



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ТЕМА ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОД РОМАНА Д. ТАРТТ «ЩЕГОЛ»

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Проверка на объём заимствований:

77,7 % авторского текста

Работа рекоменд. к защите
рекомендована/не рекомендована

« 8 » июня 2019 г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ
Т.Н. Маркова Маркова Т.Н.

Выполнила:

Студентка группы ОФ-515/075-5-1
Прохорова Василиса Олеговна

Научный руководитель:

Доктор филологических наук, профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2019

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Понятие интермедиального кода в контексте литературоведческого исследования	18
1.1. Понятие интермедиального кода в контексте литературоведческого исследования. Виды интермедиальности	18
1.2. Особенности интермедиального анализа. Формы интермедиальности	26
1.3. Роль искусства в творчестве Д. Тартт	29
Глава 2. Функции интермедиальности в романе Д.Тартт «Щегол»	42
2.1. Центральные интермедиальные образы романа	42
2.2. Интермедиальный код в характеристике персонажей	47
2.3. Пространственно-культурный код романа	59
Заключение	72
Список литературы	75
Приложение	87

Введение

Донна Луиза Тартт (род. 1963) – современная американская писательница, автор трёх романов («Тайная история» (The Secret story, 1992), «Маленький друг» (The Little friend, 2002), «Щегол» (The Goldfinch, 2013)).

Дебютный роман Тартт «Тайная история» сразу стал бестселлером и был переведен на 24 языка. Второй роман «Маленький друг» Тартт выпускает после перерыва длиной в 10 лет. За это время у неё вышли три коротких рассказа «Tam-O'-Shanter» (1993), «A Christmas Pageant» (1993) и «A Garter Snake» (1995), а также три эссе: «Sleepy town: A Southern Gothic Childhood, with Codeine» (1992), «Basketball Season" in The Best American Sports Writing» (1993) и «Team Spirit: Memories of Being a Freshman Cheerleader for the Basketball Team» (1994). В 2013 году был опубликован третий роман Донны Тартт «Щегол», именно за него писательница получила множество литературных наград, в том числе и Пулитцеровскую премию 2014 года. Осенью 2019 года выйдет экранизация романа.

Первое исследование творчества Донны Тартт появились в 2010 году в Чехии [57] и было связано с расширением возможностей интерпретации текста на примере романа «Маленький друг». По утверждению автора статьи Л. Бренкусовой, «культурный подход может быть полезен при выявлении элементов, которые делают роман частью южной литературы» [57] (здесь и далее перевод наш – В.П.).

Пик интереса к творчеству Тартт пришелся на 2016-2018 годы, значительная часть исследований была проведена в России, также встречаются работы исследователей из Германии [58; 77], Финляндии [68], [70], Италии [62] и США [63; 65; 69]. Объектом исследования большинства из них стал последний роман Донны Тартт «Щегол», выпущенный в России в 2015 году. Причиной внимания к роману, вероятнее всего, стало обращение писательницы к русской теме и творчеству Ф.М. Достоевского [7, с. 94–98; 9, с. 200; 11; 17, с. 82; 27; 50, с. 458; 51; 53, с. 167; 62], что впоследствии

переросло в более углубленное изучение романа и творчества писательницы в целом. Также «Щегол» анализируют в междисциплинарных исследованиях: Мерсе Куэнка рассматривает роман через призму социологии и исследует отношение к роману взрослых читателей [63], Мориц Виганд изучает миграцию населения в США и ищет ее причины в современной американской литературе, где описывается переселение [77], а Фил Лиск написал книжный обзор и проанализировал «Щегла» с точки зрения психологии [69]. Среди наиболее активно изучающих творчество Д. Тартт авторов выделяются О.Ю. Анцыферова, И.Ю. Парулина, А.В. Татаринцов, Н.С. Шалимова и Лидия Коккола.

Исследователи рассматривают творчество Донны Тартт в разных аспектах, одним из наиболее спорных является жанр.

Преобладающая часть исследователей считает «Тайную историю» университетским романом [1, с. 22; 11; 28, с. 70; 46, с. 35; 47, с. 58]. Е. П. Ерохина определяет «Тайную историю» как «университетский роман», подразумевая под этой жанровой формой «сплав психологического романа и его разновидности, романа воспитания, романа испытания, романа идей, социального романа» [12]. И. Ю. Парулина также относит «Тайную историю» к университетскому роману и в статье «Университетский дискурс: сбор корпуса» даёт своё определение этому жанру: «это тип текстов, объединенных особыми формальными и семантическими чертами, свойственными текстам, отражающим социальную действительность в контексте университета» [28, с. 7].

О.Ю. Анцыферова считает, что Донна Тартт создала новый вариант университетского романа, «включающий принципиально разнородные ряды массовой литературы (черты триллера и романа нуар) и структурообразующее влияние античной литературы» [1, с. 22]. Структурообразующая функция античности выражается в аналитической композиции романа, впервые использованной в «Царе Эдипе» Софоклом, сходной с хором в античной трагедии роли рассказчика Ричарда Пейпина,

ретроспективном повествовании, при котором рассказчик находит в истории следы предопределенности, и, наконец, появлении «мага», «жреца некоего тайного культа» Джулиана Морроу, с которым связано функционирование в тексте диониссийского и аполлонического начал. В статье того же года «Постмодернистская полемика об античности: Донна Тартт vs Алан Блум» (2015) Анцыферова называет жанр «Тайной истории» «университетским триллером», дополняя новое жанровое определение тем, что «Тайная история» является одновременно яркой иллюстрацией «к его [Аллана Блума] тезису о духовном оскудении современного студенчества» и трикстерской травестией [2, с. 263].

Иную точку зрения представляют исследователи, выделяющие в числе жанровых форм «Тайной истории», детектив и роман нуар [9, с. 41–43; 27; 9, с. 198–199]. Так, А.Е. Гаранина, как и Э.И. Назирова [26], считает, что «Тайная история» – это «сложное в жанровом отношении произведение, в котором синтезированы черты детектива, триллера, психологического и философского романа» [9, с. 43]. С.Э. Григорян и М.П. Блинова в статье «Особенности художественной реализации подтекста в романе Донны Тартт “Тайная история”» называют роман «синкретизмом детектива, романа “нуар” и греческой трагедии в современном антураже». Исследователи отмечают, что в первом же абзаце романа Тартт использует «антидетективный прием» – раскрывает обстоятельства убийства, оставляя за кадром лишь причины и подробности преступления – что приводит к «деконструкции жанра» [10, с. 198]. С романом «нуар» «Тайную историю» сближает герой, «вовлеченный в преступление», и персонажи, склонные к саморазрушению. И, наконец, «вступление современного человека на территорию сакрального» позволяют вспомнить о древнегреческой трагедии.

«Маленький друг» – второй по счёту роман Донны Тартт, которому в литературоведении на данный момент уделено гораздо меньше внимания, чем двум другим произведениям Тартт. О.Ю. Анцыферова, описывая влияние южного мифа на творчество писательницы, называет «Маленький

друг» «триллером с насыщенной атмосферой» и упоминает высказывание Рута Франклина о том, что произведение является воспроизведением «модели южной саги» [3, с. 168]. Однако данное определение жанра является неполным, так как в нём не учтены жанровые формы, черты которых также отразились в романе – роман воспитания, психологический роман и социально-криминальный роман, о которых говорит Е.Н. Чернозёмова в статье «Повседневность школьного быта в романе Донны Тартт “Маленький друг”» [48].

Третий роман Донны Тартт «Щегол» чаще всего называют романом воспитания [8, с. 195; 24, с. 182; 37, с. 132; 45, с. 261; 53, с. 166–171]. Как пишут М.А. Газарова и А.В. Татаринов в статье «Роман Марка Твена “Приключения Гекльберри Финна” и “Щегол” Донны Тартт: к проблеме трансформации жанра “роман воспитания”», основанием для такой идентификации является развивающийся герой, «личность которого раскрывается в столкновении с внешним миром, начиная с детства до физической и духовной зрелости» [8, с. 195], а также наличие некой «педагогической идеи», реализующейся через внешний мир и способствующей развитию героя. Е.М. Фомина рассматривает «Щегол» уже с позиции трансформации жанра романа воспитания, или романа испытания (М.М. Бахтин), в современном сознании. Согласно её статье «“Щегол” Д. Тартт как роман воспитания» (2017), основу романа воспитания составляет «стадиальное развитие личности», происходящее посредством испытаний, приключений, закаляющих характер главного героя [45, с. 262], в «обстановке авантюрного действия» и «психологического времени» (М.М. Бахтин). Также Фомина одной из первых говорит, что «автор проводит полный обряд инициации Теодора Декера как протагониста романа воспитания», так как каждое испытание становится для героя ещё и жизненным уроком.

Н.С. Шалимова в статье «Жанровая атрибуция романа инициации на примере произведения Д. Тартт “Щегол”» (2017) отмечает, что «Щегол»

является романом инициации – жанровой модификацией «романа воспитания с особым типом героя, конфликта, хронотопа и своеобразными нарративными стратегиями, обеспечивающими наиболее многогранную и полную репрезентацию героя, с одной стороны, и по-особенному выстраивающими связь читателя-героя-автора – с другой» [52, с. 166]. В «Щегле» мы наблюдаем за обрядом инициации Тео Декера, который вынужден спуститься в лиминальный (сакральный) мир после смерти матери и пройти ряд испытаний, чтобы в конце вернуться в мир профанный, «переоценив ценности и совершая правильные с точки зрения мироустройства поступки» [52, с. 166]. Как отмечает Шалимова, роман инициации взаимодействует со структурами романа-путешествия, романа-странствия, авантюрного романа и детектива. В статье «Хронотоп Рождества в поэтике романов Джерома Дэвида Сэлинджера “Над пропастью во ржи” и Донны Тартт “Щегол”» (2017) Шалимова также отмечает «важность хронотопа Рождества в романе инициации, где главной доминантой является внутреннее изменение, преображение, просветление героя» [50, с. 460], которое вписывается в ожидание рождественского чуда. Таким образом, к набору жанровых форм Н.С. Шалимова добавляет святочный рассказ.

В статье 2018 года «Роман Д. Тартт “Щегол”: к поэтике жанра романа воспитания» Н.С. Шалимова пишет о том, что «Щегол» – это синтез «классического романа и новейшей прозы о взрослении» [53, с. 166], а к уже названным ранее жанровым формам добавляет исповедальный и фронтирный романы. К чертам новейшей прозы о взрослении Шалимова относит особый способ повествования, которое ведется от первого лица «с ретроспективными отступлениями» и перемежает временные пласты при помощи «приёма “двойной психологической оптики”» [53, с. 171].

Существует и иной взгляд на проблему жанра в романе «Щегол». Е.А. Селютина и Е.В. Захарова предполагают, что «Щегол» является трансформацией детектива: он «разрушает детективную модель», «переносит интригу из области сюжетной в область нравственную» [34]. При этом в нём

соединяются черты авантюрного романа и романа воспитания. По мнению авторов статьи, «исходной точкой для развития сюжета становится загадка, когда незнакомец в музее после взрыва подталкивает мальчика к спасению картины. Однако однозначных выводов, определяющих жанр романа, в статье нет.

Таким образом, можно предположить, что все произведения Донны Тартт являются синтетическими в жанровом отношении. В каждом из них соединены «психологическая проза, анализ социума и детективная история» [50, с. 57]. На данный момент вопрос определения жанровых черт в каждом из романов является спорным.

Второй аспект, который исследователи рассматривают наиболее часто в связи с творчеством Донны Тартт, – интермедальность и интертекстуальность её романов. В первую очередь, как отмечают Е.А. Селютина и Е.В. Захарова и ряд других исследователей [7, с. 94–98; 8, с. 200; 11; 17, с. 82; 27; 50, с. 458; 51; 53, с. 167; 62] следует сказать о влиянии «англо-американской рецепции русской литературы и, конкретно, социально-психологического романа» Ф.М. Достоевского [34], которое проявляется на разных уровнях поэтики романов. Например, если говорить о персонажах, то Борис в своём монологе о романе «Идиот», рассуждая о проблемах добра и зла, уподобляет Тео князю Мышкину, а сам становится анти-Мышкиным, как отмечает Е.М. Бутенина [7, с. 98]. Героев Достоевского и Тартт объединяет наличие большой идеи, теории: «Коля Красоткин <...> мечтал о спасительной миссии, <...> Тео Декер открыл для себя существование некоего «промежуточного пространства», где можно найти и красоту, и любовь» [7, с. 98]. Описывая загадочную русскую душу Бориса Павликовского, как отмечают Е. А. Селютина и Е. В. Захарова, автор романа использует стереотипные формулы: пренебрежение к закону, неумеренное потребление алкоголя, неожиданные благородные поступки, верность воровскому братству и любовь к Ф. М. Достоевскому [34]. Имя героя – Теодор (или Фёдор) и фамилия, начинающаяся на «Д» (Декер) – указывает на

связь с Ф. М. Достоевским [7, с. 97], как и название одной из глав – «Идиот». В повествовании это влияние реализуется в выборе нарративных приёмов. Так, «взросление Тео описывается как бесприютное скитальчество по промозглому городу, и многократно повторенные слова “бродить” (wander) и “туман” (fog) относятся не только к его прогулкам..., но и к пограничному состоянию между реальностью и невротическим безумием, нередко усиленным наркотиками». На уровне сюжета влияние Достоевского наблюдается в коллизии, построенной на модели преступления и наказания: в шоковом состоянии герой выносит картину из музея, и в течение долгих лет после этого из-за невозможности вернуть картину его будет преследовать страх разоблачения [7, с. 97; 11].

Традиции Достоевского отмечаются и в «Тайной истории». Автор поднимает «вечную тему, тему преступления и неизбежного наказания», общую с одноименным произведением русского писателя. В обоих романах персонажи – студенты, которые совершают два убийства: одно намеренное, другое случайное. Герои произведений «испытывают свои намерения на прочность, чтобы доказать, что проверка не была напрасной», как пишет Э.И. Назирова [26]. И все они получают наказание в виде мук совести, одержимости мыслью не быть пойманными [12; 27]. Оба произведения обладают особым типом психологизма, «при котором мы видим переживания персонажа, размышления, план действий» [26]. Однако в «Тайной истории» в отличие от «Преступления и наказания» акцент сделан на преступлении, именно по этой причине в определении жанра фигурирует в большей степени триллер, нежели психологический и философский роман, черты которых несомненно присутствуют в произведении.

В «Тайной истории» большой пласт интертекста составляют отсылки к античной культуре, который очень подробно описывает О.Ю. Анцыферова в статье «Античный код в университетском романе Донны Тартт “Тайная история”». В книге множество высказываний греческих и латинских авторов. «Тайную историю» считают данью, отданной Тартт «Вакханкам» Еврипида,

так как роман «пронизан дионисийским началом» с его «жестокой, деструктивной стороны» [1, с. 24]. Для того чтобы описать место личности в романе, О.Ю. Анцыферова цитирует М.Ю. Лотмана: «текст античности “используется не как сообщение, а как код, когда он не прибавляет нам каких-либо новых сведений к уже имеющимся, а трансформирует само осмысление порождающей текст личности и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему значений”» [1, с. 25]. И.Ю. Парулина, описывая научные дискурсы «Тайной истории», отметила, что их главной темой являются греческий язык и античная философия. Эта мысль обоснована большим количеством аллюзий на античную культуру и литературу и речью персонажей, которые активно используют греческий язык [28, с. 73], что, в свою очередь, свидетельствует о том, что герои «живут греческой культурой» и «находятся под сильным влиянием своего преподавателя греческого» [12].

Существует и иная точка зрения: Г.Г. Ишимбаева отмечает, что античность оказала влияние на роман, однако идейный замысел произведения гораздо сильнее связан с Ницше. По её мнению, уже название романа связано с произведением Прокопия Кесарийского «Тайная история» (предвосхитившее работу Ницше «К генеалогии морали»), где «в скандальном памфлете» разоблачаются нравы императорского двора [17, с. 79]. Исследователь считает, что сюжетообразующими в романе стали несколько положений из книги «Рождение трагедии из звука музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру»: во-первых, дихотомия аполлонического и дионисического начал «стала моделью поведения героев, познающих иррациональное», во-вторых, концепция искусств Ницше, предполагающая наличие «живой стены» между собой и миром действительности, чтобы сохранить «в себе свою идеальную почву и свою поэтическую свободу» [17, с. 79]. Джулиан Морроу «соблазняет своих учеников лекциями с ницшеанским подтекстом» [17, с. 79–80], во время которых и закладывает в их головы мысль об абсолютной свободе и, вспоминая эриний и менад,

рисует схему возрождения сверхчеловека в дионисийских мистериях [17, с. 80]. А.Е. Гаранина тоже видит ницшеанские мотивы в «Тайной истории». Однако она делает акцент на «Книге для всех и ни для кого. Так говорил Заратустра», где Ницше писал, что «счастье человечества в возрождении дионисийской иллюзии и трагической мудрости» [9, с. 43].

Е.Н. Черноземова находит, что авторская стратегия текста «Тайной истории» сходна со стратегией «Мартина Идена» Джека Лондона: «очарование внешне аристократичными участниками семинара по древнегреческому языку разлетается при более близком знакомстве» [50, с. 58].

В романе «Маленький друг» исследователи отмечают влияние южной традиции американской литературы [3, с. 168; 57]. Так, О.Ю. Анцыферова говорит, что «Тартт предлагает читателю собственную версию южного мифа – ностальгически ироническую и коммодифицированную одновременно» [3, с. 168]. Сара Гальван в статье «Donna Tartt's Confused Little Friend» (2003) полагает, что поместье Кливов под названием «Невзгоды» восходит к сожженному поместью Уилксов из «Унесенных ветром» Тары Маргарет Митчелл, Хилли, сосед Гарриет, влюбленный в нее, похож на Дилла Харриса из романа «Убить пересмешника» Харпер Ли, а сама Гарриет «демонстрирует преждевременную невинность Скаут Финч и озорную находчивость Тома Сойера» [64]. Д.П. Семенова находит параллели в образах Гарриет и Тома Сойера: оба героя вынуждены формировать реальность, основываясь на имеющихся фактах, предлагаемых другими персонажами, у каждого из них есть тесная связь с одним из взрослых (у Гарриет – с няней Идой, у Тома Сойера – с тетей Поли) [35, с. 229]. Е.Н. Черноземова находит параллель в сюжетах «Приключений Тома Сойера» и «Маленького друга»: посещение воскресной школы, атмосфера которой наполнена лицемерием взрослых, – а также «один из твеновских мотивов» - мотив школьной дружбы [48].

В статье «Роман Д. Тартт “Щегол”: к поэтике романа воспитания» (2018) Шалимова отмечает влияние Дж.Д Сэлинджера в схожести образов

героев и нарративного вектора, а также сюжетного ядра, «с взаимопроникающими элементами, к которым относится мотив преобразования души, являющийся сюжетообразующим и объединяющим классический роман воспитания с последующими его трансформациями» [53, с. 170]. Параллели с романом «Над пропастью во ржи» видит и Е.М. Бутенина: исследователь считает, что Тартт сознательно вводит в повествование «образ юного нью-йоркского скитальца» [7, с. 98].

Ещё один значимый пласт интертекста, выделяемый исследователями в романе «Щегол», состоит из аллюзий на произведения Ч. Диккенса [50; 53, с. 170]. Е.Н. Чернозёмова находит схожие элементы в сюжетных линиях Тео Декера и Дэвида Коперфилда, в разном порядке прошедших «школу безразличия» и «школу строгих правил» [48]. Н. С. Шалимова пишет, что текст «Щегла» наполняет «диккенсовская просторность, некоторая неторопливость, а также нравственный абсолютизм романа». Кроме того, само действие романа, начинающееся в большом городе в предрождественское время, и герой-сирота, по мнению Шалимовой, также указывают на связь с Диккенсом [52, с. 165].

М.А. Газарова и А.В. Татаринцов в статье «Роман Марка Твена “Приключения Гекльберри Финна” и “Щегол” Донны Тартт: к проблеме трансформации жанра “роман воспитания”» полагают, что архетипом образов Гека и Тео является Гамлет Шекспира, видя в образе Гамлета «определенный тип сознания, который направляет взгляд героя внутрь себя, чтобы воззвать к вершинам мироздания» [8, с. 197]. Тео не обращается к Богу, но в созерцании картины Фабрициуса находит надежду, удерживающую его от падения в хаос.

Библейские аллюзии в тексте «Щегла» находят К.А. Дроковская и Е.М. Фомина. По мнению Дроковской в статье «Сакрализация искусства в романе Д. Тартт “Щегол”», сходство полотна Фабрициуса с иконой, «непосредственным символом божественного» [11; 159], а также переживания, которые чувствует Тео благодаря ей, становятся основанием

для выделения ритуальной функции искусства в романе. Фомина же считает, что священные тексты позволяют показать эволюцию в сознании Тео, когда «в критический момент своей жизни, прячась в отеле Амстердама от полиции, Теодор мысленно приходит к осознанию текстов «священных книг» [45, с. 269].

Экфрасис картины Карела Фабрициуса «Щегол» Е.Н. Ищенко и М.К. Попова называют «одним из ключевых моментов в построении сюжета и характеристике персонажей романа» [18, с. 67], он «возникает в самые драматичные и поворотные моменты сюжета, нередко обуславливая резкие изменения в ходе событий» [18, с. 68], воплощает идею «замершего мгновения» [11]. Картина являет герою мир «необратимых катастроф и обреченности человека» [40, с. 399], каждый раз запуская «механизм ретравматизации» [18, с. 69], при этом она получает значение спасательного круга для персонажа, давая почувствовать иллюзорную связь с погибшей матерью, удерживая от гибели, помогая понять свое место в мире. Целью Донны Тартт было «передать трагедию гибели искусства в современном мире, одновременно изобразив одержимость ребёнка произведением живописи» с помощью картины Фабрициуса. Выбор места взрыва – музей – говорит о стремлении Д. Тартт «показать хрупкость и уязвимость памятников культуры» [18, с. 67–68]. По мнению Роланда Броша, через субъективный и аффективный взгляд вымышленного персонажа на картину Тартт показывает преобразующую силу искусства [58]. Для Тео встреча с картиной «знаменует встречу с абсолютным, чем-то вневременным, придающим осмысленность собственному бытию и происходящим событиям» [18, с. 71].

Н.В. Столбова и В.Н. Железняк выделяют ряд функций полотна Фабрициуса в тексте: во-первых, благодаря экфрасическим описаниям создается сходство щегла с портретами персонажей, которых исследователи выделяют в группу «героев-щеглов» (среди них Пиппа, мать Тео, Хоби и сам Тео) [38, с. 78], во-вторых, вокруг «Щегла» образуется новая реальность,

определяемая по ряду «симптомов» – изменение света, времени, «художественная редукция» реального пространства, наличие «волшебной точки», «точки сингулярности», перемещающей героя в пространство, в котором «сходятся все позитивные компоненты художественного события» [38, с. 79] и появление некой промежуточной зоны, «где оживает красота», то есть наличие откровения.

Е.Н. Черноземова отмечает важную роль «экфрасических обращений» в романе Донны Тартт «Тайная история». По описанным в романе сюжетам картин исследователь ассоциативно подбирает живописные полотна. Среди функций экфрасиса исследователь указывает «создание колорита университетского романа, насыщенного многочисленными реминисценциями» [47, с. 61], создание художественного пространства городка Хэмпдена, характеристика персонажей через рецепцию рассказчика.

Интерес для исследователей представляет архитектура романа «Щегол». Н. С. Шалимова, отмечает, что «основу романа инициации составляет Поиск. Отсюда и параболическая композиция, где вершина параболы – символическая смерть героя, а крайние точки – расставание с прежним миром и затем возрождение в новом статусе» [9, с. 164]. Хронотоп искривлен: «время перемешивается, перестаёт быть линейным» [36, с. 131]. Сама Донна Тартт, по словам переводчика «Щегла» А. Завозовой, отмечала, что время в романе нарушено, а всё действие происходит в альтернативной реальности [13]. В романах подобного типа используются «различные способы субъективации, управления временем» [52, с. 164], но при этом самым важным остаётся «миг, в который совершается изменение в сознании героя» [35, с. 164]. Место действия также очень важно. Как уже было сказано ранее, исследователи отмечают влияние традиции Ф. М. Достоевского: видение героем города нередко совпадает с его внутренним состоянием. Так, радостное ощущение города посещает Тео «в нечастые минуты ощущения правильности совершенных поступков» [7, с. 97] – Донна Тартт создала «эмоциональную карту Нью-Йорка» [13]. В тексте отмечаются такие приемы

как ретроспекция, проявляющаяся в воспоминаниях, возникающих в кульминационные моменты, «кинематографическая монтажность в изображении окружающего мира и лиминальность хоронотопа» [52, с. 165]. Эти приёмы формируют особую стратегию повествования: акцент падает «не на развитие характера, а на утверждение романа-состояния в его тяжелом, минорном варианте» [40, с. 400].

Таким образом, творчество Донны Тартт изучено с точки зрения влияния на него южной традиции, традиции Ф.М. Достоевского, Дж.Д. Сэлинджера, М. Твена, Ч. Диккенса и других писателей, отмечена структурообразующая, сюжетообразующая и характеризующая функции экфрасиса картины «Щегол» в тексте, большое внимание уделено определению жанровой формы романа, однако большая часть маркированного интермедиального кода романа «Щегол» осталась неисследованной и не приведенной в систему.

Актуальность работы заключается в малой и неполной исследованности интермедиального кода романа «Щегол» как смыслообразующего пласта текста, а также в отсутствии какой-либо единой концепции или классификации, связывающей все уровни использованных в тексте предметов искусства.

Объект исследования – поэтика романа Донны Тартт «Щегол».

Предмет исследования – функции интермедиального кода в романе «Щегол» на разных уровнях текста: символическом, пространственном и образном.

Цель работы – выявление интермедиального кода романа Д. Тартт «Щегол» и системный анализ составляющих его элементов на уровне 1) актуализации различных интермедиальных слоёв (искусство эпохи Ренессанса, Просвещения, Модерна и Постмодерна), 2) функций, выполняемых в романе, 3) связи с тем или иным персонажем.

В соответствии с поставленной целью предполагается решить следующие задачи:

1) проследить историю формирования понятия «интермедиальность», описать типы интермедиальности, обозначить подходы к интермедиальному анализу;

2) определить способы функционирования интермедиального кода в романе Д. Тартт «Щегол» на уровне символического кода, хронотопа и системы образов.

В приложении к работе даются методические рекомендации по изучению романа Д. Тартт «Щегол» в школе в контексте интермедиальности и интержанровости.

Методология исследования:

1) интермедиальный анализ (В.О. Чуканцева, Н.В. Тишунина, Оге А. Ханзен-Лёве);

2) интертекстуальный анализ (Ю. Кристева, Н.А. Фатеева, В.П. Москвин);

3) сравнительно-типологический анализ (В.М. Жирмунский, А.Н. Веселовский, Г. Кайзер).

Мы выдвигаем **гипотезу** о том, что интермедиальный код романа, функционируя в тексте на разных уровнях (хронотопическом и образном), становится смыслопорождающим элементом, формирующим принципиально новую интерпретацию романа.

Наша работа состоит из двух глав, приложения, заключения и библиографического списка, состоящего из 79 источников. **В первой главе** прослеживается формирование понятия «интермедиальность» в работах А.Ю. Тимашкова, И. Раевски, Оге А. Ханзен-Лёве, Н. Тишуниной и И.П. Ильина, рассматриваются формы и функции интермедиальности, описываются основы интермедиального анализа. **Вторая глава** включает анализ интермедиального кода романа на трёх уровнях: символическом, культурно-пространственном и образном, – с последующим выявлением функций интермедиальности в тексте романа Д. Тартт «Щегол».

Апробация материала дипломной работы осуществлялась в ходе участия в III международном конгрессе «Непрерывное педагогическое образование: глобальные и национальные аспекты» (21-22 ноября 2016 года), Международной научной конференции «Литература как игра и мистификация» (в рамках VI научных чтений «Калуга на литературной карте России») (26-28 октября 2018 года), XIV Международной научно-практической конференции «Язык. Культура. Коммуникация» (23 марта, 2019 года), XXII Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе – Лейдермановские чтения» (29-30 марта 2019 года), в XXII Открытой конференции студентов-филологов Санкт-Петербургского государственного университета (14-19 апреля 2019 года) и в публикации статей на исследуемую тему в сборниках «Литература как игра и мистификация. Материалы VI Международных чтений «Калуга на литературной карте России»» (Калуга, 2018), «Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, г. Стерлитамак, 25-26 октября 2018 г.» (Стерлитамак, 2018), «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, 8 февраля 2019 года).

Глава 1. Понятие интермедиального кода в контексте

литературоведческого исследования

1.1. Понятие интермедиального кода в контексте литературоведческого

исследования. Виды интермедиальности

«Значимость интермедиальности в современной литературе связана с очередной сменой культурной парадигмы – от “литературоцентризма” к “искусствоцентризму”» [21, с. 24]. Интермедиальность – понятие, под которым понимают взаимодействие разных видов искусств («диалог культур») или методологию анализа, «опирающаяся на принципы междисциплинарных исследований» [43, с. 149]. В этом параграфе мы будем говорить о первой части определения.

В литературоведении термин «интермедиальность» начали использовать в конце XX века, но интерес к этому явлению возник ещё в античности и, например, в литературе проявился в виде экфрасиса – частном случае интермедиальности, – когда в таких поэмах, как «Иллиада», описывались вазы, щиты с сюжетными росписями [30, с. 22]. Экфразы в античности выступали скорее как элемент красноречия, нежели как средство художественной выразительности, однако уже на этом этапе они начали выполнять определенные функции: «пророческое изображение» грядущих событий, «отметки поворотного момента на пути главного героя», оповещение об альтернативном варианте развития событий [30, с. 22–26]. Если задачей античных мастеров было максимально подробное и точное живописание предметов искусства, то романтики, переосмыслив этот подход, создали новую описательную поэтику: «они видели свою задачу в усилении эмоциональной реакции на произведение искусства, чтобы вызвать подобное

же восприятие зрителем их стихотворения» [30, с. 43] поэтому романтический экфрасис опирается более на память и воображение поэта, чем на реальный объект.

Многообразие форм взаимодействия искусств, по мнению Н.В. Тишуниной, обусловило необходимость в эстетическом и теоретическом осмыслении этого явления, вследствие чего на протяжении XVIII–XIX веков появились его различные толкования [43].

Впервые термин «интермедиум» был употреблён английским критиком и философом С.Т. Кольриджем в 1812 году в работе «Literary Remains: Coleridge on Spenser» в связи с «повествовательной аллегорией»: «Повествовательная аллегория отличается от мифологии, как реальность – от символа; одним словом, это характерный посредник (intermedium) между человеком и олицетворением» [60]. В 1965 году термин Кольриджа появляется в эссе «Intermedia» Дика Хиггинса, члена международного арт-движения «Флюксус», целью которого было «слияние в одном “поток” различных способов выражения» [20, с. 4]. Под «интермедиа» Хиггинс понимает «концептуальное слияние различных форм медиа», или различных видов искусства, например, как, визуальная поэзия или фигурные стихи [66].

Разработка идеи взаимодействия искусств в отечественном литературоведении, как пишет Н.В. Тишунина в статье «Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований», началась с работы М.П. Алексеева «Тургенев и музыка» (1918), в которой исследователь рассматривал это направление как часть сравнительного литературоведения. Появляется термин «синтез», который используется наравне с термином «взаимодействие искусств» и выпускается сборник РАН «Русская литература и зарубежное искусство» (1986), в котором описывается методология исследования синтеза искусств в ракурсе сравнительного литературоведения «через сопоставление, сравнение, рядоположение сюжетов, тем, образов в конкретном литературном произведении» [43].

В 70-е годы происходили процессы, обусловившие дальнейшее развитие понятия интермедиальности. В области эстетики М.С. Каган в книге «Морфология искусства» предлагает такой подход к искусству, в котором оно будет пониматься как открытая и целостная система, функционирующая по «законам преломления сущности и структуры художественно-творческой деятельности в многообразных конкретных её формах» [19, с. 9], таким образом, появляется идея полихудожественного пространства культуры.

В это же время закладывается база, на которой впоследствии разовьется интермедиальный подход к анализу. Ю. Кристева предлагает термин «интертекстуальность», созданный на основе идей М.М. Бахтина о «карнавализации текста» и «диалоге культур». Р. Бартт высказывает мысль о том, что «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [5, с. 418]. Понятие «текста» в работах Барта расширяется, и под ним понимается «поле методологических операций» [5, с. 415]. Позже, опираясь на работы Барта, Жак Деррида скажет: «Нет ничего, кроме текста». Ю.Н. Лотман вводит понятие «интермесиотичности», под которым понимается взаимодействие разных семиотических рядов: «Культура в принципе полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем» [23, с. 143]. Развивая мысль о полихудожественном пространстве Лотман усложняет понятие текста: культура может быть рассмотрена как текст, сложноустроенный, «распадающийся на иерархию “текстов в текстах” и образующих сложные переплетения текстов» [22, с. 18].

В 80-е годы англоязычный термин «интермедиальность» начинают разрабатывать немецкие исследователи, в работах которых А.Ю. Тимашков выделяет два подхода – «формальный» (И. Пэх) и «структуральный» (Ю. Мюллер, Х. Оостерлинг, К. Брилленбург-Вурт). Теорию И. Пэха Тимашков рассматривает как пример формального подхода: «он понимает интермедиальность как такие связи между медиа, в результате которых

происходит их эволюция. При взаимодействиях медиа выявляются их специфические черты, а также формируются новые медиа» [42]. Ю. Мюллер, по мнению исследователя, является представителем структурального подхода, для него интермедиальность – это «концептуальное сотрудничество различных медиа, в результате которого возникает некая целостность, характеризующаяся, с точки зрения реципиента, новыми гранями переживаний и опыта» [42], в центре внимания Мюллера находятся, прежде всего, структурные моменты взаимодействия медиа. Существует также синтез этих подходов, и он продемонстрирован работой Й. Шрёдера «Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen begriffs» (1998), в которой исследователь выделил четыре типа интермедиальности на основе уже имеющихся теоретических теорий: 1) синтетическая («синтез двух разных медиа и возникновение нового – интермедиума»); 2) формальная, или трансмедиальная («художественная репрезентация или эстетическая реализация в одном медиуме формальных концептов и структур другого медиума»); 3) трансформационная («репрезентация одного медиума в другом медиуме»); 4) онтологическая («выявление свойств одного медиума через сопоставление с другими медиа») [42].

В 1983 году публикуется статья австрийско-немецкого слависта Оге А. Ханзен-Лёве «Проблема корреляции словесного и изобразительного искусств на примере русского модерна», в которой он разграничил термины «интертекстуальность» и «интермедиальность»: под интертекстуальность он понимал связи между текстами, а под интермедиальностью связи между разными видами искусства. В монографии 2007 года «Интермедиальность в модернизме» Ханзен-Лёве дал определение термину «интермедиальность»: «Intermedialität – это перевод (с одного языка искусства на другой) в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мономедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном (театр, кино и др.) тексте; такие модели, как правило, имеют мультимедийные презентации в системе какой-либо художественной

формы, равно как и мономедийные модели, в которых установлены лимиты интеграции в виду особых условий синтеза в рамках медиа-зон, где существуют гетерогенные медиумы, как пространственные, так и временные» [15, с. 16]. Однако, как пишет В.М. Кулькина, проблема определения Ханзен-Лёве состояла в том, что оно было слишком широким и подходило множеству схожих с ним категорий, таких как мультимедиальность, трансмедиальность, медиальная трансформация и пр. [21, с. 24].

Разграничить понятия «интертекстуальность» и «интермедиальность» помогает термин «медиа». Определение «медиа» в литературоведении сформулировал отечественный философ И.П. Ильин в книге «Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях» (1998): «Под этим многозначным термином имеются в виду не только собственно лингвистические средства выражений и мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение» [14, с. 8]. Таким образом, под «медиа» понимается всё, что создаёт некий код, язык одного из видов искусства – слово, линия, цвет, объем и т.д. Вместе же эти коды образуют «большой» язык культуры – метаязык.

В 2001 году в вышеупомянутой статье Н.В. Тишунина формулирует определение интермедиальности, которое мы и будем применять в нашей работе: «В узком смысле интермедиальность — это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность — это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедиальность — это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций. <...> Интермедиальность — это особый способ организации художественного текста; Интермедиальность

— это специфическая методология анализа как отдельного художественного произведения, так и языка художественной культуры в целом, опирающаяся на принципы междисциплинарных исследований» [43, с. 149].

Важным дополнением к определению интермедиальности является замечание Тимашкова: «Интермедиальность является не только свойством текста, определенным онтологией семиотических практик, но также и индивидуальным устремлением автора художественного произведения — эстетической авторской стратегией, целью которой является выявление структуры и художественная формализация взаимодействий медиа» [42].

В 2005 году появляется статья И. Раевски «Интертекстуальность, интермедиальность и ремедиальность (Remediation): Литературная перспектива интермедиальности», в которой она описывает три типа интермедиальности: 1) медиальная перестановка (*media transposition*) – интермедиальность в более узком смысле – суть которой заключается в трансформации медиа-продукта (фильма, текста и т.д.) или его субстрата во вновь сформированный медиа-продукт (например, киноадаптация, новеллизация); 2) медиальная комбинация (*medila combination*), или мультимедиа, интермедиа (например, опера, кино, театр, комиксы, художественные компьютерные и звуковые инсталляции и т.д.); 3) медиальная отсылка (*intermedial references*), которая создается при помощи ссылок на фильм в литературном тексте, использование кинематографических приемов в тексте (например, увеличение, замедление, монтаж), музыкализация литературы, экфрасис [72, с. 51–53]. Раевски добавляет, что медиа-предмет не обязательно должен относиться только к одной из описанных категорий: например, экранизация книги может быть как медиальной перестановкой, так и медиальной отсылкой.

Опираясь на концепции А.Ю. Тимашкова, И.О. Раевски, Оге А. Ханзен-Лёве и Е.П. Шиньева, Н.В. Исагулов создаёт новую классификацию типов интермедиальности, которую мы берем за основу для анализа в нашей работе: 1) конвенциональная интермедиальность, под

которой подразумевается «взаимодействие художественных кодов разных видов искусств» (например, музыкльность живописи, пластичность музыки), этот тип интермедиальности близок к тому, что Ирина Раевски называет медиальным обменом; 2) нормативная интермедиальность основана на разработке одного сюжета разными медиа, этот тип интермедиальности подразумевает создание «целостного художественного пространства в системе культуры», Раевски называет этот тип медиальной комбинацией; 3) референциальная интермедиальность подразумевает цитирование одного медиума в тексте другого или форму взаимодействия художественных референций («художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер»), в число видов этого типа интермедиальности входит экфрасис [42].

Также существует несколько интермедиальных типологий, описывающих литературно-живописные (Оге А. Ханзен-Лёве, Г. Лунд) [31, с. 211–212] и литературно-музыкальные взаимодействия (С.П. Шер, П. Фридрих, В. Вольф) [6, с. 93–99]. Нас в большей степени интересуют литературно-живописные классификации. Ганс Лунд выделяет три способа взаимодействия искусств:

- 1) комбинация («сочетание визуального и словесного в составных произведениях типа эмблем»);
- 2) интеграция (визуальная работа с формой литературного произведения);
- 3) трансформация (словесное воспроизведение живописи) [31, с. 212].

Литературно-живописная классификация Ханзен-Лёве соотносится с классификацией Лунда, однако в ней внимание сосредоточено на составных элементах литературного произведения и соотносимо с ним медиа. Ханзен-Лёве выделяет три типа интермедиальности:

- 1) воссоздание «материальной фактуры» другого типа медиа в литературном произведении (например, визуальная поэзии, монтажность, пространственная перспектива);
- 2) отражение в литературном тексте «формообразующих принципов» произведения другого вида искусства;
- 3) использование в литературе образов, сюжетов и мотивов из музыки, живописи, фильма и пр. [31, с. 211–212].

Следует также отличать интермедиальность, обращенную в приемы и интермедиальность, связанную с соприкосновением разных произведений

В качестве примера литературно-музыкальной классификации приведем типологию С.П. Шера, проанализированную в статье Р. Брузгене:

- 1) симбиоз музыки и литературы (вокальная музыка);
- 2) литература в музыке (программная музыка; к ней относятся произведения, в основе которых лежит литературное произведение, как, например, симфония «Фауст»);
- 3) музыка в литературе:
 - а) вербальная музыка (обращение к музыке в диалоге, размышлении);
 - б) речевая музыка (музыкальность, связанная с ритмикой и фоникой);
 - с) аналоги музыкальной техники и структуры [6, с. 94].

Таким образом, в основе понимания интермедиальности в нашей работе лежит определение Н.В. Тишуниной и классификации Н.В. Исагулова, Оге А. Ханзен-Лёве и С.П. Шера, которые мы будем использовать в процессе анализа романа Д. Тартт «Щегол».

1.2. Особенности интермедиального анализа. Формы интермедиальности

В нашем исследовании мы рассматриваем литературу как пространство, в котором взаимодействуют разные медиа на уровне 1) материальной фактуры, 2) формообразующих принципов, 3) образов, мотивов, сюжетов.

Одним из важных вопросов для нас станет также форма выражения интермедиальности. В.П. Москвин в статье «Методика интертекстуального анализа» в связи со сложностью определения границ между реальными отсылками и ложными аналогиями выделяет два типа заимствований: коммеморатные (то есть «опознаваемые как яркая принадлежность к определенному тексту» и способные «служить речевой основой для интертекстуальности») и некоммеморатные (то есть не опознаваемые как элементы какого-либо определенного текста) [25, с. 117]. Таким образом, объектом анализа становятся только коммеморатные заимствования. Лингвистическими маркерами интертекстуальности являются аллюзии, реминисценции, цитаты, авторские неологизмы, имена персонажей, иногда они сопровождаются ссылками на источник. Интермедиальными маркерами в нашей работе мы будем считать:

- 1) экфрасис – «использование языка одного медиума для включения языка другого медиума» [16];
- 2) аллюзии – «ассоциативные отсылки к определенному произведению» [25, с. 118];
- 3) заимствованные образы, сюжеты, фразы, имена персонажей, названия мест действия – иными словами медиа-цитаты.

Р. Барт писал, что текст ориентирован на взгляд читателя: «Так обнаруживается целостная сущность письма: текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не

автор, как утверждали до сих пор, а читатель» [5, с. 391]. Однако, как пишет Н.А. Фатеева в книге «Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов», различают две стороны интертекстуальности, которые соотносятся с понятием «интермедиальность», – читательскую (исследовательскую) и авторскую. Для читателя интертекстуальность становится установкой «на более углубленное понимание текста» или на «разрешение непонимания текста» с помощью установления связей с иными текстами [44, с. 16]. Авторская интертекстуальность связана с созданием собственного текста и постулированием «собственного поэтического “Я” через систему оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов» [44, с. 20]. А.Ю. Тимашков в диссертации 2012 года «Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков» различает интермедиальность как имманентное свойство текста и как авторскую стратегию: «Интермедиальность как имманентное свойство текста относится, по терминологии Р. Барта, к «плану языка», т.е. в расчет берутся универсальные свойства высказываний, не зависящие от автора и определяемые онтологией коммуникации. Интермедиальность как авторская стратегия разворачивается в «плане стиля», т.е. определяется индивидуальностью автора и его личным опытом» [42]. Для анализа интермедиальности как авторской стратегии исследователь даёт ряд рекомендаций:

- 1) В связи с индивидуальностью авторских стратегий при анализе стоит учитывать художественные специальности авторов, их интересы, особенности биографии и программные заявления;
- 2) «Следует уделять особое внимание художественной репрезентации границ и несоответствий между дискурсами. Маркерами интермедиальности как авторской стратегии являются полистилистика, синтез искусств, образы перехода (смерть, болезнь, странствие и т.п.)» [42].

При интермедиальном анализе конкретного текста важно понимать, что рассматривается не столько взаимодействие разных медиа, сколько структура конкретного произведения, «перекодирование» приёмов определенного живописного полотна (фильма, музыкального произведения и пр.) в данном тексте, их взаимодействие на уровне форм или стиля [49, с. 143].

В нашей работе мы опираемся на методику интермедиального анализа, разработанную В.О. Чуканцовой в диссертации 2011 года «Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда». Чуканцова выделяет 3 этапа анализа:

- I. Выбор общей категории анализа для рассматриваемых произведений (образ, художественное пространство и время, художественный стиль и/или форма);
- II. Определение общего для них уровня (уровень композиции, уровень художественной детали, уровень ритмической организации);
- III. Анализ средств, приёмов и техники художественной выразительности других медиа через призму литературы (цветопись, светопись, звукопись, перенос живописного или музыкального жанра в литературу, игра с точкой зрения и перспективой, ретардация и пр.).

Мы дополняем план В.О. Чуканцовой четвёртым этапом анализа, на котором происходит выявление функции анализируемого медиума в конкретном литературном произведении.

Таким образом, опираясь на работы М.В. Москвина, Н.В. Исагулова, Н.А. Фатеевой, А.Ю. Тимашкова и В.О. Чуканцовой, мы вывели основные параметры и этапы интермедиального анализа в соответствии с поставленными целями и задачами.

1.3. Роль искусства в творчестве Д. Тартт

Донна Тартт (род. 1963) – американская писательница, уроженка штата Миссисипи. Её перу принадлежат три романа, на написание каждого из которых она потратила по 10 лет: «Тайная история» (1992), «Маленький друг» (2002) и «Щегол» (2013). Каждый из романов представляет собой сложное синтетическое целое, состоящее из множества аллюзий на живопись, литературу, кинематограф. Донна Тартт детально прорабатывает свои тексты: каждое слово, каждый образ в её романах имеет свою задачу: [55]. Такое отношение к писательскому ремеслу у Донны Тартт сформировала её связь с искусством, и в частности с литературой, ещё с детства.

Донна Тартт выросла в небольшом городке Гринейде (Миссисипи) в окружении тётушек и бабушек [74], слушая их рассказы и особый тайный язык южан («private language»), «на котором они говорили между собой. Например, под «уткой» они подразумевали сестру. Они так смешно говорили о себе детям и кошкам, и никто другой не смог бы понять этого» [76] (здесь и далее перевод наш – В.П.). Тартт выросла в читающей семье [55], её первой прочитанной книгой стал роман Чарльза Диккенса «Приключения Оливера Твиста»: «Я была очарована Оливером Твистом. Это была первая из прочитанных мной книг, в которой были кровь и смерть. Я волновалась за Оливера весь день в школе» [79]. Язык Диккенса и его умение создавать «спонтанные пламенные человеческие характеры» («a character spontaneously human combust») [76] произвели впечатление на Донну Тартт и впоследствии оказали влияние на её писательские работы.

Донна Тартт росла в необычной семье. Её отец в юности был рок-музыкантом, позднее стал владельцем местного продуктового магазина и сделал карьеру политика. Мать же была представительницей одной из старинных южных семей – Буш (Boush) [67]. По воспоминаниям Тартт, её мать была настоящим книжным червем – она могла читать даже за рулём

[78]. Именно родители в большей степени повлияли на любовь писательницы к чтению: уже в детстве она могла цитировать А.А. Милна, Т.С. Элиота и Данте [78]. Донна Тартт посвятил целое эссе «Sleepytown: A Southern Gothic Childhood, with Codeine» [74] воспоминаниям о своём детстве, в том числе воспоминаниям о своём прадедушке, который возбудил в Тартт интерес к Томасу де Квинси. Де Квинси был единственным писателем, из всех, о ком говорил прадед Тартт, которого не было в их семейной библиотеке. Однажды в библиотеке тёти и дяди она нашла его автобиографический рассказ «Confessions of an English Opium-Eater», который заворожил её картинками черно-белых гравюр с китайскими драконами, летящими по лондонскому небу [74]. Впоследствии у Тартт сформировалось своё отношение к книгам: «Вы можете прожить целую жизнь, не изучая уроки Эммы Бовари. Книги – это другие жизни. Они позволяют нам быть другими людьми» [79].

С самого детства у Донны Тартт проявился писательский талант: около пяти лет она начала создавать собственные «книжки» – она вырезала картинки из «National Geographic», а затем писала по ним истории [56], – в этом же возрасте она написала своё первое стихотворение [67]. Первый успех пришёл к Тартт, когда ей было 13 лет: её стихотворение опубликовали в «Литературном обозрении» Миссисипи [73]. Донна Тартт любила поэзию и мечтала стать поэтом, но, по её мнению, чтобы быть хорошим поэтом, «нужно иметь чувство языка» [73]. Будучи подростком, она подрабатывала в библиотеке, где у нее был неограниченный доступ к литературе, больше всего ее интересовали авторы XIX века [56]. Одним из её любимых писателей стал Роберт Луис Стивенсон со «Странной историей доктора Джекила и мистера Хайда». «Я читала «Доктора Джекила и мистера Хайда» в тот период детства, когда только формировалась. Мне было около 14 лет, когда я прочитала его впервые. И в каждой книге, которую я написала, есть что-то оттуда: отчужденность, вопросы о собственной вине, о двойственности личности» [76] – говорит Тартт в интервью Кирсти Винтер.

В 1981 году Тартт поступила в Университет Миссисипи, где стала членом одного из первых женских братств – «Каппа Каппа Гамма». Она выделялась среди сверстниц: «Вот я, этот маленький, темный, задумчивый человек среди всех этих высоких счастливых блондинок. Я имею в виду, если вы не одевались, как Скарлетт О'Хара, чтобы пойти на урок биологии, вы были просто чудачком. И я была. А они были смущены моим поведением» [67].

В университете Тартт продолжала писать. Её рассказы произвели впечатление на редакцию «The Daily Mississippian», однако они не смогли взять её в штат. К счастью Тартт, один из работников без её ведома показал один из рассказов Вилли Моррису, после чего он нашел молодую писательницу и сказал одну из самых знаменитых фраз в биографии Тартт: «Меня зовут Вилли Моррис, и я думаю, что вы гений» [67].

Вилли Моррис – бывший главный редактор «Harper» и «New York literary darling», автор романа «North Toward Home» и нескольких автобиографических рассказов, он является представителем третьей волны писателей Миссисипи (Фолкнер и Юдора Уэлти были представителями второй). «С одной стороны, она была очень взрослой, с другой стороны, она была ребенком, – говорит Моррис. – Это было очень привлекательное сочетание. Она была очень эльфийской. Вид страдальца – у меня сложилось впечатление, что она не очень счастлива дома в Гренаде. И просто расчувствовался. Удивительный писатель. Меня всегда так впечатляло ее мощное и вызывающее воспоминания использование языка – я сразу почувствовал его» [67]. Именно он посоветовал Тартт перевестись в Беннигтон-колледж (Вермонт, США), специализирующийся в области «свободных искусств», что она и сделала и окончила его в 1986 по отделению классической филологии.

В колледже молодая писательница подружилась со сценаристом и писателем, автором «Американского психопата» Бретом Истоном Эллисом, независимым журналистом, педагогом и сценаристом Джил Эйзенштадт и

публицистом и автором коротких рассказов Джонотаном Летемом. Эллис стал для Тартт близким другом, вспоминая о днях, проведенных в Беннингтоне он говорит о первых рассказах Тартт: «Когда появились ее истории, никто не мог ничего сказать. Они были безупречны. Люди проверяли литературные журналы, чтобы узнать, не взяла ли она их где-нибудь. Это была очень декоративная тепличная проза - вычурная, изящная, но даже если она вам не нравилась, она оставалась впечатляющей. Истории всегда заканчивались смертью. Одна была о богатой южной паре, спорившей, когда им одеваться на вечеринку. Ещё одна под названием «Золотая рыбка» о маленьком мальчике, который сбежал из дома и утонул в озере» [67]. В общении с Эллисом Тартт получила необычный творческий опыт: они параллельно писали свои первые работы: Д. Тартт – «Тайную историю», Б.И. Эллис – «Меньше, чем ноль» – и обменивались рукописями – в романах впоследствии обнаружился ряд схожих идей, эпизодов и персонажей, а Эллис оставил в своём романе реминисценцию на «Тайную историю», упоминая «странную группу майоров Классики, похожих на гробовщиков» и поднимая тему убийства во время языческого ритуала [67]. Он же познакомил писательницу со своим агентом Амандой Урбан, благодаря деловой хватке которой был выгодно продан дебютный роман Тартт «Тайная история», выпущенный в 1992 году.

Когда Донна Тартт писала «Тайную историю», её задачей было создать тайну в уже раскрытом преступлении, как в «Иллиаде», где «есть огромная неизвестность... но всё, что должно было произойти, происходит в первых шести строках» [73]. Действие романа разворачивается в вымышленном Хэмпден-колледже (Вермонт, США), по описанию напоминающем альма-матер Тартт [75]. Действующие лица – группа из шести студентов, изучающих греческий язык и греческую литературу, и их преподаватель, Джулиан Морроу. Рассказывает историю Ричард Пейпен, недавно поступивший в этот университет. Поводом для действия становится убийство Банни, обозначенное в первой же строке романа.

«Университетский триллер» разворачивается как история о цене убийства, погружает читателя в атмосферу университетского кампуса и заставляет очутиться в мире греческой трагедии, напоминающем одновременно и «Волхва» Фаулза, и «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда, а «New York Times» назвала «Тайную историю» «комбинацией Достоевского, Еврипида, Истона Эллиса и Во» [75].

Уже здесь мы можем обнаружить основные черты поэтики Донны Тартт, которые разовьются в ее последующем творчестве: имплицитная игра с сюжетами романов, обращающихся к схожим темам, повествование, построенное при помощи ретроспекции, детальное описание хронотопа, из-за чего появляется ощущение погруженности в художественное пространство, описание героев в измененном состоянии сознания, экфрасические описания. Появляется тема, которая станет центральной в «Щегле» – взросление, поиск молодым человеком себя. Намечается образ центрального персонажа, в котором прослеживается формирование нового национального характера: негативно мыслящего молодого человека из неблагополучной семьи, который бежит из дома в поисках любящих его людей и своего места в мире. Он способен понимать и чувствовать искусство (в данном случае – греческую литературу), помогающее ему преодолеть экзистенциальный кризис, начало которому положила потеря жизненных ориентиров.

Героям Тартт присущи отстраненность и одиночество («Американские герои почти всегда являются одинокими фигурами в нашей литературе» [79]): их истории – мемуары, воспоминания о давно случившемся; и в этих воспоминаниях они – чужие в окружающем их мире, даже среди единомышленников. Так, для Ричарда Пейпена до конца остаются загадкой отношения близнецов и Генри, даже после дионисийских безумств и убийства Банни между героям не разрушается стена непонимания. Ричард оказывается будто за бортом событий, видя то, что происходит, но не понимая до конца сути случившегося.

В романах появляются персонажи, связанные проблемами социального и классового неравенства, национальными вопросами. В компании студентов, в которой очутился Ричард Пейпен, мы находим людей, выпадающих из рамок общепринятых ориентиров – например, парень с нетрадиционной сексуальной ориентации Френсис, с которым у Ричарда складываются довольно тёплые и дружеские отношения, в то время как тот же Банни насмеялся над товарищем по учебе.

Тартт была мало знакома с живописью до отъезда в колледж: «Я не видела замечательных картин, пока мне не исполнилось 18 или 19 лет и я не приехала в Нью-Йорк. Я помню, когда я в первый раз увидела “Звездную ночь”, и поняла, что действительно можно увидеть текстуру. Я была в восторге [61]. Единственным местом, где она могла насладиться искусством, был маленький музей искусств Лорен Роджерс, где есть только ««кое-что хорошее, несколько <картин> Мэри Кассаттс и пара рисунков Тулуз-Лотрека» [61].

Большую роль в описании персонажей и создании атмосферы университетского кампуса в «Тайной истории» играет обращение к живописным полотнам и античным образам. Во многом такая насыщенная атмосфера создаётся и за счёт личного опыта Тартт. В Беннингтоне она, как и Ричард Пейпин, попала в закрытую группу студентов, изучающих греческий язык, возглавляемую профессором Фредериксом. По воспоминаниям Джил Эйзенштадт, Тартт была единственной женщиной в этой группе [67].

Второй роман «Маленький друг» Донна Тартт выпускает после перерыва длиной в 10 лет. За это время у неё вышли три коротких рассказа «Tam-O'-Shanter» (1993), «A Christmas Pageant» (1993) и «A Garter Snake» (1995), а также три эссе: «Sleepy town: A Southern Gothic Childhood, with Codeine» (1992), «Basketball Season" in The Best American Sports Writing» (1993) и «Team Spirit: Memories of Being a Freshman Cheerleader for the Basketball Team» (1994). Сама писательница жила попеременно в Нью-Йорке,

на своей плантации в Вирджинии и во Франции и перечитывала классиков XIX и XX веков.

Роман «Маленький друг» сосредоточен на описании жизни 12-летней Гарриет Клив, которая пытается выяснить обстоятельства гибели старшего брата и наказать виновных. Действие романа разворачивается на юге США, в вымышленном городе в 70-е годы XX века в доме семьи Дюрфенов. Трагедия, произошедшая много лет назад с братом Гарриет, стала поворотным моментом для истории всей семьи: отец ушёл из дома, мать замкнулась в себе, сестра Гарриет Эллисон в такой атмосфере выросла бесхарактерной и пассивной, а сама Гарриет будто оказалась сиротой при живых родителях: мать не обращала на нее внимания, любимая бабушка умерла, и только домработница Ида ещё заботилась о маленькой девочке.

«Маленький друг» написан подобно «Войне и миру», как отмечала сама Донна Тартт в интервью 2002 года «The Guardian»: «Я хотела взять на себя совершенно другой набор технических проблем. “Тайная история” была написана с точки зрения Ричарда, единственной камеры, но Новая книга – симфоническая, как «Война и мир». Считается, что это самая трудная форма» («The Secret History was all from the point of view of Richard, a single camera, but the new book is symphonic, like War And Peace. That's widely thought to be the most difficult form»), – повествование ведется от третьего лица, но мы слышим голоса всех персонажей [75].

Именно в этой книге появляются черты региональной литературы, хотя, как говорит сама Донна Тартт, региональный компонент присутствует и в «Тайной истории» – в связи с этой книгой её называют писателем Новой Англии [55]. Южная традиция выражается в переосмыслении «южного мифа»: комплекс вины, заикленность на прошлом (смерть брата Гарриет, главной героини), значение церкви и религии в семье, национальный и классовый вопрос. Семья Кливов после смерти Робина и ухода его отца состоит из одних женщин, что коррелирует с послевоенной ситуацией и с исторической травмой юга [4]. Классовый и национальный вопрос

поднимается здесь с самого начала: в доме Кливов служанка – чернокожая женщина Ида, которая работает за гроши почти круглыми сутками, начиная рано утром и заканчивая поздно вечером. Труд Иды в доме Кливов не является чем-то особенным, её мнение и мысли никому не важны. Когда Ида решает переехать, страдает от этого больше всего маленькая Гарриет, для которой Ида стала одним из столпов, держащих действительность, разрушающуюся с каждой главой романа. Сами же Кливы – потомки старинного аристократического рода, они бережно хранят родовые канделябры и фарфор, которые Гарриет воспринимает как «кости динозавров». Эта обращенность в прошлое также отсылает нас к «южному мифу».

Юг в романе Тартт не оригинален, ко времени выхода романа это пространство уже было эстетически освоено, поэтому и узнаваем образ главной героини, сочетающий невинность и раннее взросление. Важной чертой здесь будет переосмысление традиций юга, о которых говорят Ольга Юрьевна Анцыферова [4], Льюис Симпсон (в эссе «Конец истории в пост-южной Америке») и Мартин Боун (в книге «The Postsouthern Sense of Place in Contemporary Fiction»): Донна Тартт играет с привычной картиной мира, она делает из трагической истории «триллер с насыщенной атмосферой», разворачивающийся в сознании ребёнка.

Важной чертой творчества Тартт является разрушение привычной реальности. И в этом проявляется одна из традиционных для американской литературы идей, которую выделяет А.А. Аствацатуров [4], – идея богооставленности и равнодушия внешнего мира. Вокруг героя враги, а он часто терпит неудачи, пытаясь дойти до истины. Так, Гарриет переживает сначала увольнение Иды, потом смерть одной из любимых тётушек Либби. Сам окружающий мир описывается как нечто враждебное, полное опасных тайн и загадок. Кроме того, это единственный роман Тартт, в котором так ярко проявляется религиозная тема. Гарриет читает приключенческие

романы и библейские истории, её мать и тётушки – верующие женщины, сам роман наполнен библейскими аллюзиями.

В промежутке между романами Тартт пишет небольшие рассказы для журналов и эссе «Heaven on a hummingbird's wing: Donna Tartt on the abiding power of a childhood memory» (2004) для сборника Джона Бернингема «When We Were Young: An Anthology of Childhood». В 2013 году был опубликован третий роман Донны Тартт «Щегол». Оказалось, что в день презентации книги также открывалась выставка голландской живописи, на которой был представлен в том числе и «Щегол» Фабрициуса, на образе которого построен роман [61]. На момент написания «Щегла» вокруг Тартт сложился своеобразный миф: ее увлекательные высказывания («Моя жизнь как Кандид» или «Я точно такого же размера, как Лолита»), ее целомудренная аура другой эпохи («Je ne vais jamais me marier» - «Я никогда не выйду замуж» [75]), конфиденциальность и слухи о затворничестве.

Идея романа пришла Донне Тартт в Амстердаме, когда она презентовала «Тайную историю», там же появились и первые заметки, которые впоследствии заложили основу романа [71]. Тартт долго выбирала картину, которую можно было бы взять в качестве главного артефакта, но, увидев полотно Фабрициуса, она поняла, что на нём её поиск закончится, так как картина оказалась достаточно маленькой, чтобы её мог вынести ребенок, и созвучной роману по атмосфере и смысловой наполненности [76]: «Я полагаю, это из Упанишад – птица на цепочке используется в качестве метафоры... Это парадокс человечества. Мы крылатые существа на каком-то уровне, но мы также находимся в ловушке в ловушке. Мы умеем летать, но не можем. Тем не менее...» [59]. Ещё одним удивительным совпадением оказалось и то, что щегол – любимая птица писательницы: «Щеглы – величайшие маленькие птички, потому что они строят свои гнезда весной, гораздо позднее других птиц. Они последними обретают дом – они просто летают, и они долго остаются счастливыми, и просто поют и играют. И

только когда наступает поздняя осень, они сдаются и строят свои гнезда. Я люблю щеглов. Это мои любимые птицы» [67].

Вопреки мнению критиков, идея взрыва возникла у писательницы не после 11 сентября, а раньше: «Меня преследовала мысль о разрушении Будд в Бамиане, – говорит она о событиях марта 2001 года. – Не о чем было писать, на самом деле не было никакой истории - но была идея, что что-то прекрасное, свет в сердце мира, может быть просто намеренно уничтожено, разрушено» [61]. Эти мысли сочетались с голландской живописью, «в которой сочетается что-то перезревшее с чувством безвоздушного пространства и клаустрофобии» [76].

Именно в этом романе максимально отразились черты поэтики Донны Тартт и традиции американской литературы. Главный герой, Теодор Декер, – сирота, продавец антиквариата, человек, потерявший всё – сидит в отеле в Амстердаме и под звук колоколов с церкви Крейтсберг рассказывает историю гибели своей матери и свою последующую судьбу, пытаясь таким образом восстановить и оценить свою жизнь. Уже из описания отеля мы понимаем, что с молодым человеком приключилось что-то плохое, но прежде, чем мы об этом узнаем, нам предстоит познакомиться с историей, приведшей его в Амстердам.

После взрыва в музее «Метрополитен», во время которого умирает мать Тео, герой оказывается в зале с голландской живописью и выносит с места катастрофы картину Карела Фабрициуса «Щегол», которая остается с ним на долгие годы. Она становится единственным звеном, связывающим героя с погибшей матерью, как вещь, ставшая предметом ее внимания, и как визуальная параллель с ее образом: «ее <птички> яркость и тревожный, настороженный взгляд напомнили мне детские фотографии моей матери» [41, с. 35]. Для Тео оказывается важным сам факт обладания полотном, которое стало для него одновременно проклятием и спасением. Здесь возникает эстетическая идея, переходящая в этическую, воплощенная в вопросе: как искусство способно повлиять на жизнь человека? Донна Тартт

даёт ответ на этот вопрос в эпиграфе к V части романа: «Искусство нам дано, чтобы не умереть от истины» (Ницше) [41, с. 225]. Единственное мерило реальности для Тео после смерти матери – картина. Всё остальное – фикция, симулякр, включая самого Тео. Он превратил собственную жизнь в некую параллельную реальность, и каждая её составляющая – муляж. Так, он превращает лавочку Хоби, работа в которой начала приносить ему удовольствие, в место махинаций, не имея возможности быть рядом с возлюбленной Пипой, решает жениться на обманывающей его Китси, даже картина после Лас-Вегаса уже не у него, а в свёртке вместо неё лежит справочник, похожий по размерам на полотно, и лишь мысли о картине являются настоящими: именно за картиной Тео отправляется в Амстердам, где и происходит его перерождение. После осознания окончательной потери «Щегла» Тео возвращается в Нью-Йорк, разрушает придуманный им же мир и вновь оказывается в реальности.

Америка – очень религиозная страна, поэтому человек в литературе рассматривается с точки зрения божественного замысла. В какой-то мере эта идея накладывается на идеи европейского экзистенциализма (Сартр, Камю): мир непознаваем и равнодушен к человеку, вещи ему неподвластны, но при этом живут собственной жизнью – «они выглядят живыми, как будто они могут уйти на этих вывернутых и элегантных ногах. У столов милые лица, как и у машин; у стульев есть осанка. А подделки выглядят неодушевленными» [54].

Эпиграфом к первой части романа стала цитата Камю: «Абсурд не освобождает, он сковывает» [41, с. 11]. Всё, что происходит с Тео, – случайность, результат движения вселенной. Пространство вокруг искривляется, сужается до «точки большого взрыва» – оно непредсказуемо, и на события, происходящие в нём, повлиять никто не может. Тео осознаёт это, когда думает, что бы сказал отец, окажись он рядом: «Планеты не так сошлись. Тут скрытый смысл, это всё часть большой игры. Часть сюжета...» [41, с. 750]. Роман пронизан мотивами рока и фортуны: так, появление Тео с

матерью в музее во время взрыва герой называет «роковым моментом», пребывание в Амстердаме становится в глазах Тео результатами «поворотов и выкрутасов судьбы». Когда в жизни Тео появляется отец, возникают оппозиции удачи-неудачи: отец Тео – игрок, для которого весь мир – игральный стол, каждый следующий шаг выбирается броском игральной кости, а главное божество – Фортуна. Но отец Тео – иллюстрация лишь одного из возможных вариантов отношений с судьбой: его гибель и проигрыши говорят о том, что полностью полагаться на судьбу нельзя, ведь мир вокруг равнодушен, а удача – случайность. Однако ощущение некоего замысла остаётся благодаря словам отца, и именно его Тео хочет разгадать, записав свои воспоминания.

Также происходит трансформация концепции «американской мечты» в «Щегле» и в творчестве писательницы в целом. «Американская мечта» не функционирует в романах Тартт в её первоначальном виде, вместо этого на основе двух формирующих её идей – идеи труда и идеи достижения целей – развиваются два типа персонажей: героини-защитники и вышеупомянутые героини-коллекционеры. Труд – важная характеристика героев-защитников: домработница Ида из «Маленького друга» – единственная взрослая работающая женщина в доме Гарриет, которая становится опорой для ребенка; Хоби, вечно сидящий за починкой антиквариата, дом которого в сознании Тео является чем-то вроде Ноева ковчега. В числе же героев-коллекционеров, помимо названных персонажей, мы обнаруживаем, например, преподавателя Ричарда Пейпена из «Тайной истории» – Джулиана Морроу.

Многонациональность в «Щегле» становится важным элементом в характеристике героев. Так, каждый персонаж описывается по одной схеме, которая может расширяться в процессе развития сюжета: национальность, род занятий и необычная черта характера или внешности: «...Хозе: громадного развеселого доминиканца, которого я любил больше всех» [41, с. 70], «...мистер Биман (донельзя чопорный британец в дурацком твидовом

кепи, которого я, несмотря на всю его участливость, помимо своей воли возненавидел как человека, из-за которого умерла мама) отметил мое мужество и сообщил, что я, кажется, «чертовски хорошо держусь» [41, с. 101].

Также в текстах прослеживается синтез художественной и документальной литератур, чаще всего проявляющийся в виде вставок газетных статей, документов, выдержек из читаемых героями книг, реплик из новостных передач по телевидению и т. д. Документальные вставки не просто создают особый контекст происходящих событий, но и помогают читателю опознать одну из важных для интерпретации текста жанровых модификаций произведений – социально-криминальный роман. Например, в «Щегле» документальный план проявляется в ситуации рефлексии героя после преступления (кража «Щегла» из музея, убийство в Амстердаме). Здесь газетные вставки выполняют функцию одного из компонентов наррации в тексте, выводя читателя на авторский уровень повествования.

Таким образом, «Щегол» вобрал в себя не только черты авторской поэтики, но и черты американской традиции в целом, при этом переосмысляя её и создавая на ее основе новое миропонимание, систему ценностей и художественные приёмы.

Глава 2. Функции интермедиальности в романе Д.Тартт «Щегол»

2.1. Центральные интермедиальные образы романа

Художественный мир романа Д. Тартт «Щегол» строится на множестве связей, перекликающихся друг с другом и соединяющихся в систему образов и хронотоп. Идейное пространство «Щегла» отображается, в первую очередь, на уровне интермедиальных образов, которые рождаются при актуализируются различных предметов искусства в тексте.

Самым первым интермедиальным маркером, или элементом экфрасиса, относящим нас к эпохе Ренессанса, является самоназвание романа – «Щегол», а «репродукция на обложке запускает механизм формирования собственного экфрастического идеолекта у читателя» [37, с. 131] вокруг этого образа. «Щегол» – одноименная картина Карела Фабрициуса, голландского художника, жившего в XVII веке и погибшего во время взрыва порохового склада и пожара в Дельфте. В результате этой трагедии погиб не только молодой художник, но и большинство его полотен. Так, уже в названии автор не просто обращает наше внимание на важность этого предмета, а актуализирует целый набор мотивов, связанных с её историей. С ней «изначально связаны мотивы взрыва, преждевременной смерти человека и бессмертия искусства» [18, с. 67]. Одновременно возникает символика золота (оригинальное название романа – «The Goldfinch»), отсылающая к мотиву искушения. Уже на этом этапе мы можем заметить амбивалентность образа картины: с одной стороны, её манящая и разрушительная сила, повергающая жизнь Тео в хаос, с другой, – исцеляющая сила искусства, позволяющая пережить эти испытания. Происходит углубление смысла за счет ухода «в бездонное прошлое, <где> у предметов и персонажей есть <...> архаические прообразы» [33, с. 85].

В первой главе мы узнаем больше об этой картине – о ней главному герою рассказывает мать: «...это самая замечательная картина на всей выставке. Фабрициус ясно дает понять, что он открыл что-то совсем свое, о чем до него не знал ни один художник в мире, даже Рембрандт» [41, с. 37]. «Щегол» представляется Теодору чем-то необычным среди «кучи мёртвых фазанов» в зале, посвященном голландской живописи. С помощью экфрасиса автор передаёт представленный героем образ картины, именно в этом заключается главный принцип экфрасических описаний в романе (и впоследствии читателю чаще всего будет представлена не сама картина, а воспоминания о ней, то есть на страницах романа воплощено не полотно, а его двойник в сознании героя).

Картина выделяется и среди прочих образов романа: это «волшебный» предмет, при помощи которого герой проходит инициацию. Полотно появляется «в самые драматические и поворотные моменты сюжета, нередко обуславливая резкие изменения в ходе событий» [18, с. 68]: после смерти матери, после переезда в Лас-Вегас к бросившему его когда-то отцу. Она продолжает напоминать Тео о свете, которым может быть наполнена жизнь («От неё исходила сила, сияние, свежесть утреннего света в моей старой нью-йоркской спальне, неяркого, но бодрящего света, который наводил на все предметы резкость...» [41, с. 340]), именно картина становится поводом для встречи с другом детства Борисом и поездкой в Амстердам для спасения этого шедевра живописи из рук мошенников. Глядя на картину, Теодор осознает, в чем заключается роль искусства в жизни людей: это связующее звено для тех, «кто будет любить их <красивые вещи>, и тех, кто придёт за ними» [41, с. 828]. Таким образом, картина влияет на развитие сюжета.

«Щегол» появляется в романе практически одновременно с «Уроком анатомии доктора Тульпа» Рембрандта. Эта картина была напечатана на афише выставки, она же упомянута в рассказе матери Тео о знакомстве с творчеством Фабрициуса («"Урок анатомии" был, кстати, в той же книжке, но его я боялась до трясучки. Захлопывала книгу, если вдруг наткнулась на

него» [41, с. 35]). Если «Щегол» – символ жизни, то «Урок анатомии» – великолепный символ смерти, и дуализм этих двух картин будет сопровождать героя всю жизнь. Тео, подобно тому, как доктор Тульп исследует труп, рассматривает свою жизнь, переполненную смертями близких людей, в надежде найти правду. Название полотна появляется в одноименно со второй главой романа, где описываются события после взрыва в музее: маленький Тео сначала бродит по ночному Нью-Йорку, а затем сидит в тёмной гостиной в ожидании матери, а в груди его «расползается могильный холод» [41, с. 69]. Время для него замедляется: он то проваливается в сон, то возвращается в смутную реальность. Часы ожидания и известие о гибели родного человека вызывают у него тот же ужас, что когда-то «Урок анатомии» вызывал у его матери.

На выставке Тео разглядывает картину Ф. Халса «Мальчик с черепом» (1626-1628), одноименную названию первой главы. Её появление на страницах романа тоже символично: череп – символ смерти, – находящийся в руках мальчика, а мать героя обращает внимание Тео на его схожесть с персонажем картины: «Не обижайся, Тео, но, как по-твоему, на кого он похож? На кое-кого, – она дернула меня за волосы, – кому не мешало бы подстричься!» [41, с. 33], таким образом предугадывая его дальнейшую судьбу. Подобное изображение не ново для голландских художников, череп представляет аллегория «Vanitas» (с латинского – «пустота»), то есть эфемерность земных богатств, в противовес мальчику в богатых одеждах, держащему его. Название главы, связанное с мотивами смерти и рока, не только соотносится с названием романа, но и противопоставляется ему (суетность (череп) – алчность (золото)). Если «Щегол» связывает Тео со стихией воздуха, с полётом, то «Мальчик с черепом» – со стихией земли и чувством вины за смерть матери. Отсюда и амбивалентность порывов самого Тео, с одной стороны, стремящегося к красоте, любви и истине, а с другой, разрушающего собственную жизнь необдуманными поступками, мотивированными алчностью и тщеславием.

Также в «Щегле» есть три точки хронотопа, интермедиаальные маркеры которых стали интермедиаальными образами, имеющими важное значение в жизни Тео. Первой из них является Центральный Парк в Нью-Йорке. Впервые в романе он попадает туда в канун Рождества через несколько лет после возвращения в Нью-Йорк после длительного пребывания в Лас-Вегасе. Тео сидит в Центральном Парке на Месте Встречи (памятной скамейке, у которой они с матерью договаривались встречаться в случае, если Тео потерялся) и наблюдает за коричневыми утками в пруду, что ассоциативно связывает эту локацию с Центральным Парком из повести Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», где Холден Колфилд задавался вопросом: «Куда они деваются, эти утки, когда пруд замерзает?» [39]. Вода является одним из основополагающих символов, способная быть как колыбелью, так и гробницей жизни. Пруд в парке наполнен стоячей водой и наполовину заморожен, то есть символизирует некое переходное жизненное состояние. В повести Сэлинджера символическое значение пруда созвучно с переходным состоянием Холдена Колфилда между детством и взрослой жизнью. В «Щегле» переходность, или «точка схождения», всегда находится на грани жизни и смерти, разума и иррационального познания. И для Тео Центральный Парк и пруд – место, где возрождаются воспоминания о матери, где сознание персонажа балансирует между прошлым и настоящим, между миром живых и миром мёртвых мёртвых.

Второй символической локацией является лавочка Хоби. Дом с зеленой дверью становится для Тео спасательной лодкой во всем океане несчастий, обрушившихся на него в Нью-Йорке. Недаром одной из самых необычных вещей, которые видит Тео в доме Хоби является Ноев ковчег – небольшая инсталляция из маленьких, вырезанных в ручную игрушек. Ноев Ковчег появляется в начале романа при знакомстве Тео с Хоби и в конце, и оба раза Хоби оказывается единственным человеком, к которому может обратиться герой. Хоби представляет для него оплот стабильности, человеческого тепла и любви, именно к Хоби Тео возвращается, когда понимает, что больше ему

некуда идти. Таки образом, лавочка Хоби ассоциируется с Ноевым Ковчегом и становится символом дома, места, где можно укрыться на время бури.

Третьей символической локацией романа является кафе «Фиолетовая корова», где должна произойти сделка с мошенниками, укравшими «Щегла». Впервые аллюзия на стихотворение Джелетт Бёрджесс «Фиолетовая корова» появляется во второй главе, когда Тео дожидается мать, еще не зная, что она погибла: «Не думать о том, что произошло, — все равно, что не думать о фиолетовой корове из детского стишка. Но только о ней и думалось» [41, с. 75]. В этом эпизоде основным мотивом стало мрачное мучительное ожидание: герой находился в промежуточном положении, не понимая до конца, что произошло. В подобную ситуацию Тео попадает в одиннадцатой главе, которая озаглавлена «Фиолетовая корова». Ожидание долгожданной встречи с картиной – вторым после матери источником света в его жизни, которая впоследствии не состоится. Таким образом, фиолетовая корова становится образом, связанным с мотивом нереализованных ожиданий и неоправданных надежд, а само стихотворение становится важным элементом финально-заголовочного комплекса в романе и символом душевных потрясений.

Таким образом, интермедиаальный код формирует символический план романа Д. Тартт «Щегол», задавая смысловые и пространственные координаты текста, и выполняет смыслообразующую, сюжетообразующую и перспективную функции.

2.2. Интермедиаальный код в характеристике персонажей

В мире «Щегла» система образов строится на взаимодействии героев с искусством. Вокруг главного героя романа – Тео Декера – формируется система персонажей, связанных с ним по трём направлениям: созерцание искусства, постижение нравственных ценностей и окружающего пространства; обладание искусством и потеря гармоничного отношения к миру; отрицание искусства и признание главенства материальных благ над духовными. Каждому из идейных направлений в романе соответствует группа персонажей: «люди-щеглы», герои-коллекционеры и «глухие» герои.

«Глухие» герои – люди, неспособные воспринимать искусство и (или) прямо отвергающие его. И, если искусство дано, «чтобы не умереть от истины» (Ницше) [41, с. 688], как пишет Тартт в эпиграфе к V части романа, этим персонажам предначертана либо физическая, либо метафизическая смерть. Ценность искусства в романе Тартт в дискурсах персонажей разных групп реализуется в разных ключах и в той или иной степени является их способом осознания действительности. К группе «глухих людей» можно отнести отца Тео, его жену Ксандру и мистера Павликовского – отца Бориса. Даже на фоне Тео и Бориса, скитающихся по заброшенным детским площадкам и часто прибывающих в нетрезвом состоянии, эти герои выделяются своей невежественностью.

В речи отца и Ксандры ни разу не встречаются аллюзии на какие-либо произведения искусства. В их дискурсе преобладают отсылки на популярные журналы философские книжки, похожие «Силу настоящего» Экхарта Толле. С самого начала отец Тео предстает как некая злая сила, действующая по своим законам, которых герой не понимает. Одной из первых аллюзий, связанных с отцом, становится отсылка на Эдгара По и Винсента Прайса: «Отец говорит, что По — второсортный писатель, <...> что он Винсент Прайс американской словесности» [41, с. 144], – рассказывает Тео Хоби. Отец Тео принижает значение двух деятелей искусства, чьи работы были

ориентированы, в основном, на ужасы: Эдгар По создал жанр детектива, а Винсент Прайс адаптировал множество его произведений в кино. И это не единственная аллюзия в дискурсе образа Ларри Декера, отсылающая нас к направлению ужасов. Основной устойчивой ассоциацией, сопровождающей его образ, является образ Виктора Франкенштейна и его детища: «...когда он напивался, то волочил ноги с узнаваемой диссонансной дробью — я звал это ”поступью Франкенштейна”» [41, с. 63]. Эта аллюзия характеризует не только отца, но и самого Тео. Образы из романа Мэри Шелли появляются в «Щегле» пять раз, показывая эволюцию Тео, его превращение в чудовище, связанное непосредственно с отцом. Второй раз Франкенштейн упоминается в описании комнаты Тео – там над кроватью висел постер к фильму «Франкенштейн» Джеймса Уэйла. С самого детства у Тео было что-то общее с отцом, как бы он ни хотел отрицать это. Третий раз аллюзия на персонажа Мэри Шелли возникает в Лас-Вегасе, где обитают «глухие» герои, после смерти отца: «беззвучные франкенштейновские молнии» [41, с. 374] выступают здесь в качестве предзнаменования – доктор погиб, и рождён монстр. Четвёртый раз аллюзия на роман Шелли возникает при описании «подменьшей» Хоби – «прелестных юных детищ Франкенштейна, которые, бывало, выходили откровенно фантазийными, но, бывало, и настолько исторически верными, что ничем не отличались от подлинников» [41, с. 482]. Это описание появляется в IV части романа, когда Тео проводит незаконные сделки в лавочке Хоби. Примерно в это время Тео начинает погружаться в иллюзию и разрушать свою жизнь. Последняя ступень на пути этого превращения воплощается в сопоставлении Тео с монстром Франкенштейна после убийства бандита в Амстердаме: «на ходу расстегивая окровавленную рубашку, спотыкаясь, как чудовище Франкенштейна, которое гонят вилами» [41, с. 739]. Свой поступок Тео сопоставляет с деяниями турок, взорвавших крышу Парфенона и мулы, разрушившего статуи Будды в Бамианской долине: «я загасил свет в самом сердце мира» [41, с. 750], – говорит он, размышляя об убийстве.

В сознании Тео образ отца ассоциируется с мотивом театральности и мотивом удачи и рока, именно они формируют интермедиаальный код вокруг образа этого персонажа. Только после убийства воспоминания об отце появляются в мыслях Тео – что бы сказал Ларри, окажись он здесь: «Так и вижу, как он забился в номер, ходит из угла в угол, мечется в ловушке, смакует остросюжетность, Фарли Грейнджер в роли копа, которого сажают по ложному обвинению» [41, с. 750]. Не раз Тео сопоставлял отца с героями фильмов («казалось, будто он кого-то играет: какого-то крутого парня из нуара пятидесятых или, может, из «Одиннадцати друзей Оушена» — сытого, разленившегося гангстера, которому нечего терять» [41, с. 244]), а в его речи появлялись знаменитые актёры (например, Микки Рурк). Появление аллюзий, относящихся к кинематографу, связано, во-первых, с бывшей профессией отца Тео – он снимался в малобюджетных фильмах и сериалах, однако успех к нему так и не пришёл. Непонимание самой сути искусства не дало возможности отцу Тео продвинуться куда-то дальше ролей второго плана. Во-вторых, – с театральностью, присущей этому герою, которая в какой-то степени сближает его с миссис Барбур, однако если для Барбуров театральность является частью их автоматизированного распорядка, то для Ларри Декера это способ существования: вера в Фортуны и рок, вечные ставки на удачу, гипертрофированная эмоциональность, выставленная на показ, ассоциативно связывают его с древнегреческой трагедией. Для него театральность становится способом создания иллюзии жизни, разрушение которой приводит к смерти героя.

Герои-коллекционеры полностью противоположны «глухим» героям: для них искусство является некой высшей ценностью, а вещи в мире Гартт никогда не становятся подвластными человеку, поэтому такие герои неизбежно идут по пути потерь, ошибок, двойственности и дисгармонии: «Добро и мораль неизменно оказываются повержены» [32, с. 263], а с ними на каждом важном повороте сюжета эти герои теряют близких, друзей,

соратников. Они «вытеснили» жизнь обладанием, коллекционированием, вокруг них не осталось людей, которые могли бы по-настоящему их понять.

Одним из представителей этой группы героев оказывается Хорст – перекупщик картин, с которым Тео встречается в притоне в Нью-Йорке. Он, как и Тео, прожил тяжёлую жизнь и является двойником главного героя в отношении к искусству. Во владениях Хорста Тео находит картины эпохи Ренессанса и Модерна. Полотна производят на молодого человека неизгладимое впечатление, он внимательно разглядывает их, беседуя с хозяином. Хорст тонко подмечает необычность не только имеющихся у него полотен, но и «Щегла», которого он уже перепродал. Наибольшее внимание в разговоре с Тео Хорст уделяет «Щеглу», которого уже продал, но его рассуждения позволяют нам понять, по какому принципу он собирает окружающие его картины: «Вот такой натюрморт, — он медленно повел рукой в сторону Класа <...>, — уж такая нарочитая обманка. Техника потрясающая, но слишком уж рафинированная. Маниакальная точность. Есть в ней что-то мертвое. <...> Но Фабрициус<...> люди эту картину зовут обманкой, и правда, издали так оно и может показаться» [41, с. 620] – его привлекают вещи, которые нужно разгадывать, которые стали прорывом для своего времени, отсюда и интерес, например, к абстракционизму или картинам Коро и Ван Гойена, в которых можно заметить «множество забавных деталек» [41, с. 622].

В образе Хорста воплощается идея зла, творящего добро: хозяин притона, наркоман, который трепетно хранит шедевры искусства и заботится об их судьбе. Для Хорста важны не только сами полотна, но и истории их создания, судьбы художников, написавших их – для него важен ореол славы вокруг тех картин, которые он хранит у себя.

К героям-коллекционерам относится и миссис Барбур, сила неподвижности которой превращает всё окружающее пространство в музей. В доме миссис Барбур Тео знакомится с работой Рембрандта и картинами Ф. Черча, Ф.Г. Лейна, Р. Пила, Дж.С. Копли. Они создают особую музейную

атмосферу, которая притягивает Тео к этому семейству, однако никто, кроме миссис Барбур, не может ее поддерживать. Остальные же Барбуры так или иначе связаны с искусством, но не имеют потребности в «коллекционировании».

Герои-щеглы, или «люди-щеглы», как пишут Н.В. Столбова и В.Н. Железняк в статье «Опыт искусства в романе Д. Тартт "Щегол"» (2017) – это «пришельцы на которых лежит отблеск тайны. Они вместе образуют реальность особого рода, в которой оказывается и Тео, единое смысловое пространство, сомкнутое в романе Д. Тартт и ставшее смыслообразующим, своеобразным островом, где ужас отступает перед красотой» [40, с. 78]. Они воспринимают искусство как нечто извне, они любят его, понимают его, предметы искусства могут стать частью их работы, но ценность вещей никогда не станет для них выше ценности жизни. Однако и у этих героев невозможен счастливый финал: их мирозерцательность и незащищенность мешает им оберегать пространство вокруг себя. Они ближе всего к пониманию истинной сути искусства, но их внимание приковано к самой жизни. Н.В. Столбова и В.Н. Железняк относят к этой группе четырех персонажей: картину Фабрициуса, самого Тео, мать Тео, Пипу и Хоби, мы же включаем в эту группу лишь последних троих.

Внешний облик матери Тео формируется при помощи аллюзий на произведения Средневековья и Ренессанса. Так, описывая её фотографию, Тео сравнивает её волосы, собранные в низкий хвост с волосами «благородного мужа из “Повести о Гэндзи”» Мурасаки Сикибу [41, с. 14], в которой приводится жизнеописание побочного сына императора Японии., таким образом подчеркивая интеллигентность и благородность персонажа. С образом матери также соотносится и картина Фабрициуса «Щегол»: «Птичка была серьезной, деловитой — никакой сентиментальности, — и то, как ловко, ладно вся она подобралась на жердочке, ее яркость и тревожный, настороженный взгляд напомнили мне детские фотографии моей матери — темноголового щегла с внимательными глазами» [41, с. 35]. Однако не

только образ птицы связывает картину с матерью героя. Судьба художника Карела Фабрициуса также похожа на судьбу Одри Декер, погибшей во время взрыва в музее. Взрыв в Дельфте не только оборвал жизнь гения эпохи Северного возрождения, но и уничтожил практически все его работы. Подобная трагедия произошла и в Нью-Йорке: было уничтожено множество картин и погиб человек, способный их оценить. Светлый образ матери сопровождал героя на страницах романа подобно картине, в самые тяжелые моменты жизни. Так, например, Тео видит сон о ней в Амстердаме, когда ему кажется, что выхода больше нет. Образ матери напоминает ему о том, что жизнь полна загадок и красоты, ведь именно от нее он перенял столь страстную любовь к искусству.

Люди-щеглы – тонкочувствующие герои, способные воспринимать не только вербальное, но и невербальное искусство, как музыка или живопись. Например, главный источник музыки в романе – айпод матери Тео, который становится оплотом светлых чувств героя. Тео начинает слушать Шостаковича и Эрика Сати, которых раньше не слушал, «потому что рука не поднялась стереть» [41, с. 324] музыку, которую он когда-то скачивал ради мамы. Благодаря этим композиторам Тео сближается с Пипой, которая «в последнее время Арва Пярта много» [41, с. 409] слушает. Именно у матери Тео учится слушать музыку, и впоследствии воспринимать реальность в том числе и через музыкальные образы: так, при описании Пипы упоминается «Торжественная месса» Палестрины («...бесплотное созвучие – безличное, пронзительное, будто радиосигнал из рая» [41, с. 168]), которая раскрывает полноту впечатлений Тео от новой встречи с девочкой.

И мать Тео, и Пипа ассоциированы с «Волшебником страны Оз»: Одри Декер родом из Канзаса, как Дороти, а у Пипы в комнате висит постер фильма по этой книге. Обе героини в сознании Тео связаны с потусторонним миром, каждая из них остаётся для него недоступной: во снах мать исчезает, стоит ему обернуться, а Пипа все время отдаляется в пространстве романа (уезжает к тётке, в пансион в Швейцарии, в Лондон). Возникает ассоциация с

мифологическим сюжетом об Орфее и Эвридике, где после смерти физической и метафизической (после взрыва в музее пострадал не только Тео, но и Пипа) герои оказываются отделены друг от друга расстоянием и временем, подобным по функции реке Стикс. Этой ассоциацией утверждается невозможность близости Тео с дорогими ему людьми.

Хоби также является носителем созерцательного мировосприятия, и в создании его образа задействованы в большей степени предметы эпохи Ренессанса и Просвещения. В качестве одного из ярких примеров можно назвать астрономические часы «в духе капитана Немо» [41, с. 133]. В описании пространства Хоби задействован Ноев ковчег, и тем самым закладывает морскую тему в качестве одной из характеристик образа. Упоминание капитана Немо развивает эту тему и дополняет ее мотивом отшельничества. Хоби предстает перед нами как затворник: когда Тео впервые приходит к его дому, он долгое время не может понять, как попасть внутрь, потому что антикварная лавка, с которой соединено жилище Хоби, закрыта. Старый мастер постоянно сидит в подвале, занимаясь починкой мебели, он настолько увлечен своим делом, что лишь изредка выплывает на поверхность для общения с кругом исключительно близких ему друзей и посещения выставок, театров или торгов.

Хоби оттеняет Ларри Декера, выступая в качестве наставника Тео и защитника искусства, когда мальчик рассказывает о негативном отношении своего отца к Эдгару По: «Даже если не любишь По — он ведь все-таки изобрел детективы. И научную фантастику. В сущности, он изобрел большую часть двадцатого века» [41, с. 144]. Таким образом, через отрицание искусства в «Щегле» строится оппозиция двух групп героев. Одна группа, герои-«щеглы», чувствует «полихромную зону» соединения искусства и реальности, эти герои способны, наполнять мир красками и звуками. Другая группа, «глухие» люди, не способна выстраивать эти связи, единственный доступный им мир — мир материальный, их образы не эволюционируют..

Помимо описанных групп персонажей в романе есть те, кто не впал ни в одну из крайностей: к таким персонажам относится, прежде всего, Борис. Он способен ценить и видеть красоту, но не станет погружаться в иллюзорный мир размышлений. Борис – единственный персонаж, управляющий собственной жизнью, и только ему и Тео дано свободно перемещаться по локусам романа. Тео же, в противоположность Борису, впадает в крайности в разные периоды жизни.

При взаимодействии Тео с Борисом Павликовским появляются немаркированные аллюзии на «Повелителя мух» Уильяма Голдинга: «маленькое кровожадное племя из двух человек безумствовало в пустыне» [41, с. 442], «Или – как Борису – хохоча отдаться полностью священному безумию, что выкликает твое имя?» [41, с. 816]. Борис – герой со славянскими корнями, совершенно чуждый по ментальности Тео человек. В отличие от Тео, Борис с раннего детства жил сам по себе: его отец – шахтер, и большую часть своего времени он проводил на работе или за выпивкой, именно поэтому многие действия и высказывания Бориса вызывают у Тео ассоциации с чем-то диким, непонятным. Однако только с Борисом Тео мог перестать притворяться, оба героя оказались близки друг другу по духу (мотив одиночества, покинутости), будучи совершенно разными по сути.

Борис – воплощение типа «волшебного помощника», сопровождающего главного героя в инициальном обряде. Такие герои обычно предприимчивы, хитры и изворотливы. В подтверждение этому мы находим сравнение Бориса с Яном ван Гойеном, которое делает Хорст: «он был как наш с тобой друг Борис. Везде поспел. Картины, недвижимость, тюльпанные фьючерсы» [41, с. 622]; или сравнение с Плутом из «Оливера Твиста», прозвучавшее в разговоре Тео и Хоби: «До чего странно было его увидеть после стольких твоих рассказов. Словно персонажа из книжки повстречать. Я его вечно представлял себе таким Ловким Плутом из „Оливера Твиста“ — ну, знаешь, маленьким таким мальчишкой,

голодранцем, как там этого актера звали? Джек что-то там. Дырявое пальто. На щеках — грязные разводы» [41, с. 599].

Борис Павликовский практически не взаимодействует с мировой литературой, за исключением романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Он отрицает живопись эпохи модернизма («Почему вещь, которую ребенок в яслях нарисовать может, стоит столько денег? “Уродская клякса”. “Черная палка с узлами”») [41, с. 729]), хотя, что важно, принимает «Щегла», называя его по-русски «*zolotaya ptitsa*» [41, с. 720], но не понимает его сути. Для Бориса чужда созерцательность Тео, однако, как мы позже узнаем из его размышлений об «Идиоте», он не лишен философского взгляда на мир.

Во всём многообразии групп персонажей Тео, как и Борис, выделяется своей неоднозначностью. Его путь – путь от обладания к созерцанию и возвращению в реальность. Его задача – переступить через собственные иллюзии и принять мир таким, какой он есть, и в этом ему помогает изменение отношения к искусству. О картине, которая сопровождала его на протяжении всех его приключений, Тео говорит так: «Не только катастрофы и забвение следовали за этой картиной сквозь века, но и – любовь» [41, с. 828], – этими словами он обращает внимание читателя на двойственность «Щегла». Размышляя о полотне, герой понимает, что «маленький пленник» не только гордый, но и одинокий, «смирившийся со своей участью» [41, с. 822]. «Прекраснейший крохотный парадоксик» [41, с. 519], «шутка» [41, с. 620] – так отзываются о картине другие персонажи романа, подчёркивая мысль Тео. Картина, распадающаяся на кусочки при более близком рассмотрении, кажется герою более живой, чем он сам («...когда я отрывал от неё взгляд, то казалось, что это не я живой, а картина» [41, с. 326]).

Картина становится важным элементом в развитии внутреннего мира Тео. С одной стороны, она «даёт ему иллюзию чувственной связи с погибшей матерью, помогает понять себя и свое место в холодном мире» [18, с. 69], а с другой, всякий раз при встрече с ней запускается «механизм ретравматизации»: «От одного вида запеленутой картины внутри у меня все

перевернулось, будто прорвался спутниковый сигнал из прошлого и заглушил все остальные волны» [41, с. 508]. Подобно полёту щегла, ограниченному коротенькой цепочкой, ограничен сам Тео. Для него этой цепочкой стало чувство вины, непрестанно следующее за ним: именно из-за него они зашли в музей перед взрывом, из-за него погибла мать. Ситуация усугубляется кражей картины и необходимостью беречь и скрывать её. Картина становится индикатором изменений в жизни героя: «Я переменялся, а картина – нет. Я глядел, как лентами на нее ложится свет и меня вдруг заметило от собственной жизни, которая по сравнению с картиной вдруг показалась мне бесцельным, скоротечным выбросом энергии...» [41, с. 721]. Собственная жизнь кажется Тео бессмысленной: в ней нет настоящих чувств, столь же ярких и чистых, как свет на картине, практически все любимые люди покинули его, а доверие остальных он предал.

Тео склонен к мифологизации действительности и приданию ей мистическо-философского звучания. Так, в третьей главе, когда он оказывается на перепутье и временно остается у Барбуров, он вспоминает стихотворение Уолта Уитмена «На берегу морском ночью», входящее в сборник «Листья травы». Это стихотворение приходит ему на ум во время школьных занятий. Образы потерянных звёзд «серебряных, золотых» и Юпитера в процитированных героем строках напоминают о случившейся с мальчиком трагедии. Мать была для него путеводной звездой, человеком, от которого исходил свет, с ее смертью герой погружается в лиминальное пространство, и лишь воспоминания о ней помогают ему найти путь в реальность. В стихотворении Уитмена присутствует также образ заботливого родителя, который утешает своё дитя тем, что есть нечто бессмертнее звезд, Юпитера и солнц – любовь. Но Тео вспоминает строки: «Плачешь ли ты, дорогое дитя об одном Юпитере? // Думаешь ли об одном погребении звёзд?» [41, с. 119], – в которых присутствует обращение к ребёнку, задумавшемуся о смерти и о потере чего-то очень дорогого. Интересно, что эти строки перемежают два фрагмента текста, связанные с воспоминаниями о

Пипе, которую на тот период времени Тео видел всего единожды – в музее перед взрывом, и о Велти, дяде Пипы. Мальчик почувствовал связь с Велти, когда старик умирал у него на руках от травм после катастрофы: «кровь с них <с рук> так никуда и не делась, я ещё ощущал ее вкус и запах и, наконец, понял, что зовут кровным братством, как связывает кровь» [41, с. 119]. Велти был рядом с Пипой, поэтому в памяти Тео закрепился образ рыжеволосой девочки, ставшей его наваждением на долгие годы. Эти люди были связаны с последними минутами жизни его матери, вероятно, именно это «кровное братство», скрепленное смертью, позволило Тео ощущать то самое нечто, что «бессмертнее звезд» – связь со светом и с жизнью, любовь.

Важным поэтическим фрагментом, связанным с судьбой Тео, является стихотворение У.Б. Йейтса «Ляпис-лазурь». После убийства одного из бандитов в Амстердаме герой находится в смятении, ему страшно, и он пытается спастись от этого страха в «блистательной отрешенности» [41, с. 724], создаваемой наркотическим дурманом. Он иронично замечает: «Волноваться! Только время тратить! <...> Как там было у Йейтса, что-то про глядящих на мир китайских старцев? “Все гибнет — творенье и мастерство”. “В зрачках их древних мерцает смех”» [41, с. 743]. Философское мирозерцание Йейтса и его взгляд на тайну искусства, раскрывающиеся в этом стихотворении, становятся отражением страха Тео за себя и за потерянную картину. Если для Йейтса важен не сам по себе предмет искусства, а процесс его создания и тайна, открывающаяся создателю и созерцателю, для Тео важно именно обладание картиной. В этом фрагменте сталкиваются вещный и идейный, философский взгляды на искусство. Впоследствии, когда картина попадает к властям, Тео приходит к принятию мыслей, высказанных Йейтсем: он понимает, что «природа (в смысле — Смерть) всегда побеждает», а самое главное в восприятии искусства – «промежуточная зона», просвет между реальностью и идеей [41, с. 327].

Таким образом, во взаимоотношениях Тео с искусством можно проследить три этапа эволюции. В самом начале романа он предстаёт как свидетель, наблюдатель: он слушает размышления матери о картинах в музее, внемлет рассказам Хоби об антикварном деле. Все аллюзии, которые возникают в первой части романа, исходят из мировосприятия 27-летнего Тео-повествователя, а не Тео-персонажа, 13-летнего подростка. Во второй, третьей и четвёртой частях романа, где сначала Тео находится в Лас-Вегасе, а затем возвращается в Нью-Йорк к Хоби в герое развивается мировоззрение героя-коллекционера: искусство становится средством достижения целей, а пространство вокруг героя превращается то в «пещеру Али-Бабы, которая ломится от сокровищ» [41, с. 482], то в «потайной чуланчик Синеи Бороды, с климат-контролем, на кодовом замке» [41, с. 555]. Но когда из коллекции Тео уходит одна единственная картина – «Щегол», – наступает крах, после которого Тео начинает воспроизводить мировоззрение созерцателя, возвращаясь к тому, чему его учила мать.

Исходя из сделанного нами анализа, мы можем сделать вывод о том, что в романе «Щегол» на уровне системы образов интермедиаальный код выполняет характеризующую функцию, формируя группы персонажей на основании их отношения к искусству, функцию пророческого изображения грядущих событий и психологическую функцию, реализованную в отображении эмоциональных состояний героев.

2.3. Пространственно-культурный код романа

Хронотоп романа «Щегол» состоит из нескольких локусов, маркированных интермедийными отсылками, присущими обитающим в них персонажам. Локусы представляют собой миры, находящиеся на временном и пространственном расстоянии друг от друга, они сплетены в сложную систему, функционирование которой частично объясняется при помощи анализа интермедийного кода романа. В «Щегле» описано три крупных локации: Нью-Йорк, Лас-Вегас и Амстердам, – каждый из этих городов связан с прохождением инициального обряда главным героем и ассоциирован в его сознании с предметами искусства определенной эпохи и определенного направления.

Нью-Йорк – родной город Тео, в котором он провел детство и большую часть отрочества, многие места мегаполиса напоминают ему о матери. Постоянными обитателями Нью-Йорка являются Хоби, семейство Барбуров (миссис Барбур, мистер Барбур, Энди, Китси, Платт), Хорст и погибшая мать Тео, соотносимо с этими персонажами пространство города делится на три части: Саттон-Плейс и Парк-Авеню, входящие в состав Ист-Сайда и Гринч-Виллидж. В центре условного круга, образованного этими районами города, находится Центральный Парк и Метрополитен – музей, в котором произошел взрыв, унёсший жизнь матери Тео.

Детство Тео и первая часть романа проходят в Ист-Сайде. Саттон-Плейс – один из главных хронотопических и символических локусов романа, прежде всего, потому что он связан с матерью главного героя, ведь здесь находится их дом. Интермедийные маркеры появляются в доме на Саттон-Плейс, когда отец собирается забрать Тео в Лас-Вегас и ведет мальчика в его старую квартиру, чтобы тот собрал вещи. Тео видит обрывки прошлого в вещах матери, оставшихся там: лежащая корешком вверх книга «Джен и Пруденс» Барбары Пим, «стулья и китайские светильники, старые джазовые записи на виниле, которые она покупала в Виллидж» [41, с. 206]. Его жизнь

рушится, и он сравнивает происходящее со сценой из мультфильма, «в котором главный герой стирал ластиком стол, настольную лампу, кресло, окно, вид за окном и весь свой уютно обустроенный офис, до тех пор пока ластик не зависает среди жутковатой белизны» [41, с. 217]. Тео осматривается в своей комнате и видит постер к японскому фильму о Годзилле: ужасающая катастрофа из кино сейчас происходит в его жизни, но монстром оказалась не гигантская ящерица, а смерть, которую остановить невозможно. Несмотря на упоминание Тео о том, что в доме много антиквариата, в книге он никак не описывается, но появляется множество мелких деталей, характеризующих его самого и его мать. Пространство квартиры на Саттон-Плейс становится хранилищем памятных мелочей и безымянных предметов.

На Парк-Авеню находятся две значимые локации – дом Барбуров и притон Хорста. Миссис Барбур и Хорст – героини-коллекционеры, и их мир в большей степени состоит из предметов искусства эпохи Ренессанса (Северное возрождение, итальянский Ренессанс). Дом Барбуров наполнен живописными полотнами и антиквариатом, но единственным их ценителем является миссис Барбур, в разговоре с Тео она замечает: «Ни у кого из моих детей не развито зрительное восприятие. Они ни картину не могут оценить по-настоящему, ни интерьер» [41, с. 476]. В ее комнате Тео видит картины Северного возрождения (Рембрандт и его школа: «штук девять или десять картин старых мастеров по стенам: бегство в Египет, борьба Иакова с ангелом — по большей части школа Рембрандта, хотя был там один крохотный набросок (перо, коричневые чернила) Христа, моющего ноги святому Петру» [41, с. 472]) и Американского романтизма (школа Гудзона: Фредерик Черч, Фитц Генри Лейн, Рафаэль Пил). Картины школы Рембрандта гармонируют с театральной обстановкой в доме Барбуров – подобно технике голландцев Тартт выстраивает описание комнаты миссис Барбур, где при помощи света в темноте выделяется главное: «Я подался вперед, чтобы взглянуть на него поближе, и тут, в дальнем углу комнаты,

зажглась лампа под абажуром-пагодой» [41, с. 472]. Мотивы картин с библейским сюжетом перекликаются с судьбой Тео: мотив бегства и мотив борьбы двух противоположных начал в душе героя. Тео постоянно бежит и скрывается: его путь начинается со взрыва в музее и переселения к Барбурам и заканчивается в Нью-Йорке много лет спустя. Все это время он мучится сознанием того, что украл картину и не может ее вернуть, он мечется между желанием спокойствия и гармонии и разрушением мира вокруг себя иллюзией лжи. Работы школы Гудзона в доме Барбуров, «где все было отрепетировано и расписано по часам, будто бродвейская постановка – безвоздушное совершенство» [41, с. 423], создают ощущение дисгармонии: идиллический мир речных пейзажей с гигантскими водопадами и зелеными холмами совершенно не сочетается с автоматизированной светской жизнью. Однако эти картины могут говорить и об обновлении, которое постепенно происходит с миссис Барбур после смерти Энди: она стала гораздо более закрытой, но и в этом случае создается ощущение иллюзорности происходящего, ведь героиня по-прежнему «оживает» только во время разговоров с Тео об искусстве.

Антиквариат в доме Барбуров входит в диссонанс с живописью: «ломберный столик красного дерева <...> Дункана Файфа» [41, с. 473], мебель Израэля Сака, «стулья и туалетный столик красного дерева – стиль королевы Анны» [41, с. 501], которые навевают Тео мысли о Салеме: «Жгли ли ведьм эти Фиппы, ее предки? Или сами занимались колдовством? За вычетом Энди — закрытого, от всех обособленного, неспособного на вранье, не имевшего ни харизмы, ни капли злобы, — было во всех остальных Барбурах, даже в Тодде, что-то жутковатое, какой-то чуткий, лукавый сплав озорства и приличий, а потому легко было вообразить, как их прародители собирались в лесу по ночам, скидывали свои пуританские одежки и давай резвиться у языческого костра» [41, с. 501]. Религиозная тематика картин Рембрандта («крохотный набросок... Христа, моющего ноги святому Петру» [41, с. 476]) и его школы совершенно не сочетается с ассоциативным рядом и

историей мебели миссис Барбур. Таким образом, вокруг этого персонажа создается особое культурное поле: для неё важна лишь внешняя красота и дороговизна окружающих ее предметов искусства, смысловое наполнение остаётся за рамками восприятия, а в своей рецепции предметов искусства миссис Барбур оценивает технику исполнения, а не смысл и суть описываемого.

Дом Хорста, в отличие от дома Барбуров, представляет собой гипертрофированный мир героя-коллекционера: в притоне нет практически ничего, кроме грязи и картин. В описании его жилища Тартт также, как и в доме Барбуров, прибегает к приёму голландских живописцев, выделяя светом во тьме важные детали: «Дымок от сигареты Бориса свивался в темноте, где он сидел, и это делало освещенный кружок, в котором мы стояли, похожим на сцену в полночном кабаре» [41, с. 621]. В коллекции Хорста мы находим живопись северного Возрождения (Питер Клас, Николас Берхем, Рембрандт, Ян ван Гойен), итальянского Ренессанса (Тициан), испанского барокко (Веласкес), французского предимпрессионизма (Коро), абстракционизма (Курт Швиттерс, Поллок, Модельяни, Стэнтон Макдональд-Райт), однако в разговоре с Тео наибольшее внимание Хорст уделяет голландской живописи. Самое первое, что бросается Тео в глаза в притоне, – картина Питера Класа, вероятно, один из натюрмортов («Натюрморт с лимоном и крабом» (1640-е), «Завтрак с ветчиной» (1647)). «Охряные тона» и «рыхлая композиция» [41, с. 618], по словам Хорста, присущие этой картине, соответствуют и атмосфере дома героя.

Необычным дополнением к обстановке притона Хорста становятся две книги – «Отчаяние» Набокова и «Бытие и время» Хайдеггера. Обе книги указывают на распадающуюся реальность в доме Хорста. Пространство Хорста мы видим без иллюзий: темнота, грязь, лежащие на полу люди в состоянии наркотического опьянения. Хорст принял реальность такой, какая она есть, но он создает иллюзии для тех, кто этого хочет, при помощи наркотиков или искусства он заставляет других персонажей погружаться в

онейрическое пространство, и обе указанные книги становятся маркерами, указывающими вход в мир симулякров. Повествование в романе Набокова «Отчаяние» ведется от лица ненадежного рассказчика, Германа Карловича, который совершает махинации, пытаясь подменить себя своим двойником. Роман Набокова позволяет нам приоткрыть дверь в мир, который создаёт Тео, – мир симулякров и иллюзий, построенных на лжи, махинациях и обмане, этот мир схож с тем, который создаёт Хорст для своих клиентов. Хайдеггер же в книге «Бытие и время» описывает философский концепт «да-зайна», или «здесь-бытие», возвращая нас к миру реальному, существующему здесь и сейчас. Таким образом, в доме Хорста мы находим одну из нескольких «точек схождения всего», где соединяются пространства разных миров.

Дом Хоби, спасительный остров Тео, находится в Виллидже, не самом престижном районе Нью-Йорка, однако именно эта локация привлекла внимание Тео с первого же взгляда: «Сквозь пыльное стекло виднелись стаффордширские керамические собачки и майоликовые кошечки, пыльный хрусталь, антикварные стулья и обитые пожухлой старой парчой кушетки, вычурная фаянсовая птичья клетка, миниатюрные мраморные обелиски на круглом столике с мраморной столешницей и парочка алебастровых какаду. Вот такой магазин — забитый доверху, слегка неряшливый, со стопками книг на полу — очень бы понравился маме» [41, с. 127]. Как и в доме на Саттон-Плейс, в лавочке Хоби практически нет дорогих вещей, весь антиквариат, который мы там видим – либо умелые подделки, «подменыши» («Стол работы Дункана Файфа... комплект шератоновских обеденных стульев... Шератоновская софа, отгружена в Калифорнию... Я сам эту софу сделал, Тео, собственными своими руками, ты сам видел, как я ее делал, это такой же шератон, как вон тот пакет из “Гристедес”» [41, с. 804]), либо предметы, описанные с указанием на примерную дату изготовления и стиль. Но и указания на мастеров и направления в изготовлении мебели могут дать нам представление о персонаже и его локации: среди предметов в доме Хоби

упоминается стол работы Дункана Файва, шератоновская софа с набором стульев со спинками-ленточками, «пузатый комод времен королевы Анны» [41, с. 533], чипэндейловский комод со срезанной верхушкой, «подлинный хеплуайт» [41, с. 531] – всё это совершенно разные европейские и американские стили с XVIII по XX века, что свидетельствует о нерпедвзятости взгляда персонажа на искусство. Для Хоби, как и для матери Тео, в восприятии искусства не существует границ.

В доме Хоби играет необычная и легкая музыка Малера, продолжателя традиции философского классико-романтического симфонизма, в числе представителей которого мы можем назвать Л. Бетховена, Ф. Шуберта и П. Чайковского. Эта музыка сближает Хоби с матерью Тео и Пипой, в описании музыкальных вкусов упомянуты композиторы этого направления. В доме Хоби находится комната Пипы, которая является важным местом для Тео. Там Тео видит афишу фильма «Волшебник из страны Оз» и множество незначительных мелочей («Затертые до дыр ковры, разрисованные японские веера и старинные валентинки поблескивают в свете свечи, Пьеро и белые голуби, и сердечки цветочных гирлянд» [41, с. 154]). Пространство Пипы наполнено значительными для героини вещами, указывающими на ее интересы и раскрывающими ее характер, подобно пространству Одри Декер и Хоби.

Центральный Парк находится рядом с Метрополитеном, именно там у Тео с матерью было Место Встречи на случай, если он потеряется. Когда Тео возвращается в Нью-Йорк из Лас-Вегаса он сравнивает парк со сказочным королевством Льюиса: «дорожки там были затенены деревьями, осияны светом фонарей, загадочные, манящие, будто лес из книжки про “Льва, колдунью и платяной шкаф”» [41, с. 389]. Такое сравнение указывает на то, что это одна из локаций, в которых возможен переход между разными мирами романа. Именно в Центральном парке Тео и Энди развеяли прах Одри Декер, а для самого Тео «Место Встречи» существует до сих пор.

Метраполитен является центральной точкой на карте Нью-Йорка Тео Декера, или «точкой смерти» [29, с. 304]. Это место также становится точкой соединения разных миров – мы понимаем это по фразе матери Тео, когда они только подходят к музею: «Временной туннель. В Нижнем Ист-Сайде — сам знаешь, как там вечно все меняется, — я себя чувствую как Рип ван Винкль, все старше и старше. Иногда будто бы просыпаюсь — а за ночь все витрины переделали. Старые рестораны все позакрывались, а на месте химчистки — новый модный бар...» [1, с. 24]. Рип ван Винкль, голландец, – персонаж одноименного рассказа В. Ирвинга, совершивший путешествие во времени после встречи с призраками исследователей, изучавших Гудзон за столетие до его рождения. Как и в рассказе Ирвинга, в «Щегле» смерть открывает для героев возможность путешествия через века. Кроме того, сам музей, как место соединения прошлого и настоящего через искусство разных стран и эпох, благоприятствует атмосфере вневременности.

Основными предметами искусства на этой локации являются живописные полотна Северного Возрождения (Голландия): Хальс, Рембрандт, Андриан Коорт. Названия двух картин перекликаются с названиями первых двух глав – «Мальчик с черепом» Ф. Хальса и «Урок анатомии доктора Тульпа» Предметом внимания и изучения обоих полотен стала смерть: череп в руках мальчика в богатых одеждах и мертвое тело в окружении студентов-медиков. В обоих случаях живые персонажи полотен не причастны к смерти, эмоционально не вовлечены в этот процесс, они являются свидетелями, учеными-исследователями. На момент встречи с картинами Тео также является сторонним наблюдателем – так, мать в шутку сравнивает Тео с персонажем картины Хальса: «Не обижайся, Тео, но, как по-твоему, на кого он похож? На кое-кого, <...> кому немешало бы подстричься!» [41, с. 33]. Картина Рембрандта в интерпретации матери Тео выполняет проспективную функцию: «...у меня мурашки по коже от того, какие они тут все вежливые и официальные, столпились вокруг трупа, как возле шведского стола на коктейльной вечеринке. Хотя, — показала она, —

видишь вон тех двоих удивленных мужиков? Они смотрят не на тело, они смотрят на нас» [41, с. 33], - это то, с чем Тео столкнется впоследствии, после смерти матери. Мистер Брайсгердл, социальные работники, учителя – для всех них Тео лишь клиент, объект, который нужно изучить, именно такое отношение вызывает у него в Лас-Вегасе ассоциацию с «когтистой лапой Большого Брата» [41, с. 380], о которой мы напишем позднее.

Большинство других работ в зале голландских мастеров были из серии «Naturesmortes», или смерть при жизни. «Они умели дожать эту грань, голландские художники, – как спелость переходит в гниль» [41, с. 32], – говорит Одри Декер. Её слова связывают эти картины с одной из главных идей романа о неразделимости добра и зла, жизни и смерти. Именно из этой идеи развиваются «точки схождения», где «между правдой и неправдой», «в этой промежуточной зоне» [41, с. 827] у Тео появляется возможность заглянуть по ту сторону, чтобы найти в себе силы принять мир и понять ценность жизни.

Второй крупной локацией в романе является Лас-Вегас, где находится дом отца Тео. Стены в доме в Лас-Вегасе совершенно голые: «Пустота дома меня поражала» [41, с. 240], - говорит Тео. На полках в спальне отца и его сожительницы мальчик находит книги с гороскопами, гламурные журналы, руководства по ставкам и пр., но при этом нет ни одного художественного произведения. Если квартира матери была заполнена деталями одежды, книгами, косметикой, дом Хоби забит антикварной мебелью и фотографиями, то дом отца стал для Тео совершенно чужим местом, которое он так и не смог сделать родным. Пустота жилого пространства здесь сопоставляется с душевной пустотой его обитателей, Тео же пытается заполнить эту пустоту наркотиками.

Из-за ощущения нереальности происходящего в Лас-Вегасе («будто происходит все это с кем-то другим, не со мной» [41, с. 707]) у Тео возникают ассоциации, связанные с антиутопиями. Так, уезжая из Лас-Вегаса он смотрит на свои документы, которые получал после трагических событий

вместе с представителем службы опеки, и вспоминает, что чувствовал «когтистую лапу Большого Брата» [41, с. 380]. В тот момент ему казалось, что все вокруг действуют по сценарию и никто по-настоящему не понимает, что он чувствует. И так, в течение последующих лет он, подобно героям «1984» Джорджа Оруэла, стремился куда-то убежать, выйти за пределы системы: бежит из музея после взрыва, бежит к Хоби из дома Барбуров, бежит из Лас-Вегаса после смерти отца, бежит с места преступления в Амстердаме. Его гложет ощущение преследования, ему кажется, что его вот-вот настигнут социальные работники или полиция, а он окажется во власти системы социальных служб. Таким образом, интертекстуальное взаимодействие с антиутопиями укрепляет мотив побега и дополняет его образами невидимых преследователей, страхом быть пойманным и желанием получить свободу, суть которой герой еще не до конца понимает.

Единственный источник искусства в Лас-Вегасе – школа, именно поэтому в тех главах романа, где Тео находится в доме отца, основным источником межтекстового взаимодействия становится литература. Многие произведения, которые Тео читает для занятий, перекликаются с его внутренним состоянием или заставляют его погрузиться в воспоминания о Нью-Йорке, когда была жива его мать, открывая герою возможность вновь заглянуть за грань реальности. Так, например, тоскуя по Борису, который познакомился с девушкой и стал уделять ей все свое время, Тео пытается заглушить это чувство, читая «Гроздь гнева» Джона Стейнбека и «Дом о семи фронтонах» Натаниэла Готорна, которые, по его мнению, «сражались за место скучнейшей в мире книги» [41, с. 319]. Оба произведения перекликаются с судьбой героя. Мать Тео, как и переселенцы в «Гроздях гнева», родом из Оклахомы, сам же молодой человек, подобно им, вынужден скитаться и искать приют в новых, еще неизведанных местах. Жизненная ситуация героя по общей тональности сходна с судьбой семейства Пинченон из «Дома о семи фронтонах»: Тео остается единственным и не самым перспективным наследником своего рода, его «дом о семи фронтонах», дом

на Саттон Плейс, сносят, а над всей его жизнью давит сила рока. Мотив побега и поиска дополняется размышлениями Тео, когда он, покидая Лас-Вегас после гибели отца, читает «Ветер, песок и звёзды» А. де Сент-Экзюпери. Подобно автору очерков, наблюдавшему за природой из окна самолета, Тео смотрит за сменой пейзажей за окном междугороднего автобуса: «тряска переносила меня к “Ветру, песку и звёздам”, в одинокую кабину пилота высоко над пустыней» [41, с. 387]. Его жизненная ситуация бесконечного поиска пути после судьбоносного взрыва в музее и одиночество перекликается с одной из глав книги – «В сердце пустыни», где герои бродят по пустыне после крушения самолёта. Недаром в этой поездке у Тео возникают ассоциации с живописью Эдварда Хоппера: «Мы остановились в городке Эффингам, штат Иллинойс: домики как с картин Эдварда Хоппера, театрального вида здание суда, вручную намалеванная перетяжка “Перекрестки судьбы!”» [41, с. 384]. Картины Хоппера изображают «архитектуру одиночества», его же самого называют «мечтателем без иллюзий» [27]. Во время этой поездки Тео ощущает последние часы связи с реальностью, в которой он тотально одинок: когда он приедет в Нью-Йорк его жизнь начнет превращаться в симулякр, вокруг станут появляться «подменыши» (люди, которых он не любит, вещи, которые на самом деле не существуют). Пустое песочное пространство картин Хоппера также прекрасно вписывается в атмосферу пустого Лас-Вегаса, который так стремительно покидает Тео.

Рассуждая о стихотворении Харта Крейна «Бруклинскому мосту», которое было в программе по английскому, Тео удивляется, что «не обращал внимания на мост, который видел чуть ли не каждый день» [41, с. 337]. В произнесенной Тео строке («А в голове кино, обманки-горизонты...» [41, с. 337]) раскрывается суть мироощущения Тео, который создал «подменыш» собственной жизни: постепенно замещая трезвое мышление наркотиками, разрушая возможность счастливой жизни (свадьба с Китси, махинации в магазине Хоби), Тео уходит от реальности в иллюзию, и даже единственный

источник света – «Щегол» – оказывается иллюзией – справочником, завернутым в бумагу.

Примечательным элементом является также книга Стивена Крейна «Алый знак доблести», которая лежит на тумбочке в комнате Тео. Герой «Алого знака доблести», юноша по имени Генри Флеминг, отправляется на войну, где впервые сталкивается с непреодолимым ужасом. Он хочет сражаться, но сомневается в собственной чести и доблести. Сначала он бежит с поля боя, но затем возвращается, преодолев страх смерти, готовый встретиться с ней лицом к лицу. Тео тоже попал на поле боя, и его задача – остаться человеком и самим собой. Он мечется между желанием любви, тягой к красоте и распущенностью, невоздержанностью своих поступков, разрушительным сожалением, не всегда осознавая границу между этими порывами.

Последней крупной локацией в романе является Амстердам, а основными местами действия становятся отель и кафе «Фиолетовая корова», однако сначала стоит обратить внимание на атмосферу города. Самое первое, что описывается в романе – «колокольный звон, доносившийся из церкви Крейтберг и башни Вестерторен» [41, с. 11]. Рождественские песнопения («*Rex virginum amator*¹» [41, с. 764]), святочные гимны («*O Tannebaum, O Tannebaum, wie true sind deine Blätter*²» [41, с. 754]), сюита из «Щелкунчика», «словно сошедшие с картин Аверкампа» люди [41, с. 694] – всё это звуки и краски Рождества, времени перерождения, обновления и чудес. Однако в противовес своему звучанию в сознании Тео Амстердам предстаёт зоной отчуждения: блуждание по холодным улицам ассоциируется у него с дантовскими кругами ада, а мир заполняется «тусклым, слабеньким, чистилищным, как сценический эффект в какой-нибудь немецкой опере», светом [41, с. 738]. Такая дисгармония созвучна состоянию самого Тео, ведь

¹ Строка из религиозного гимна XIII века, «Царь небесный, дев покровитель...» (лат.)

² Начальные строки рождественской немецкой песни «О Ёлочка»: «О елочка, о елочка, верны нам твои ветки».

именно в Амстердаме, убив другого человека, он «и сам умер» [41, с. 749] – осознание и осмысление этого факта стало началом перерождения героя.

Основным местом обитания Тео в Амстердаме стал номер в отеле. «Чёрные птицы. Гибельные свинцовые небеса с полотен Эгберта ван дер Пула» [41, с. 766] – вот что видит он из окон своего номера. Психологический параллелизм в столь сжатом экфрасисе полностью передаёт состояние героя после преступления: два ёмких предложения с мощными эпитетами («черные», «свинцовые», «гибельные») вмещают всю трагичность полотен художника и судьбы героя. Эгберт ван дер Пул нарисовал множество полотен на тему взрыва в Дельфте, унёсшем жизнь Фабрициуса, он был заиклен на этом событии. Наполненные смертью образы картин Ван дер Пула преследуют Тео, наполовину переступившего порог смерти и пережившего свой собственный взрыв и рушение своей реальности.

В отеле Тео видит две картины, изображающие катание на коньках и зимнее море, подбрасывающее лодку. Подобные бытовые сюжеты были характерны для голландских живописцев XVI-XVII веков, предположительно данные работы можно приписать Х. Аверкампу или П. Брейгелю, так как они уже упоминались в романе. В этих «картинках», как казалось герою, «был зашифрован ключ к самым сокровенным тайнам фламандских мастеров» [41, с. 12]. В сочетании с колокольным звоном, доносившемся из церкви Крейтсберг и с башни Вестерторен (объектов средневековой архитектуры), они воссоздают атмосферу Амстердама XVI века. Для Тео погружение в прошлое воплощается, с одной стороны, как рождественские чудеса из сказок (сон о матери), а с другой, – как одно из серьёзнейших жизненных потрясений (убийство человека и потеря только что найденного «Щегла»).

Последней важной локацией романа является кафе «Фиолетовая корова», где должна произойти сделка с мошенниками, укравшими «Щегла». Впервые стихотворение Джелетт Бёрджесс «Фиолетовая корова»

упоминается во второй главе, когда Тео дожидается мать, еще не зная, что она погибла: «Не думать о том, что произошло, — все равно, что не думать о фиолетовой корове из детского стишка. Но только о ней и думалось» [41, с. 75]. В этом эпизоде основным мотивом стало мрачное мучительное ожидание: герой находился в промежуточном положении, не понимая до конца, что произошло. В подобную ситуацию Тео попадает в одиннадцатой главе, которая озаглавлена «Фиолетовая корова». Ожидание долгожданной встречи с картиной – вторым после матери источником света в его жизни, которая впоследствии не состоится. Таким образом, фиолетовая корова становится символом нереализованных ожиданий и неоправданных надежд, а само стихотворение – важным элементом финально-заголовочного комплекса романа и символом душевных потрясений.

Таким образом, интермедиаальный код формирует хронотоп романа «Щегол», маркируя локусы предметами искусства, характерными для проживающих в них персонажей: для «глухих» героев характерны пустые пространства, заполненные вещами, далекими от искусства; герои-коллекционеры предпочитают заполнять свои миры предметами искусства эпохи Ренессанса, подбирая сюжеты и истории этих предметов таким образом, чтобы они максимально выгодно подчёркивали их мироощущение; для людей-«щеглов» характерны пространства, в которых содержатся исключительно значимые для них вещи, большинством предметов искусства они восхищаются на расстоянии и не несут их в свой локус. Интермедиаальный код на этом уровне текста выполняет функции проспективного отображения событий, создания художественного и идейного пространств романа, психологическую и сюжетообразующую функции.

Заключение

В ходе проведённого исследования в соответствии с поставленными задачами была рассмотрена история формирования понятия «интермедиальность» и обозначены основные подходы к интермедиальному анализу. В качестве рабочего определения было выбрано определение Н.В. Тишуниной, впервые появившееся в статье «Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований». За основу типологии были взяты классификации Н.В. Исагулова, Оге А. Ханзен-Лёве и С.П. Шера. Опираясь на работы М.В. Москвина, Н.В. Исагулова, Н.А. Фатеевой, А.Ю. Тимашкова и В.О. Чуканцовой, мы предложили типологию интермедиальных маркёров и сформулировали основные параметры и этапы интермедиального анализа.

Анализируя роман Д. Тартт «Щегол», мы определили способы функционирования интермедиального кода на уровне хронотопа и системы образов, а также обозначили центральные интермедиальные образы, связанные с основными мотивами романа (картина Карела Фарбрициуса «Щегол» (мотив взрыва, преждевременной смерти человека и бессмертия искусства); картина Рембрандта «Урок анатомии доктора Тульпа» (мотив равнодушия окружающего мира); картина Ф. Халса «Мальчик с черепом» (мотив вины); Центральный Парк как образ, ассоциативно связанный с романом Дж.Д. Сэллинджера «Над пропастью во ржи» (мотив перехода между миром живых и миром мёртвых); Ноев Ковчег (мотив дома и возвращения домой); стихотворение Джелетт Бёрджесс «Фиолетовая корова» (мотив нереализованных ожиданий и неоправданных надежд)) и выявили их функции в тексте:

- сюжетообразующую, свойственную предметам искусства, побуждающим к действию персонажей романа или косвенно способствующим развитию событий;

- смыслообразующую, то есть связанную с созданием дополнительных возможностей интерпретации при расширении культурного поля анализируемого медиа.

На уровне системы образов интермедиаальный код выполняет:

- характеризующую функцию, формируя группы персонажей на основании их отношения к искусству («глухие» герои, не способные воспринимать искусство; герои-коллекционеры, для которых обладание предметами искусства является самоцелью; герои-«щеглы», тонкочувствующие персонажи, основной позицией которых к искусству становится созерцание),

- функцию пророческого изображения грядущих событий, раскрывающуюся в образах героев романа, соотнесенных с героями других медиа;

- психологическую функцию, реализованную в отображении эмоционального состояния героев.

На уровне хронотопа интермедиаальный код выполняет следующие функции:

- пространствообразующую: формирует маркируя локусы романа, маркируя их предметами искусства, характерными для проживающих в них персонажей: для «глухих» героев характерны пустые пространства, заполненные вещами, далекими от искусства; герои-коллекционеры предпочитают заполнять свои миры предметами искусства эпохи Ренессанса, подбирая сюжеты и истории этих предметов таким образом, чтобы они максимально выгодно подчёркивали их мироощущение; для людей-«щеглов» характерны пространства, в которых содержатся исключительно значимые для них вещи, большинством предметов искусства они восхищаются на расстоянии и не несут их в свой локус;

- функцию проспективного отображения событий, реализованную в мотивном комплексе, сопровождающем определенный интермедиаальный образ;

- сюжетообразующую.

Таким образом, интермедиаальный код является одним из основных приёмов в создании художественного мира романа Д. Тартт «Щегол», а понимание соотношения его компонентов позволяет увидеть новые возможности для интерпретации текста и раскрыть основную идею романа, связанную с бессмертием искусства, через систему соотношения интермедиаальных образов.

Список литературы

1. Анцыферова О.Ю. Античный код в университетском романе Донны Тартт «Тайная история» / О.Ю. Анцыферова // Вестник Нижегородского Университета Им. Н.и. Лобачевского. – 2015. – № 2 (2). – С. 22–27.
2. Анцыферова О.Ю. Постмодернистская полемика об античности: Донна Тартт vs Аллан Блум / О.Ю. Анцыферова // Вопросы Литературы. – 2015. – № 6. – С. 263–275.
3. Анцыферова О.Ю. «Южный Миф» и роман Донны Тартт «Маленький друг» / О.Ю. Анцыферова // Филология И Культура. – 2015. – № 2 (40). – С. 165–170.
4. Аствацатуров А.А. Лекция «Загадка Сэлинджера» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=F6LvZpGVNW4> (дата обращения 02.05.2019).
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
6. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия /Р. Брунгезе// Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – № 6. – С. 93-99.
7. Бутенина Е.М. Исповедальность Достоевского и современный американский роман о подростке /Е.М. Бутенина // Вестник Пермского Университета. Российская И Зарубежная Филология. – 2016. – № 2 (34). – С. 94–100.
8. Газарова М.А. Роман Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна» и «Щегол» Донны Тартт: к проблеме трансформации жанра «роман воспитания» / М.А. Газарова, А.В. Татаринцов// Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития: материалы I Международной научно-практической конференции молодых ученых (докторантов, аспирантов и магистрантов) / [под ред. Е.А. Жирковой, Л.А.

Исаевой, А.В. Татаринова, Е.Н. Лучинской]. – Краснодар: Издательский Дом, 2016. – С. 195–197.

9. Гаранина А.Е. Жанровая специфика романа «Тайная история» Донны Тартт / А.Е. Гаранина // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2017. – С. 40-44.

10. Григорян С.Э. Особенности художественной реализации подтекста в романе Донны Тартт «Тайная история» / С.Э. Григорян, М.П. Блинова // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития: материалы I Международной научно-практической конференции молодых ученых (докторантов, аспирантов и магистрантов) / [под ред. Е.А. Жирковой, Л.А. Исаевой, А.В. Татаринова, Е.Н. Лучинской]. – Краснодар: Издательский Дом, 2016. – С. 198–200.

11. Дроковская К.А. Сакрализация искусства в романе Д. Тартт «Щегол» / К.А. Дроковская // Научные труды молодых ученых-филологов: Материалы Всероссийской научно-методической конференции, посвященной 215-летию юбилею В.И. Даля – Казака Луганского. – Ярославль: Литера, 2017. – С. 158–165. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35063040> (дата обращения 16.02.2019).

12. Ерохина Е.П. Интертекстуальность как неотъемлемая черта жанра «университетский роман» / Е.П. Ерохина // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: Сборник статей по материалам VI международной заочной научно-практической конференции. – М.: Международный центр науки и образования, 2017. – С. 43-47. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29666959> (дата обращения 06.06.2018).

13. Завозова А. Есть ли жизнь после «Щегла»? Как устроена жизнь переводчика романов Донны Тартт [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/9584-est-li-zhizn-posle-schegla> (дата обращения 18.12.2018).

14. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 227 с.

15. Исагулов Н.В. Поэтика интермедиальности в английском романе начала XX века (Э.М. Форстер, «Куда боятся ступить ангелы»; С. Моэм, «Луна и грош»): дис. маг. филол. Наук / Исагулов Никита Валерьевич; Донецкий национальный ун-т. – Донецк, 2011. – 158 с.

16. Исагулов Н.В. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации / Н.В. Исагулов // Культура слова: эл. науч. журнал. – № 1(2). – Новосибирск: Изд-во "Грани науки", 2019. – С. 28–39. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://jword.ru/archive/2> (03.05.2019).

17. Ишимбаева Г.Г. Диалектика притяжения-отрицания Идей Ницше в романе Д. Тартт «Тайная история» / Г.Г. Ишимбаева // Вестник Самарского Университета. История, Педагогика, Филология. – 2016. – № 3. – С. 78–83.

18. Ищенко Е.Н., Попова М.К. Экфрасис как структурообразующий элемент художественного мира и маркер современного отношения общества к искусству в романе Д. Тартт «Щегол» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – №2. – Калининград, 2016. – С.66–73.

19. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. – Ленинград: Искусство, 1972. – 440 с.

20. Какидзоэ Р. Интермедиальность текста: традиции ОБЭРИУТов в русской поэзии: вып. квал. работа / Ринко Какидзоэ. – СПб., 2018. – 81 с.

21. Кулькина В.М. Пролема становления и формирования концепта интермедиальности (Обзор) [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://cyberleninka.ru/article/n/2018-01-003-problema-stanovleniya-i-formirovaniya-kontsepta-intermedialnosti-obzor> (дата обращения 21.02.2019).

22. Лотман Ю.М. Текст в тексте /Ю.М. Лотман // Избранные статьи в 3 т. Т. 1. – Таллинн: Александра, 1996. – С. 148-161.

23. Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры /Ю.М. Лотман // Избранные статьи в 3 т. Т. 1. – Таллинн: Александра, 1996. – С. 142-147.

24. Маглий А.Д. Трансформация Künstlerroman в прозе о художнике конца XX - начала XXI веков. / А.Д. Маглий // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе: Межвузовский сборник научных трудов / [отв. ред. А.А. Козин]. – М.: МГОУ, 2016. – С. 181-187.

25. Москвин М.В. Методика интертекстуального анализа // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2015. – № 3 (98). – С. 116–121.

26. Назирова Э.И. Интертекстуальность романа Донны Тартт «Тайная История» / Э.И. Назирова // Язык. Культура. Коммуникация. – 2016. – № 2(6). – С. 31. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28132647> (дата обращения 18.12.2018).

27. Новожилова А. Эдвард Хоппер – архитектура одиночества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://losko.ru/edward-hopper-biography/> (13.06.2019).

28. Парулина И.Ю. Университетский дискурс: сбор корпуса (на материале романа Д. Тартт «Тайная история») / И.Ю. Парулина // Вестник Южно-Уральского Государственного Университета. – 2016. – № 2 (13). – С. 70–74.

29. Прохорова В.О. Мир Как Лабиринт В Романе Д. Тартт «Щегол» /В.О. Прохорова // Литература как игра и мистификация: Материалы Шестых Международных научных чтений: Калуга на литературной карте России. – Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2018. – С. 303–308.

30. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.
31. Седых Э.В. К проблеме интермедальности / Э.В. Седых // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2008. – № 3–2. – С. 210-214.
32. Сейбель Н.Э. Формы актуализации претекста // Вестник ЧГПУ. – №1. – Челябинск, 2015. – С. 259-268.
33. Сейбель Н.Э. Вещь как источник коллизии в немецкой драматургии конца XX века: диалог с традицией // Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25- 27 октября 2016 г.) / Под ред. Т.Г. Прохоровой и Е.Н. Шевченко. – Казань, 2017. – С. 85-90.
34. Селютина Е. А. Трансформация жанра детектива в романе Донна Тартт «Щегол» / Е. А. Селютина, Е. В. Захарова // Язык. Культура. Коммуникации. - 2016. - № 2 (6). - С. 35. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28132694> (дата обращения 19.06.2018).
35. Семенова Д.П. «Миф о детстве» и роман Донны Тартт «Маленький друг» / Д.П. Семенова // Кризисный двадцатый век: парадоксы революционного кода и судьбы литературы: Сборник научных статей / [Отв. ред. Л.Г. Тютелова, Е.С. Шевченко]. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2018. - С. 226-231. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35230226> (дата обращения 17.12.2018).
36. Сорокин А.С. Разработка элементов аппарата издания книги «Щегол» Донны Тартт / А.С. Сорокин // Издательское дело в России и за рубежом: история, современное состояние, проблемы и перспективы: материалы III Международной научно-практической конференции молодых учёных (студентов, аспирантов, магистрантов). – Киров: Радуга-ПРЕСС, 2016. - С. 128–133.

37. Степаненко Е. А. Экврасис как коммуникационная и переводческая проблема (на материале современных американских и нидерландских авторов) / Е. А. Степаненко // Сборник: Язык, культура, перевод Материалы III международной очно-заочной научной конференции. Главный редактор Р. Р. Чайковский. - 2016. - С. 129-133.

38. Столбова Н.В. Опыт искусства в романе Д. Тартт «Щегол» / Н.В. Столбова, В.Н. Железняк // Вестник Пермского Национального Исследовательского Политехнического Университета. Культура, История, Философия, Право. - 2017. - № 4. - С. 74–81.

39. Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://knijky.ru/books/nad-propastyu-vo-rzhi> (дата обращения 15.12.2018).

40. Тартт Д. Щегол: роман / Донна Тартт; пер. с английского А. Завозовой. – Москва: АСТ: CORPUS, 2015. – С. 827

41. Татаринов А. В. Мировоззренческие стратегии в современном американском романе // Российский гуманитарный журнал. - 2015. - №5. – С.395-406.

42. Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: Автореф. дис. канд. иск. искусствоведения. Наук / Тимашков Алексей Юрьевич. – СПб., 2012. – 24 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://cheloveknauka.com/intermedialnost-kak-avtorskaya-strategiya-v-evropeyskoj-hudozhestvennoj-kulture-rubezha-xix-xx-vekov> (дата обращения 05.05.2019).

43. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.В. Тишунина // Серия “Symposium”. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – СПб., 2001. – Вып. 12. – С.149. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата обращения 05.05.2019).

44. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
45. Фомина Е.М. «Щегол» Д. Тартт как роман воспитания / Е.М. Фомина // Новый Филологический Вестник. – 2017. – № 4 (43). – С. 261–271.
46. Хомутова Т.Н. Интегральная модель университетского дискурса в жанре университетского романа / Т.Н. Хомутова, И.Ю. Парулина // Вестник Южно-Уральского Государственного Университета. - 2018. - № 3 (15). - С. 32–43.
47. Чернозёмова Е.Н. Функция экфрасических обращений в романе Донны Тартт «Тайная история» / Е.Н. Чернозёмова // Горизонты гуманитарного знания. – 2016. - №4. – С. 57-69.
48. Чернозёмова Е.Н. Повседневность школьного быта в романе Донны Тартт «Маленький друг» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://docplayer.ru/amp/33659264-Nalyk'aralyk'-g'ylymi-praktikalyy'-konferenciya-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferenciya.html> (дата обращения 20.01.2019).
49. Чуканцова В.О. Интермедиаальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки / В.О. Чуканцова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. - 2009. - № 108. – С. 140-145.
50. Шалимова Н.С. Хронотоп Рождества в поэтике романов Джерома Дэвида Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и Донны Тартт «Щегол» / Н.С. Шалимова // XVII Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения "1917-2017: уроки столетия. – Красноярск: Восточная Сибирь, 2017. – С. 454–461.
51. Шалимова Н.С. Традиции Ф.М. Достоевского в романах Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и Д. Тартт «Щегол» / Н.С. Шалимова // Молодежь и наука XXI века. Актуальные проблемы филологии: Материалы научно-практической конференции / [Отв. редактор: О.А. Шереметьева]. –

Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2017. – С. 76-79.

52. Шалимова Н. С. Жанровая атрибуция романа инициации на примере произведения Д. Тартт «Щегол» // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. - 2017. - №1 (39). – С.163-166.

53. Шалимова Н.С. Роман Д. Тартт «Щегол»: к поэтике жанра романа воспитания / Н.С. Шалимова // INITIUM. Художественная литература: опыт современного прочтения: материалы I Всероссийской научно-практической конференции. Министерство образования и науки Российской Федерации; Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина / [под ред. Т. А. Снигиревой, Л. А. Назаровой]. – Екб.: УрФУ, 2018. – С. 166–172.

54. Baum C. Interview: Donna Tartt [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.smh.com.au/entertainment/books/interview-donna-tartt-20131017-2vnft.html> (дата обращения 13.05.2019).

55. Birnaum R. Donna Tartt Interview [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.identitytheory.com/donna-tartt/> (дата обращения 13.05.2019).

56. Bosman J. Donna Tartt Talks, a Bit, About ‘The Goldfinch’ // The New York Times. – 2018. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.nytimes.com/2013/10/21/books/donna-tartt-talks-a-bit-about-the-goldfinch.html> (дата обращения 18.05.2019).

57. Brenkusova L. Culturel approach applied to the analysis of Donna Tartt’s The Little Friend / L. Brenkusova // Theoties in practice: proceedings of the first internationall conference of English American studies. – Roman Bata Univ, Fac Humanities, Dept English & Amer Studies, Zlin, Czech Republic, 2010. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://apps.webofknowledge.com/full_record.do?product=WOS&search_mode=GeneralSearch&qid=1&SID=D4CRfVz6xajMB9lwk2z&page=2&doc=11 (дата обращения 17.04.2019).

58. Brosch R. Ekphrasis in recent popular novels: Reaffirming the power of art images (Review) / R. Brosch // *Poetics Today*. – 2018. – № 2 (39). – P. 403–423. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85047473517&origin=resultslist&sort=plf-f&src=s&st1=donna+tartt&st2=the+goldfinch&sid=d502391aba63896fe025466597e47a45&sot=b&sdt=b&sl=35&s=REF%28donna+tartt%29+AND+PUBYEAR+%3e+1991&relpos=0&citeCnt=0&searchTerm> (дата обращения 03.04.2019).

59. Brown M. Donna Tartt: ‘If I’m not working, I’m not happy’. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/10505597/Donna-Tartt-If-Im-not-working-Im-not-happy.html> (дата обращения 23.03.2019).

60. Colerige S.T. Literary Remains: Coleridge on Spenser [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=35813> (дата обращения 14.05.2019).

61. Core R. Donna Tartt interview [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.harpersbazaar.co.uk/culture-news/staying-in/donna-tartt-interview> (13.05.2019).

62. Corrigan Y. Donna Tartt’s dostoevsky: Trauma and the Displaced Self / Y. Corrigan // *Comparative Literature*. – 2018. – № 4 (70). – P. 392–407. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85056797894&origin=resultslist&sort=plf-f&src=s&st1=donna+tartt&st2=the+goldfinch&sid=92fad9204046eaf39499edae773bdfbe&sot=b&sdt=b&sl=45&s=TITLE-ABS-KEY%28donna+tartt%29+AND+PUBYEAR+%3e+1991&relpos=0&citeCnt=0&searchTerm=> (дата обращения 13.05.2019).

63. Cuenca M. “To Love What Death Doesn’t Touch”. Questioning Capitalist Masculinity in Donna Tartt’s *The Goldfinch* / M/ Cuenca //

Masculinities and Literary Studies. Intersection and New Directions. – San Diego: University of California, 2017. – 181–189 p.

64. Galvan S. Donna Tartt's Confused Little Friend [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.oxonianreview.org/wp/donna-tartts-confused-little-friend/> (дата обращения 02.11.2018).

65. Heineman H.K. David Copperfield and the Goldfinch: The coming of age novel in two centuries / H.K. Heineman // *Midwest Quarterly*. – 2015. – № 1 (57). – P. 23–36. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-84946908919&origin=resultslist&sort=plf-f&src=s&nlo=&nlr=&nls=&sid=4a9da5a223627febbcb7e80455aa6888&sot=a&sdt=cl&cluster=scosubjabbr%2c%22ARTS%22%2ct&sl=11&s=donna+tartt&relpos=8&citeCnt=1&searchTerm=> (дата обращения 13.05.2019).

66. Higgins D. Intermedia / D. Higgins, H. Higgins // *Leonardo*. – 2001. – № 34 (1). – P. 49–54. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://black2.fri.uni-lj.si/humbug/files/doktorat-vaupotic/zotero/storage/6ZKC5H2M/34.1higgins.html> (дата обращения 13.05.2019).

67. Kaplan J. Introducing Donna Tartt [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.vanityfair.com/news/1992/09/donna-tartt-the-secret-history> (дата обращения 13.05.2019).

68. Kokkola L. The Disgust that Fascinates: Sibling Incest as a Bad Romance / L. Kokkola, E. Valovirta // *Sexuality & Culture*. – 2017. – № 1 (21). – P. 121–141. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://apps.webofknowledge.com/full_record.do?product=WOS&search_mode=GeneralSearch&qid=1&SID=D4CRfVz6xajMB9lwk2z&page=1&doc=3&cacheurlFromRightClick=no (дата обращения 13.05.2019).

69. Leask P. The still small voice. Psychoanalytic reflections on guilt and conscience // *Psychodynamic Practice Individuals, Groups and Organisations*. –

2016. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://dx.doi.org/10.1080/14753634.2015.1129639> (дата обращения 15.05.2019).

70. Mäkelä H. Horizontal rivalry, vertical transcendence: Identity and idolatry in Muriel Spark's *The Prime of Miss Jean Brodie* and Donna Tartt's *The Secret History* / H. Mäkelä // *The Poetics of Transcendence*. – Finland: University of Helsinki, 2015. – Т.51. – 179–199 p. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-84937393375&origin=resultslist&sort=plf-f&src=s&st1=donna+tartt&st2=the+goldfinch&sid=d502391aba63896fe025466597e47a45&sot=b&sdt=b&sl=35&s=ABS%28donna+tartt%29+AND+PUBYEAR+%3e+1991&relpos=2&citeCnt=1&searchTerm=> (дата обращения 13.05.2019).

71. Miller L. Donna Tartt: «The fun thing about writing a book is that it really is a different life» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://www.salon.com/2013/10/22/donna_tartt_the_fun_thing_about_writing_a_book_is_that_it_really_is_a_different_life/ (дата обращения 13.05.2019).

72. Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / I.O. Rajewsky // *Intermedialités*. – 2005. – № 6. – P. 43–64.

73. Rose C. Donna Tartt interview [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7oo-wNuP9tU> (дата обращения 13.05.2019)

74. Tartt D. Sleepytown // *Harper's Magazine*. – 1992. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://harpers.org/archive/1992/07/sleepytown/> (дата обращения 13.05.2019).

75. Viner K. Interview: Donna Tartt // *The Guardian*. – 2002. — [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.theguardian.com/books/2002/oct/19/fiction.features> (дата обращения 16.03.2019).

76. Wark K. Donna Tartt discusses *The Goldfinch* // *Waterstones*. – 2014. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RPgPixshbXo> (дата обращения 07.03.2019).

77. Wigand M.E. *Migration, Identity, and Threatened Mental Health: Examples from Contemporary Fiction* / M.E. Wigand // *Transcultural psychiatry*. – 2018. – № 0 (0). – P. 1–18. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: journals.sagepub.com/home/tps (дата обращения 13.05.2019).

78. Woodward D. Your guide to mysterious literary genius Donna Tartt // *Dazed* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/38063/1/your-guide-to-mysterious-literary-genius-donna-tartt> (дата обращения 13.05.2019).

79. Interview: The very, very private life of Ms Donna Tartt // *Independent.ie* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.independent.ie/lifestyle/interview-the-very-very-private-life-of-ms-donna-tartt-29780543.html> (дата обращения 13.05.2019).

Приложение

Методические рекомендации

по изучению романа Д. Тартт «Щегол» в школе

Роман «Щегол» занимает особое место в творчестве Донны Тартт и в современной американской литературе. Продолжая традиции американской и европейской классики, Тартт открывает новые возможности постмодернистской игры с текстом, которая, в первую очередь, отражается в смысло- и формобразующих функциях интермедиального кода и в синтетической жанровой форме.

Роман Тартт не входит ни в одну школьную программу, а имя автора не упоминается ни в одном методическом пособии, так как текст с подобной проблематикой и рейтинговой отметкой «18+» не предполагает изучения в школе. Однако «Щегол» может стать интересным объектом обсуждения в рамках обзора литературы или сопоставления классических романов воспитания с современной прозой.

Мы проанализировали 5 школьных программ: «Программы общеобразовательных учреждений. 5-9 классы» В.Г. Маранцмана, «Программы общеобразовательных учреждений. 10-11 классы» В.Г. Маранцмана, «Программа по литературе (5-11 классы)» Т.Ф. Курдюмовой, «Программы общеобразовательных учреждений. 5-11 классы» Ю.В. Лебедева и А.И. Романовой, «программы общеобразовательных учреждений. 10-11 классы» В.Ф. Чертова. В каждой из них в числе произведений, изучаемых в рамках курса зарубежной литературы, был обнаружен как минимум один роман воспитания, который может быть сопоставлен с «Щеголом». Таким образом, роман Д. Тартт «Щегол» может быть использован в школе:

- 1) на уроке литературы в 6 классе при изучении романа М. Твена «Приключения Гекельберри Финна» в обзоре литературы по роману воспитания;
- 2) на уроке литературы в 6 классе при изучении романа М. Твена «Приключения Гекельберри Финна» при сопоставлении классического и современного романа воспитания;
- 3) на уроке в 11 классе при изучении романа Дж.Д. Селлинджера «Над пропастью во ржи» в качестве примера продолжения традиции жанра романа воспитания, также на этом уроке можно обозначить особенности романа воспитания в американской традиции;
- 4) на факультативе для старших классов в рамках обзора современной иностранной литературы, в частности американской.

Также интересным опытом для учащихся старших классов будет поиск и расшифровка интермедиального кода отдельных частей романа «Щегол», связанных с романами Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и Дж.Д. Сэллинджера «Над пропастью во ржи». Хорошим дополнением к таким занятиям станут выводы по теории интермедиальности (формы и функции интермедиальности, виды интермедиальных маркеров).