условия жизни придают существованию основательность, устойчивость, а сам человек: «Если спилить маслину у самой земли, она отрастит ствол заново... У моей няни был такой ствол, у моей тетки был такой ствол, а у меня только груда мусорных веток, ядовитых, как белый олеандр...» (с. 213)

⁹ Язык и входит в указанный ряд, и выпадает из него, так как представляет собой «иной план бытия» (М. Бахтин), иную реальность, в которой Костас естественно чувствует себя хозяином. При этом он лишен рефлексии о сложностях адекватной передачи своих мыслей: не претендуя в письмах на писательство, он естественно существует в языке, пеняя, в отличие от набоковского Цинцинната, не на невыразимость смыслов и истины, а на невозможность их открыть, постичь.

занять позицию хозяина. Это выражено и фактически: Зоя закладывает дом, а Костас доводит до окончательного разорения:

С тех пор, как *настоящие хозяева* умерли, дом на Терейро до Паго тихо гневался и хирел, обдираемый скупщиками, его защитные листья осыпались один за другим, и вскоре показалась кочерыжка... (с. 143)

Элтанг объясняет неспособность иммигрантов владеть имуществом особенностями отношений такого типа людей с реальностью, находящейся за границами их сознания. Дом, в представлениях Костаса, уподобляется женщине-жизни, которая, хотя и открывает некоторые свои секреты (сейф Лидии Брага), позволяет собою пользоваться, но не подчиняется и остается недоступной пониманию. Загадка дома идентична тайне Зои, но разгадать и женщину, и дом (бытийные универсалии) не удается:

И зачем она оставила мне свой дом? <...> Я истратил, извел, расточил этот дом, но он не гонит меня, а покорно сдает свои последки и секреты, разве это не значит, что он покорился мне? Черта с два. Дом взял надо мной волю, я застрял в нем... Я видел много домов, но этот – самый упрямый, самый обидчивый и вероломный. А я – его раб (с. 75–76).

Образ дома в романе становится метафорой бытия, впускающего человека на постой, но не дающего вечной прописки и гарантий устойчивости. Посредством сложных отношений героя с домом Элтанг формирует свою концепцию: человек – постоялец: «...я застрял в нем (доме. – *Е. П.*), как древние *путешественники застревают на постоялом дворе...*» (с. 75), «*Терейро до Паго принимал меня как постояльца, не допуская в свою сердцевину...*» (с. 476–477). При этом статус постояльца не означает в понимании центрального персонажа положения пограничности, а потому для Костаса не актуальны экзистенциальные переживания абсурдности и бессмысленности существования, ответственности за свой выбор, необходимости сохранения своего достоинства, свойственные персонажам литературы младоэмигрантов первой волны. Отмежевываясь от ассоциаций с В. Набоковым, Элтанг ответила на вопрос о сходстве ее романа с «Приглашением на казнь»: «А на кой нам сдался этот ваш Цинциннат? Костас пытается стать Костасом, и это отнимает у него чертову уйму сил и времени. Быть хозяином жизни – своей, или, не дай Бог, чужой – занятие зловещее, вздорное и безысходное. Другое дело – постоялец. Постоялец – это человек, необремененный недвижимостью, поэтому он в движении. Так мы с Костасом думаем, по крайней мере, а это уже двое»¹⁰.

Постоялец не укоренен, а значит, свободен и независим; он не имеет прав, но не отягощен долженствованием по отношению к месту, в котором пребывает, у него нет прочных связей с окружающими. Однако сюжетная линия Костаса проявляет закономерность: прежде, чем обрести позицию постояльца, нужно отказаться от мечты быть хозяином дома, любимым женщиной, ценным другом.

В организации повествования значима мотивная пара *отступление и активная оборона, наступление*, обозначенная уже в заглавии романа: «Другие барабаны услышишь, значит, бой окончен: потери слишком велики, и нужно *отступить, перестроиться и вернуться с подкреплением*» (с. 244). Так и у Костаса сменяются две интенции – к погружению в себя, существованию в доме, означающему передышку, иллюзию выпадения из течения жизни, и к выходу из дома для самоопределения, выстраивания связей с социальной реальностью (Другими). Текучесть, изменчивость и реальности, и сознания вынуждают двигаться, а не стоять на месте, а ситуация бездомья, когда мир, казавшийся устойчивым, стал недоступ-

¹⁰ Элтанг Л. Лиссабонские дома убивают медленно.

пен¹¹, вновь обнажает ценность дома. Поэтому, оказавшись в заключении, Костас колеблется между принятием положения бездомного и попыткой вернуться домой или выстроить образ своего дома хотя бы в письме.

Он, с одной стороны, осознает, что утрата дома – его вина: желая заработать деньги, чтобы заплатить банку за заложенный дом, он сам впустил в дом разрушителей своей собственной реальности. И в целом, получается, вторжение Другого разрушает понятный, свой образ бытия. С другой стороны, Костас подозревает в желании отнять у него дом окружающих: женщин, претендовавших на получение его в наследство (Агне, Додо), и двух своих друзей – Лилиенталя, мудрого, умеющего овладевать женщинами и вещами без усилий, не заискивая перед реальностью, и Лютаса, школьного товарища, эмигрировавшего из Литвы в Германию, представляющего собой европейский тип дельца, ставящего личную выгоду выше дружбы.

Из-за Лютаса Костас попадает в бутафорскую тюрьму, которую воспринимает как настоящую. Но вначале центральный персонаж позволяет литовскому другу превратить дом в декорацию для съемки порнофильма. Затем спальня «старой синьоры» становится сценическим интерьером постановочного (мнимого) убийства, и наконец, в доме положено начало реалити-шоу, где главным действующим лицом, сам того не ведая, становится Костас.

Ассоциация дом – театр/кино, т. е. условная реальность задана в самом первом письме Костаса, начинающимся предложением: «Когда они пришли за мной, все произошло как в фильме братьев Люмьер – быстро, плоско, непредсказуемо, в черно-белом мерцании» (с. 7). Это проявляет связь образа дома с семантикой подлинности/условности в контексте проблемы восприятия действительности: происходящее с человеком – это реальность, созданная кем-то иллюзия или плод воображения? Острота проблемы подчеркнута неспособностью Костаса отличить подлинник от подделки (мотив драгоценностей, оказавшихся фальшивыми, подмена отношений с Зоей связью с ее травестированной версией – Додо). Сознание воспринимает мнимое как настоящее, поэтому человек вынужден серьезно самоопределяться, совершать выбор даже в мистифицированных обстоятельствах. Это делает неприципиальным вопрос, действительно ли дом Костаса сгорел в финале или это его фантазия, так как он ощущает себя бездомным.

Завершая свое повествование, Костас говорит о том, что «сам построил свою тюрьму» (с. 628), сам отказался проверить, действительно ли закрыта дверь его камеры и нет возможности возвращения домой?

Обоснование этого выбора связано с переосмыслением образа дома. Дом был идеален, пока оставался мечтой. А жизнь в доме обернулась сложными отношениями с ним как с Другим, не желающим отвечать на любовь взаимностью.

После переезда дом воспринимался и как место, хранящее образ тетки, и как место ее упокоения. Костас не захоронил прах Зои, спрятав вначале на чердаке, потом в подвале (то есть локусах, метафорически воплощающих сверх-Я и бессознательное¹²). Хранение праха тетки в доме и наполнение своего существования воспоминаниями о ней иллюстрирует то, что обладанию доступен только пепел

¹¹ Элтанг сравнивает историю Костаса с землетрясением в Лиссабоне: «...Однажды утром город... (Лиссабон в 1755 г. – *Е. П.*) рассыпался, как карточный домик... То, что происходит с Костасом, это такое же отчаянное и неожиданное разрушение его реальности (*Элтанг Л.* Лиссабонские дома убивают медленно).

¹² Элтанг в интервью подчеркнула прозрачность семантики этих локусов: «Знаки эти довольно легко расшифровать. Скажем, крыша, то есть кров, это образ душевной крепости, некоей предсказуемости и узнаваемости»; «Подвал копит в себе досаду, раскаяние и смирение» (*Элтанг Л.* Лиссабонские дома убивают медленно).

и ментальные образы исчезнувшего близкого¹³. А в финале, который сочинил сам Костас, дом, как и тетка, превращается в прах: «Итак, дом на Терейро до Паго был женщиной? В таком случае две мои женщины обратились в пепел» (с. 605).

Дом ассоциируется не с местом жизни, а с событиями ухода, смерти¹⁴. В доме умерла теткина свекровь Лидия Брага, совершил самоубийство муж Зои Фабиу, затем умирает она сама; фабульные события начинаются с мнимого убийства в спальне Лидии; Костас предполагает, что где-то в доме Фабиу спрятал труп соседской девочки; наконец, в «вымышленной» главе в доме случайно погибает его школьный товарищ Лютас. И сам особняк разграблен и распотрошен:

Видела бы сеньора Брага, во что я превратил ее дом: в спальне стена распахнулась разграбленным тайником... а в винном погребе лежит труп молодого мужчины с выбитым глазом. И это еще не все – где-то здесь, в этих каменных стенах, замуровано тело маленькой девочки, не зря же дядя выстрелил себе в висок, и где еще ему было ее прятать? (с. 579)

В сознании Костаса дом уподобляется Валгалле («моей облупленной Вальхаллы» – с. 597) – в северной мифологии «дворцу убитых», «месту пребывания павших в сражении». В соответствии с древним мифом, погибшие войны в этом доме Одина каждый день погибали и воскресали. И Костас, оказавшись вне дома, воскрешает своих мертвецов посредством памяти и письма. Воспоминание становится инструментом поиска собственной идентичности и той единственной реальностью, которой он владеет по-настоящему. Письмо больше, чем дом, становится духовным музеем¹⁵, но оказывается, прошлое не может быть постоянным содержанием жизни.

В последней главе («Без названия») Костас уверяет, что вся предшествующая (седьмая) глава – художественный вымысел, а значит, смерти и убийства Лютаса Раубы и внебрачной дочери Фабиу Мириам – мистифицированные, ненастоящие. Но и метафорическая попытка Костаса «похоронить» Раубу и Мириам Петуланча (Додо) в доме знакова: именно по их вине, считает Костас, он утратил дом. В семантике фамилий выражена агрессивная направленность их действий: Рауба – от немецкого *rauben* («грабить»), а Петуланча – от испанского *petulance* – «раздражительность». Оба причастны к мистификациям убийств, одно из которых инсценировано в доме и является завязкой сюжетных событий романа. Так Костас фантазирует о разговоре Додо с подельником Ласло:

Можно использовать старый трюк с женским трупом. <...> Он наверняка боится полиции до слез, как все эмигранты с Востока. <...> Мне нужны бумаги на дом, подписанные добровольно... (с. 601–602)

В вымышленном тексте (как утверждает Костас в последней главе), умерщвляя потенциальных разрушителей своей реальности, своего жилища, Костас не спасает дом от уничтожения, но приносит условные жертвы для возможности рождения условного же мира, связанного не столько с художественным преображением действительности, сколько свободного от необходимости искать истину,

¹³ Самое близкое, но недоступное обладанию, утраченное в прозе Лены Элтанг устойчиво связано с Россией, «русскостью», что выражает, на наш взгляд, эмигрантскую ностальгию.

¹⁴ Е. Ратникова подметила, что в романах Л. Элтанг «дом – традиционный символ счастья и благополучия – становится... местом крушения семьи, физической смерти и душевных мучений...» [Ратникова, 2012].

¹⁵ Т. В. Быковская отметила, что в культуре дом означает «духовное пристанище, своеобразный духовный музей, где мы храним образы, всецело принадлежащие нам: образы дорогой и сокровенной жизни» [Быковская, 2013].

копаясь в прошлом и пытаясь понять себя, логику событий, собирать «пазл» подлинной реальности:

...я сделал Лютаса зачинщиком этой истории и даже убил его в седьмой главе – сломал ему шею и выколол глаз, содрогаясь от вседозволенности... <...> Я хотел увидеть, что получится, если перестать говорить о прошлом и приняться за будущее. Или, говоря проще, истребить все огнем к такой-то матери, сесть на пепелище и увидеть своих мертвецов (с. 627).

Разрушение устойчивого существования, выход из дома позволяет занять позицию поиска. Бездомье по-настоящему возвращает к писательству (не в смысле творчества, а к виртуальному пространству письма, которое может следовать за событиями реальности, а может отражать альтернативные версии, открывать «другие возможности»):

Я прочел это в одной книге – про целые поля других возможностей, затопленные постоянством воды... Еще я понял, что, пока я не писал, я жил как глухонемой и теперь уже не смогу остановиться, хотя знаю, что писателя из меня не выйдет, как не вышло ни вора, ни героя-любownika (с. 114).

Погружение в стихию языка позволяет без принуждения, насилия присвоить в условном мире слов то, чем невозможно обладать в реальности.

Костас в финале не просто выбирает письмо, но еще и возвращается обратно в тюрьму, которая ограничила физическую свободу, но открыла ему «другие возможности»:

Ты спросишь, для чего я здесь мерзну и почему я не попробовал открыть дверь, раз уж у меня появились сомнения? Потому что я хитрый литовский крестьянин, вот почему. Я боялся, что не смогу дописать свою книгу, если дверь окажется закрытой, понимаешь? В закрытой двери слишком много очевидности, а литература питается вымыслом (с. 628).

Язык воспринимается Костасом по-хайдеггеровски, как «дом бытия», который обретается им в ситуации физической несвободы. Письмо соединяет значение и оседлости, постоя, и, одновременно, существования в пути, в движении. Письмо наделяется функцией самопознания и поиска выхода из ограничивающих человека конкретных обстоятельств. Бутафорская тюрьма оказывается более доступным и подлинным, чем дом-мечта, образом земной жизни, а выход из нее, как и завершение письма («Вот сейчас допишу последнюю фразу, встану, надену пальто и выйду отсюда»), соотносится со смертью благодаря контексту – цитируемым далее героем строкам: «Перед тем, как двигаться дальше, нужно посидеть, это и есть жизнь: перед тем, как умереть, мы посидим», заимствованным из «Ягодок догадок» (1997) О. Прокофьева. Погружение в текст, письмо позволяет и примириться с ограничивающими человека обстоятельствами, и осознать условность несвободы, открыть для себя другие возможности, принять правила других барабанов: сменять отступление – боем, движением вперед. Поэтому в финале, слыша звуки в коридоре тюрьмы, указывающие на присутствие Другого, Костас откладывает выход из тюрьмы-жизни, и готов принять бой: «Эй вы, сколько вас?» (с. 629).

Список литературы

Быковская Т. В. Поэтика дома: образы внутреннего пространства человека // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 4. URL: www.science-education.ru/110-9819 (дата обращения 14.09.2014).

Гинзбург Л. О психологической прозе. М.: Intrada, 1999. 411 с.

Коврижных А. Ю. Поэтика романов Лены Элтанг // Язык. Культура. Коммуникации. 2015. № 1. URL: <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/184/388> (дата обращения 19.03.2018).

Логунова Н. В. Русская эпистолярная проза XX – начала XXI веков: эволюция жанра и художественного дискурса: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011. URL: <http://vak1.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/LogunovaNV.pdf> (дата обращения 12.03.2015).

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.

Михайлова Г., Самойленко А. Художественная картина мира в романе Лены Элтанг «Каменные клёны» // *Literatūra*. 2013. № 55(2). No. 91–106. URL: http://www.literatura.flf.vu.lt/wp-content/uploads/2014/03/55_2_91_106.pdf (дата обращения 10.02.2017).

Ратникова Е. Игра в метафоры понарошку и всерьез // Октябрь. 2012. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/8/r13.html> (дата обращения 19.03.2018).

Элтанг Л. Другие барабаны. М.: Эксмо, 2011. 640 с.

Laikkonen T. Lenos Eltang eilëraščio «Vasarotoja» semiotinë analizë (Семиотический анализ стихотворения Лены Элтанг «Дачница») // *Literatūra*. 2009. No. 51(2). P. 107–113.

E. A. Poleva

Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation
polewaea@rambler.ru

The semantics of the image of a house in the novel of Lena Eltang «Other drums»

The character-storyteller in the epistolary novel by Lena Eltang «Other drums» [Drugie barabany] is Kostas Kayris, an immigrant from Lithuania to Portugal. The circumstances of his private life (the absence of the father, cold relationship with his mother, homelessness experience, non-realised love for Aunt Zoe) and historical events (the collapse of the USSR and the hostile attitude of Lithuanians to everything Russian) cause the crisis of self-identity and existential sense of being lost in the reality. The basic plot event in the novel is the inheritance of the house in Portugal under the will of the favourite aunt and then its loss. In narration, the house is shown not only as an architectural construction, a place to live but also as an image of life in the consciousness of the character. To understand the semantics of the house image, it is significant to reveal the associative connections in the consciousness of the character. First of all, the house is related to a woman who is fascinating, but inaccessible to possession. Secondly, the house is a memory metaphor, a repository of the past into which Kostas plunges. The semantics of the image of the house is revealed in the system of spatial oppositions: house – pseudo-house, house – prison. The warmth of the house in Lisbon is opposed to the cold of habitation (pseudo-houses) in the homeland in Lithuania, and then in prison. One more significant spatial opposition: the static character and durability of the house against the fluidity of the river Tagus where it is located. The house in the novel embodies ideal life, dream and is linked to sensations of stability, security of existence. However, the narration about finding a house turns around the understanding of its loss. The author of the novel raises the question whether it is possible to hide in the House from life's difficulties, to drop out of historical time, social connections, plunging in the world of one's consciousness? It appears to be impossible for some reasons: first, the reality embodied in the house accepts the person only temporarily and does not give an eternal residence permit; secondly, the hero-immigrant himself is of keeping the property, of becoming the full owner. At last, he is not free from the desire to understand himself, to understand the other people, and the search for answers inevitably leads to the road and that means *from the house*. The house loss is compensated by the return to writing in a situation of homelessness and restrictions of physical freedom. The world of

letters becomes alternative to the house, opens «other possibilities». The house-language, which in the end is chosen by the hero-immigrant, unites the opposite values of the house (mastered, his life) and the road that implies the movement beyond the autistic and self-contained existence to the other (addressee), and the search for the basis for his identity and self-determination.

Keywords: Lena Eltang, emigration literature, epistolary novel, modern prose, modernism, the image of a house, homelessness, self-identification.

DOI 10.17223/18137083/64/15

References

Bykovskaya T. V. *Poetika doma: obrazy vnutrennego prostranstva cheloveka* [Poetics of home: images of the inner space of a person]. *Modern problems of science and education*. 2013, no. 4. URL: <http://www.science-education.ru/110-9819> (accessed 14.09.2014).

Eltang L. *Drugiye barabany* [Other drums]. Moscow, Eksmo, 2011, 640 p.

Ginzburg L. *O psikhologicheskoy proze* [On psychological prose]. Moscow, Intrada, 1999, 411 p.

Kovrizhnykh A. Yu. Poetika romanov Leny Eltang [The poetics of the novels of by Lena Eltang]. *Language. Culture. Communication*. 2015, no. 1. URL: <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/184/388> (accessed 19.03.2018).

Laukkonen T. Lenos Eltang eiläraščio “Vasarotoja” semiotinė analizė. *Literatūra*. 2009, no. 51(2), pp. 107–113.

Logunova N. V. *Russkaya epistolyarnaya proza XX – nachala XXI vekov: evolyutsiya zhanra i khudozhestvennogo diskursa* [Russian epistolary prose of the 20th early 21st century: evolution of a genre and an art discourse]. Abstract of Dr. philol. sci. diss. Moscow, 2011. URL: <http://vak1.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/LogunovaNV.pdf> (accessed 12.03.2015).

Lotman Ju. M. *Vnutri myslyashchih mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside the thinking worlds. Man – text – semiosphere – history]. Moscow, LRC Publ. House, 1999, 464 p.

Mikhaylova G., Samoylenko A. Khudozhestvennaya kartina mira v romane Leny Eltang “Kamennyye klēny” [Artistic picture of the world in the novel “The stone maples” by Lena Eltang]. *Literatūra*. 2013, no. 55(2). URL: http://www.literatura.flf.vu.lt/wp-content/uploads/2014/03/55_2_91_106.pdf (accessed 10.02.2017).

Ratnikova E. Igra v metafory ponaroshku i vser’yez [Playing metaphors for fun and seriously]. *Octyabr*. 2012, no. 8. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/8/r13.html> (accessed 19.03.2018).