Санкт-Петербургский государственный университет

**ПРОХОРОВА Василиса Олеговна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Творчество Донны Тартт**

**в контексте американской литературной традиции**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5612. «Литература и культура народов зарубежных стран»

Профиль «Исследование культуры зарубежных стран»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории зарубежных литератур,

Аствацатуров Андрей Алексеевич

Рецензент:

старший научный сотрудник,

Федеральное государственное учреждение науки Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук,

Уракова Александра Павловна

Санкт-Петербург

2021

Оглавление

[Введение 3](#_Toc72622596)

[1. Эстетические основания творчества Донны Тартт 9](#_Toc72622597)

[1.1. Предпосылки формирования творческого пути Донны Тартт 9](#_Toc72622598)

[1.2. Творчество Донны Тартт в историко-литературном аспекте 20](#_Toc72622599)

[2. Проблематика творчества Донны Тартт 31](#_Toc72622600)

[2.1 Проблематика взросления в контексте южной литературной традиции на материале рассказов «Засада», «Рождественское представление», «Подвязочная змея» и романа «Маленький друг» Д. Тартт 31](#_Toc72622601)

[2.2. Проблема поиска идентичности в романах «Тайная история». «Щегол» и в рассказе «Там-О-Шантер» 45](#_Toc72622602)

[3. Поэтика творчества Д. Тартт и американская литературная традиция: контактные и типологические связи 53](#_Toc72622603)

[3.1. Трансформация «южного мифа» в поэтике и нарративе романа «Маленький друг» 53](#_Toc72622604)

[3.2. Интермедиальный код как основа хронотопа и системы образов в романе «Щегол» 59](#_Toc72622605)

[Заключение 67](#_Toc72622606)

[Список литературы 68](#_Toc72622607)

# 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 выпустила после перерыва длиной в 10 лет. За это время у неё вышли три коротких рассказа: «Там-О-Шантер» («Tam-O'-Shanter», 1993), «Рождественское представление» («A Christmas Pageant», 1993) и «Подвязочная змея» («A Garter Snake», 1995), ‑ а также три эссе: «Сонный город: южное готическое детство с кодеином» («Sleepy town: A Southern Gothic Childhood, with Codeine», 1992), «Баскетбольный сезон в лучших американских спортивных сочинениях» («Basketball Season in The Best American Sports Writing», 1993), «Командный дух: воспоминания о том, каково быть болельщиков-первокурсником в баскетбольной команде» («Team Spirit: Memories of Being a Freshman Cheerleader for the Basketball Team», 1994) и «Мой друг, мой наставник, мое вдохновенье. Вспоминая Вилли» («My friend, my mentor, my inspiration, Remembering Willie», 2000) (здесь и далее перевод наш – В.П.). В период между публикацией «Маленького друга» и написанием третьего романа Тартт публикует рассказ «Засада» («The Ambush», 2005), эссе «Это большее, что я знаю» («This much I know», 2003) и предисловие к роману Ч. Портиса с одноименным названием «На “Железную хватку”» («On “True Grit”», 2005). В 2013 году был опубликован третий роман Донны Тартт «Щегол», именно за него писательница получила многочисленные литературные награды, в том числе и Пулитцеровскую премию 2014 года. Осенью 2019 года вышла экранизация последнего романа.

Первое исследование, посвященное творчеству Донны Тартт, появилось в 2010 году в Чехии [53] и было связано с расширением возможностей интерпретации текстана примере романа «Маленький друг». Бренкусова поднимает вопрос о важности интерпретации текста и приводит 7 возможных подходов к интерпретации. В данной статье Бренкусова иллюстрирует влияние региональной традиции на примере романа «Маленький друг», рассматривая текст произведения через призму культурных особенностей американского юга (расизм, религия и духовность, семейное наследие, бедность) [53].

Пик интереса к творчеству Тартт пришелся на 2016–2018 годы, значительная часть исследований была проведена в России (более чем две трети) и находится в открытом доступе в электронной библиотеке «eLIBRARY», также встречаются работы исследователей из Германии [54; 75], Финляндии [64; 66], Италии [58] и США [59; 62; 65], выложенные в базах данных «Scopus» и «Web of Science». Объектом исследования большинства из них стал последний роман Донны Тартт «Щегол», выпущенный в России в 2015 году. Причиной пристального внимания к роману в России, вероятнее всего, стал повышенный интерес к книге русскоязычной аудитории и обращение писательницы к русской теме и творчеству Ф.М. Достоевского [6, с. 94–98, 12, с. 200, 14, 19, с. 82, 26, 47, с. 458, 48, 49, с. 167, 58], что впоследствии переросло в более углубленное изучение романа и творчества писательницы в целом, а также хорошая рекламная компания, реализованная в отзывах в таких популярных русскоязычных изданиях как «Psychologies», «Esquier», «Meduza», «Аргументы и факты» и др.

Роман «Щегол» является объектом междисциплинарных исследований: Мерсе Куэнка рассматривает роман через призму социологии и исследует отношение к роману взрослых читателей [59], Мориц Виганд изучает миграцию населения в США и ищет ее причины в современной американской литературе, где описывается переселение [75], а Фил Лиск написал книжный обзор и проанализировал «Щегла» с точки зрения психологии [65]. Среди наиболее активно изучающих творчество Д. Тартт исследователей выделяются О. Ю. Анцыферова, И. Ю. Парулина, А. В. Татаринов, Н. С. Шалимова и Л. Коккола.

Произведения Тартт широко представлены в обзорных и исследовательских статьях и критических отзывах, носящих характер рецензий. Наиболее спорным и актуальным предметом исследований романов Тартт является жанровый аспект. Так, исследователи отмечают в университетском романе «Тайная история» черты триллера, романа нуар и детектива [1, с. 22; 9, с. 41–43; 12; с. 198–199; 26] античную традицию [2, с. 263], роман «Маленький друг» называют «триллером с насыщенной атмосферой» и «моделью южной саги» [3, с. 168], а также романом воспитания, психологическим романом и социально-криминальным романом [26]. «Щегол» рассматривают как роман воспитания [8, с. 195; 9; 23, с. 182; 33, с. 132; 41, с. 261; 48, с. 166–171], роман инициацию [46, с. 460; 49, с. 166] и трансформацию детектива [29].

Вторую большую группу работ представляют статьи, посвященные интермедиальным и интертекстуальным связям романов Тартт. В первую очередь, следует отметить влияние «англо-американской рецепции русской литературы и, конкретно, социально-психологического романа» Ф.  М. Достоевского [29], которое проявляется на разных уровнях поэтики романов [6, с. 94–98; 12, с. 200; 14; 19, с. 82; 26; 46, с. 458; 47; 54]. В «Тайной истории» исследователи находят античный интертекст [1, с. 24; 27], отсылки к работам Ницше [9, с. 43; 19, с. 79], в «Маленьком друге» аллюзии на «Унесенных ветром» М. Митчелл, «Убить пересмешника» Х. Ли и «Приключения Тома Сойера» М. Твена [30, с. 229; 44; 60], а также отмечают влияние южной американской традиции [3, с. 168; 53], в «Щегле» исследователи находят аллюзии на роман Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» [6, с. 98; 49, с. 170], на произведения Ч. Диккенса [43; 44; 48, с. 170; 49, с. 165], многочисленные экфрасические обращения также были исследованы в ряде русскоязычных работ [13; 20, с. 67; 34, с. 78; 40, с. 399; 43, с. 51; 54].

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, большое внимание уделено определению жанровой формы романов, однако, несмотря на признание таланта Донны Тартт, ни в американском, ни в российском литературоведении не было опубликовано диссертаций или монографий по ее произведениям, а также не было проведено ни одного целостного анализа творчества писательницы.

**Актуальность** темы обусловлена вниманием научного сообщества к творчеству Д. Тартт в России, о чем свидетельствует преобладающее количество русских исследований её романов, а также наличием вопросов, связанных с жанром и поэтикой, соотношением литературных и культурных традиций в её произведениях, которые на данный момент разработаны не полностью и не систематизированы.

**Новизна** работы заключается в том, что это первое исследование, в котором творчество Донны Тартт, в том числе не переведенные на русский язык рассказы и эссе, которые ранее не были представлены ни в одном исследовании, рассматривается как целостный художественный мир с точки зрения поэтики и проблематики. Мы постараемся проанализировать её произведения не изолированно, а в контексте развития творческого пути писательницы, рассмотрим особенности поэтики её романов и рассказов.

**Целью** исследования является определение специфики творчества Донны Тартт и его соотношение с американской литературной традицией на уровне поэтики и проблематики.

В соответствии с поставленной целью предполагается решить следующие **задачи**:

1) обозначить предпосылки формирования мировоззрения Д. Тартт и эстетики её творчества;

2) описать идейно-тематическое своеобразие произведений Д. Тартт, сформулировать основные темы и проблемы творчества писательницы;

3) выявить художественное своеобразие романов «Маленький друг» и «Щегол» Д. Тартт как наиболее ярко воплощающих американскую литературную традицию в творчестве писательницы текстов, описать особенности композиции и повествования, определить их роль в раскрытии идейного плана произведений.

В процессе работы будут использоваться биографический, сравнительно-типологический и историко-литературный **методы исследования**.

**Материал** исследования:

1. роман «Тайная история» (The Secret History, 1992);
2. роман «Маленький друг» (Little Friend, 2003);
3. роман «Щегол» (The Goldfinch, 2013);
4. рассказ «Там-О-Шантер» («Tam-O'-Shanter», 1993);
5. рассказ «Рождественское представление» («A Christmas Pageant», 1993);
6. рассказ «Подвязочная змея» («A Garter Snake», 1995);
7. рассказ «Засада» («The Ambush», 2005).

Наша работа будет состоять из трёх глав, введения, заключения и библиографического списка. **В первой главе** мы исследуем предпосылки формирования мировоззрения и эстетики Д. Тартт, а также опишем историю исследования её творчества в российском и зарубежном литературоведении. **Вторая глава** включает сравнительно-типологический анализ романов и рассказов Д. Тартт: мы опишем специфику проблематики романов и рассказов Тартт. **В третьей главе** мы рассмотрим поэтику творчества Тартт, особенности функционирования интертекстуального и интермедиального кода романов «Маленький друг» и «Щегол».

**Апробация** материала выпускной квалификационной работы осуществлялась в ходе участия в конференциях «Китай. Россия. США. Искусство. Гуманитарные науки от поколения к поколению» (15‑16 ноября 2019 года), XXVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (10‑27 ноября 2020 года), XLVI Международной научной конференции «Экранная история США: мечта, документ, интерпретация» (2‑5 декабря 2020 года), IX Международной конференции «Студенческие Смольные чтения: Re:конструируя новый мир» (16‑18 апреля 2021 года), в XXIV Открытой конференции студентов-филологов (19‑24 апреля 2021 года), Международной научной конференции «В. В. Набоков и трансатлантические связи в американской и европейской культуре» (14‑16 мая 2021 года) и в публикации статей на исследуемую тему в сборниках «Китай. Россия. США. Искусство. Гуманитарные науки: От поколения к поколению» (Санкт-Петербург, 2020), «Американистика на Дальнем Востоке» (Благовещенск, 2020).

1. Эстетические основания творчества Донны Тартт

1.1. Предпосылки формирования творческого пути Донны 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: [50]. 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 [69], слушая их рассказы и особый тайный язык южан («private language»), «на котором они говорили между собой. Например, под «уткой» (англ. duck) они подразумевали сестру. Они так смешно говорили о себе детям и кошкам, и никто другой не смог бы понять этого» [74] (здесь и далее перевод наш – В.П.). Подобный «тайный язык» в неполном его варианте мы находим впоследствии в «Маленьком друге». Тартт выросла в читающей семье [52], 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» [77]. Язык Диккенса и его умение создавать «спонтанные пламенные человеческие характеры» («a character spontaneously human combust») [74] 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 была представительницей одной из старинных южных семей – Буш (Boush) [63]. По воспоминаниям Тартт, её мать была настоящим книжным червем – она могла читать даже за рулём [76]. 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 [76]. Донна Тартт посвятила целое эссе «Спящий город: южное готическое детство с кодеином» («Sleepytown: A Southern Gothic Childhood, with Codeine») [69] воспоминаниям о своём детстве, в том числе о прадедушке, который возбудил в ней интерес к Томасу де Квинси, упоминаемому в разговорах, но отсутствующему в их семейной библиотеке. Однажды в доме тёти и дяди она нашла автобиографический рассказ де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» («Confessions of an English Opium-Eater»), который заворожил её картинками черно-белых гравюр с китайскими драконами, летящими по лондонскому небу [69]. Впоследствии у Тартт сформировалось собственное отношение к книгам: «Вы можете прожить целую жизнь, не изучая уроки Эммы Бовари. Книги – это другие жизни, которые позволяют нам быть другими людьми» [78], а манера письма Томаса де Квинси и фокализатор, находящийся в наркотическом опьянении, стали подспорьем для создания нарратива «Тайной истории» и «Щегла».

Еще в детстве у Донны Тартт проявился писательский талант: около пяти лет она начала создавать собственные «книги» – она вырезала картинки из «National Geographic», а затем писала по ним истории [52], – в этом же возрасте она создала своё дебютное стихотворение [63]. Первый успех пришёл к Тартт, когда ей было 13 лет: её стихотворение опубликовали в «Литературном обозрении» Миссисипи [68].

Будучи подростком, Донна Тартт подрабатывала в библиотеке, где у нее был неограниченный доступ к литературе, больше всего ее интересовали авторы XIX века [52].Одним из её любимых писателей стал Роберт Луис Стивенсон с его «Странной историей доктора Джекила и мистера Хайда». «Я читала «Доктора Джекила и мистера Хайда», когда мне было около 14 лет. И в каждой книге, которую я написала, есть что-то оттуда: отчужденность, вопросы о собственной вине, о двойственности личности» [74] – говорит Тартт в интервью Кирсти Винтер.

В 1981 году Тартт поступила в Университет Мисиссипи, где стала членом одного из первых женских сестринств – «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 чудаком. И я была. А они были смущены моим поведением» [63]. Чуть позднее в оном из интервью писательница призналась, что писала образ Гарриет Клив, героини «Маленького друга», отчасти с себя, что довольно ярко демонстрирует приведенное выше описание.

В университете Тартт продолжала писать. Её рассказы произвели впечатление на редакцию «The Daily Mississippian», но в штат сотрудников молодую писательницу не взяли. Через одного из редакторов её рассказы попали к Вилли Моррису, представителю третьей волны писателей Миссисипи, тогда ещё главному редактору «Harper magazine» и «New York literary darling», автору романа «North Toward Home» и нескольких автобиографических повествований. В рассказах Тартт на Морриса произвел впечатление язык, мощный и вызывающий воспоминания о юге. О Тартт Вилли Морис отзывался так: «С одной стороны, она была очень взрослой, с другой, казалась ребенком. Это было очень привлекательное сочетание: эльфийская внешность и вид страдальца, к тому же у меня сложилось впечатление, что она не очень счастлива дома в Гринейде» [63]. Именно он посоветовал Тартт перевестись в Беннигтон-колледж (Вермонт, США), специализирующийся в области «свободных искусств», который она окончила 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 в поисках её новых работ. 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» [63]. 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 студентов-классиков, похожих на гробовщиков» и поднимая тему убийства во время языческого ритуала [63]. 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 «Илиаде», где «есть огромная неизвестность… но всё, что должно было произойти, происходит в первых шести строках» [68]. Действие романа разворачивается в вымышленном Хэмпден-колледже (Вермонт, США), по описанию напоминающем альма-матер Тартт [73]. 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 одного из сокурсников – Банни, – обозначенное в первой же строке романа. Сама история частично опирается на личный опыт Тартт в Беннингтоне, где она, как и Ричард Пейпен, попала в закрытую группу студентов, изучающих греческий язык, возглавляемую профессором Фредериксом. По воспоминаниям Джил Эйзенштадт, Тартт была единственной женщиной в этой группе [63].

«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, Кэтрин Винтер из «The Guardian» назвала «Тайную историю» «комбинацией Достоевского, Еврипида, Истона Эллиса и (Ивлин) Во» [73].

На наш взгляд, уже здесь обнаруживаются основные черты поэтики Донны Тартт, которые разовьются в ее творчестве: имплицитная игра с элементами романов других авторов, обращающихся к схожим темам, повествование, построенное при помощи ретроспекции, детализация художественного пространства, создающая эффект присутствия, описание героев в измененном состоянии сознания, экфрасис. Появляется тема, которая станет центральной в «Маленьком друге» и 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.

Персонажам Донны Тартт присущи отстраненность и одиночество, свойственные, по словам писательницы, американским героям [77]: 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, стена непонимания не разрушается ни после нескольких месяцев дружбы, ни после убийства сокурсника. 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 насмехался над товарищем по учебе.

Большую роль в описании персонажей и создании атмосферы университетского кампуса в «Тайной истории» играет обращение к живописным полотнам и античным образам, что, вероятно, стало следствием её повышенного интереса к живописи во время учёбы в колледже. Тартт была мало знакома с живописью до отъезда в Беннингтон: «Я не видела замечательных картин, пока мне не исполнилось 18 или 19 лет и я не приехала в Нью-Йорк. Я помню, когда в первый раз *увидела “*Звездную ночь”*,* и поняла, что на картине можно разглядеть текстуру. Я была в восторге» [55]. Единственным местом, где она могла насладиться искусством в детстве и отрочестве, был маленький музей Лорен Роджерс, где есть только «кое-что хорошее, несколько <картин> Мэри Кассаттс и пара рисунков Тулуз-Лотрека» [55].

Второй роман «Маленький друг» Донна Тартт выпускает после перерыва длиной в 10 лет. За это время у неё вышли три коротких рассказа «Там-О-Шантер» (1993), «Рождественское представление» (1993) и «Подвязочная змея» (1995), а также четыре эссе: «Сонный город: южное готическое детство с кодеином» (1992), «Баскетбольный сезон в лучших американских спортивных сочинениях» (1993), «Командный дух: воспоминания о том, каково быть болельщиков-первокурсником в баскетбольной команде» (1994) и «Мой друг, мой наставник, мое вдохновенье. Вспоминая Вилли» (2000)». Сама писательница жила попеременно в Нью-Йорке, в своём поместье в Вирджинии и во Франции, перечитывала классиков XIX и XX веков.

Роман «Маленький друг» сосредоточен на описании жизни двенадцатилетней Гарриет Клив, которая пытается выяснить обстоятельства гибели старшего брата и наказать виновных. Действие романа разворачивается на юге США, в вымышленном городе Александрия в 70-е годы XX века в доме семьи Клив-Дюфрен. Трагедия, произошедшая много лет назад с братом Гарриет, стала поворотным моментом для семейства: отец Гарриет ушёл из дома, мать замкнулась в себе, сестра главной героини Эллисон в такой атмосфере выросла бесхарактерной и пассивной, а сама Гарриет будто оказалась сиротой при живых родителях ‑ отец уехал, мать не обращала на нее внимания, любимая бабушка умерла, и только чернокожая 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 использовать совершенно другой набор техник. “Тайная история” была написана с точки зрения Ричарда, единственной камеры, но новая книга – симфоническая, как «Война и мир». Считается, что это самая трудная форма» – повествование ведется от третьего лица, но мы слышим голоса всех персонажей [73].

Именно в этом романе 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 [51]. Южная традиция выражается в переосмыслении «южного мифа»: комплекс вины, зацикленность на прошлом, значение церкви и религии в семье, национальный и классовый вопрос. Семья Кливов после смерти Робина и ухода отца Гарриет состоит из одних женщин, что коррелирует с послевоенной ситуацией и с исторической травмой юга, как отмечает О.Ю. Анцыферова [3]. 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, от этого больше всего страдает маленькая Гарриет, для которой служанка стала одним из столпов, держащих действительность, разрушающуюся с каждой главой романа. Сами же Кливы – потомки старинного аристократического рода – бережно хранят родовые канделябры и фарфор, которые Гарриет воспринимает как «кости динозавров». Эта обращенность в прошлое также отсылает нас к «южному мифу».

Как пишет Анцыферова, 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: 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 герою 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 смерть кота, затем увольнение домработницы Иды Рью и смерть одной из любимых тётушек Либби. Сам окружающий мир описывается как нечто враждебное, полное опасных тайн и загадок. Кроме того, «Маленький друг» ‑ 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 «Маленьким другом» и следующим романом «Щгол» Тартт пишет небольшие рассказы для журналов и эссе «Небеса на крыле колибри: Донна Тартт о непреходящей силе детских воспоминаний» (2004) для сборника Джона Бернингема «Когда мы молоды: Антология детства» («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 и «Щегол» Фабрициуса [57]. На момент публикации «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» [73]), конфиденциальность и слухи о затворничестве, что сыграло немаловажную роль в раскрутке нового романа и восприятии его в критике.

Идея романа пришла Донне Тартт в Амстердаме, когда она презентовала «Тайную историю», там же появились и первые заметки, которые впоследствии заложили основу романа [67]. 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 [74]: «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…» [55]. 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» [63]. Непосредственность и жизнерадостность щегла становятся неотъемлемой частью образа картины в романе.

Вопреки мнению критиков, идея взрыва возникла у писательницы не после одиннадцатого сентября, а раньше: «Меня преследовала мысль о разрушении Будд в Бамиане, – говорит Тартт 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» [57]. Эти мысли накладывались на идеи голландской живописи, «в которой сочетается что-то перезрелое с чувством безвоздушного пространства и клаустрофобии» [74].

Именно в «Щегле» 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» [37, 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) [37, с. 225]. Единственное мерило реальности для Тео после смерти матери – картина. Всё остальное – фикция, симулякр, часть гиперреальности. Тео 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 отъезда из 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» [50].

Эпиграфом к первой части романа стала цитата Камю: «Абсурд не освобождает, он сковывает» [37, 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…» [37, 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.

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, что мы рассмотри более подробно в последующих главах.

1.2. Творчество Донны Тартт в историко-литературном аспекте

Творчество Донны Тартт рассматривается учёными в разных аспектах, одним из наиболее спорных является жанр. Преобладающая часть исследователей считает «Тайную историю» университетским романом – жанром, зародившимся в США в 50-х годах XX века [1, с. 22; 14; 27, с. 70; 42, с. 35; 43, с. 58]. О. Ю. Анцыферова полагает, 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]. Важную роль в романе играет античная традиция, которая прослеживается в аналитической композиции, впервые использованной в «Царе Эдипе» Софоклом, в сходной с хором из античной трагедии роли рассказчика Ричарда Пейпина, в ретроспективном повествовании, при котором рассказчик находит в истории следы предопределенности (которая также соотносится с идеей предопределения в кальвинизме), 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) О. Ю. 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 разновидность криминальной литературы, относящаяся к популярной литературе США в 20–60-е гг. XX в. [9, с. 41–43; 12, с. 198–199; 26]. 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 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» [12, 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 автора. 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 роман является воспроизведением «модели южной саги» [3, с. 168]. Однако данное определение жанра нельзя назвать полным исчерпывающим, так как в нём не учтены жанровые формы, черты которых также отразились в произведении: роман воспитания, психологический роман и социально-криминальный роман, – о них говорит Е. Н. Чернозёмова в статье «Повседневность школьного быта в романе Донны Тартт “Маленький друг”» [43].

Третий роман Донны Тартт («Щегол») чаще всего называют романом воспитания [8, с. 195; 23, с. 182; 33, с. 132; 41, с. 261; 48, 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 «Щегла» уже с позиции трансформации жанра романа воспитания, или романа испытания (М. М. Бахтин), в современном сознании. Согласно мнению исследовательницы, основу романа воспитания составляет «стадиальное развитие личности», происходящее посредством испытаний, приключений, закаляющих характер главного героя [41, 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» [49, с. 166]. В статье «Хронотоп Рождества в поэтике романов Джерома Дэвида Сэлинджера “Над пропастью во ржи” и Донны Тартт “Щегол”» (2017) Шалимова указывает на «важность хронотопа Рождества в романе инициации, где главной доминантой является внутреннее изменение, преображение, просветление героя» [46, с. 460], которое вписывается в концепт ожидания 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» [48, с. 166], а к уже названным ранее жанровым формам добавляет исповедальный и фронтирный романы.

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», «перенося интригу из области сюжетной в область нравственную» [29]. При этом в нём соединяются черты авантюрного романа и романа воспитания. По мнению авторов статьи, несмотря на близость сюжета романа к детективной линии повествования, открытый финал и включение читателя в диалог (отсутствие единственно верной версии событий) создает ситуацию жанрового синтеза, в котором сложно дать одно жанровое определение произведению.

Таким образом, мы видим, что все произведения Донны Тартт являются синтетическими в жанровом отношении. В каждом из них соединены психологическая проза, анализ социума и детективная история. На данный момент вопрос определения жанровых черт в каждом из романов является спорным и, на наш взгляд, не до конца исследованным.

Второй аспект, который исследователи рассматривают наиболее часто в связи с творчеством Донны Тартт, – интермедиальность и интертекстуальность. В первую очередь, как отмечают Е. А. Селютина и Е. В. Захарова и ряд других исследователей [6, с. 94–98; 12, с. 200; 14; 19, с. 82; 26; 46, с. 458; 48, с. 167; 58], следует сказать о влиянии «англо-американской рецепции русской литературы и, конкретно, социально-психологического романа» Ф. М. Достоевского [29], 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 [6, 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» [6, 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 [29]. Имя героя – Теодор (или Фёдор) и фамилия, начинающаяся на «Д» (Декер) – указывает на связь с Ф. М. Достоевским [6, 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 [6, с. 97; 14].

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 [14; 26]. 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.

Следующим крупным пластом интертекста является античный код в романе «Тайная история». 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 [27, с. 73]. О. Ю. Анцыферова очень подробно описала функционирование античного кода в структуре романа. Так, античность представлена в тексте колыбелью богатств западной цивилизации и оказывается очень актуальной для персонажей истории, однако античность не рассматривается в тексте как нравственный ориентир – герои самостоятельно исследуют «тёмные стороны человеческой природы», что приводит к разрушительным последствиям. Нарративные стратегии романа ассоциируются с античным театром: Ричард, повествователь, «исполняет роль, сходную с ролью хора в античной трагедии», а Джулиан Морроу выглядит подобно жрецу некоего тайного культа. Ретроспективное повествование и оценка уже произошедших событий замещает пророчество. Здесь надо всем царствует идея рока. Античная культура оказывает структурообразующее влияние и исполняет сюжетообразующую функцию. Роман имеет аналитическую композицию (начинается с убийства), подобный вид композиции впервые использовал Софокл в «Царе Эдипе» [1, с. 24; 27, с. 73]. «Тайную историю» считают данью, отданной Тартт «Вакханкам» Еврипида, так как роман «пронизан дионисийским началом» с его «жестокой, деструктивной стороны».

«Тайную историю» также связывают с философскими идеями Ницше [19, с. 79]. Г. Г. Ишимбаева считает, что сюжетообразующими в романе стали несколько положений из книги «Рождение трагедии из звука музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру» [19, с. 80]. А. Е. Гаранина видит ницшеанские мотивы в «Тайной истории», но 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 полагает, 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» [43, с. 58]. Также исследовательница отмечает важную роль «экфрасических обращений» в романе Донны Тартт «Тайная история»: среди функций экфрасиса исследователь указывает «создание колорита университетского романа, насыщенного многочисленными реминисценциями» [43, с. 61], создание художественного пространства городка Хэмпдена, характеристика персонажей через рецепцию рассказчика

Античный код, ницшеанские мотивы и рецепция Ф. М. Достоевского – наиболее яркая часть интертекстуального кода «Тайной истории», однако, несмотря на наличие статей о жанровой структуре данного романа, ни в одной из них не был проведен анализ интертекстуального кода, связанного с университетскими романами.

В романе «Маленький друг» исследователи отмечают влияние южной традиции американской литературы [3, с. 168; 53]. Так, О.Ю. Анцыферова говорит, что «Тартт предлагает читателю собственную версии 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» Т. М. Митчелл, Хилли, сосед Гарриет, влюбленный в нее, похож на Дилла Харриса из романа «Убить пересмешника» Х. Ли, а сама Гарриет «демонстрирует преждевременную невинность Скаут Финч и озорную находчивость Тома Сойера» [59]. Д. П. Семенова находит параллели в образах Гаhриет 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 Гаhриет – с няней Идой, у Тома Сойера – с тетей Полли) [30, 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 [44].

В статье «Роман Д. Тартт “Щегол”: к поэтике романа воспитания» (2018) Н. С. Шалимова отмечает влияние Дж. Д Сэлинджера, говоря о схожести образов героев и нарративного вектора, а также сюжетного ядра «с взаимопроникающими элементами, к которым относится мотив преображения души, являющийся сюжетообразующим и объединяющим классический роман воспитания с последующими его трансформациями» [48, 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» [6, с. 98].

Ещё один значимый пласт интертекста, выделяемый исследователями в романе «Щегол», состоит из аллюзий на произведения Ч. Диккенса [43; 48, 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» [44]. 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 [49, с. 165].

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”» 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» [13], 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 свое жизни, прячась в отеле Амстердама от полиции, Теодор мысленно приходит к осознанию текстов «священных книг» [41, с. 269].

Важную функцию в тексте «Щегла» выполняет экфрасис одноименной роману картины Карела Фабрициуса [34, с. 78]. Е. Н. Ищенко и М. К. Попова называют её «одним из ключевых элементов в построении сюжета и характеристике персонажей романа» [20, с. 67], она «возникает в самые драматичные и поворотные моменты сюжета, нередко обусловливая резкие изменения в ходе событий» [20, с. 68], воплощает идею «замершего мгновения» [13]. Картина являет герою мир «необратимых катастроф и обреченности человека» [40, с. 399], каждый раз запуская «механизм ретравматизации» [20, 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. По мнению Роланда Броша, через субъективный и аффективный взгляд вымышленного персонажа на картину Тартт показывает преобразующую силу искусства [54]. Для Тео встреча с картиной «знаменует встречу с абсолютом, чем-то вневременным, придающим осмысленность собственному бытию и происходящим событиям» [20, 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) [35, 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» [35, с. 79] и появление некой промежуточной зоны, «где оживает красота», то есть наличие откровения.

Интерес для исследователей также представляет архитектоника 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» [49, с. 164]. Хронотоп искривлен: «время перемешивается, перестаёт быть линейным» [32, с. 131]. Сама Донна Тартт, по словам переводчика «Щегла» А. Завозовой, отмечала, что время в романе нарушено, а всё действие происходит в альтернативной реальности [16]. В романах подобного типа используются «различные способы субъективации, управления временем» [49, с. 164], но при этом самым важным остаётся «миг, в который совершается изменение в сознании героя» [49, 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» [6, с. 97]. В тексте отмечаются такие приемы, как ретроспекция, проявляющаяся в воспоминаниях, возникающих в кульминационные моменты, «кинематографическая монтажность в изображении окружающего мира и лиминальность хоронотопа» [49, 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].

Так, «Щегол» можно назвать одним из наиболее изученных на уровне интермедиального кода произведений Донны Тартт, однако исследователями не было предпринято попыток сделать целостный анализ ни одного из ее романов, вследствие чего не было выявлено закономерностей в функционировании интермедиального кода и литературных традиций в текстах как части этого кода. Однако было обнаружено влияние на творчество Тартт южной традиции, традиции Ф. М. Достоевского, Дж. Д. Сэлинджера, М. Твена, Ч. Диккенса и других писателей, отмечена структурообразующая, сюжетообразующая и характеризующая функции экфрасиса, большое внимание уделено определению жанровой формы романа, что даёт большое подспорье в изучении произведений писательницы.

Выводы по 1 главе

Основной задачей данной главы было описание биографического контекста творчества Донны Тартт, раскрывающего эстетические особенности произведений писательницы, а также степень исследованности ее творчества. В ходе анализа был выявлен ряд закономерностей, повлиявших на эстетическое мировосприятие Донны Тартт, среди которых выделяется влияние устной южной традиции, берущей начало в семейном кругу будущей писательницы, обучение в колледже у Вилли Морриса, представителя писателей Миссисипи третьей волны, классическое филологическое образование, полученное в кругу впоследствии именитых писателей и критиков и, конечно, воспитание, в основу которого легла европейская литературная традиция. Подобное разнообразие литературных и культурных традиций в процессе формирования эстетических взглядов Тартт позволило ей в дальнейшем чутко воспринимать язык и мастерски использовать его средства для выражения наиболее важных для себя идей.

В критике и литературоведении творчество писательницы было исследовано в лишь частных аспектах, таких как жанр и интермедиальный код, однако общие черты творческого метода Тартт были интересно освещены в работах О. Ю. Анцыферовой, описавшей влияние южной традиции на роман «Маленький друг», Н. С. Шалимовой, проанализировавшей форму романа инициации на примере «Щегла», Е. А. Селютиной и Е. В. Захаровой, развивших мысль об англо-американской рецепции творчества Ф. М. Достоевского в романах Тартт, а также Е. Н. Ищенко и М. К. Поповой, положивших основу для дальнейшего исследования функционирования экфрасиса в тексте «Щегла».

2. Проблематика творчества Донны Тартт

2.1 Проблематика взросления в контексте южной литературной традиции на материале рассказов «Засада», «Рождественское представление», «Подвязочная змея»

 и романа «Маленький друг» Д. Тартт

Как мы уже говорили ранее, Донна Тартт, уроженка Миссисипи, впитавшая южную литературную традицию с детства, писательскому мастерству обучалась в северных широтах США: Беннингтонский колледж Тартт закончила в компании Б. И. Эллиса и Дж. Эйзенштадт, там же нашла своего будущего литературного агента, после чего переехала в Нью-Йорк, где продолжила литературную деятельность. Тартт впитала всё лучшее от Вилли Морриса и Джо Макгинниса, а игра с литературными традициями стала одной из основных черт её творчества.

Для нас особенно интересен тот факт, что все герои Тартт – американцы, и процесс их становления происходит в особой культурной среде. Писательница акцентирует внимание на американских предместьях, небольших городках и окраинах как северных, так и южных штатов, благодаря чему общая для ее творчества проблематика, раскрывается с точек зрения, относящихся к разным традициям. Мотивные комплексы, сопряженные с определенной проблематикой, также отличаются особенностями, свойственными для литератур южных и северных штатов.

Основу проблематики в творчестве Донны Тартт закладывает интерес писательницы к **процессу взросления молодого человека:** ее герои оказываются в «пограничных» зонах между состояниями взрослого человека и ребенка, на пересечениях разных социальных и культурных слоёв, и пытаются самоидентифицироваться через познание мира в целом и искусства и литературы в частности.

Две основные группы персонажей, чье становление, или инициация, как отмечает Н. С. Шалимова [49, с. 76], происходит на страницах романов и рассказов Тартт, это дети и подростки (от девяти до тринадцати лет) и молодые люди (те, кому исполнилось немного больше двадцати лет). Рассмотрим первую группу персонажей.

Праобразами героев-подростков из романов Тартт стали Том Сойер и Гекельберри Финн, вышедшие из-под пера М. Твена, Джин-Луиза Финч и Дилл Харрис из романа Х. Ли «Убить пересмешника» (1961), Мэтти Росс из «Железной хватки» (1968) Ч. Портиса и Мэри Форчун из повести Ф. О’Коннор «Лесная картина» (1959). Сама Тартт неоднократно отмечала в интервью сходство героев «Маленького друга» с Томом Сойером и Гекельберри Финном [57; 72], а «Железной хватке» посвятила эссе, в котором подробно проанализировала характер главной героини [72]. Этих героев, как и героев Тартт, отличает «бунтарский дух, юный возраст и нежелание вступать во взрослую жизнь» (эти же слова относятся к Холдену Колфилду, но о нём мы поговорим немного позднее, так как интертекстуально этот герой связан со второй группой описываемых нами персонажей) [10, с. 163].

Одной из главных черт вышеназванных героев является отсутствие обоих или одного из родителей и нехватка контроля со стороны второго (за исключением романа Х. Ли «Убить пересмешника»), их воспитывают чернокожие слуги, но большую часть времени эти дети посвящены самим себе. Каждая из историй – детское приключение, сюжетная линия которого напоминает детективное расследование, а результатом становится раскрытие преступления и разоблачение преступников: Гек Финн инсценирует собственную смерть, Глазастик Финч с братом расследуют историю Страшилы Рэдли, Мэтти Росс ищет убийцу отца, Мэри Форчун пытается спасти луг от продажи, Гарриет Клив, героиня «Маленького друга» пытается раскрыть тайну гибели старшего брата Робина, Марти из рассказа «Подвязочная змея» устраивает операцию по спасению змеи из горшка в подвале, Иви из рассказа «Засада» пытается понять, что на самом деле случилось с отцом ее соседа во Вьетнаме, а Салли из «Рождественского представления» оказывается в центре вооруженного нападения. Таким образом, с темой взросления в этих произведениях сочетается традиционный для романа воспитания мотив сиротства, а мотив тайны происхождения героя сменяется мотивом криминальной загадки, которую герои пытаются разгадать. Эта замена мотивов вводит элемент детективной истории в повествование, чем усложняет жанровую составляющую указанных произведений и сближает их с криминальной литературой. Стоит отметить, что литературоведы часто упоминают в числе жанров романов Тартт роман нуар [3; 9, с. 41–43; 12; 26, с. 31; 29, с. 198], возникший в 20‑30-е гг. XX века в США, генетически связанный с южной готикой, характеризующийся особым типом героя – маргиналом, который может оказаться как в роли жертвы, так и в роли преступника и для которого характерна «жесткая и реалистическая манера изображения» [15, с. 64].

Для нас наибольший интерес представляет образ Гарриет Клив-Дюфрен из «Маленького друга», истоки которого мы обнаруживаем как в генетически связанных с романом текстах, так и в малой прозе писательницы. Образ героини «Маленького друга» формировался постепенно: Тартт создавала мальчиков и девочек на страницах своих рассказов, с каждым разом меняя и усложняя проблематику, размышляла о героях, на образы которых впоследствии опиралась при создании Гарриет, в эссе и интервью.

Впервые образ ребенка в творчестве Тартт появился в рассказе «Рождественское представление» (1993). Главная героиня рассказа – Салли, странная девочка, росшая без отца, увлекающаяся Священным Писанием и обучающаяся в детском пансионе. Центральным событием произведения является детское представление, в котором дети рассказывали небольшие стихи, посвященные Рождеству. Из слова «рождество» («Christmas») каждый ребёнок получил по букве, обозначающей детскую ассоциацию с рождественскими праздниками (конфеты, падуб, омела и пр.), Салли достаётся «T» ‑ мишура (tinsel). Однако у девочки, которая любит инсценировать библейские истории и притворяться в них мёртвой, ожидая воскрешения, есть своя интерпретация этих букв, основанная на религиозных представлениях: «“C” обозначает Христа, а не конфету; “H” определенно был для Ирода. Салли хотела быть “М”, потому что это означало Мэри, но она была рада, что миссис Миллс выбрала Кенни Придди, а не ее, потому что миссис Миллс под “М” понимала омелу, а это означало целоваться, и люди смеялись» [70, с. 287]. Из-за того что в детском представлении убрали упоминания Христа, Салли разозлилась, и единственным выходом для неё стала мольба о мести к Богу – об огненных дождях, о саранче, об обрушении столовой, подобно обрушившемуся храму вокруг Самсона. Мир Салли полон религиозных знаков и отсылок, центром её картины мира является Бог, именно поэтому прерванное вооруженным человеком детское представление, по её мнению, является карой Господней, которую никто не заметил, кроме неё самой. Салли – очень одинокий ребёнок, её мать не пришла на праздник, не помогала его организовывать или делать костюмы, и девочке приходится врать, что ее матери нет, потому что ей удалили аппендикс. Мысли об аде и божественной каре, по мнению других матерей, Салли внушают повар и горничная. Для Салли же подобное восприятие мира становится единственным возможным, так как только в таком мире у неё есть ощущение безопасности из-за присутствия защитника, к которому она всегда может обратиться. Мотив бегства, сопровождающий переход героини в потустороннюю реальность, или лиминальный мир [49, с. 267], обязательный элемент процесса инициации героя, в случае Салли сопровождается *мотивом божественной кары*, и является следствием равнодушия взрослых и жестокости других детей: для Салли религиозные представления оказываются единственной возможной опорой.

Второе появление ребёнка как центрального персонажа происходит на страницах рассказа «Подвязочная змея». Маленький Марти, приходящий в ужас от вида змей, был вынужден спасти подвязочную змею, запертую его двоюродным братом Томом в железном кувшине в душном подвале дома. В данном случае одним из главных элементов взросления оказывается сострадание и преодоление страхов. В американской литературе образ змеи, как правило, ассоциирован с грядущей опасностью, предостережением (вспомним кульминацию «Железной хватки», когда Мэтти обнаруживает клубок змей, упав с уступа, после схватки с Томом Чейни и не может пошевелиться). Кроме того, для жителей юга США змеи – вредители, заползающие под дома и в подвалы, от которых нужно оберегать маленьких детей. Марти же оказывается в ситуации, когда взрослые ему помочь не могут, и он вынужден проявить сочувствие к существу, от приближения к которому из-за испытываемого ужаса у него кружится голова. *Мотив преодоления страха*, который мы также можем найти в иных проявлениях и в романе «Приключения Гекельберри Финна», и в «Убить пересмешника», и в «Железной хватке» оказывается неизменной составляющей комплекса мотивов, связанных с темой взросления, а образ змеи, сопровождающий этот мотив, оказывается проявлением специфики южного повествования.

В 2005 году Тартт пишет эссе о романе Ч. Портиса «Железная хватка». В нём писательница подробно исследует образ главной героини и проблематику романа. К этому времени «Маленький друг» уже был выпущен в свет, а эссе позволяет разглядеть точки пересечения этих двух текстов в ретроспективе, так как «Железная хватка» была и остаётся любимым романом писательницы с 12 лет. Тартт характеризует повествование Мэтти как «декоративную ленту религиозного благочестия воскресной школы», по ее мнению, героиня не только лишена чувства юмора, но также и жалости и неуверенности в себе, а её манера поведения «напоминает старые образы с мальчиков-солдат Конфедерации с фотографий: мертвые убийцы с взъерошенными волосами и серьезными ангельскими лицами» [72]. Подобно Мэтти, Гарриет «жесткая, упрямая, своенравная. Она не очень милая. Она какая-то подлая маленькая девочка. Она немного хулиганка. И она действительно следует этому кодексу чести и храбрости 19-го века, которому она научилась от Роберта Луи Стивенсона и у капитана Скотта, а также в книгах из библиотеки своего деда. Она пытается применить это к своей собственной дилемме» [57]. Таким образом, две упрямые и жестокие героини, с присущим им особым кодексом чести, больше напоминают солдат, чем маленьких девочек, однако Гарриет в большей степени всё же остается ребенком.

Важной для нас в связи с темой взросления окажется дихотомия «невинность – испорченность». В данном случае, для нас примечательно, что Тартт отмечает генетическую связь Мэтти с Гекельберри Финном, капитаном Ахавом, и впоследствии с Холденом Колфилдом, что даёт нам основание увидеть подобную связь в эволюции образа Гарриет. И если через связь с образом Холдена Колфилда дискурс детства и герой-ребенок оказываются связаны с невинностью, то совершенно иную трактовку детства мы находим в образе Гарриет, как и в образах Мэтти Росс или Мэри Форчун. Подобно Холдену Колфилду, Гарриет сопротивляется процессу взросления: «Ей не нравились детские книжки, в которых дети взрослели, потому что это самое “взросление” (что в книжках, что в реальной жизни) всегда означало, что герои самым непонятным образом скучнели прямо на глазах; ни с того ни с сего мальчики и девочки ради какой-то глупой любви забрасывали приключения…» [38, с. 162]. Взросление ассоциируется у Гарриет с подавленностью и скованностью ‑ «жизнь сломила всех взрослых, которых она знала, всех до единого» [38, с. 489] ‑ именно поэтому она стремится свершить месть за смерть брата именно сейчас – «пока ее дух не сломлен» [38, с. 490].

Невинность Гарриет связана с острой для Тартт темой – темой секса. Писательница старательно обходит стороной сексуальность своих персонажей, оставляя лишь намёки. Критик Константин Мильчин упрекал писательницу в недостоверности образа молодого мужчины – Тео Декера – именно в связи с этим вопросом [24]. Однако в данном случае стоит вспомнить слова самой писательницы о том, что автор говорит больше о том, о чем молчит. Секс является частью взрослой жизни, того мира, в который ее герои не стремятся попасть, их влюбленности невинны, и они не могут принять эту часть жизни целиком. Вероятно, этот идейно-тематический комплекс, неразрывно связанный мотивов лжи, притворства и процесса взросления с темой секса, исторически восходит к пуританскому мировидению.

Действие всех вышеназванных романов и повестей, а также рассказов и романа «Маленький друг» Тартт, где изображены герои-подростки, происходит на территории Юга США (кроме «Железной хватки», действие романа происходит в Арканзасе, на Диком Западе 1870-х гг.), в связи с чем неизбежно появляется региональная специфика и в выборе проблематики: Тартт затрагивает **проблему расового и социального неравенства**. Гарриет, как и Мэтти, свойственен взгляд на мир через призму Священного Писания, однако, в отличие от героини «Железной хватки», она сохраняет детское мировидение, необходимое Тартт для постановки проблем социального и расового неравенства под особым углом зрения – детским, наивным и не замутненным стереотипами. Традиционный для южной литературы вопрос о положении чернокожих наиболее полно раскрыт в романе «Маленький друг»: подобно Глазастику из романа Х. Ли «Убить пересмешника» (1960) или Мэтти Росс из романа Ч. Портиса «Железная хватка» (1968), Гарриет относится к чернокожей домработнице Иде как к члену семьи, и мелкие детали, привычные и родные для Гарриет (например, у Иды была своя кружка в их доме и собственное кресло), но говорящие о положении Иды в семье Клив, раскрывают суть описываемого явления: положение чернокожих изменилось, но отношение к ним мало поменялось со времен 1870-х годов – время действия «Железной хватки» Ч. Портиса.

Отношение к Иде со стороны Шарлотты, матери Гарриет, абсолютно потребительское. Жалованье Иды на тридцать долларов в час меньше жалованья горничной одной из тетушек Гарриет Либби. Бабушка Гарриет Эди считает, что Ида ленивая и не справляется со своими обязанностями. В какой-то момент сама Гарриет уподобляется своим родственникам и жалуется на Иду матери, после чего понимает, что для членов семьи и для чернокожей прислуги последствия ее жалобы могут быть разными – Иду увольняют. И если Аттикус Финч объясняет Глазастику, почему Кэлпурнию нужно слушаться и уважать, то семейству Гарриет близка противоположная точка зрения: они не дорожат Идой, ее помощью, заботой о детях. Для них работа Иды – ни что иное как услуга, за которую можно заплатить и от которой можно легко отказаться. Несмотря на то что эмоциональные связи между людьми являются основой существования в Александрии, чернокожие далеко не всегда попадают в этот круг. Исключением оказывается прислуга из поместья «Невзгоды». Старая дева Либби не могла уволить старую служанку, так как она уже стала частью семейной истории. Либби проявляет свойственную для героев-хозяев из плантаторского романа заботу о чернокожих слугах, по-детски наивных и не способных выжить без своих покровителей. Отношения Либби со служанкой напоминают стереотип, характерный для старшего поколения южан, в отношениях Шарлотты и Эди с Идой Рью продемонстрированы изменения, произошедшие на юге с течением времени и связанные с развитием общества потребления и так называемой «распродажей юга» [61, с. 7–8].

К изменениям на Юге также стоит отнести проблему, связанную с положением в обществе женщины. Как отметила О. Ю. Анцыферова, ситуация семьи Клив «коррелирует с послевоенной ситуацией, исторической травмой Юга» [3, с. 168]: из бывших обитателей поместья «Невзгоды» на страницах романа мы видим исключительно их женскую половину. Робин, старший брат Гарриет, погиб около десятилетия назад до событий романа, отец героини уехал в Нэшвилл, оставив жену и двух дочерей после трагической гибели сына. Единственной «жесткой рукой» семейства оказывается бабушка Гарриет Эди, чей характер достался главной героине по наследству. В Эди можно отметить те черты, которые начали формироваться в Кэдди Компсон из романа У. Фолкнера «Шум и ярость» и в образе Скарлетт О’Хары из «Унесенных ветром» М. Митчел, а затем проявились в Мэтти Росс-рассказчице, старой деве, живущей в гордом одиночестве и заправляющей делами родового поместья. Эти героини берут на себя исторически закрепившиеся за героями-мужчинами функции: управления делами поместья, защиты интересов семьи.

Вероятно, в появлении подобных героинь большую роль сыграла историческая обстановка. Движение суфражисток, начавшееся в конце ХIХ века, поправка в конституции США об избирательном праве женщин 1919-года, ревущие 20-е и 2-я волна феминизма в 60-70-е гг. XX века соответственно совпадают с временем действия «Железной хватки» (1890-е), «Убить пересмешника» (1920-е) и «Маленького друга» (1970-е). Феминизм не только положил начало понятию «сестринства», но и оказал влияние на пересмотр концепции семьи.

Мотив утраты былого величия отражен в романе «Маленький друг» через **тему Гражданской войны**. Когда-то богатое семейство Клив, «как и большинство старинных семей в Миссисипи» [38, с. 46], остались без былой роскоши, сгинувшей подобно Помпеям, отсюда и негативные коннотации, возникающие при упоминании указанных исторических событий. Так, Эди говорит о дезертирах, скрывающихся в лесах близ Александрии, а Гарриет сравнивает тонущего в водонапорной башне преступника Дэни Рэтлиффа с фотографиями мёртвых мальчиков-солдат Конфедерации на фотографиях. Историческая травма Юга проявилась в романе также через **тему разрушенного родового гнезда**. Идя по следам У. Фолкнера и Т. Уильямса, Тартт показывает последствия разрушения экономики и миграции местного населения, в результате чего появляется образ вымышленного вымирающего городка Александрии, готически мрачного, со змеями, умирающими животными и покидающими его людьми. Подобные картины, но в менее апокалиптичном ключе разворачиваются в романах Х. Ли и Ч. Портиса. Спусковым крючком для разрушения мира родных Гарриет послужил пожар в родовом поместье «Невзгоды», который заставил четырех сестёр разъехаться по маленьким домам в Александрии. Смерть Робина, его кота, черного дрозда на руках у Гарриет, труп змеи на тропе в лесу и срубленное дерево, на котором нашли мертвого Робина – стали предвестниками разрушения мира Гарриет, однако это часть гораздо большего процесса разрушения, связанного с общим настроением, характерным для южной литературы. В данном случае хрупкость как физического воплощения Старого Юга, так и его моральных устоев связана с мифологемой «проигранного дела», «восходящей к поражению в Гражданской войне 1861‑1865 гг.», о которой говорит О. Ю. Анцыферова [3, с. 166]. История семейства Клив переносится на историю всего города Александрия и даже, возможно, подобных ему южных предместий: «…ей <Гарриет> казалось, что на фундаменте стоит что-то гораздо больше дома, может быть, даже целый город» [38, с. 356].

Важной чертой южного сознания является его апокалиптичность [60, с. 4], которая отразилась, во-первых, в уже описанной нами выше мифологеме «проигранного дела» через образы разрушающегося и вымирающего городка Александрия, характерные для южной готики [3, с. 167], и во-вторых, через религиозное мировосприятие главной героини и нарратив, выстроенный по типу самовоспроизводящейся истории. Как и для Салли из рассказа «Рождественское представление», молящей о божественной каре неверующих и стремящейся найти в Боге защитника, для Гарриет Священное Писание – не просто способ мировосприятия, но ещё и возможность для перехода пространство, недоступное взрослым, пространство игры. Погружение в потустороннее пространство через игру – также один из способов перехода в иной мир, сопровождающийся, как правило, *мотивом игры со смертью*. Характерный для детского ума способ бытия в творчестве Тартт становится приёмом, причём детская игра обязательно связана с библейскими мотивами или с мотивом смерти. Так, в рассказе «Засада» (2005) появляется детская игра в войну по мотивам гибели отца друга главной героини с его товарищем. Дети воспроизводят смерти в их мельчайших подробностях, добавляя детали и меняя локации, но исход у игры всегда один. Для Тима, друга главной героини, эта игра является способом пережить утрату, попытаться оказаться в том пространстве, где его герой-отец ещё жив и мстит за своего товарища. Главную героиню Иви в этой игре привлекала неотвратимость конца, однако отсутствие настоящего врага заставило их с Тимом расширить место действия, и в один из дней Иви случайно испугала миссис Кэмерон, женщину, чей муж вернулся с войны с еврейской женой, изменив своей супруге. Сама Иви также была еврейкой, и это происшествие создало для девочки настоящего врага: злобные крики в её сторону от матери Тима («гойская девчонка») заставили её бежать из дома друга быстрее, чем во время их игр в войну. Игра Иви и Тима была игрой по мотивам реальных событий, пока не столкнула главную героиню с реальным противостоянием, разрастающимся на, казалось бы, мирной территории. Игра в смерть приводит главную героиню к мысли о реальной ненависти в окружающем её, ранее безобидном, мире, в котором война стала частью повседневности.

Более сложный комплекс апокалиптических мотивов мы находим в романе Д. Тартт «Маленький друг». Необычная маленькая девочка Гарриет – вожак местных мальчишек и режиссёр инсценировок по библейским мотивам. Так, они перевоплощались в крестоносцев и Жанну Д‘Арк, ставили сценки из Нового Завета, и Гарриет непременно была Иисусом. Любимой сценкой Гарриет была Тайная вечеря, в которой ее лучший друг Хили играл роль Иуды. После этой сценки следовало шествие в Гефсиманский сад – под дерево, где нашли убитым старшего брата главной героини ‑ и Гарриет-Иисуса хватали римские войны. Подобно своим предшественницам, Гарриет стремится «ускользнуть из этого мира в их <фотографий с Робином> прохладную синеватую прозрачность, где был жив её брат, и стоял красивый дом, и все всегда были счастливы» [38, с. 51]. Гарриет неоднократно сравнивает Робина с Иисусом, а впоследствии на страницах книги находится даже подобие иконы с ним – витраж в церкви, на который одноклассники Робина собрали деньги. Мысли о брате, подобно воспроизведению библейских сценок, стали для Гарриет способом перехода в потусторонний мир: она «чувствовала, как рядом с ней, бок о бок, шагает её умерший брат» [38, с. 75]. Думая о Робине в блужданиях по лесу, Гарриет задаётся вопросом «А что если… случится какая-нибудь эпидемия и в Александрии умрут все, кроме меня?» [38, с. 492].

Картина мира тётушек Гарриет и местных жителей также апокалиптична. Поместье Кливов «Напасть» сгорело много лет назад, и с тех пор это семейство живёт мыслями о прошлом. Все рассказы о «Напасти», благодаря мифологическому мышлению Кливов, дошли до Гарриет и до читателей в полулегендарном виде, также как и смерть брата главной героини Робина. Робин представлялся ей «словно принц, <который бродит> по залам этого утраченного ими дворца» [38, с. 47]. *Мотив погруженности в прошлое* является одним из лейтмотивов этого романа, кроме того, именно этот мотив является отличительной чертой готической литературы, в частности южной готики. Легенды семьи Клив полны тайн и загадок, основной из которых является смерть их любимца Робина.

Наравне с мотивами смерти и апокалипсиса, здесь появляется ещё один характерный для творчества Тартт мотив – *мотив театральности/поддельности реального мира.* «Амбразурное видение мира» Кливов порождает «скелет вымершего чудовища, …<в котором> не все кости подлинные, а кое-какие и вовсе принадлежат другим животным и что большая часть массивного, выпуклого острова – никакие не кости, а гипсовые подделки» [38, с. 49]. Реальный хронотоп в художественном мире «Маленького друга» переплетается с вымышленным и пустым, и когда последний начинает рассыпаться под давлением найденных главной героиней фактов – разрушается и остальное. Мир Гарриет буквально рушится при столкновении с реальностью – она чуть не погибает в схватке с Дэнни Рэтлифом, предполагаемым убийцей её брата, в водонапорной башне.

Апокалиптичность мировоззрения жителей Александрии проявляется также во взглядах проповедника Юджина Рэтлиффа, читающего проповедь со змеями на городской площади о Судном Дне. Однако проведь Юджина оказывается не более чем безграмотной подделкой: несмотря на ярую веру в свои слова, Юджин путается в писании, что машинально подмечает Гарриет (« “…и томление о поте есть СМЕРТЬ…” <…> “О плоти. Не о поте”»[38, с. 307]), на его грузовике надпись – «Я НЕ ОТ МИРА СЕГО!», а затем его представление и вовсе оказывается провальным – змеи так и не выползли, что в масштабах его логики равноценно отсутствию божественной поддержки его словам. Таким образом, через образ Юджина Тартт высмеивает слепую веру в сверхъестественное, подкреплённую фанатизмом, и *мотив божественной кары* здесь соединяется с *мотивом сумасшествия*. Если детям и старшему поколению, привязанному к прошлому, подобное отношение к реальности оказывается простительно: первые могут переступить заблуждения, а вторые – уже ничего не способны изменить, - то взрослому поколению Александрии подобный фанатизм непростителен. И Юджин поплатился за свою слепую веру здоровьем, когда Гарриет с Хили забрались к нему в дом и выпустили змей.

*Мотив поддельности* связан в творчестве Тартт с историей вещей. Подобно Э. По и Лонгфелло, создающим легенду и мифологию США, Тартт создает истории семейств и вещей. Подлинность предмета для Тартт обосновывается длительностью его истории. Наиболее остро эта проблема была рассмотрена в романе «Щегол», о чем мы скажем в следующем параграфе. В «Маленьком друге» *мотив поддельности* отразился на двух уровнях – на уровне нарратива и на уровне хронотопа. Повествование в романе выстроено таким образом, что история семьи Кливов каждый раз предстаёт перед читателем под разными углами, Кливы «старательно создавали миф о зачарованном алькасаре, сказочном замке, которого никогда не было» [38, с. 49]. Принципы «ложных воспоминаний» и «умышленной амнезии» позволяют переписывать историю семьи в самых разных направлениях, но за этими историями скрывается пустота, которая обрушивается на главную героиню, стоит ей приоткрыть завесу тайны смерти её старшего брата. Поддельная реальность – единственное, что осталось у тётушек Гарриет, они остались в прошлом, подобно Старому Югу, и единственная их реальность – реальность воспоминаний, старых фотографий и семейных легенд. Они не могут существовать вне этого городка: так, попытка выбраться за границы Александрии заканчивается аварией и смертью одной из сестёр.

На уровне хронотопа в «Маленьком друге» сопоставляется старая часть города с новой Дубовой Лужайкой, где недвижимость скупали нувориши. «Они так методично асфальтировали каждый клочок земли, с таким усердием выкорчевывали каждое деревце, что казалось, будто ими движет ненависть к их собственным деревенским корням» [38, с. 171], а в округе не было ни одного дома старше семи лет, и те «из-за новизны казались какими-то неприветливыми, недоделанными» [38, с. 170]. Земля здесь была болотистой, «воздух гудел от комарья», а под дома заплывали морские черепахи и речные змеи. Джордж-стрит, на которой жила Гарриет, была, напротив, тенистой, засаженной деревьями ещё в прошлом веке, «где царили георгианство и сельская готика: викторианские особнячки в греческом, итальянском духе или в стиле Второй империи – все, что осталось от лопнувшей хлопковой экономики» [38, с. 267].

*Мотив истории вещей* в «Маленьком друге» сочетает в себе как положительные, так и негативные коннотации. Несмотря на подлинность, некоторые вещи тянут за собой тяжелый шлейф прошлого. Так, в тексте вещи из «Напасти», которые тётушки Гарриет сохранили в своих новых домах не позволяют своим владелицам жить дальше: персидский ковёр в доме Эди лежал толстым валиком, «словно ворсистое бревно, упрямо гниющее посреди дороги» [38, с. 251]. Замечание Эди о ковре («Осторожно, не споткнитесь!») прозвучало как предупреждение для нового поколения южан в лице Гарриет и ее друга Хили. Эди была единственной из четырёх сестёр, способной двигаться дальше: она единственная умела водить машину, могла организовать любое мероприятие или вылечить животное, которое подобрала Гарриет – раньше Эди была медсестрой. Эди привязана к своим сёстрам и к напасти, но она предостерегает Гарриет, так похожую на неё твёрдым характером, от болезненной привязанности к прошлому. Так, Эди успокаивает Гарриет, не желающую уезжать из Александрии в Нэшвилл к отцу, приводя цитату из письма Томаса Джефферсона к Джону Адамсу: «Сколько же горя приносят нам воображаемые беды» [38, с. 513]. Эди осознаёт не только свою болезненную привязанность к прошлому, но и Гарриет, и старается предостеречь её от возможных последствий этой привязанности. И Гарриет ее переступит, закончив расследование нераскрытого убийства своего старшего брата, пусть и не разгадав загадку.

Таким образом, проблематика взросления, реализованная в романе «Маленький друг» и в рассказах «Засада», «Рождественское представление», «Подвязочная змея», соотносится с идейно-тематическим и мотивным комплексом, характерным для южной литературы. Мифологемы Юга позволяют писательнице выстроить сюжет, систему образов и проблематику своих произведений так, чтобы через литературную традицию донести историю непростого взросления в условиях стереотипов, травм и комплексов. Кроме того, разными средствами Тартт каждый раз приходит к одному и тому же заключению о неоднозначности восприятия и невозможности отыскать верный путь.

2.2. Проблема поиска идентичности в романах «Тайная история». «Щегол» и в рассказе «Там-О-Шантер»

Второй большой группой персонажей, как мы уже писали выше, являются молодые люди в возрасте около двадцати лет. Для нас будет важным понятие **идентичности**. Опираясь на статью О. А. Симоновой «К формированию социологии идентичности», мы сформировали общее представление об интересующем нас понятии. «Базисная структура личности» (А. Кардинер), «национальный характер» (М. Мид), «социальный характер» (Э. Фромм), исходя из материалов указанной статьи, являются аналогами понятия социальной идентичности. Идентичность представляет собой аспект осознанности, самопознания в ходе саморефлексии, «часто выступает как воображаемая целостность» и «рассматривается как интегрированное переживание жизненной ситуации». Она не может быть завершенной из-за «культурного плюрализма и сложности современного мира, опосредованного виртуальной коммуникацией». Источником формирования идентичности являются культурная и социальная среда [31, с. 55].

В стремлении достичь целостности и найти собственное место в мире герои Тартт проходят по пути **инициации**. Следуя теории Н. С. Шалимовой, отметим, что в отличии от романа воспитания роман инициации схематизирует второстепенных персонажей «до функции, которую они выполняют для неофита» [45, с. 266]. В третьей главе мы более подробно рассмотрим, как особенности этого жанра проявляются в романах Тартт, в этом параграфе для нас более важным будет рассмотрение мотивного комплекса, связанного с испытанием, выражающемся «в социально-онтологической модальности, <…> готовности героя быть взрослым» [45, с. 266] в контексте американской культуры и литературы.

Инициация героев начинается в момент сегрегации их от привычного окружения и разрыва с прошлой жизнью, сопровождаемый в американской литературе **мотивом бегства**. К примеру, основной проблемой Холдена Колфилда из романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» было нежелание взрослеть из-за уверенности в том, что взросление разрушает детскую чистоту и искренность, в связи с чем одним из лейтмотивов романа становится мотив лжи и притворства. Мотив бегства мы также находим в последовательности действий Гека Финна из «Приключенияй Гекельберри Финна» М. Твена, Уолдена из романа «Уолден, или жизнь в лесу» Г. Торо, Измаила из «Моби Дика» Г. Мелвилла, Гарри Ангстрема из пентологии о кролике Дж. Апдайка. Как отмечает Д. А. Лабовкин, эти герои предпочитают физическое перемещение от ненавистного им окружения [22, с. 63]. Кроме того, появляются персонажи, которые используют в качестве ухода от внешнего мира свой внутренний мир (примером может служить рассказ Э. А. По «Убийство на улице Морг»). Расширение спектра форм ухода и увеличение популярности этого приёма у писателей XX века, по мнению А. М. Зверева, может быть связано с «деидеализацией образа американской мечты в сознании американцев», а также с изменениями американского менталитета, в котором стремление к бегству оказывается связано с поиском нового начала [18, с. 21]. Так, мотив ухода, характерный для литературы XIX века, параллельно с изменениями образа американской мечты в течение XX трансформируется в мотив бегства.

Романы Тартт выстраиваются по подобной схеме: герои теряют опору в привычном для них мире и вынужденно принимают решение о бегстве или не сопротивляются ходу событий, резко меняющему их привычное существование. Так, герой «Тайной истории» Ричард Пейпен выросший в маленьком городке Плано, штат Калифорния, сбегает от равнодушия родных, «запаха гнили, гнили перезревших плодов», «механики рождений, совокуплений и смерти», из скверны, «столь неприкрытой и в то же время столь коварно подмалеванной» ‑ эту запись он закачивает характеристикой родного города: «нигде и никогда люди не верили так слепо в ложь, непостоянство и смерть, смерть, смерть» [39, с. 17]. Мотив бегства здесь сопровождается экзистенциальным кризисом героя, обусловленным потерей жизненных ориентиров: в ходе двухгодичного обучения на медицинском отделении единственным интересующим его предметом был греческий язык, остальные классы вызывали у него неприязнь. Ложь и притворство, пропитавшие его родной штат, родину американского кинематографа, лишь усилили желание Ричарда попасть в тот мир, где он сможет почувствовать себя живым. Именно так он попадает в вермонтский колледж Хэмпден, где начинает изучать греческий язык в компании пяти загадочных личностей под руководством Джулиана Морроу.

Роман «Щегол» имеет более сложную структуру. Повествование ведется от лица двадцатисемилетнего Тео Декера, но сам герой появляется на страницах романа с четырнадцатилетнего возраста, в связи с чем нам будет особенно важна связь этого героя с шестнадцатилетним Холденом Колфилдом. Кроме того, Тео Декер связан с Холденом Колфилдом на уровне интертекстуального кода. Так, одной из значимых локаций в «Щегле», как и в романе «Над пропастью во ржи», является Центральный Парк в Нью-Йорке. Тео попадает туда в канун Рождества через несколько лет после возвращения в Нью-Йорк после длительного пребывания в Лас-Вегасе. Герой «Щегла» сидит 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?» [35]. Вода здесь выполняет функцию основополагающего элемента, способного быть как колыбелью, так и гробницей жизни. Пруд в парке наполнен стоячей водой и наполовину заморожен и 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 – места, где возрождаются воспоминания о матери, где сознание персонажа балансирует между прошлым и настоящим, между миром живых и миром мёртвых.

Бегство Тео Декера, как и бегство Холдена Колфилда, заканчивается физическим возвращением в родной город, но продолжается на ментальном уровне. Если у Холдена это связано с философскими размышлениями, то Тео сбегает в мир искусства. Волшебным переключателем для него становятся мысли о некогда случайно похищенной им картиной Карела Фабрициуса «Щегол». Полотно открывает Тео мир искусства, связанный с двумя группами персонажей в романе – героями-«щеглами», или людьми-«щеглами», которых впервые обозначили Н. В. Столбова и В. Н. Железняк в статье «Опыт искусства в романе Д. Тартт "Щегол"» (2017) [34], и героями-коллекционерами. Ценность искусства в романе Тартт в дискурсах персонажей разных групп реализуется в разных ключах и в той или иной степени является способом осознания героями действительности. Герои-«щеглы» воспринимают искусство как нечто извне, они любуются им, понимают его, предметы искусства могут стать частью их работы, но ценность вещей никогда не станет для них выше ценности жизни. К ним относятся мать героя, его друг и соратник Хоби и возлюбленная Пипа. Для героев-коллекционеров искусство является некой высшей ценностью, а вещи в мире Тартт никогда не становятся подвластными человеку, поэтому такие герои неизбежно идут по пути потерь, ошибок, двойственности и дисгармонии: «Добро и мораль неизменно оказываются повержены» [28, 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. Среди них мы находим перекупщика картин Хорста и приютившую Тео после гибели матери миссис Барбур. Сам Тео балансирует между этими группами персонажей: с одной стороны, «Щегол» позволяет заглянуть ему за грань материального мира и увидеть «полихромную зону» идей и смыслов, с другой стороны, обладание картиной само по себе заставляет героя привязаться к материальной форме картины. Однако тот факт, что картина большую часть времени, вопреки убежденности героя, находилась не у него, мы можем сделать вывод о том, что лишь память о картине и погруженность в прошлое с её помощью позволяли герою переместиться в ментальное пространство. И если искусство дано, «чтобы не умереть от истины» (Ницше) [37, с. 688], как пишет Тартт в эпиграфе к V части романа, то Тео, сам того не осознавая, становится проводником этой идеи. Именно картина позволяет ему справиться с мыслью о смерти матери и найти путь из лиминального пространства инициации в профанный мир, мир живых людей.

**Дихотомия «правда – ложь»** также оказывается неизменной составляющей мотива бегства в контексте американской литературы. Как мы отметили выше, Холден Колфилд не хотел взрослеть, так как считал, что этот процесс может разрушить детскую искренность, Ричард Пейпен бежал от «чудовищных шестеренок жизни» [39, с. 17], Тео Декер пытался осознать истину через искусство, однако есть персонажи, предпочитающие ложь и пустышки. Подлинность вещей и человеческих судеб становится лейтмотивом всех произведений Тартт, и особенно ярко этот мотив проявляется в выбранных нами для анализа произведениях.

Сбежав из лживого Плано в Хэмпден, Ричард Пейпен оказывается в центре интриг, участвует в воссоздании ритуала вакханалии, в ходе которого становится соучастником убийства, и осознает, что его увлеченные классической культурой товарищи на поверку оказываются лжецами и притворщиками, а за их образами скрываются несчастные люди. Недаром мотив греческой трагедии и имитация ее формы в структуре романа становятся основополагающими в этом произведении.

Мотив театральности появляется также и в «Щегле», когда речь заходит о третьей группе героев – «глухих» героях. Они отвергают искусство, так как не способны его понять, именно поэтому любая связь с ним становится для них фатальной. В сознании Тео образ отца ассоциируется с мотивом театральности и мотивом удачи и рока, именно они формируют интермедиальный 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» [37, 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» [37, 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 Фортуну 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.

Этому образу предшествует герой рассказа «Там-О-Шантер» Гордон. Гордон – бывший актер, переживающий душевный кризис. В детстве Гордон сыграл выдающуюся роль, давшую толчок его карьере, но впоследствии он получал только эпизодические роли. Однако, в отличие от Ларри Декера, Гордон получает возможность пережить катарсис, когда после долгих метаний приходит в больницу на встречу со смертельно больной девочкой, страстно желающей познакомиться с героем любимого фильма. Вопреки страху Гордона, девочка видит в нем совсем не пятидесятилетнего неудачника, а двенадцатилетнего Джорджи в красном там-о-шантере. Герой преодолевает кризис благодаря тому, что в пространстве игры рядом с ним оказывается другой человек, который способен в ее поверить, стирая грань между театром и реальностью.

Таким образом, основой процесса инициации и самоидентификации для героев Тартт оказывается бегство от реальности и попытка познания себя через искусство. Критерием прохождения инициации оказывается возвращение в профанный мир в новом статусе. Единственно возможный выход для подростка – стать взрослым, но взрослый персонаж может как найти своё место в мире, так и потеряться среди равнодушных вещей и людей.

Выводы по 2 главе

Во второй главе наиболее значимым результатом анализа стало выявление проблематики взросления во всех текстах Тартт, раскрытой с разных точек зрения – подростков и молодых людей – и сопровождаемой несколькими мотивными комплексами. Был выявлен генезис характера главной героини романа «Маленький друг» через сопоставление Гарриет со своими предшественниками в творчестве писательницы и образами Джин-Луизы Финч из романа Х. Ли «Убить пересмешника» и Мэтти Росс из романа Ч. Портиса «Железная хватка»: всех этих персонажей объединяет отсутствие одного из родителей, непростой характер и стремление к независимости, принимающее различные формы (от детских игр до попытки разгадать реальное преступление, от нежелания взрослеть до веры в конец света).

В описании молодых людей проблематика взросления проявилась в развитии мотива бегства через обряд инициации: эти персонажи уже не могут отказаться взрослеть и их единственный шанс выжить – примириться с реальностью, в данном случае, посредством искусства. Здесь важную роль играет дихотомия «правда – ложь», позволяющая отделить воображаемое от реального.

3. Поэтика творчества Д. Тартт и американская литературная традиция: контактные и типологические связи

В данной главе мы рассмотрим поэтику двух романов Тартт – «Маленького друга» и «Щегла», ‑ в которых американская литературная традиция получила наиболее продуктивную реализацию. Роман «Тайная история» и рассказы не являются плодотворным материалом для анализа с точки зрения влияния американской литературной традиции, они были интересны нам как этап генезиса проблематики взятых для исследования в этой главе текстов, что мы уже обсудили во второй главе.

3.1. Трансформация «южного мифа» в поэтике и нарративе романа «Маленький друг»

«Южный миф» ‑ одна из устойчивых культурно-исторических парадигм США. И.В. Морозова в книге «”Южный миф” в произведениях писательниц старого юга» вслед за американскими исследователями попыталась дать более точное определение данному термину. Отвечая на вопросы «Что такое Юг? Существует ли он? Или южная часть штатов больше миф, чем субстанция?», Морозова согласилась с мыслью Дж. Тинделла [25, с. 5] о том, что южные мифы – это «в большей степени мифы социальные и они «являются умозрительными картинами, изображающими модель того, что люди думают о себе (какие они на самом деле или какими должны быть), или кто-то другой думает о том, какие они» [25, с. 5–6]. К подобным выводам приходит О. Ю. Анцыферова в статье «”Южный Миф” и роман Донны Тартт “Маленький друг”» [3]. Таким образом, рождается один из важных мотивов, связанных с «южным мифом», - мотив самосотворения мифа, лежащий в основе нарративной стратегии романа «Маленький друг».

Особенность двоякости трактовки мифа об американском Юге стала одним из инструментов создания романной реальности у Д. Тартт. Реальность «Маленького друга» предстаёт перед читателем зыбкой и неустойчивой. Гарриет мечется между прошлым и настоящим, пытаясь разгадать загадку убийства старшего брата, погружаясь в мир семейных легенд и тайн, которые на поверку оказываются додуманными, переосмысленными. Как мы уже писали во второй главе, принципы «ложных воспоминаний» и «умышленной амнезии» позволяют создать Тартт особый нарратив, ведущую роль в котором играет не столько рассказчик, сколько сама история, подобно имплицирующему собственные описания Старому Югу, ограничивающему авторскую свободу [25, с. 156]. Тартт проецирует историю Юга на рассказы семейства Клив, донося до читателя в иносказательной форме рассказ о вырождении этого края.

Подобно М. Митчел, разрушающей иллюзию о южной леди образом Скарлетт О’Хары, Тартт сопоставляет миф о Юге с реальностью, представления тётушек Гарриет ‑ с тем, что видит ребёнок. Южный кодекс чести остался в манерах старой девы Либби, самого старшего члена семейства Клив, как и представления о чернокожих в качестве части семьи (Либби очень заботливо относится к своей служанке Одиан, доставшейся ей «в наследство» из сгоревшего особняка «Невзгоды»), однако эти представления умирают вместе с Либби. Смерть Либби оказывается спусковым рычагом для начала серьёзных изменений в сложившемся укладе жизни Кливов. Четыре сестры, тётушки Гарриет, во главе с её бабушкой Эди, отправляются в поездку по Старому Югу, но на выезде из города попадают в аварию. Сильных травм в аварии никто не получил, поэтому все старушки возвращаются обратно в город, не заезжая в больницу. В течение нескольких часов после происшествия поведение Либби становится странным, но этого никто не замечает: она путает слова, людей и события, в какой-то момент она засыпает и больше не просыпается. Либби как представительница идеалов Старого Юга, как последняя настоящая южная леди, как одна из творцов мифа о семье Клив оказывается на грани прошлого и настоящего, вымышленного и реального, и пропадает в забытии. Теперь и сама она отходит в прошлое, становится частью семейных легенд. С уходом Либби возвращение к старым идеалам становится невозможным.

Тётушки Гарриет являются отголоском образа домохозяйки, изображенного в «романе домашнего очага» [25, с. 49]. Так, вспомним спасённые старые вещи из сгоревшей «Напасти», которые Либби, Аделаида и Тэт хранят в своих новых домах, подобным образом поступает Корнелия из «Воспоминаний южной матроны» Кэролин Гилман, представительницы писательниц Старого Юга, когда спасает портреты предков во время пожара. И если в «Воспоминаниях южной матроны» и «Воспоминаниях новоанглийской домохозяйки» сопоставляются две домохозяйки как два типа мышления – Корнелия и Кларисса как представительницы Юга и Севера соответственно, то в «Маленьком друге» Тартт сравнивает южных домохозяек между собой. Среди них мы встречаем хранительницу очага Либби, к которой тянется маленькая Гарриет, деятельную Эди, поддержку и опору своих внучек, замершую и плаксивую Аделаиду и погрязшую в прошлом, закаменевшую подобно костям динозавра, Тэт.

Важным элементом южного повествования является усадьба. В романе «Маленький друг», продолжая традиционную линию южного готического повествования, Тартт описала усадьбу «Невзгоды». Хронотоп новоанглийского «нехорошего дома», неотъемлемой составляющей которого является мотив тёмного прошлого [7, с. 91], оказался в данном случае исходной моделью пространственно-временного континуума. Усадьба семейства Клив появляется в тексте исключительно в виде репрезентаций – воспоминаний и фотографий, что и составляет ключевое отличие этого дома от усадеб из южных саг. Прошлое дома, с одной стороны, окутано тайной, а с другой, полностью прозрачно – легенды Кливов прекрасно иллюстрируют десятилетия существования усадьбы. Время в усадьбе, подобно времени в романе «Дом о семи фронтонах» Н. Готорна, обращается в «огромные часы мира» [11, с. 276] и становится цикличным. «Невзгоды» существуют вечно, запечатленные в рассказах, как и их погибшие обитатели. Однако в отличие от недружелюбно настроенных призраков и жильцов готических усадеб, не покидающих границы своих обиталищ, как, например, главная героиня рассказа У. Фолкнера «Роза для Эмили», призраки «Невзгод» сопровождают живых, позволяя им находиться одновременно в нескольких временных отрезках: так, Гарриет в прогулках по ночному дому «чувствовала, как рядом с ней, бок о бок, шагает ее умерший брат и молчит вместе с ней – доверительно компанейски [38, с. 75].

Как мы уже отмечали во второй главе, в романе «Маленький друг» апокалиптическик мотивы и тема разрушенного родового гнезда организуют идейное и хронотопическое пространство романа. Некогда большая семья, состоящая из черных и белых, живущих в гармонии, распадается, причем распадается не только идейно, но и материально – члены семьи умирают или уезжают в другие штаты и города. Индивидуальное становится выше общего, а южная гармония и открытость более не могут реализоваться в такой среде.

Традиционный для южной литературы образ джентльмена в романе Тартт также относится исключительно к представителям старого поколения. Примером может служить богатый мистер Самнер, единственный взрослый, обративший внимание на состояние Гарриет во время похорон Либби. Примечательно, что мистер Самнер был одним из «ухажеров» погибшей тетушки Гарриет. Однако этот персонаж появляется в романе вскользь, и писательница не концентрирует на нём внимания. Он также становится частью прошлого, как только похороны Либби заканчиваются.

Ещё одним интересным образом выступает отец Гарриет Дик Дюфрен. Этот образ берет начало в плантаторском романе: Дик Дюфрен, подобно пришельцу-северянину, соблазнившему дочку плантаторов, появляется в жизни Кливов, но он южанин. Отец Гарриет – предприимчивый и активный человек, не привязавшийся к своей жене и детям. Он покинул Шарлотту, мать Гарриет, после того, как она не смогла оправиться от смерти старшего сына. Дик Дюфрен – повторяющийся в творчестве Тартт образ: все отцы в ее романах оставляют своих детей и все они в той или иной степени похожи на описываемого персонажа. Он женился на матери Гарриет как на представительнице богатого семейства и покинул ее, как только случилось несчастье.

Образ черной няни, выступавшей связующим звеном между белыми хозяевами и черными собратьями, реализован в тексте через персонаж ИдыРью, выступающей в роли домоправительницы и кухарки, няни [25, с. 207–208]. Однако традиционный наивность и открытость, свойственные черным слугам из плантаторского романа, в «Маленьком друге», как и в романе «Убить пересмешника» Х. Ли, трансформируются: эти герои уважают себя и борются за свои права, в чем реализуется социальная повестка романа. Кроме того, Тартт разрушает связь няни и ребенка, не дав Гарриет попрощаться с Идой. Если южная леди, покидая плантацию и отправляюсь на Север, должна была попрощаться с няней [25, с. 212], то Гарриет не получает такой возможности. Еще более интересным фактом оказывается инициатива отъезда, исходящая от самой Иды: права женщин и чернокожих теперь в их собственных руках.

Ещё одним важным нововведением романа Тартт для нас оказывается главная героиня романа. Мы уже показали генезис идейной составляющей образ Гарриет через сопоставление её с образами героев из более раннимх рассказов писательницы и её литературных предшественниц, в этой части работы дополним картину более детальным сопоставлением Гарриет с Джин-Луизой Финч из романа «Убить пересмешника» и с Мэтти Росс из романа «Железная хватка».

Если Джин Луиза Финч и Мэтти Росс стремятся стать или казаться взрослыми, то Гарриет бежит от этого, она не хочет взрослеть: «Ей не нравились детские книжки, в которых дети взрослели, потому что самое “взросление” (что в детских книжках, что в реальной жизни) всегда означало, что герои непонятным образом скучнели на глазах…» [38, с. 162]. Стремление стать самостоятельными у южных героинь появилось ещё в литературе писательниц Старого Юга, оставалось у Скарлетт О’Хары М. Митчелл и Кэдди Компсон У. Фолкнера. И если раньше становление самостоятельной личности было сопряжено с взрослением, Гарриет пытается сломать эту систему. Взросление ассоциируется у неё со старыми южными ценностями – замужеством, детьми, семьей, хотя она сама – искательница приключений, подобно капитану Скотту. Именно эта черта отличает и Мэтти Росс, так и не вышедшую замуж впоследствии. Для этих героинь гораздо более важными оказываются вопросы чести, приключений и даже научных изысканий.

Система образов в целом также становится важным подспорьем для сопоставления романов Тартт, Ч. Портиса и Х. Ли. Все героини лишились одного из родителей, воспитывались слугами-неграми, с которыми у них сложились очень тёплые отношения. У каждой есть помощник-партнёр, сопровождающий её на протяжении приключения, помогающий выбираться из неприятностей: у Гарриет – Хили, у Мэтти – Кочет Когберн, у Глазастика – Дилл Харрис и брат Джим Финч. Особой чертой южной готической литературы служат два других типа персонажей, присутствующие на страницах названных текстов, ‑ это готический злодей (Дэни Рэтлифф, Том Чейни и Страшила Рэдли соответственно), совершивший преступление в прошлом, и жертва (брат Гарриет Робин, отец Мэтти Росс, неизвестные жертвы из легенд о Страшиле Рэдли). Обратим внимание, что в данном аспекте ближе друг к другу оказываются тексты Ч. Портиса и Д. Тартт: акцент сделан на детективной линии и теме взросления, тема расового неравенства в них отходит на второй план, так как это истории о возмездии и последствиях необдуманных действий. Однако южный аристократический кодекс чести, в котором чистота внутренних побуждений должна была совпасть с общественной моралью [25, с. 181], близок всем трём романам.

Ещё одним элементом, объединяющим романы Ч. Портиса и Д. Тартт, является образ змеи. И для Мэтти, и для Гарриет змеи становятся источником страха, предостережения. Мэтти падает в клубок змей в лесу после стычки с Томом Чейни, Гарриет натыкается на них в саду и в грязной канаве за городом. Вспомним, что на флаге 13 колоний была изображена гремучая змея с надпись «Не наступай на меня», этот флаг был символом готовности к отражению любых атак и нанесению смертельного удара. Вероятно, появление гремучих змей в исследуемых романах, можно трактовать как столкновение героинь со старыми устоями, за победу над которыми придётся заплатить: Мэтти платит левым предплечьем, ампутированным после гангрены, а Гарриет получает солнечный удар, однако обе героини остаются верными своим идеалам.

Таким образом, романы Х. Ли и Ч. Портиса оказываются связаны с текстом Тартт генетически. Тартт воссоздаёт южную историю, играя с нарративом, персонажами, мотивами и проблематикой. Писательница поднимает тему взросления на фоне разрушающегося Юга и его устаревающих традиций, при этом показывая зону «серой» морали и задаваясь вопросом о преступлении и соразмерном ему наказании: убийца Робина остаётся ненайденным, от действий Гарриет страдает она сама и люди, виновные в преступлениях, к ней не относящихся.

Элементы южной традиции и нововведения писательницы, связанные с ее родным краем, отразились как на её раннем творчестве, так и на последующих романах, среди них: южная проблематика (обращенность в прошлое, тема разрушенного родового гнезда, наличие мистических обстоятельств и преступления), наличие определенных типов героев (например, пришелец-северянин), нарративная стратегия, в основе которой лежит самовоспроизводящийся миф и искажение реальности вследствие приёма наркотических веществ или посттравматического расстройства.

3.2. Интермедиальный код как основа хронотопа и системы образов

в романе «Щегол»

Хронотоп – один из основополагающих элементов структуры произведения, его задача – обозначение взаимосвязи и взаимообусловденности «временных и пространственных образов и характеристик мира персонажей в литературном произведении» [36, с. 287]. Пространство и время взаимозависимы друг от друга и подчинены законам жанра, их сочетание является основой для формирования мировоззрения и ценностной системы героев. В «Щегле» переплетения мотивов и интермедиального кода создают ткань хронотопа, основой которой является процесс инициации главного героя.

Действие романа происходит в трех крупных городах – Нью-Йорке, Лас-Вегасе и Амстердаме, каждый из которых соотносится со стадиями инициации: 1) сегрегация ‑ «отделение посвящаемого от старого окружения и разрыв с прошлой жизнью» [45] (Нью-Йорк), 2) транзиция ‑ промежуточное состояние, этапы посвящения или круги странствий, которые можно увидеть во взаимосвязи приобретаемого опыта и движения героя по локусам роман (Нью-Йорк, Лас-Вегас) и 3) инкорпорация ‑ «включение индивида в жизнь общества в новом качестве» [45] (Амстердам).

Нью-Йорк – город больших возможностей, куда американцы приезжают исполнить свою мечту, построить бизнес, стать успешным. Этот город – одна из столиц моды и одна из самых популярных локаций для кинематографа. Это место удивительным образом сочетает историю, искусство и симуляцию жизни. Как пишет Рэм Кохлас в книге «Нью-Йорк вне себя», решетка улиц Манхэттен, а именно в этой части Нью-Йорка и разворачивается действие «Щегла», является концептуальной догадкой: «Несмотря на кажущуюся нейтральность, она содержит в себе интеллектуальную программу острова» [21, с. 18–19]. Своим равнодушием структура острова предполагает возвышение мыслительной модели над реальностью. И если задачей застройщиков острова, вероятно, по мысли Кохласа, было подавление природного начала, то задачей Донны Тартт было создание схемы передвижения главного героя, соответствующей его эволюции, или, согласно жанру романа, ходу инициации. На Манхэттене Тартт выделяется три значимых как в контексте романа, так и в контексте американской культуры зоны: Гринвич-Виллидж, Ист-Ривер и Пятая авеню (рядом с Центральным парком). В Гринвич-Виллидже проживает Хоби, поддержка и опора Тео после гибели матери, и Пипа, возлюбленная главного героя. Гринвич-Виллидж – историческая индейская деревня, захваченная в XVII веке голландцами (связь с Голландией и бывшее название города – Нью-Амстердам – станет для нас важным элементом для сопоставления Нью-Йорка и Амстердама в дальнейшем). Именно этот район Нью-Йорка был центральной точкой движения бит-поколения и фолк-рока. Гринвич-Виллидж – центр альтернативной культуры, основанной на ритмике и чувственности. Эта атмосфера отразилась и на персонажах, обитающих в этом пространстве: Хоби и Пипа относятся к группе героев-«щеглов», способных не только воспринимать и понимать искусство, но и не привязываться к нему. Для этих персонажей на первом плане оказывается смысл и форма, но не сам предмет. Именно поэтому Хоби занимается реставрацией антиквариата и мастерит в свободное время «подменыши» ‑ качественные подделки, : «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”» [37, с. 804]. И если «глухие» герои за поддельностью скрывают пустоту, то герои-«щеглы» просто копируют смысл, так как они не привязаны к материальной реальности.

На Саттон-Плейс в Ист-Ривер располагается дом матери Тео, также одной из представительниц героев-«щеглов». Особенностью этого места являются постеры, книги и картинки, напоминающие главному герою о матери. Это пространство напоминает дом Хоби, но оно выстроено не столько по принципу копирования искусства, сколько с помощью техники «дворца памяти». Каждая мелочь – отпечаток помады на кружке, свитер на кровати, серьги на туалетном столике – запускают цепочку воспоминаний у главного героя. И если мастерская Хоби буквально напоминает лабиринт («Обеденные столы в центре расчертили пространство на узкие, лабиринтообразные дорожки, по которым надо было протискиваться боком» [37, с. 176]), то квартира на Саттон-Плейс больше похожа на вход в лабиринт разума.

Образ лабиринта связывает две предыдущих локации с Пятой авеню, где находится музей Метрополитен. Метрополитен становится лабиринтом в момент завязки истории – во время взрыва: «Вид передо мной растягивался в длинные элегантные линии, лабиринтообразные коридоры, которые наводили на мысли о домах с привидениями: лорды в напудренных париках и равнодушные красавицы Гейнсборо надменно взирали со стен на мое несчастье» [37, с. 55]. Упоминание домов с привидениями здесь также не случайно. «Щегол» ‑ роман, в котором Тартт объединила литературные традиции разных стран и континентов, в том числе и элементы региональной литературы США. Говоря о романе «Маленький друг», мы упоминали о трансформации английского готического замка с приведениями в «нехороший дом» в южной готике. Именно этот образ Тартт расчленила в романе на несколько локаций, связав их между собой мистической тайной прошлого. Подобную имплицитную игру писательница ведет на уровне интермедиального кода на протяжении всего произведения: так, мы встречаем немаркированные аллюзии на Сэлинджера в сцене в Центральном парке или отсылки на убийство старухи и последующие муки Раскольникова в сцене после убийства бандита в Амстердаме. Этот прием – приём имплицитного переноса образа, разделенного по частям, на разноименные, но объединенные по определенному признаку элементы – один из основных способов введения интертекста в арсенале писательницы.

Метрополитен является центральной точкой на карте Нью-Йорка Тео Декера, или «точкой смерти» [37, с. 304]. Это место также становится точкой соединения разных миров – мы понимаем это по фразе матери Тео, когда они только подходят к музею в день ее смерти: «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…» [37, 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» Рембрандта. 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, ну, как по-твоему, на кого он похож? На кое-кого, <…> кому не мешало бы подстричься!» [37, с. 33].

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» [37, 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» [37, с. 827] у Тео появляется возможность заглянуть по ту сторону, чтобы найти в себе силы принять мир и понять ценность жизни.

Лас-Вегас в «Щегле» воплощает одну из традиционных для американской литературы и культуры форму пространственно-временной организации – западную пустыню. Как писал Ж. Бодрийяр в эссе «Америка», Лас-Вегас, подобно пустыне, представляется чем-то сделанным из «нереального материала» и все вещи вокруг «поворачиваются и передвигаются в пустоте, словно благодаря специальному световому эффекту, пленке, сквозь которую они проходят, не замечая ее» [5, с. 57]. Пространство пустыни и Лас-Вегаса для Бодрийяра – один из идеальных примеров гиперреальности, пространства, в котором реальность перенасыщается копиями реальных объектов, что приводит к замене реального виртуальным, и появляется пространство, в основе которого лежат знаки и симулякры [17, с. 35]. Лас-Вегас оказывается пространством пустышек и подмен, где яркие краски маскируют отсутствие смысла за ними.

В романе Тартт это пространство сопряжено с особой группой героев – «глухими» героями. Как мы уже говорили ранее, эти персонажи не способны воспринимать искусство, они или отвергают, или не замечают его. К ним относится отец Тео Ларри Декер, его мачеха Ксандра и отец Бориса, друга Теодора, мистер Павликовский, а места их обитания – иллюстрация высказанной Бодрийяром мысли. Говорящим в данном случае оказывается даже название улицы, на которой располагается новый дом главного героя – Пустынный тупик. Сам город завораживает героя «перестуком и миганием игорных автоматов и громким ревом музыки, который как-то не вязался со временем суток» [37, с. 234], а новая комната заставляет чувствовать себя неуютно в пустых стенах. Дом отца Тео с бассейном, панорамными окнами и просторными комнатами – американская мечта, обернувшаяся ночным кошмаром для главного героя. Выхолощенное в смысловом отношении пространство постепенно высасывает жажду жизни и из самого героя. Вероятно, в связи с этим с момента поселения главного героя в новом пространстве актуализируется комплекс мотивов, связанный с космосом: герой сравнивает свой переезд с отлётом на Юпитер; в преддверии переезда он вспоминает образ заботливого родителя из стихотворения Уолта Уитмена «На берегу морском», входящее в сборник «Листья травы», который утешает своё дитя тем, что есть нечто бессмертнее звезд, Юпитера и солнц – любовь; пересматривает фильмы о пришельцах из космоса в компании Бориса. И единственным вариантом бегства для героя оказывается побег в мир воспоминаний или наркотической иллюзии, где смыслы ещё остаются. Мотив театральности и поддельности, описанный нами во второй главе также играет важную роль в этом пространстве, так как он задаёт тон всему повествованию и позволяет провести эту мысль через все локусы романа, показав эволюцию отношения главного героя к «подменышам».

Последняя крупная локация романа – Амстердам. Как мы уже говорили ранее, для нас будет важна связь Амстердама и Нью-Йорка. Два этих города закольцовывают процесс инициации главного героя. Сегрегация от профанного мира и переход в лиминальное пространство начинается во время взрыва в музее Метрополитен, в результате которого погибает мать Тео, в зале с работами описанных нами выше голландских мастеров, сам процесс инициации происходит в перемещениях героя между Нью-Йорком и Лас-Вегасом, инкорпорация, восстановление в новом статусе героя, берет своё начало в Амстердаме в момент убийства одного из бандитов, похитивших картину Фабрициуса. И если мать Тео гибнет в обстоятельствах, от нее не зависящих, но при этом главный герой считает, что цепочка событий, приведших к ее гибели, ‑ результат его действий (они зашли в музей по пути в школу, куда его мать вызвали из-за того, что Тео курил за школой с одноклассником), то преступник Мартин – жертва Тео, который пытался защитить собственную жизнь. Так, Тео обретает иллюзорный контроль над жизнью и смертью, он больше не жертва обстоятельств. Место действия теперь становится реальным: Метрополитен, подобно Нью-Йорку, гиперреален, он состоит из копий умирающей жизни, Амстердам же – колыбель Северного Возрождения, часть той жизни, которую голландские художники некогда изобразили на своих полотнах. Ж. Бодрийяр писал, что «весь запад гипостазируется в Америке» [5, с. 76], идеи Западного мира становятся реальными там, но воплощаются они в симулякрах, в результате чего образуется оксюморон: идеи становятся реальными в гиперреальности. Нечто подобное происходит с пространством в «Щегле»: Тео попадает в Голландию, где появились идеи и живописные полотна, он знакомится с первоисточником, что и позволяет ему вновь почувствовать себя живым. Так образуется композиционная симметрия благодаря 1) ситуациям, в которой происходит смерть (в Нью-Йорке – как результат независящих от героя действий, направленных на уничтожение искусства, в Амстердаме – как подконтрольный процесс защиты живописного полотна и собственной жизни) 2) в месте, связанном со смертью на уровне мотивов и образов.

Выводы по 3 главе

Результатом анализа романа «Маленький друг» стало выявление последовательного разрушения южных парадигм, в прошлом составлявших основу «южного мифа», среди которых можно перечислить образы южной леди и южного джентльмена, образ чернокожей няни, непрестанно сопровождающей молодую девушку, родовое поместье и особый кодекс чести. Уходящие в прошлое старые устои в лице четырех тетушек Гарриет и в виде воспоминаний о сгоревшем доме и убитом Робине, оставляют на своём месте пустоту, пространство для новых героев и героинь, одной из которых и оказывается Гарриет. Образ разрушающейся Александрии в романе аллегоричен, а персонажи в нём выполняют определенные функции в соответствии со своей ролью, но не являются самостоятельными единицами, а форма южного повествования позволяет Тартт поднять как социальные, так и экзистенциальные вопросы.

Исследование интермедиального кода романа «Щегол» также позволило выявить закономерности использования американской литературной традиции в тексте, прежде всего, на уровне хронотопа и системы образов. В соответствии с замыслом Тартт выбирает основные локации романа, руководствуясь их культурным и историческим «багажом»: писательница играет со стереотипами о Нью-Йорке, Лас-Вегасе и Амстердаме, в результате чего появляется особая сеть пространств, маркированных интермедиальным кодом с соответствующими мотивными комплексами (и, главным образом, мотивом смерти), для прохождения героем инициациального обряда.

Заключение

В ходе проведенного исследования в соответствии с поставленными задачами были обозначены предпосылки формирования мировоззрения Д. Тартт и эстетики её творчества. Наибольшее влияние на творчество писательницы стали оказали устная южная традиция, берущая начало в семейном кругу будущей писательницы, обучение в колледже у Вилли Морриса, представителя писателей Мисиссипи третьей волны, классическое филологическое образование, полученное в кругу впоследствии именитых писателей и критиков и, конечно, воспитание, в основу которого легла европейская литературная традиция, воплотившаяся в романах Тартт в том числе через проблематику взросления, ставшую магистральной идеей всего творчества Донны Тартт, неоднократно отмеченную учеными.

Исследование проблематики творчества Донны Тартт выявило взаимосвязь магистральной темы всех романов и рассказов – темы взросления – с несколькими комплексами мотивов. Во-первых, мотивы, относящиеся к героям-подросткам: мотив божественной кары, мотив преодоления страха, мотив разрушения родового гнезда, мотив театральности/поддельности – в сочетании с дихотомией «невинность –испорченность», апокалиптичностью мировосприятия героев и проблемами социального и расового неравенства порождает новый тип героини – упрямой маленькой девочки, не желающей взрослеть и играющей во взрослые игры (расследование преступлений, разыгрывание сценок из Библии). Во-вторых, мотивы, соотносящиеся с молодыми людьми, чье взросление уже не вопрос выбора, а вопрос выживания: в первую очередь, это традиционный для американской литературы мотив ухода, трансформировавшийся в мотив бегства и ставший в творчестве Тартт частью инициального обряда. Задача этих героев отделить правду от лжи, чтобы из лиминального мира вновь оказаться в мире профанном, в связи с чем мотив поддельности/театральности обретает в контексте их историй новое звучание.

Анализируя романы «Маленький друг» и «Щегол» на уровне поэтики, мы пришли к выводам о том, что Тартт, во-первых, последовательного разрушает южные парадигмы, в прошлом составлявших основу «южного мифа», среди которых можно перечислить образы южной леди и южного джентльмена, образ чернокожей няни, непрестанно сопровождающей молодую девушку, родовое поместье и особый кодекс чести. Уходящие в прошлое старые устои в лице четырех тетушек Гарриет и в виде воспоминаний о сгоревшем доме и убитом Робине, оставляют на своём месте пустоту, пространство для новых героев и героинь, одной из которых и оказывается Гарриет. Образ разрушающейся Александрии в романе аллегоричен, а персонажи в нём выполняют определенные функции в соответствии со своей ролью, но не являются самостоятельными единицами, а форма южного повествования позволяет Тартт поднять как социальные, так и экзистенциальные вопросы.

Исследование интермедиального кода романа «Щегол» также позволило выявить закономерности использования американской литературной традиции в тексте, прежде всего, на уровне хронотопа и системы образов. В соответствии с замыслом Тартт выбирает основные локации романа, руководствуясь их культурным и историческим «багажом»: писательница играет со стереотипами о Нью-Йорке, Лас-Вегасе и Амстердаме, в результате чего появляется особая сеть пространств, маркированных интермедиальным кодом с соответствующими мотивными комплексами (и, главным образом, мотивом смерти), для прохождения героем инициациального обряда.

Таким образом, творчество Донны Тартт вобрало в себя черты как региональной (южной), так и национальной американской литературной традиции. Большая часть литературной традиции была воспринята писательницей через генетические связи литературных произведения (как, к примеру, образ Гарриет Клив), о чем свидетельствуют нехудожественные публикации писательницы, в которых она указывает на эти связи, другая же часть (как мотив бегства) является, вероятно, отражением типологической связи творчества Тартт литературой США. Следование той или иной литературной традиции или культурной парадигме не является для писательницы самоцелью, она использует этот пласт текста как инструмент иллюстрации, а порой и схематизации, волнующих ее проблем и идей.

# 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). – C. 22–27.
			2. Анцыферова О. Ю. Постмодернистская полемика об античности: Донна Тартт vs Аллан Блум / О. Ю. Анцыферова // Вопросы Литературы. – 2015. – № 6. – C. 263–275.
			3. Анцыферова О. Ю. «Южный Миф» и роман Донны Тартт «Маленький друг» / О. Ю. Анцыферова // Филология И Культура. – 2015. – № 2 (40). – C. 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. Бодрийяр Ж. Америка / Ж. Бодрийяр; перевод Д. Калугин. ‑ Санкт-Петербург: Владимир ДАЛЬ, 2000. ‑ 121 c.
			6. Бутенина Е. М. Исповедальность Достоевского и современный американский роман о подростке / Е. М. Бутенина // Вестник Пермского Университета. Российская И Зарубежная Филология. – 2016. – № 2 (34). – C. 94–100.
			7. Васильева Э. В. Особенности хронотопа в новоанглийской готике: «Дом о семи фронтонах» Н. Готорна и «Призрак дома на холме» Ш. Джексон ¢ Э. В. Васильева // Вестник Костромского Государственного Университета. ‑ 2020. ‑ № 1 (26). – С. 87‑92.
			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. Татаринов // 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. – C. 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. Горячева В. Е. Дж. Д. Сэлинджер ‑ создатель образа подростка на пороге взросления / В. Е. Горячеева // Русская литература и диалог культур в эпоху глобализации: материалы II Всероссийской студенческой научно-практической конференции. / [Ответственный редактор Е.И. Лелис]. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 2019. ‑ C. 161–166.
			11. Готорн Н. Дом о семи фронтонах / Н. Готорн. ‑ М.: Языки славянских культур, 2012. ‑ 880 с.
			12. 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. – C. 198–200.
			13. Дроковская К. А. Сакрализация искусства в романе Д. Тартт «Щегол» [Электронный ресурс] / К. А. Дроовская // Научные труды молодых ученых-филологов: Материалы Всероссийской научно-методической конференции, посвященной 215-летнему юбилею В.И. Даля – Казака Луганского. – Ярославль: Литера, 2017. – C. 158–165. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35063040> (дата обращения:: 16.02.2019).
			14. Ерохина Е. П. Интертекстуальность как неотъемлемая черта жанра «университетский роман» [Электронный ресурс] / 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. –– URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29666959> (дата обращения:: 06.06.2018).
			15. Жиркова М. А. Жанровые разновидности детектива (опыт словаря) / М. А. Жиркова // ART LOGOS. ‑ 2018. ‑ № 2 (4). ‑ C. 58–69.
			16. Завозова А. Есть ли жизнь после «Щегла»? Как устроена жизнь переводчика романов Донны Тартт [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/9584-est-li-zhizn-posle-schegla> (дата обращения: 18.12.2018).
			17. Закирова Т. В., Кашин В. В. Концепция виртуальной реальности Жана Бодрийяра / Т. В. Закирова, В. В. Кащин // Вестник ОГУ. ‑ 2012. ‑ № 7 (143).‑ C. 28–36.
			18. Зверев А. М. Американский роман 20–30- х годов / А. М. Зверев. ‑ М.: Худ. лит-ра, 1982. ‑ 257 c.
			19. Ишимбаева Г. Г. Диалектика приятия-отрицания Идей Ницше в романе Д. Тартт «Тайная история» / Г. Г. Ишимбаева // Вестник Самарского Университета. История, Педагогика, Филология. – 2016. – № 3. – C. 78–83.
			20. Ищенко Е. Н., Попова М.К. Экфрасис как структурообразующий элемент художественного мира и маркер современного отношения общества к искусству в романе Д. Тартт «Щегол» / Е. Н. Ищенко // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – №2. – Калининград, 2016. – С.66–73.
			21. Кохлас Р. Нью-Йорк вне себя: Ретроактивный манифест Манхэттена / Р. Кохлас, перевод А. Смирнова. ‑ М.: Strelka Press, 2013. ‑ 336 c.
			22. Лабовкин Д. А. Трансформация форм ухода и бегства в американской прозе ХХ века / Д. А. Лабовкин // Гуманитарные науки. Литературоведение. – 2017. ‑ №2. ‑ C. 63–70.
			23. Маглий А. Д. Трансформация Künstlerroman в прозе о художнике конца XХ ‑ 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.
			24. Мильчин К. Донна Тартт как эталонно плохая писательница [Электронный ресурс]. // «Горький». ‑ URL: https://gorky.media/context/donna-tartt-kak-etalonno-plohaya-pisatelnitsa/ (дата обращения: 12.05.2021).
			25. Морозова И. В. «Южный миф» в произведениях писательниц Старого Юга / И. В. Морозова. ‑ СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. – 247 с.
			26. Назирова Э. И. Интертекстуальность романа Донны Тартт «Тайная История» [Электронный ресурс] / Э. И. Назирова // Язык. Культура. Коммуникация. – 2016. – № 2(6). – С. 31. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28132647/> (дата обращения: 18.12.2018).
			27. 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). – C. 70–74.
			28. Сейбель Н. Э. Формы актуализации претекста / Н. Э. Сейбель // Вестник ЧГПУ. – №1. – Челябинск, 2015. – С. 259‑268.
			29. Селютина Е. А. Трансформация жинра детектива в романе Донна Тартт «Щегол» [Электронный ресурс] / Е. А. Селютина, Е. В. Захарова // Язык. Культура. Коммуникации. ‑ 2016. ‑ № 2 (6). ‑ С. 35. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28132694> (дата обращения: 19.06.2018).
			30. Семенова Д.П. «Миф о детстве» и роман Донны Тартт «Маленький друг» [Электронный ресурс] / 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. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35230226> (дата обращения: 17.12.2018).
			31. Симонова О. А. К формированию социологии идентичности / О. А. Симонова // Социологический журнал, 2008. ‑ № 3. ‑ C. 45–61.
			32. 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. ‑ C. 128–133.
			33. Степаненко Е. А. Экфрасис 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.
			34. 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. ‑ C. 74–81.
			35. 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).
			36. Тамарченко Н. Д. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Н. Д. Тамарченко, М. М. Гиршман. М. Н. Дарвин, Д. М. Магамедова, А. Е. Махов, В. И. Тюпа, И. В. Фоменко. ‑ Москва: Intrada, 2008. ‑ 358 с
			37. Тартт Д. Щегол: роман / Донна Тартт; пер. с английского А. Завозовой. ‑ Москва: АСТ: CORPUS, 2015. – 827 с.
			38. Тартт Д. Маленький друг / Д. Тартт, пер. с английского А. Завозовой. ‑ Москва: АСТ: CORPUS, 2015. – 640 с.
			39. Тартт Д. Тайная история / Д. Тартт, пер. с английского Д. Бородкина, Н. Ленцман. ‑ Москва: АСТ: CORPUS, 2015. ‑ 590 c.
			40. Татаринов А. В. Мировоззренческие стратегии в современном американском романе // Российский гуманитарный журнал. ‑ 2015. ‑ №5. – С.395‑406.
			41. Фомина Е. М. «Щегол» Д. Тартт как роман воспитания / Е.М. Фомина // Новый Филологический Вестник. – 2017. – № 4 (43). – C. 261–271.
			42. 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). ‑ C. 32–43.
			43. Чернозёмова Е. Н. Функция экфрасических обращений в романе Донны Тартт «Тайная история» / Е. Н. Чернозёмова // Горизонты гуманитарного знания. – 2016. ‑ №4. – С. 57‑69.
			44. Чернозёмова Е. Н. Повседневность школьного быта в романе Донны Тартт «Маленький друг» [Электронный ресурс]. – URL: [https://docplayer.ru/amp/33659264-Halyk'aralyk'-g'ylymi-praktikalyk'-konferenciya-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferenciya.html](https://docplayer.ru/amp/33659264-Halyk%27aralyk%27-g%27ylymi-praktikalyk%27-konferenciya-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferenciya.html) (дата обращения: 20.01.2019).
			45. Шалимова Н. С. Роман инициации как инвариантная форма романа воспитания / Н. С. Шалимова // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2014. № 4 (30)
			46. 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. – C. 454–461.
			47. 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.
			48. Шалимова Н. С. Роман Д. Тартт «Щегол»: к поэтике жанра романа воспитания / Н. С. Шалимова // INIТIUM. 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. – C. 166–172.
			49. Шалимова Н. С. Жанровая атрибуция романа инициации на примере произведения Д. Тартт «Щегол» / Н. С. Шалимова // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. ‑ 2017. ‑ №1 (39). – С.163‑166.
			50. Baum C. Interview: Donna Tartt [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.smh.com.au/entertainment/books/interview-donna-tartt-20131017-2vnft.html> (дата обращения: 13.05.2019).
			51. Birnaum R. Donna Tartt Interview [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.identitytheory.com/donna-tartt/> (дата обращения: 13.05.2019).
			52. Bosman J. Donna Tartt Talks, a Bit, About ‘The Goldfinch’ [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.nytimes.com/2013/10/21/books/donna-tartt-talks-a-bit-about-the-goldfinch.html> (дата обращения: 18.05.2019)/
			53. 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 [Электронный ресурс] – Roman Bata Univ, Fac Humanities, Dept English & Amer Studies, Zlin, Czech Republic, 2010. –– 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).
			54. Brosch R. Ekphrasis in recent popular novels: Reaffirming the power of art images (Review) [Электронный ресурс]. / R. Brosch // Poetics Today. – 2018. – № 2 (39). – P. 403–423. –– 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).
			55. Brown M. Donna Tartt: ‘If I’m not working, I’m not happy’. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/10505597/Donna-Tartt-If-Im-not-working-Im-not-happy.html> (дата обращения: 23.03.2019).
			56. Conal N. Author Donna Tartt discusses her literary career and her latest novel, The Little Friend [Электронный ресурс]. / N. Conal // Talk of the nation. ‑ 2002. ‑ URL: <https://www.npr.org/programs/talk-of-the-nation>
			57. Cope R. Donna Tartt interview [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.harpersbazaar.co.ukculture-news/staying-in/donna-tartt-interview>. (дата обращения: 13.05.2019).
			58. Corrigan Y. Donna Tartt’s dostoevsky: Trauma and the Displaced Self [Электронный ресурс] / Y. Corrigan // Comparative Literature. – 2018. – № 4 (70). – P. 392–407. – 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).
			59. 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.
			60. Galvan S. Donna Tartt’s Confused Little Friend [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxonianreview.org/wp/donna-tartts-confused-little-friend/> (дата обращения: 02.11.2018).
			61. Gray R. Writing Southern Cultures / R. Gray // A Companion to the Literature and Culture of the American South. – 2004. ‑ P. 3–26.
			62. Heineman H.K. David Copperfield and the Goldfinch: The coming of age novel in two centuries [Электронный ресурс] / H.K. Heineman // Midwest Quarterly. – 2015. – № 1 (57). – P. 23–36. –– 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).
			63. Kaplan J. Introducing Donna Tartt [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.vanityfair.com/news/1992/09/donna-tartt-the-secret-history> (дата обращения: 13.05.2019).
			64. Kokkola L. The Disgust that Fascinates: Sibling Incest as a Bad Romance [Электронный ресурс] / L. Kokkola, E. Valovirta // Sexuality & Culture. – 2017. – № 1 (21). – P. 121–141. – 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).
			65. Leask P. The still small voice. Psychoanalytic reflections on guilt and conscience [Электронный ресурс]. – URL: <http://dx.doi.org/10.1080/14753634.2015.1129639> (дата обращения: 15.05.2019).
			66. 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 [Электронный ресурс] / H. Mäkelä // The Poetics of Transcendence. – Finland: University of Helsinki, 2015. – Т.51. – 179–199 p. – 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).
			67. Miller L. Donna Tartt: «The fun thing about writing a book is that it really is a different life» [Электронный ресурс]. – 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).
			68. Rose C. Donna Tartt interview [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7oo-wNuP9tU> (дата обращения: 13.05.2019).
			69. Tartt D. Sleepytown [Электронный ресурс]. – URL: <https://harpers.org/archive/1992/07/sleepytown/> (дата обращения: 13.05.2019).
			70. Tartt D. A Christmas Pagean / D. Tartt // Harper’s Magazine. ‑ 1993. ‑ C. 287.
			71. Tartt D. How Mattie got her man: Donna Tartt on True Grit, a modern classic of one girl’s quest to avenge her father’s murder / D. Tartt // Bloomsbury. ‑ 2005.
			72. Viner K. Interview: Donna Tartt [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2002/oct/19/fiction.features> (дата обращения: 16.03.2019).
			73. Wark K. Donna Tartt discusses The Goldfinch [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RPgPixshbXo> (дата обращения: 07.03.2019).
			74. Wigand M.E. Migration, Identity, and Threatened Mental Health: Examples from Contemporary Fiction [Электронный ресурс] / M.E. Wigand // Transcultural psychiatry. – 2018. – № 0 (0). – P. 1–18. –– URL: journals.sagepub.com/home/tps (дата обращения: 13.05.2019).
			75. Woodward D. Your guide to mysterious literary genius Donna Tartt [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/38063/1/your-guide-to-mysterious-literary-genius-donna-tartt> (дата обращения: 13.05.2019).
			76. Interview: The very, very private life of Ms Donna Tartt // Independent.ie [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.independent.ie/lifestyle/interview-the-very-very-private-life-of-ms-donna-tartt-29780543.html> (дата обращения: 13.05.2019)