

**СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ ПАРАТЕКСТУАЛЬНЫХ
ОТНОШЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ
(«ТАЙНАЯ ИСТОРИЯ» И «ЩЕГОЛ» ДОННЫ ТАРТТ)**

У статті розглядаються способи реалізації такої літературної техніки, як інтертекстуальність, зокрема, паратекст у сучасному романі. Увагу зосереджено на функціях назви, епіграфу та назв глав як допоміжних інструментах створення смислу тексту в «Тасмній історії» (1991) та «Щоглі» (2013) Донни Тартт.

Ключові слова: *постмодерністська чуттєвість, цитатність, медіальний паратекст, паратекстуальна стратегія тексту.*

В статье рассматриваются способы реализации такой литературной техники, как интертекстуальность, в частности, паратекст в современном романе. Внимание сосредоточено на функциях заглавия, эпиграфа и названий глав как вспомогательных инструментах создания смысла текста в «Тайной истории» (1991) и «Щегле» (2013) Донны Тартт.

Ключевые слова: *постмодернистская чувствительность, цитатность, медиальный паратекст, паратекстуальная стратегия текста.*

In the article methods of realization of such literary technique, as intertextuality, in particular, paratext of the modern novel are considered. Attention is focused on the functions of the title, epigraph and chapter titles as auxiliary tools for creating the meaning of the text in «Secret History» (1991) and «Schegle» (2013) by Donna Tartt.

Key words: *postmodern sensitivity, citations, medial paratext, paratextual text strategy.*

Современные подходы к изучению текста предполагают исследование его интертекстуальных связей как важнейшего признака художественного сознания, усложненного информационными отношениями и смыслами, всплывающими во всех системах текстуальной организации литературного произведения. Разного уровня цитирование или переклички текстов, заложенные в основу интертекстуальности, проявляются в организации постмодернистского произведения, поэтому и определяют осмысление его стратегии.

Термин «интертекстуальность» был впервые введен в международный научный обиход французской исследовательницей Юлией Кристевой в докладе на семинаре Р. Барта о теории «полифонического романа» М. М. Бахтина в 1966 году, а затем в 1967 году был более широко истолкован в статье «Бахтин, слово, диалог и роман», где исследовались особенности диалогового слова [9]. Автор фундаментальной монографии о теории интертекстуальности Н. Пьеге-Гро замечает: «Можно подумать, что это сугубо современное понятие, однако на самом деле оно охватывает древнейшие наиважнейшие практики письма: ни один текст не может быть написан вне зависимости от того, что было написано прежде него; любой текст несёт в себе, в более или менее зримой форме, следы определённого наследия и память о традиции» [12, с. 48]. В основу развития теории интертекстуальности легли также положения Ю. М. Лотмана, который считал, что само человеческое сознание по своей природе диалогично.

Сегодня интертекстуальность изучается настолько широко, что даже перечисление имен исследователей, их работ и направлений может стать отдельным предметом для научного рассмотрения. Наиболее значимыми здесь остаются открытия Р. Барта и Ю. Кристевой, понятие «прививки» Ж. Дерриды, «цитатной литературы» Б. Морриссетт, понятие палимпсеста, переосмысленное Ж. Женеттом и М. Фуко, «путешествие идей» Э. Сэда, разработки М. Риффатера, Г. Блума, Н. Пьеге-Гро, И. Смирнова, И. Ильина, Н. Фатеевой, А. Дьякова, М. Липовецкого, Н. Маньковской, М. Эпштейна и мн. др.

При этом исчерпанной проблему интертекстуальности в современном изучении назвать нельзя, что определяет **цель** данного исследования: проанализировать способы реализации паратекстуальных отношений в современном художественном тексте на примере романов Донны Тартт.

Комментируя ранние работы Ю. Кристевой, Г. Косиков подчеркивает, что «интертекстуальность не сводится к простой цитатности. Цитатность – лишь одно из стилевых проявлений интертекстуальности» [8, с. 42].

Немецкие исследователи У. Бройх, М. Пфистер и Б. Шульте-Мидделих наряду с явной и скрытой цитацией выделили такие формы литературной интертекстуальности как заимствование, переработка тем и сюжетов, перевод, плагиат, аллюзия, парафраз, подражание, пародия, инсценировка, экранизация, использование эпитафий и т. д. С интертекстуальностью тесно связана многоуровневая организация текста, возможная при цитировании и самоцитировании и представляющая собой отличительную характеристику постмодернистской поэтики. Как одно из главных свойств постмодернистской эстетики, интертекстуальность связана с ключевым для нее положением о «смерти автора», в котором по мысли ее автора Р. Барта отражена концепция растворения индивидуального, созданного конкретным автором текста в явных и неявных цитатах, реминисценциях, аллюзиях, культурных и литературных переключках.

Интертекстуальность реализуется в тексте через наличие в произведениях большого количества межтекстовых связей, как своего рода эксплицированная литературная вторичность. Межтекстовые связи создают вертикальный контекст произведения, благодаря чему текст делается богаче, порождает множественные смыслы. Интертекст как конструкции типа «текст в тексте» и «текст о тексте» содержит в себе различные типы межтекстовых отношений. В современном научном обиходе интертекстуальность понимается не только как подход к анализу литературного текста, но и обозначает такое мироощущение, которое получило название «постмодернистская чувствительность». Умение и способность распознать интертекстуальные связи для современной литературы стали частью художественного задания, наращивающего смысловые границы текста.

В научной разработке выделяются несколько типов интертекстуальных связей по принципу:

- 1) вида отношений между текстами,
- 2) источника текстового включения,
- 3) его истинности,

- 4) способа актуализации межтекстовых связей,
- 5) выполняемых ими функций.

Наибольшее распространение получила классификация межтекстовых и внутритекстовых отношений французского исследователя Ж. Женетта, представленная им в работе 1982 года «Палимпсесты: литература второй степени». Этот крупнейший специалист по теории литературы рассмотрел текст как систему в единстве, взаимосвязи и взаимообусловленности элементов и определил интертекстуальность как одну из разновидностей более широкого понятия «транстекстуальность», которое подразумевает «всё то, что включает данный текст в явные и неявные отношения с другими текстами» [12, с. 54]. Транстекстуальность объединяет в себе пять типов межтекстовых отношений:

- **интертекстуальность** как «соприсутствие» в одном двух или нескольких текстов в виде цитаты, плагиата или аллюзии (некоторые исследователи употребляют в отношении таких межтекстовых связей понятие сверткста (Т. Л. Воробьева; И. И. Михалева);

- **паратекстуальность** – отношение текста и его составляющих: эпиграфа, заглавия (исследователь И. В. Арнольд называет их метатекстовыми включениями), предисловия, послесловия и т.д.;

- **метатекстуальность** (отношение текста и его предтекстов, как связь двух или более текстов в виде комментирующей и часто критической ссылки на предшествующий текст);

- **гипертекстуальность** (всевозможные трансформации исходного текста в виде пародий, имитаций или адаптаций, «осмеяние или пародирование одним текстом другого» (Н. Фатеева);

- **архитекстуальность** – отношение, которое данный конкретный текст поддерживает с родовой категорией.

В каждом тексте, как правило, пересекаются все типы межтекстовых отношений, при этом, некоторые из них могут быть выражены с разной степенью интенсивности. Каждому типу соответствует определенный набор

форм реализации межтекстового взаимодействия в произведении. В данном исследовании нас интересует специфика проявления паратекста как одного из способов реализации авторского задания и стратегии текста.

Паратекстуальность, согласно Ж. Женетту, – это «элементы, которые лежат на пороге текста и призваны определенным образом подготовить и направить читательское восприятие текста (а, следовательно, и его интерпретацию) в нужном направлении». Ученый предложил разделить все паратекстуальные элементы на две группы – перитекст («вокруг текста») и эпитекст («вокруг книги») [6]. Вместе перитекст и эпитекст создают особую зону текста, при этом, чем более значим и «узнаваем» текст, тем активнее его интертекстуальные отношения с читательской аудиторией и, в особенности, область паратекста.

Ж. Женетт разработал также классификацию паратекстов, основанную на ряде принципов [6]. Паратексты определены в его подходе прежде всего по отношению к контексту как ориентированные внутрь основного текста «претексты» (посвящение, заглавие, вступление, название глав) и ориентированные вовне «эпитексты» (интервью с автором, к примеру). Следующий принцип классифицирует их по авторству – «автографические» (созданные автором) и «аллографические», написанные «кем-то другим» – издателями редакторами, пр. По отношению к реальности паратексты могут быть разделены на аутентичные, фиктивные или «апокрифы» (неправильно упорядоченные). По временной характеристике паратексты разделяются относительно времени создания текста на предварительные (анонсы по типу «готовится к печати», газетные и журнальные публикации, не входящие в издательскую версию книги), оригинальные (совпадающие со временем выхода книги), поздние (включенные или упраздненные в последующие издания) и последние (последние по времени внесенные в издание паратекстуальные элементы). Паратексты подразделяются также по направленности (открытые и личные) и по форме – текстуальные (т. е. письменные) и устные, вербальные и невербальные (к невербальным

паратекстам относятся, например, иконические, в том числе, иллюстрации, но также и материальные, – такие как формат книги, использованные шрифты [6].

Женетт выделяет также фактологические паратексты, «выраженные не эксплицитным сообщением – вербальным или невербальным, – а неким фактом, одно существование которого, при условии, что публике о нем известно, служит комментарием к тексту и влияет на его восприятие» [6]. К фактологическому паратексту относится пол и возраст автора, время создания произведения, полученные литературные премии и пр. – авторский, жанровый, исторический контекст. К паратекстам Ж. Женетт причисляет и литературоведческий комментарий, «комментирующий текст» внутри произведения, «обрамляющее повествование» и «фактические паратексты» – данные о поле автора, его возрасте и образовании, даты выхода книги и пр. [6].

В силу своей особой роли паратекст часто обладает свойствами неоднозначности, метафоричности, выразительности, смысловой насыщенности и емкости, которые следует учитывать при анализе текста. Паратекст может содержать интекстовое включение, которое необходимо распознавать. Определение источника интекста дает богатые возможности его интерпретации, позволяет выявить вертикальный контекст, воссозданный в паратексте, со всеми художественными многогранностями и особенностями при использовании последнего.

Технические, вспомогательные элементы текста – комментарии, примечания, эпиграф, посвящения, ремарки, заглавия и т.д., считающиеся второстепенными элементами произведения, могут играть важнейшую роль в смыслообразовании, нести основную художественную нагрузку, фактически принимая на себя основную смысловую составляющую. В особенности это касается такой обязательной внетекстовой единицы как заглавие.

Заглавие текста, его название как предтекстовая единица паратекста часто становится ключевой фразой или словом, инициирующим смысловые

уровни текста. Исследователи отмечают, что обладая относительной автономностью, заголовок (заглавие, название) текста при этом представляет собой его неотделимую часть и содержит важнейшую информацию, определяющую содержательный план всего произведения, его намерение, по словам Умберто Эко. Заглавие актуализирует не только определенный смысл истории, изложенной в произведении, но и активизирует имеющиеся общие фоновые знания писателя и читателей, таким образом развивая и обогащая вертикальный текст.

В околотекстовом рамочном пространстве текста возникают дополнительные смысловые пласты и образуют сеть множественных пересечений по ряду оснований, таких как авторское задание, издательская стратегия, уровень социального осмысления, элитарность или массовость и т.д. Каждый текст имеет свое пространство смыслов, реализуемое через широкий подтекст, контекст, интертекстуальные отсылки и паратекстуальные элементы. Особенно хорошо это видно при сопоставлении романов популярной американской писательницы Донны Тартт, которые вызвали высокий интерес как у читателей, так и у критиков.

Донна Луиза Тартт (р. 1963) – эссеист и литературный критик, автор трех нашумевших романов, которую журнал «Тайм» в 2014 году включил в список «ста самых влиятельных людей мира». Она одна из 30 женщин-обладательниц Пулитцеровской премии по литературе, которая считается самой престижной наградой в Америке. На каждый из романов Тартт потратила по десятилетие, что сказывается в тщательности «отделки» текста, в сложности движения интриги, в точности психологической характеристики персонажей. Дебютный роман «Тайная история» Тартт начала писать в 1984 году, когда училась на втором курсе вермонтского колледжа со специализацией по «свободному искусству», что, вероятно, определило и выбор темы романа, и своеобразие ее решения. Роман был опубликован в 1991 году и принес писательнице мировое признание.

На первый взгляд «Тайная история» написана скорее в традиционной

манере реалистической прозы, так как отличается вполне последовательным сюжетным действием, мотивированностью поведения персонажей, в ней нет ни типичной для постмодернистского подхода техники коллажа, ни «мерцания смыслов», ни культа неясностей или преднамеренных ошибок. Тем не менее, такой характерный признак как интертекстуальность в этом романе, как и во всех последующих, присутствует явно, что позволяет говорить о наличии постмодернистской художественной парадигмы в творчестве Донны Тартт. Кроме того, этот текст – типичная постмодернистская «жанровая матрешка»: он перекликается и с жанром «университетский роман», и содержит признаки психологического триллера, и криминально-детективной формулы, и черты интеллектуальной прозы. Особенно интересно проследить, как реализуется от романа к роману такой элемент интертекстуальности, как паратекст, в частности, претекст.

Заглавие романа *«Тайная история»* как важнейший предтекстовый элемент инициирует смыслы, которые раскрывают главную пружину сюжета – тайну, заявленную с первых же строк: *«В горах начал таять снег, а Банни не было в живых уже несколько недель, когда мы осознали всю тяжесть своего положения»* [16, с. 3]. Заданное в названии и заостренное в прологе событие – убийство, обусловлено многими факторами жизни главного рассказчика, Ричарда Пэйпина и пятерых его однокурсников, изучающих античность. С точки зрения читательского восприятия, особой тайны в истории нет: «убитый известен с первой страницы, убийца – тоже, мотивы со всей отчетливостью проясняются существенно ранее середины романа. В сущности, преступление, как ни банально это звучит, предстает здесь лишь поводом для решения проблем иного толка» [3]. Однако заглавие романа разворачивает действие в план античной трагедии, тайного ритуала, указывает на роковые стечения обстоятельств в судьбе каждого из действующих лиц. *Тайная история* здесь – это сокровенная нить судьбы каждого из героев, неожиданно всплывающие истины, не видимые в начале событий и разрушительные к ее финалу. Античный интертекст (в романе

большое количество явственных и скрытых цитат, много обсуждений древнегреческой философии) отсылает также к тайне древнего знания, объединяющей не только избранных студентов семинара неординарного профессора, но и к проблемам избранности, одержимости, пренебрежения моральными нормами – всем тем тайным историям, которые накладываются на трагедию, начинающуюся как игра.

Переводчики романа решили в первой же ссылке, которыми так богат текст, пояснить его заглавие: «Следует пояснить, что название книги отсылает к произведению византийского историка Прокопия Кесарийского (ок. 500–562 гг.). Исполняя обязанности военного летописца при дворе императора Юстиниана, он написал восьмитомную «Историю войн», которую снабдил «неофициальным» дополнением – памфлетом под заглавием «Anecdota». В нем он излагает закулисные причины описанных в «Истории» политических событий и весьма критически оценивает действия императора. Греческое название памфлета переводилось на английский как «The Secret History», а на русский – как «Тайная история» [16, с. 4]. Так возникает еще один пласт интерпретации названия романа: важны не только изложенные события, но и те «закулисные причины», которые к ним привели.

Уже в первом романе Тартт мастерски использует такой внетекстовый элемент, как эпиграф. Эпиграф рассматривается «как кодирующая единица глубинного уровня, которая лежит в основе построения авторского ракурса, и на поверхностном уровне выступающая минимальным элементом действия сюжетной перспективы в тексте» [10]. В теории паратекстуальности наряду с другими внетекстовыми элементами эпиграф понимается как важный смыслообразующий фактор, позволяющий автору скорректировать направление формирования смысла, необходимого для понимания авторского задания. В эпиграфе содержится отсылка и намек на сюжетную перспективу, хотя прямых указаний назидательного или какого-либо иного характера нет.

В «Тайной истории к «Книге первой» предпосланы два эпитафия:

«И вот, я задаюсь вопросом о том, кто и как становится филологом, и утверждаю: 1. в юности человек не имеет еще ни малейшего представления о древних греках и римлянах, 2. он не знает, пригоден ли он к тому, чтобы сделать их предметом своего изучения...»

Фридрих Ницше. Из заметок к ненаписанной книге «Мы, филологи»

Так давай же уделим беседе добрую толику времени, и речь у нас пойдет о воспитании наших героев.

Платон. Государство, книга II» [16, с. 3].

Как видим, направление, заданное в них – это размышление о «воспитании», становлении героев, в состоянии юности не способных оценить не только наследие великих, чей опыт они изучают, но и определить этапы собственной судьбы. В первой книге Ричард рассказывает о себе 19-тилетнем, о своем детстве, о семинаре по античности, о влюбленности и дружбе, о поре становления и преступлении, причиной которого стала жажда античной свободы.

Эпитафия ко второй книге взят из Э. Р. Доддса «Греки и иррациональное»: *«Дионис <...> был Владыкой иллюзий, по желанию которого из корабельной доски могла вырасти виноградная лоза и который, в целом, даровал своим почитателям способность видеть мир в его несуществующих обличьях» [16, с. 203]. Он корректирует авторский ракурс в сторону соотношения иллюзии и реальности, в пользу рационального мировосприятия, так почитаемого античными мыслителями и так опасно истолкованного участниками событий. Тартт идет здесь по той же схеме, что и в начале романа, она устами героя сразу же обозначает проблему: *«Наверное, мне стоило получше задуматься над тем, во что я ввязываюсь. Однако первое убийство – фермер – казалось таким простым: камень, бесследно ушедший на дно. Второе тоже представлялось нетрудным, по крайней мере сначала, но я и помыслить не мог, насколько в этот раз все будет иначе. То, что мы приняли за безобидную болванку (тихий всплеск,**

мгновенное погружение и снова невозмутимая темная гладь), оказалось глубинной бомбой, внезапно рванувшей под зеркальной поверхностью, и отголоски этого взрыва, кажется, не затихли до сих пор» [16, с. 203]. «Глубинная бомба» и станет тайной историей, которая навсегда изменит ее участников, заставит Ричарда переоценить то, «что мы натворили», личности своих друзей, себя самого и свою роль в произошедшем. Если первая книга романа – это история преступления, допущенного согласно вакханалии дионисийской вседозволенности, то вторая часть истории – это расплата за него.

Эпиграф к «Эпилогу» – довольно редкое явление, но в романе Тартт он играет роль своеобразного приговора, итога:

«А он похож на собственную тень,

На призрак тени.

Джон Форд. Разбитое сердце» [16, с. 393].

Так авторский ракурс обретает звучание благодаря «второстепенным» элементам текста, в частности, заглавию и эпиграфам.

Третий роман Донны Тартт «Щегол» вышел в 2013 году и стал ее очередной удачей. «Щегол» – это образцовый вариант текста во всех его характерных для современной прозы качествах, в частности, он интертекстуален. Очевидную и плодотворную игру с интертекстом, которую признает сама писательница, замечают критики Тартт: «Затаянная Донной Тартт переключка с классиками, попытка поговорить на своем языке на заданные и уже пройденные ими темы, – честолюбивое и, как отмечалось выше, рискованное занятие, но она прошла через это, ею же самой и придуманное, испытание с развернутыми флагами. Эксперимент, начатый в «Тайной истории» и с размахом продолженный в «Щегле», следует признать удавшимся. Это не значит, что Донну Тартт нужно немедленно зачислять в один ряд с Достоевским, Диккенсом или Уайльдом, но отвагу и мастерство, с которыми сделана заявка на то, чтобы постоять рядом, надлежит оценить по достоинству высоко, а смелость, как известно, берет города» [5].

«Щегол» – не просто еще один искусный текст эпохи постмодернистской игры со смыслами, жанрами и проблемами, не просто «великий роман, написанный на полях других великих романов», это талантливая провокация, глубокое исследование провалов сознания, отголосков утраченных возможностей, погибшей красоты, символом которых стала маленькая птичка с полотна Фробениуса.

В романе «Щегол» присутствуют и работают почти все основные способы художественной реализации паратекста – это заглавие, аннотация, посвящение, благодарности, главы с названием, разделенные на пронумерованные части, содержание, информация об авторе и его книге, отзывы, сноски. Название (заглавие) становится ключом, инициирующим движение текста и постижение его смыслов, оно имеет важное значение для понимания всей интриги текста в целом, и кроме того, оно отражает элементы личной судьбы основных персонажей и совпадает с художественным заданием романа как трансляции мысли автора о роли искусства в жизни каждого человека и цивилизации в целом. Привязывая название текста к истории маленькой картины Фробениуса, Тартт сопоставляет судьбу плененной птички с цепью, связавшей жизнь главного героя, мальчика Тео, с украденным полотном. Пряча и спасая «Щегла», Тео относится к нему как к символу неумиряющей красоты, знаку его любви к погибшей матери, как к иконе и тайне, сам факт обладания этой картиной придает ему силы, а его существованию отдельный смысл. Криминальный характер этих отношений – картина фактически похищена во время теракта – только придает ценности в глазах Тео: ребенком он до конца не понимает масштаба своего поступка, взрослея, сознательно скрывает полотно. Страшное потрясение в финале, когда он обнаружит, что прятал муляж, а картину его друг, «ловкий плут» Борис давно использует как залог в своем наркобизнесе, только откроет новый смысл: Тео живет в конфликте между подлинником и копией, настоящим и подделкой «Вся жизнь Тео — замена подлинного дешевой подделкой, и в этом настоящий трагизм, потому что

истинную ценность подлинного именно он понимает как никто» [5]. «Щегол» – единственный оставшийся в его жизни подлинник, который ему все же не принадлежит, как не принадлежит и вся его внешне благополучная, но на деле полная мистификаций и имитации линия успеха.

Конкретность заглавия текста не ограничивает пространства в его восприятии. «Своей занимательностью роман обязан не в последнюю очередь приему жанровой матрешки: в нем упаковано несколько потенциальных романов разного рода» [1]. Центральную историю Тео Декера можно охарактеризовать как психологический роман о пережитой трагедии, неприкаянном сиротстве и обретении очага в лице антиквара Хоби, давшего мальчику и смысл жизни, и профессию. В этом ракурсе роман имеет смысловые параллели с «богатой традицией сиротских мелодрам», серьезно переосмысленных Донной Тартт. Особую роль играет в романе мальчик с украинско-польскими корнями Борис, ставший для Тео другом, единомышленником, соучастником в нарушениях благопристойного поведения и т.д. «Борис, беспризорный сын русского эмигранта, говорящий на всех языках, наиболее схематичный персонаж, амбивалентный сказочный «волшебный помощник» – готовый герой плутовского романа», – считает критик [1]. Кроме этих жанровых характеристик «Щегол» имеет признаки романа воспитания (становление личности Тео); любовной истории (линия Пиппы); интеллектуального романа (роль искусства в конфликте с реальностью) и детективного триллера. Собственно, роман «Щегол» – это история о жизни мальчика, потерявшего мать и семью, но получившего картину с птицей как знак спасения, противостояния смерти. Так название картины, вынесенное в заглавие текста, распространяет свой смысл на историю, прослеженную в судьбе Тео. Книга и картина взаимодополняемы, они вступают в смысловую переключку. Заглавие этого романа Тартт, как видим, при всей своей лаконичности – одно слово – имеет множество смыслов, которые обнаруживаются в различных событиях.

Не менее значим в этом тексте такой элемент паратекста, как эпитафия.

Эпиграф традиционно считается принадлежностью стиля художественной литературы. Правильное понимание эпиграфа зависит от фоновых знаний читателя, к которым обращается автор, употребляя его. При этом цитируемый источник может упоминаться полностью; в других случаях употребляется только фамилия автора цитируемого текста. Эпиграф романа Тартт принадлежит знаменитому французскому писателю-экзистенциалисту Альберу Камю: «Абсурд не освобождает, он сковывает». Это также своего рода ключ, который помогает глубже проникнуть в смысл текста, понять то, что автор хотел сказать между строк. Для открытия смыслов романа «Щегол» данная паратекстуальная отсылка имеет глубокое значение, особенно понятное читателю, знакомому с философией Камю как идеолога экзистенциального понимания свободы в мире абсурда, искаженном хаосом. Вопросы, которые экзистенциалисты поставили перед сознанием XX столетия, связаны с пониманием свободы как основы человеческого существования, однако их трактовка свободы – это не только свобода от насилия над личностью со стороны общественных оков, но прежде всего, свобода как выбор, ответственность за который определяет смысл бытия. «Свобода – это экзистенциал человеческого существования, осознаваемый тогда, когда у индивида рушится вера в наличие высшего смысла в самом мироздании <...> Чувство абсурда, говорит Камю, может появиться различными способами: от восприятия бесчеловечности или безразличия природы до реализации временности индивида или смерти, которая открывает бесполезность человеческого существования, или от бессмысленности ежедневной жизни и ее рутины» [2]. В этом аспекте мысль Камю, вынесенная в предварительный паратекст романа, указывает на то, что главный герой произведения, в детстве потрясенный смертью матери, переживает мучительный процесс выбора как принципа реализации личной свободы. Тео одновременно и свободен от мира, который его окружает, и зависит от него, и разрушает эту связь, и живет двойной жизнью. Он – успешный реставратор и делец, принятый в светском обществе

состоятельного Нью-Йорка, дружен с его лучшими семьями, обручен с завидной невестой и т.д. Вместе с тем, он презирает всю эту «мишуру», занимается сомнительными делишками, подделывает предметы роскоши и продает их доверчивым «ценителям», балуется наркотиками, фальшивит в отношениях со всеми, кроме Хоби и Пиппы (чувства к которой, кстати, тоже скрывает) и пр. Это развернутая иллюстрация мысли Камю о том, что экзистенциальный герой, преодолевающий хаос посредством свободы от нравственных норм и моральных обязательств, может реализовать себя через творчество. Как видим, эпиграф открывает эстетические и философские горизонты текста, наводит на ассоциации, распространяющие сюжетные повороты истории в область исследования границ человеческого сознания.

Второй части романа также предпослан эпиграф, его автор – мятежный французский поэт, «чудо-ребенок» Артюр Рембо:

Когда всех сильнее мы – кто отшатнется назад?

Когда веселее – кто валится наземь от хохота?

Когда мы дрянь дрянью – что они могут нам сделать? [17, с. 160].

Известный своими скандальными выходками, нарушением норм общественного поведения, Рембо – бунтарь и осквернитель буржуазной морали, при этом новатор и гений в поэтическом мире, открывший особые техники «озарения» и неповторимый свободный способ стихосложения. Заданный в этом эпиграфе смысловой посыл во многом объясняет период трудного взросления Тео, заброшенного отцом, не принятого мачехой и пускающегося в сомнительные приключения с Борисом. Цитата-эпиграф из сборника Рембо «Лето в аду» точно определяет состояние Тео на этом этапе его жизни: *«Иногда я просыпался по ночам, подвывая. После взрыва хуже всего было то, как я носил его в собственном теле – этот его грохот, его костоломное пекло. Во сне у меня всегда было два выхода – светлый и темный. И приходилось выбирать через темный, потому что светлый подрагивал пламенем и жаром. Но в темном – в темном были трупы. Хорошо, что Борис никогда не злился и даже не пугался, когда я его вот так*

будил, будто бы в его мире вопли ужаса по ночам были самым обычным делом» [17, с. 172].

Эпиграф к третьей части книги: *«Мы так привыкли притворяться перед другими, что в конце концов начинаем притворяться перед собою. Франсуа Ларошфуко»*. Он говорит сам за себя и настраивает на восприятие новой личности Тео, попавшего в новые условия и приноравливающегося к ним. К четвертой части взят эпиграф: *«Не плоть и кровь – сердце делает нас отцами и детьми»*, его к тому же сопровождает ссылка: *Из пьесы Ф. Шиллера «Разбойники»*. События переносятся в этой части на 8 лет вперед, Тео вновь встречается с Барбурами, поддержавшими его после гибели матери и входит благодаря их положению в высшее светское общество. Смысл эпиграфа очень важен для понимания мятежной натуры героя, умеющего притворяться, но оставшегося мятежником по сути.

Пятую часть предваряет эпиграф из Ф. Ницше: *«Искусство нам дано, чтобы не умереть от истины»* – и содержит самый важный смысловой посыл для всей книги в целом. Искусство как подмена реальности, как ее зеркало и инструмент адаптации, искусство как великое утешение и ужасная провокация – вот круг тем, которые прямо и опосредованно прочитываются в романе «Щегол», вбирая в зону притяжения множественные второстепенные темы и проблемы и расширяя пространство романа.

В художественных произведениях паратекстовые элементы могут как присутствовать, так и отсутствовать. Сложность анализа художественной литературы и паратекстовых элементов состоит в том, что автор вносит некий смысл в каждый паратекстовый элемент, что является источником дополнительной информации, а также источником для лучшего понимания текста читателем.

Особую роль в романе Д. Тартт «Щегол» играет так называемый медиальный паратекст. Медиальный паратекст – это особенная часть внетекстовых элементов, к которому относятся заголовки к главам и маргиналии (заметки на полях, инотекстовые вставки). По мнению

некоторых исследователей (Ж. Женнет, Г. Плумпе, Н. Т. Рымарь), паратексты прежде всего выполняют медиальную функцию, то есть делают текст книгой. Н. Т. Рымарь пишет: «Форма, создающая внешнюю границу произведения, его раму, в какой-то мере может быть изоморфна внутренней, архитектурной его границе – эта граница имеет тенденцию входить внутрь текста, как это происходит, например, при делении произведения на главы, часто имеющие названия, а иногда и эпитафии, при создании авторских предисловий, внутренне связанных с основным текстом произведения. Разные эпохи искусства делают это по-разному и с очень разными целями. Повествовательное искусство XIX в. часто прибегало к использованию рамочных композиций, в которых изображалась ситуация рассказывания в обществе одним из персонажей некоей истории («Gesellschaftsrahmen») или ситуация воспоминаний героя, публикации его записок и т.д.» [13]. Медиальный паратекст, который проявляется через названия глав, составляющих произведение, способствует передаче информации через этот рамочный, внетекстовый элемент. Названия глав выполняют прежде всего коммуникативно-прагматическую функцию, уточняя информативное направление текста.

В романе «Щегол» названия глав играют специфическую роль: кроме того, что «скрепляют» текст, они функционально выстроены в своеобразную параллель к тексту, что позволяет выделить этот элемент как важную особенность паратекстуальной стратегии романа. Например, в первой части книги смысл названия первой главы «*Мальчик с черепом*» не понятен и не проявляется сразу. Эта глава разделена на 6 частей без названия и во временном плане начинается с ретроспективы 14-летней давности, а затем обращается к тому дню, когда произошел теракт. В плотно увязанных событиях этой главы перемешаны переживания Тео по поводу его проблем в школе, история неудачной семейной жизни с их сбежавшим отцом, интересная лекция о живописи и художниках, которую его мать успела рассказать до трагедии, удивительный старик и рыжеволосая девочка, и пр.,

и пр. Мама мимолетно сравнит Тео с одной из картин: *«Какое-то время мы простояли перед картиной Хальса – мальчик, который держит череп («Не обижайся, Тео, но, как по твоему, на кого он похож? На кое-кого, – она дернула меня за волосы, – кому не мешало бы подстричься!»)* [17, с. 15].

Этот случайный фрагмент обернется ситуацией, когда Тео, придя в себя после взрыва, наткнется на умирающего старика с разбитым окровавленным черепом: *«Подойдя поближе, я увидел, что он очень старый, очень subtilный – с изломанностью, присущей горбунам; от волос на голове почти ничего не осталось, одна сторона лица была заштрихована уродливой россыпью ожогов, а выше уха голова превратилась в липкую черную жуть»* [17, с. 23]. Так тема, связанная с названием романа, через название главы выстраивает смыслы, отсылающие к роли искусства, в частности, живописи в жизни героя. Его мать в детстве до жути боялась репродукции в книге *«Урок анатомии»* и очень любила *«Щегла»*, в котором Тео рассмотрел сходство с ней самой: *«Птичка была серьезной, деловой – никакой сентиментальности, – и то, как ловко, ладно вся она подобралась на жердочке, ее яркость и тревожный, настороженный взгляд напомнили мне детские фотографии моей матери – темноголового щегла с внимательными глазами»* [17, с. 17].

В дальнейшем в книге перенос этого тождества на украденный из музея шедевр будет подспудно звучать во всей мучительной истории отношений героя с картиной. Кроме того, слова, сказанные матерью в зале музея по поводу гибели Фробениуса, сказанные не в назидание, не как завещание, а как обычное бытовое наблюдение, для Тео станут пророческими: *«Конечно, люди умирают, – продолжала мама. – Но как же до боли мучительно и бездарно мы теряем вещи. По чистой беспечности. Из-за пожаров, войн. Устроить в Парфеноне пороховой склад. Наверное, когда удастся спасти хоть что-то от хода истории, это уже само по себе чудо»* [17, с. 17].

Вторая, относительно короткая глава называется *«Уроки анатомии»*, она не разделена на части и не разбита на временные отрезки, если не считать

воспоминания Тео о прежней жизни. Никакого упоминания любых вещей или событий, объясняющих, при чем тут уроки анатомии, в главе нет. Ее смысловая отсылка – к картине, на которую пошла «напоследок» взглянуть мама Тео за секунды до взрыва и гибели. Информативно название главы направляет назад, к предыдущим событиям, к описанию «Урока анатомии» в предыдущей главе: *«сизая плоть, многочисленные оттенки черного, запойного вида хирурги с налитыми кровью глазами и красными носами», «вечный старческий труп, с освежеванной рукой»* [17, с. 24]. Такая медиальная стратегия паратекста выстраивает глубокие смыслы: картина пугает, но она безвредна; реальность таит в себе угрозы. Страшные персонажи картины, пугавшие Одри в детстве и неприятные Тео, совершенно незначительны по сравнению с реальной бедой, обрушившейся на него. В жизни «персонажи» – это двое соцработников, появление которых означало смерть матери, которую он обожал: *«Страшного в них ничего не было, напротив – они были отродно немолодые и невзрачные, одеты, будто учителя, которых вызвали в школу на замену, но хоть лица у них и были добрыми, едва их увидев, я понял, что вся моя жизнь, какой она была до этой минуты, кончена»* [17, с. 41].

«Бадр аль-Дин» – самая большая по объему 5 глава романа «Щегол» – состоит из 28 частей под номерами и посвящена периоду перерождения Тео из нью-йоркского «Гарри Поттера» в подростка, попавшего в опасный мир Лас Вегаса с сомнительным проводником: *«В Нью Йорке я рос среди ребят, которые уже много чего повидали в жизни – они жили за границей и знали по три четыре языка, уезжали на лето учиться в Гейдельберг, а на каникулы ездили в места типа Рио, Инсбрука или мыса Антиб. Но Борис, будто бывалый морской волк, заткнул их всех за пояс. Он ездил на верблюде и ел личинок, он играл в крикет и болел малярией, ночевал на улице на Украине («но всего две недели»), самолично подорвал динамитную шашку и плавал в кишачей крокодилами австралийской реке. Он читал Чехова на русском и писателей, о которых я даже не слышал, – на украинском и польском»* [17,

с. 147]. Называя главу именем знаменитого историка 14-15 века, автора «Истории человечества в разные эпохи» и исследователя Азии периода Золотой Орды, Тартт безусловно намекает на роль, которую сыграл Борис в формировании Тео. Золотой щегол, упакованный в наволочку и запрятанный в тайник – это мечта, прошлое, тоска по матери; 15-летний Борис – это реальность, водка и наркотики, опасность, риск – все, чем он и останется в дальнейшей жизни Тео.

Особое значение содержится в медиальной паратекстуальности десятой главы «Идиот». Это прямая отсылка к Ф. М. Достоевскому, намек на «особость» героя, его внутреннее противостояние окружающей среде, своеобразному рыцарству, хотя и сомнительного качества с точки зрения других персонажей. Хотя под маркой «идиота» в этой главе выступает Борис, отблеск его обособленности падает и на Тео. Таким образом, медиальный паратекст «Щегла», выстроенный через названия глав, указывает на другие известные литературные тексты-модели (Ф. М. Достоевский, А. Сент-Экзюпери), выстраивает с ними интертекстуальные отношения и безусловно влияет на смысловое пространство текста.

Как видим, сделанный здесь выборочный анализ таких паратекстуальных элементов романов Донны Тартт «Тайная история» и «Щегол» как заглавие, эпиграф и названия глав показывают, насколько важную роль в расширении смыслового пространства текста они играют и как по-особому могут проявляться даже у одного и того же автора. Если в обоих романах заглавие – это основной элемент, формирующий задание текста, а эпиграфы – это способ реализации авторского ракурса, то названия глав использованы Донной Тартт по-разному. В «Тайной истории» главы без названия, в «Щегле» все названия соотнесены с движением истории и создают параллельные смыслы, интертекстуальные отсылки, которые значительно усложняют и дополняют содержание сюжетного действия.

Таким образом, творческая манера Донны Тартт развивается, она демонстрирует более развернутый инструментарий, в том числе,

паратекстуальные механизмы в ее третьем романе «Щегол» стали более разнообразными и оригинальными.

Список использованной литературы

1. Бабицкая В. «Щегол» Донны Тартт: время ничего не значит [Электронный ресурс] / Варвара Бабицкая // Афиша Daily. – 11 декабря 2014. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/shchegol-donny-tartt>
2. Бурханов А. Р. Экзистенциал свободы в философии абсурда и бунта Альбера Камю / А. Р. Бурханов // Молодой ученый. – 2011. – №4. Т.1. – С. 193-196.
3. Давыдов Д. Тартт Д. Тайная история: Ядро и оболочка [Электронный ресурс] / Д. Давыдов // Книжное обозрение. – №6. – 11.02.08. – Режим доступа: <http://inostrankabooks.ru/ru/text/4156/>
4. Донна Тартт: «Самое забавное в сочинении книг, что это возможность прожить другую жизнь»: интервью salon.com. от 11.01.2016 [перев. О. Соломатина] [Электронный ресурс] / Д. Тартт. – Режим доступа: <http://olgasolomatina.ru/donna-tartt-samoe-zabavnoe-v-sochinenii-knig-chto-eto-vozmozhnost-prozhit-druguyu-zhizn/>
5. Дубов Ю. «Щегол». Записки реконструктора (Донна Тартт. Щегол) [Электронный ресурс] // Новый Мир. – 2015. – №4. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/4/13dub-pr.html
6. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени / Ж. Женетт // Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 79-93.
7. Ильин И. П. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение: энциклопедический справочник [ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. – Москва: Интрада, 1996. – 319 с.
8. Косиков Г. К. Поэтика и герменевтика / Г. К. Косиков // Вопросы литературы. – 1993. – № 2. – С. 37-42.

9. Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики / Ю. Кристева; [Пер. с франц.]. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
10. Ларкин В. С. Эпиграф как элемент кодирования смысла художественного текста (на материале романа В. Скотта «Айвенго»): автореф. дисс...к.филол.н. [Электронный ресурс] / В. С. Ларкин. – Москва, 2009. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/epigraf-kak-element-kodirovaniya-smysla-hudozhestve>
11. Олизько Н. С. Паратекст Виктора Пелевина [Электронный ресурс] // Вестник Нижневартовского государственного университета. – 2010. – № 3. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/paratekst-viktora-pelevina>
12. Введение в теорию интертекстуальности / Пьеге-Гро Н.; [пер. с фр.]/ Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
13. Рымарь Н. Т. Бахтинская концепция архитектоники эстетического объекта и проблема границы «искусство / не искусство» / Н. Т. Рымарь // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2006. – № 1 (4). – С. 247-256.
14. Соломатина О. Донна Тартт: «Самое забавное в сочинении книг, что это возможность прожить другую жизнь»: перевод интервью от 11.01.2016 [Электронный ресурс] / О. Соломатина. – Режим доступа: <http://olgasolomatina.ru/donna-tartt-samoe-zabavnoe-v-sochinenii-knig-chto-eto-vozmozhnost-prozhit-druguyu-zhizn>
15. Сохарева Т. Великий американский щегол [Электронный ресурс] / Т. Сохарева // ГАЗЕТА. ru от 11.12.2014. – Режим доступа: https://www.gazeta.ru/culture/2014/12/11/a_6337433.shtml
16. Тартт Д. Тайная история / Донна Тартт; [перевод: Н. Ленцман, Д. Бородкин]. – Москва: Иностранка, 2009. – 405 с.
17. Тартт Д. Щегол / Донна Тартт; [перевод с англ. А. Завозовой]. – Москва: «Corpus», 2015. – 832 с.

18. Черепнёва Л. «Щегол» Донны Тартт: всё, что вы хотели знать о романе: рецензия от 29.12.2014 [Электронный ресурс] / Л. Черепнёва. – Режим доступа: <http://readrate.com/rus/news/shchegol-donny-tartt-vsyo-chto-vy-khoteli-znat-o-romane>

А. В. Шмалько,

старший преподаватель,

А. И. Марченко,

студент 4-го курса (ЗИЭИТ)

ТВОРЧЕСТВО СЕСТЕР ПИЛИПЕНКО-КАРДИНАЛОВСКИХ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ИСКУССТВ И НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

У статті проаналізовано унікальне явище сучасного мистецького кроскультурного синтезу – творчість сестер Пилипенко-Кардиналовських. Виявлено характерні особливості поетики віршів Міртала – авангардного скульптора і поетеси. Був з'ясований зв'язок прийомів мистецтва скульптури та поетичної майстерності автора. На прикладі вірша «Мне нужно, чтоб слово спокойно светило...» була проілюстрована майже повна тотожність та адекватність перекладів поезії Міртала на українську мову Асею Гумецькою та англійську мову Мирославою Стефанюк.

Ключові слова: кроскультура, трілінгва, адекватність перекладу, Міртала, Ася Гумецька.

В статье проанализировано уникальное явление современного кроскультурного синтеза – творчество сестер Пилипенко-Кардиналовских. Были определены характерные особенности поэзии Мирталы – авангардного скульптора и талантливой поэтессы. Установлено решающее влияние монументальных приемов техники скульптуры на архитектуру поэзии Мирталы. На примере стихотворения «Мне нужно, чтоб слово спокойно светило...» была проиллюстрирована тождественность переводов стихов Мирталы на украинский язык Асей Гумецкой и на английский язык Мирославой Стефанюк.

Ключевые слова: кроскультура, трілінгва, адекватность перевода, Миртала, Ася Гумецкая.

The article analyzes the unique phenomenon of modern cross-cultural synthesis – the creativity of the Pilipenko-Cardinalovskih sisters. The specific features of the poetry of Myrtala – an avant-garde sculptor and a talented poetess – were determined. The decisive influence of the monumental techniques of sculpture technique on the architectonics of Myrtala's poetry has been established.