

КЛОС Ольга Юрьевна

Полоцкий государственный университет
имени Евфросинии Полоцкой, Полоцк

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РОМАНЕ Д. ТАРТТ «ЩЕГОЛ»

Аннотация. В статье исследуются интермедиальные связи в романе Д. Тартт (*Donna Louise Tartt, р. 1963*) «Щегол» (*The Goldfinch, 2013*). Рассматривается понятие интермедиальности в современных исследованиях. Особое внимание уделяется реализации экфрасиса полотна голландского художника К. Фабрициуса в романе.

Ключевые слова: Донна Тартт, Карел Фабрициус, американская литература, интермедиальность, интертекстуальность, экфрасис, голландская живопись.

Abstract. The article examines intermedial relations in D. Tartt's (born 1963) novel "The Goldfinch" (2013). The concept of intermediality in contemporary studies is considered. Particular attention is paid to the realization of ekphrasis of a work by Dutch painter C. Fabritius in the novel.

Keywords: Donna Tartt, Carel Fabritius, American literature, intermediality, intertextuality, ekphrasis, Dutch painting.

Творчество современной американской писательницы, лауреата Пулитцеровской премии 2014 года Донны Луизы Тартт (*Donna Louise Tartt, р. 1963*) приглашает читателя окунуться в удивительный мир, насыщенный интертекстуальными и интермедиальными связями с другими произведениями мировой культуры. Литературоведами установлены точки соприкосновения творчества Д. Тартт с классическими произведениями английской и русской литературы. Так, ее «литературными наставниками» можно считать Ч. Диккенса (*Charles John Huffam Dickens, 1812–1870*) и Ф.М. Достоевского (1821–1881). В данной статье предпринята попытка изучить интермедиальные связи в романе Д. Тартт «Щегол».

В последние времена в литературоведении вопросы интермедиального анализа обсуждаются очень активно. В крупных российских вузах проводятся конференции, посвященные проблемам истории и теории интермедиальных исследований. Сам термин «интермедиальность» был введен в 1983 г. немецко-австрийским литературоведом Оге Ханзеном-Лёве [1], однако задолго до этого исследователей волновали проблемы синтеза и диалога искусств. В связи с появлением

современных медиа круг вопросов, охватывающих интермедиальные исследования, постоянно расширяется.

На данный момент не существует единого понимания термина «интермедиальность». Проблематика интермедиальности исследуется в контексте литературоведения, искусствоведения, лингвистики, эстетики, философии.

Сопоставляя такие понятия, как «интермедиальность», «интертекстуальность» и «взаимодействие искусств», Н.В. Тишунина отмечает, что в системе интертекстуальных отношений взаимодействия выстраиваются внутри одного семиотического ряда, а в системе интермедиальных отношений включаются разные семиотические ряды и взаимодействие происходит на смысловом уровне. В итоге исследователь приходит к следующему выводу:

1. «Интермедиальность – это особый способ организации художественного текста.

2. Интермедиальность – это специфическая методология анализа как отдельного художественного произведения, так и языка художественной культуры в целом, опирающаяся на принципы междисциплинарных исследований» [2, с. 154].

О.А. Джумайло утверждает, что в настоящее время два магистральных направления исследования интермедиальности (интермедиальность в искусстве и интермедиальность в медиа) смыкаются, и «интермедиальность понимается как активное взаимодействие (но не слияние) между различными медиа, а также как специфическая форма их существования в современных технических, социокультурных и экономических условиях» [3, с. 61].

Попытку классификации интермедиальных форм и явлений с учетом существующих научных подходов предпринял Н.В. Исагулов [4]. Ученый подробно рассматривает виды интермедиальности и смежных явлений на пяти уровнях, а также предлагает расширенную версию классификации, дополненную различными интермедиальными формами и примерами. В заключении исследования Н.В. Исагулов выводит упрощенную схему, которая включает три вида интермедиальности:

1. «Традиционная» интермедиальность.
2. «Идеальная» интермедиальность.
3. «Цитатная» интермедиальность.

В контексте нашего исследования в первую очередь стоит говорить о «цитатной» интермедиальности, согласно которой в тексте одного медиума цитируется текст иного медиума. В романе Д. Таррт «Щегол» произведение изобразительного искусства выступает как референт. Такая форма интермедиальности, известная как экфрасис, восходит к античной литературе. Описание предмета визуальных искусств может выполнять в произведении различные функции. В романе Д. Таррт реально существующая картина «Щегол» (*Het puttertje*, 1654) голландского художника Карела Фабрициуса (*Carel Fabritius*, 1622–1654) представляет

собой пример прямого атрибутированного экфрасиса, который является центром структуры романа.

«Щегол» – одно из самых известных произведений золотого века голландской живописи. В настоящее время полотно находится в Королевской галерее Маурицхёйс, в Гааге. К. Фабрициус был талантливым учеником Рембрандта (*Rembrandt Harmenszoon van Rijn*, 1606–1669). Художник погиб при взрыве пороховых складов в Делфте в 1654 г., а его наследие было практически утрачено. «Щегол» – одна из немногих сохранившихся картин К. Фабрициуса, которая написана в технике тромп-плей (*фр. trompe-l'oeil* – «обмануть глаза»). Изображенный в натуральную величину щегол, сидящий на кормушке, прикрепленной к белой стене и прикованный к кормушке тонкой цепочкой, вероятно, был задуман как часть обманки, которые были популярны среди голландских художников XVII в. И.В. Серебрякова отмечает: «Написанная этюдо, быстрыми мазками, с пропускающими друг сквозь друга живописными слоями, с несколькими яркими акцентами (блики света на металлических поручнях у ящика и ярко-жёлтое пятно на крыле птицы), миниатюрная картина завораживает своей трёхмерной достоверностью, где изображение птицы обретает практически тактильную осязаемость» [5].

Н.В. Столбова и В.Н. Железняк обратили внимание на «первый в своем роде и, возможно, запущенный в связи с успехом романа Д. Тартт» [6, с. 75] мультимедийный проект Королевской галереи Маурицхёйс. Помимо комплексного анализа полотна К. Фабрициуса на сайте галереи можно найти много сопутствующей информации. Авторы проекта отмечают, что этот шедевр продолжает быть источником вдохновения для многих. В этой связи упоминается роман Д. Тартт [7]. Таким образом, экфрасис в романе американской писательницы вывел интермедиальность на уровень взаимодействия культур и разных художественных эпох. Также стоит упомянуть экранизацию романа в 2019 г.

Наиболее полное и структурированное исследование функций экфрасиса в романе Д. Тартт принадлежит Е.М. Фоминой, которая проанализировала примеры реализации экфрасиса в романе и установила, что он выполняет следующие функции: пророческую, композиционную, характерологическую, метапоэтическую, хронотопическую, жанрообразующую и дидактическую [8].

Весь текст романа пронизан отсылками к произведениям искусства. Еще до того момента, когда картина «Щегол» начинает фигурировать в сюжете и читателю пока ничего неизвестно о судьбе главного героя, начинается погружение в особый мир, где языку живописи отводится важная роль. Первая встреча с главным героем Тео, который начинает свой рассказ с описания своего пребывания в Амстердаме, задает тон всему роману: «Непростительно много времени я провел, разглядывая пару крохотных картинок маслом, висевших над бюро: на одной крестьяне катались возле церкви на коньках по затянутому льдом пруду, на другой неспокойное зимнее море подбрасывало лодку – картинки для декора, ничего

особенного, но я изучал их так, будто в них был зашифрован ключ к самым сокровенным тайнствам старых фламандских мастеров»¹ [9, с. 12].

Простое упоминание интерьерных картин в отеле, тем не менее, дает читателю возможность догадаться о том, что герой разбирается в живописи. Настоящий эксперт вряд ли удостоит вниманием такие картины, но поиск на полотнах зашифрованного ключа зарождает мысль о секрете, связанном с произведениями искусства фламандской школы, о котором нам предстоит узнать.

Образ «Щегла» К. Фабрициуса, который возникает в первой главе огромного 800-страничного романа, наделен автором особым смыслом и функционирует в романе на разных уровнях. Жизнь главного героя Теодора Декера, 13-летнего американского мальчика, который потерял мать в результате взрыва в нью-йоркском музее Метрополитен и случайным образом стал обладателем шедевра голландской живописи, с момента взрыва неразрывно связана со «Щеглом». Гибель матери и обретение картины являются ключевым моментом, с которого начинается взросление главного героя. На протяжении 14 лет (действие романа охватывает период от 13 до 27 лет жизни главного героя) связь с полотном К. Фабрициуса помогает Тео найти опору и утешение. Постоянно возвращаясь к картине, он учится преодолевать боль и не терять связь с реальностью, в которой искусство остается неизменной ценностью. «Я переменился, а картина – нет... меня вдруг замутило от собственной жизни, которая по сравнению с картиной вдруг показалась мне бесцельным, скоротечным выбросом энергии, шипением биологических помех, таким же хаотичным, как мелькающие за окнами огни фонарей»² [9, с. 721].

Трудно не согласиться с Е.Н. Ищенко и М.К. Поповой в том, что «для главного героя картина знаменует встречу с абсолютом, чем-то вневременным, придающим осмысленность собственному бытию и происходящим событиям» [11, с. 71]. Причастность к высокому искусству наделяет глубиной личность Тео.

Проводником мальчика в мир искусства становится мать, которая передала ему знания и привила любовь к живописи. Ее образ является воплощением эстетического идеала, на который он будет ориентироваться всю жизнь. Судя по описанию внешности, она и сама была произведением искусства: «И все же она была целиком, с ног до головы диковинкой. Я не встречал никого, похожего на нее»³ [9, с. 14]. Образ щегла с ее любимой картины неоднократно возникает в романе, объединяя таких не похожих на первый взгляд персонажей: мать, Пиппу, Хоби, Бориса и самого Тео. Помимо некоторых характерных черт их внешнего облика

¹ “I spent an unreasonable amount of time scrutinizing a tiny pair of gilt-framed oils hanging over the bureau, one of peasants skating on an ice-pond by a church, the other a sailboat flouncing on a choppy winter sea: decorative copies, nothing special, though I studied them as if they held, encrypted, some key to the secret heart of the old Flemish masters” [10].

² “I was different, but it wasn’t... I had the queasy sense of my own life, in comparison, as a patternless and transient burst of energy, a fizz of biological static just as random as the street lamps flashing past” [10].

³ “And yet she was wholly herself: a rarity. I cannot recall ever seeing another person who really resembled her” [10].

и поведения, они как будто не вписываются в рамки современного американского общества. Используя терминологию Н.В. Столбовой и В.Н. Железняка, они – «...люди-щеглы – пришельцы, на которых лежит отблеск тайны. Они вместе образуют реальность особого рода, в которой оказывается и Тео, единое смысловое пространство, сомкнутое в романе Д. Тартт и ставшее смыслообразующим, своеобразным островом, где ужас отступает перед красотой» [6, с. 78].

В большинстве исследований фокус внимания сосредоточен на картине К. Фабрициуса, при том, что экфрастические включения можно обнаружить по всему тексту романа. По сюжету романа Тео с мамой посещают выставку под названием: «Портретная живопись и натюрморты: работы северных мастеров золотого века». Помимо полотна Фабрициуса есть еще две важные картины: «Мальчик с черепом (Ванитас)» Франса Хальса (*Frans Hals*, 1581/1585–1666) и «Урок анатомии доктора Тюльпа» Рембрандта.

Неслучайно, названия первых двух глав перекликаются с названиями этих картин: «Мальчик с черепом» и «Урок анатомии». Очень точные и профессиональные комментарии матери, которые она делает во время выставки, сочетаются с эмоциональными вставками и шутками. Например, перед картиной «Мальчик с черепом» она говорит: «Не обижайся, Тео, но, как по-твоему, на кого он похож? На кое-кого, – она дернула меня за волосы, – кому не мешало бы подстричься!»⁴ [9, с. 33]. Последовавший далее теракт впервые столкнул мальчика со смертью. Эта глава – одна из самых напряженных и тяжелых для восприятия. Психологическое состояние ребенка, переживающего потерю матери, передано очень тонко и достоверно. Смысл второй главы открывается благодаря экфрасису полотна Рембрандта. Один из самых известных групповых портретов голландского барокко, выглядит зловеще и загадочно одновременно. Так и жизнь Тео после смерти матери пугающе непредсказуема, мрачна, но и притягательна.

Философские размышления повзрослевшего Тео в завершении романа звучат как послание автора к читателю: «Но картина научила меня еще и тому, что мы можем говорить друг с другом сквозь время... Не только катастрофы и забвение следовали за этой картиной сквозь века – но и любовь. И пока она бессмертна (а она бессмертна), есть и во мне крохотная, яркая частица этого бессмертия. Она есть, она будет»⁵ [9, с. 828]. Во многом благодаря интермедиальности в романе «Щегол» у нас также есть возможно почувствовать истинную ценность искусства, способного преодолевать время и пространство.

⁴ “Don’t be mad, Theo, but who do you think he looks like? Somebody” – tugging the back of my hair – “who could use a haircut?” [10].

⁵ “But the painting has also taught me that we can speak to each other across time...For if disaster and oblivion have followed this painting down through time—so too has love. Insofar as it is immortal (and it is) I have a small, bright, immutable part in that immortality. It exists; and it keeps on existing” [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ханцен-Лёве, О.А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / О.А. Ханцен-Лёве ; пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. – М. : РГГУ, 2016. – 503 с.
2. Тишунина, Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. – СПб. : С.-Петерб. филос. общество, 2001. – С. 149–154.
3. Джумайло, О.А. Понятие интермедиальности и его эволюция в современном научном знании / О.А. Джумайло // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 4 (15). – С. 58–62.
4. Исагулов, Н.В. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации / Н.В. Исагулов // Культура слова. – 2019. – № 1(2). – С. 28–39.
5. Серебрякова, И.В. Фабрициус Карел / И.В. Серебрякова // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bigenc.ru/c/fabritius-karel-3b1347>. – Дата доступа: 10.04.2025.
6. Столбова, Н.В., Железняк, В.Н. Опыт искусства в романе Д. Тартт «Щегол» / Н.В. Столбова, В.Н. Железняк // Вестник ПНИПУ. Культура. История, Философия. Право. – 2017. – № 4. – С. 74–81.
7. The Goldfinch, A Bird's Eye View // Mauritshuis. – [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.mauritshuis.nl/en/press-releases/mauritshuis-launches-website-the-goldfinch-a-bird-s-eye-view-on-much-loved-painting-by-carel-fabritius>. – Date of access: 17.03.2025.
8. Фомина, Е.Н. Функции экфрасиса в романе Д. Тартт «Щегол» / Е. Н. Фомина // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2021. – Т. 80. – № 3. – С. 78–86.
9. Тартт, Д. Щегол: роман / Д. Тартт; пер. с англ. А. Завозовой. – М. : Издательство ACT: CORPUS, 2024. – 832 с.
10. Tartt, D. The Goldfinch / D. Tartt. – London: ABACUS, 2013. – 864 p. – [Electronic resource]. – Mode of access: <https://yourbookshelf.net/wp-content/uploads/2024/04/Yourbookshelf-1006-THE-GOLDFINCH.pdf>. – Date of access: 27.03.2025.
11. 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, М.К. Попова. – Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2016. – № 2. – С. 66–73.