УЗНИК ВНЕ ВРЕМЕНИ

О романе Донны Тартт «Щегол»

Проклятый вопрос американской культуры, порождающий нескончаемые споры и пересуды, – что есть Великий Американский роман? И есть ли он вообще? Многие из нас искренне любят фразу о том, что вся русская литература вышла из гоголевской «Шинели». Этот тезис не является затравочной костью для спора и не пытается стать правильным или ложным; он просто вызывает в нас теплые чувства, и ненужным претенциозным поперечником кажется тот, кто ставит этот тезис под сомнение, ведь нас и не интересует его верность, так же как и не смущает, что автором этой фразы является иностранец. И совсем другая картина в США, где реплика Эрнеста Хемингуэя про то, что американская литература вышла из «Гекльберри Финна», считается лишь немногим большим, чем частная точка зрения, пусть даже и очень уважаемого в этой сфере человека. Причем и сам Хемингуэй себя одергивает, говоря, что читать надо только до того места, где у мальчишек крадут негра Джима, а следующее за этим надо воспринимать как фальшь. И нет бы культурное сообщество отнеслось к этой фразе столь же спокойно, простодушно и адекватно, как у нас насчет наследия «Шинели»: повесть действительно хороша, является культурным достоянием, а из нее ли пошла вся литература? – конечно, нет, это был лишь еще один этап, и до и после него были, и еще будут. Рассудительно, трезво, без лишней горячки. Но как же страстно обсуждается вопрос по поводу первенства «Гекльберри Финна» в Америке! С Хемингуэем очно и заочно стали спорить (или соглашаться) виднейшие писатели, литературоведы и все-все-все. Стали накидываться версии, что же является истоком американской литературы в целом и американского романа в частности, стали выдвигаться различные критерии этого начала. В результате уже существовавший к тому моменту термин «Великий Американский роман» оброс новым семантическим пластом. Если обобщать всю палитру мнений, то Великий Американский роман – это роман, написанный американский автором об Америке американским английским языком, роман, который покажет образ мыслей и образ жизни американца и *американцев* в конкретном случае с возможностью спроецировать это на любой другой момент истории США. В результате мы имеем бесчисленное множество версий, какой же роман – Тот самый. Перечислять можно вечно: «Последний из могикан», «Моби Дик», «Хижина дяди Тома», «Гекльберри Финн», «Великий Гэтсби», «Унесённые ветром», «Гроздья гнева», «Лолита» (даже!), «Убить пересмешника» и т. д.

И вот очередной претендент на звание Великого Американского романа по мнению ряда профессионалов и любителей – «Щегол» Донны Тартт.

Вероятно, причиной столь болезненных ощущений при поиске Великого Американского романа является нежелание признать тот факт, что культура американского романа закономерно вытекает из английского и европейского романа. Интересно, что логичной защитой для американской культуры было бы педалирование столь популярной темы   
XX века о сквозной интернациональной истории Романа, которая волнует европейских литературоведов и писателей. Но нет, это претит Америке: то ли столь сильная любовь к изоляционизму дает о себе знать, то ли желание найти загадочную американскую душу.

Интересно видеть иную картину в других видах искусства. Америка не комплексует по поводу Музыки, потому что интеграция американской музыки в общемировую пришлась на великий перелом в истории Музыки вообще, когда популярная музыка стала выходить из быта –   
арьергарда для Музыки того времени – и выдвигаться на передний план искусства. Причиной тому прежде всего научно-технический прогресс. И этот процесс привел Музыку к пути все большей глобализации, тем самым несколько притупив желание Америки найти себя в истории Музыки.

Научно-технический прогресс, подаривший нам фотографию и кинематограф, заставил искать Живопись новые пути. Несмотря на то что Америка немного опоздала к становлению живописи XX века, она застолбила за собой наиболее важные позиции в поп-арте и абстрактном экспрессионизме, что вполне ее удовлетворило.

И совсем спокойно и уверенно чувствует себя Америка, когда дело касается Кино. Здесь Америка абсолютно заслуженно извечно является законодателем мод и не переживает, когда на тех или иных этапах Европа или Азия делают свой вклад в историю развития этого вида искусства. Забавно, что США особо и не ищет, откуда пошло американское кино. Хотя здесь можно было бы спокойно консолидироваться и сказать – Дэвид Уорк Гриффит. Но к чему лишние пересуды по вопросу, где чувствуешь себя уверенно?

А вот в американской литературной элите согласия нет. И действительно: «Где, укажите нам, отечества отцы, которых мы должны принять за образцы?» – задает сама себе вопрос американская литература. Где тот момент, когда британский роман, переехав на пароходе в США, стал американским? Тогда, когда Фенимор Купер, опасаясь английской критики, не подписал свой роман своим именем и поместил героев в Англию? Или когда Герман Мелвилл, понимая, что будет оплеван проанглийской литературной элитой, пишет «Моби Дик»? Или наполненный позывами гендерной и расовой эмансипации роман Бичер-Стоу открыл миру Американский роман? Или все же Марк Твен?

Когда романы Чарльза Диккенса, переправляясь на пароходах в форме книг или людей (чит. «451 по Фаренгейту») из Англии в Америку, смогли создать страну под названием Американский роман? Когда американский писатель, приняв, поняв и переписав по-своему дух, иронию и искрометность великого британца, стал Американским писателем?

Интересно, что пытаясь найти писателя, которого больше всего в романе современной американской писательницы Донны Тартт, вспоминаешь Чарльза Диккенса. Роман «Щегол», получивший в 2014 году Пулитцеровскую премию, написан о юношестве, но не только для юношества. Опустив на секунду историю Романа XX века, особенно явно чувствуешь связь между этими авторами: юношество у этих авторов – может и полет, но сложный и тернистый, с крутыми пике и вынужденными посадками.

Донна Тартт пишет книги медленно, по одной в десять лет, но они того действительно стоят. «Щегол» – третий роман автора после «Тайной истории» (1992) и «Маленького друга» (2002). Первые два романа были приняты очень тепло, однако до крупных наград дело не дошло. Интересно, что и первые два романа, как и «Щегол», тоже написаны о детях и юношах, тем самым понятны нескончаемые переклички с «Оливером Твистом» и «Дэвидом Копперфильдом».

Итак, Диккенс. Но мастерски отреставрированный и обновленный, инкрустированный современностью в виде лихих и иронических ноток Тарантино и Гая Ричи. Новое, не стесняющееся, что оно – Новое, но и с уважением относящееся к Старому.

Новое, знающее язык прошлого, но не стесняющееся говорить своим языком.

Несмотря на реверансы прошлому, язык «Щегла» без сомнения современный язык, причем и на концептуальном уровне, и на молекулярном. На уровне формы тексту присущи современные элементы: паранойя, интертекстуальность и, вероятно, временное искажение, но все они используются дозированно, не являясь достаточными индикаторами для отнесения произведения к тому или иному направлению. Слова-молекулы же кажутся живыми и точными, но им немного не хватает временной беспредельности, желания стать вечными, выскользнуть из-под диктата настоящего; скорее всего, виной тому вечная сложность текста от первого лица.

Повествование ведется от лица главного героя Тео, который в первой главе книги говорит, что ему уже 27 лет, а рассказывает он о прошлом: действие романа начинается, когда Тео всего 13 лет. И на протяжении всего романа читателя все время не покидает вопрос, кто же пишет эти строки: мальчик или мужчина, и лишь конец приоткрывает тайну, и то только для внимательного читателя, способного ретроспективно восстановить картину; многие же комментаторы этого произведения удивлялись отсутствию развития у героев. В конце книги мы узнаем, что в основу повествования легли дневники, которые Тео вел в течение всех этих лет. Однако по тексту очевидно, что 27-летний человек правил себя молодого, потому что и по сложности текста, и по заглядыванию в будущее проступают черты человека, который что-то знает. В то же время заметно, что текст по-детски простой: может быть, уже 27-летний герой в какой-то момент при написании текста раздумывал о том, не скрыть ли следы редактуры, поэтому становится очевидным, что авторами текста являются как минимум два воплощения одного и того же человека. Сразу вспоминается прустовская концепция художественного времени: время есть, но оно столь сложно расщеплено, что нащупать его не так-то просто. Тартт мастерски пытается сконструировать Время романа и в этой задаче очень преуспевает, но даже при усиленном напряжении эту сложность не удается превратить в ту легкость, что у Марселя Пруста. Причины можно найти две.

Первая. Несмотря на то что Тартт не акцентирует внимания на этом, она все же затрагивает вопрос расположения литературной камеры, причем затрагивает слишком нарочито и явно, боясь быть непонятой читателями. А так как этот концепт довольно сложный, то куда выгоднее смотрится некоторая интровертность Пруста, который эту задачу решает, будто, только для себя.

Второе. У Пруста эта идея-форма абсолютно органично перетекает в собственно идеи его книг, и они блестяще дополняют друг друга. У Тартт же этот концепт остается несколько ноуменальным, если не предположить, что она попыталась через связку с другой задумкой (о чем ниже) сшить все произведение.

Однако произведение «В поисках утраченного времени» Пруста –   
полуавтобиографическое произведение от первого лица, «Оливер Твист» Диккенса – от третьего. Поэтому, несмотря на имеющиеся аналогии с этими произведениями, нельзя говорить, что так многое надиктовано в форме американской писательнице из прошлого. Кстати, очень незначителен процент художественных произведений, написанных автором одного пола от первого лица героя другого пола. Главной причиной являются предрассудки общества, что женщина (мужчина) не может достоверно писать от первого лица мужчины (женщины). Эти аргументы почти всегда оказываются абсолютно несостоятельными в адрес классного писателя, который спокойно справится с задачей описания событий человека, никогда не будучи в его шкуре. Вот и здесь почти и не вспоминаешь, что Тартт – женщина, пишущая от первого лица мальчика и/или мужчины.

Расщепленность рассказчика на две составляющие свойственна многим опубликованным дневникам, когда очевидно, что в исходные записи внесены не просто грамматические и даже стилистические, а самые что ни на есть смыслообразующие коррективы. Однако попытаться смоделировать данную коллизию в художественном произведении, причем ставя главной целью не заигрывание с читателем, а именно воссоздание структуры мышления главного героя, который сам находится в поисках верного подхода к изложению, – задача крайне сложная и неблагодарная, поэтому важно понять, зачем идет на это Тартт.

Сложность заключается в том, что необходимо сплести хитрый узор из трех нитей: развития героя, эволюции его языка и того, как сам рассказчик пытается скоординировать первые два пункта, чтобы понять и прочувствовать себя былого, пытаясь не просто зафиксировать события, а сделать их вневременными. Неблагодарная же задача потому, что затрудняет восприятие задумок автора читателем, но еще хуже – порой вводит самого автора в зону турбулентности, где он подобно растерявшемуся капитану самолета, наравне с пассажирами, может лишь надеяться, что небеса успокоятся. Порой Тартт просто теряет контроль над рассказчиком, и это не организованный хаос, а-ля лучшее из постмодерна 60–80-х – это просто неидеальное решение сверхзадачи.

Чтобы перейти к последующему рассмотрению романа, вкратце перескажем его сюжет.

**Внимание, спойлеры (один абзац)!**

Главный герой произведения Тео Декер описывает события своей жизни, начиная со дня трагедии в Нью-Йоркском музее, когда из-за террористического акта (взрыв) погибла его мама. Тогда же один незнакомый ему человек мистер Блэквелл передал Тео шедевр голландского живописца Фабрициуса (ученик Рембрандта, учитель Вермеера) и кольцо для идентификации, а также сообщил, как встретиться с неким Хоби. Имя данной картины 1654 года и дало название книге, а сюжетная нить с этим полотном является главной сквозной линией, хоть и отходящей часто на второй план. После трагедии герой поселяется в доме семьи его одноклассника Энди Барбура, с которым они к тому моменту уже не были столь близки, как в начальной школе, когда над ними, как над самыми умненькими и слабенькими, жутко издевались (все прелести школьной жестокости в США прилагаются). Позже герой находит в себе смелость встретиться с Хоби, который оказывается специалистом по антикварной мебели, однако картину ему не передаёт, как то завещал Блэквелл. Там же он встречает Пиппу –   
девочку, которую он видел в тот самый трагический день. Тео в нее сильно влюбляется, но судьба разводит их – тетка отвозит ее в Техас. Сам мальчик тоже скоро уехал из Нью-Йорка – за ним приехал вдруг объявившийся отец (Ларри Декер), который ушел от жены и сына за год до трагедии, и забрал мальчика в Лас-Вегас. Жизнь в игорной столице мира в доме отца и его любовницы казалась бы сущей пыткой, если бы не новый приятель – человек мира Борис, говорящий на всех языках мира, включая украинский и русский, но считающий себя по национальности индонезийцем. Так Тео попадает в разгульную пучину и подсаживается на наркотики, от которых так и не откажется до конца действия романа. С виду казавшийся очень успешным игроком в казино и на тотализаторе, хоть и с нелепой склонностью к суевериям и мистике, отец в итоге попадает в передрягу и пытается из Тео силой выбить деньги, лежащие на его социальном счете. Однако почувствовавший неладное государственный опекун невольно чинит препятствие Ларри Декеру, тот оказывается ни с чем и через некоторое время погибает в автомобильной катастрофе, будучи сильно пьян. Не желая оставаться в Лас-Вегасе и опасаясь за неопределенное будущее (Тео еще несовершеннолетний), главный герой возвращается в Нью-Йорк и оседает у Хоби. Тео поступает в колледж, однако учеба его совершенно не интересует, да и новых знакомств ему не надо – хочется просто перекантоваться. На протяжении всего предшествующего времени Тео прячет картину в наволочке, даже не перепроверяя ее, и страшно переживает, что его поймают, поэтому после того, как он сдает «Щегла» в камеру хранения, камень с души сваливается. Далее в описании следует резкий скачок на восемь лет – и вот герою уже 23. Тео становится очень преуспевающим торговцем мебелью, которому удается продавать поддельный товар в качестве оригинального. Он так и сидит на наркотиках и не видит в этом ничего плохого. В один момент на него наседает некий Люциус Рив, который утверждает, что Тео использует картину в преступных целях. Декер отнекивается, а про себя смеется над тем, что какие-то прохиндеи сделали качественную подделку, а теперь разводят лохов. Но жизнь выкинула удивительную иронию: все эти годы картины в камере хранения не было. Оказывается, в свое время, будучи в несознанке, Тео показал Борису картину, и тот, скорее по приколу, утащил ее – в этом сам Борис признается главному герою при личной встрече. Параллельно с этим разворачиваются события, связанные с готовящейся свадьбой Тео и Китси Барбур –   
сестрой Энди, который к этому моменту уже умер. Семья Барбуров из преуспевающей сильно скатилась за прошедшие годы, и для них брак Китси с богатым Тео – возможность поправить состояние дел. Тео выясняет, что Китси ему изменяет, и думает, что надо расстаться, но она идет в наступление и пытается его убедить, что этот брак по расчету для них взаимовыгоден; находясь в смешанных чувствах от всех жизненных перипетий, Тео пускает этот вопрос на самотек. Кроме того, Тео видится с Пиппой спустя долгие годы и выясняет, что она встречается с другим; герой понимает, что этот поезд ушел. Мир рушится для главного героя, и вероятно поэтому, когда Борис неожиданно забирает его с вечеринки по поводу предстоящей свадьбы с Китси, Тео почти безропотно идет на поводу у былого приятеля. Они летят в Амстердам: цель – вернуть «Щегла». Там происходят долгие и туманные для Тео поиски нужных людей и путей, в итоге на них выходят два человека, у которых «Щегол». Далее происходит разборка, в ходе которой Тео убивает человека, но птичка опять упорхает от них – с полотном скрывается некий мальчишка. Далее Борис оставляет Тео в отеле, и тот без паспорта и прочих документов проводит новогодние праздники в отеле в наркотическом и алкогольном тумане наедине с мыслями о суициде и столь привычными для него соображениями о том, что все – тлен. Но неожиданно появляется Борис и оказывается, что он с напарниками все разрулили и получили от арт-копов миллион долларов; часть денег Борис отдал Тео. По сути, на этом кончается повествование. Свадьба с Китси в подвешенном состоянии, взаимоотношения с Пиппой тоже.

**Конец спойлеров**

Как видим, судьба главного героя, как и базирующаяся на ней фабула произведения, очень сложна и витиевата. Но сила хорошего произведения в том, что оно значительно больше, чем просто последовательность событий. Фабула может быть не более чем инструментарием для автора, чтобы поставить проблематику, раскрыть темы и высказать идеи. Вот и здесь, пересказывая сюжет произведения, ваш покорный слуга лишний раз убедился, что роман несравненно шире фабулы, и возможно, Тартт весь сюжет своего произведения пыталась сделать ложным. И именно поэтому не может быть никаких претензий, что некоторые сюжетные линии не закончены никак (и ни при чем здесь эффект Зейгарник, мол, автор пытается устроить еще большее погружение читателя, прервав незаконченное; и уж тем более смешно предполагать, что все это – нога в дверь на случай коммерческого «to be continued») – автор пытается заставить читателя ретроспективно поднять рассматриваемые вопросы и обдумать их, не отвлекаясь на фабулу. И именно по этой же причине в произведении нет акцентированного катарсиса, потому что читатель невольно начнет его прикреплять к массивному сюжетному пласту, рискуя вообще забросить глубокие слои идейно-тематического наполнения.

Таким образом, сюжет как яркий фон, который, как этого боится Тартт, может поработить читателя, а на деле порой порабощает и самого   
автора, с чем она пытается бороться, но порой не столь органично и деликатно, как этого бы хотелось.

Но и главный герой должен восприниматься как некий фон, хоть и более близкий к сути произведения. Таким образом, Донна Тартт пишет   
специфическую трехпластовую картину, а кистью служит выбранный ей способ повествования: слегка редактируемых дневников. Это –   
очень сложный концепт, который еще можно выдерживать в рамках мелких форм, но на расстоянии в 830 страниц (объем романа) иногда происходят откровенные провалы, не являющиеся задумкой автора. Тартт и сама отчетливо понимает, что страховка нужна, но, не желая часто обращаться к инструментам постмодерна, которые могли бы ей сильно помочь, она довольствуется диктатом автора – и он не всегда выручает.

И эта переоценка своих возможностей приводит к тому, что сам образ главного героя оказывается художественно абсолютно нецелостным – и в данном произведении это не оправдывается тем, что и сама личность персонажа может казаться нецелостной. Здесь нет атомизации образа главного героя как приема, потому что не автор не хочет складывать персонаж как объект – персонаж сам не складывается.

Тео с его приключениями и перипетиями – это новый Пип из «Больших надежд», помещенный в современный Нью-Йорк с развернутым описанием антикварного мира этого города, который словно переносит нас на страницы Диккенса. Например, описание дома Хоби:

Я чувствовал себя лучше, зная, что до него можно доехать на автобусе, по Пятой, никуда не сворачивая, и когда я просыпался по ночам – дрожа, в панике, тело снова и снова сводит взрывом, – то убаюкивал себя мыслями о его доме, где, почти сам того не понимая, я мог иногда ускользнуть прямиком в 1850-е, в мир, где тикают часы и скрипят половицы, где на кухне стоят медные кастрюли и корзины с брюквой и луком, где пламя свечи клонит влево от сквозняка из приоткрытой двери, а занавеси на высоких окнах в гостиной трепещут и развеваются, будто подолы бальных платьев, в мир прохладных тихих комнат, где спят старые вещи.

Перед нами искренний глубокий поклон великому мастеру Диккенсу.

Но ставя перед собой еще и задачу создания новых «Больших надежд», Тартт не понимает, как сложно скоординировать такое несметное количество концептов. В итоге если в романе Диккенса идеи, мораль, юмор блестяще переплетены с сюжетом, то в «Щегле», как в романе воспитания, этой гармонии добиться не удается. Тартт сама оказывается в роли Хоби: из имеющихся (подвластных ей) у нее частей классики она собирает лишь похожую на шедевр вещь, а затем, уже как Тео, выдает ее за этот шедевр.

Проблема растворенности главного героя в способе подачи повествования приводит не только к его невнятности, но и к опасности столь же невнятного восприятия других персонажей. Но здесь читателю важно помнить о столь свойственном многим людям восприятии окружающих менее изменчивыми в сравнении с собой с точки зрения личных качеств, поведения и настроения (искажение при описании черт характера). Это свойственно и главному герою, а так как он сам несильно меняется, то склонен окружающих вокруг себя воспринимать еще более статичными. Потому-то и кажется, что персонажи, повзрослев, говорят так же, как и в детском возрасте, будто психологически они ничуть не изменились. Хотя если на секунду возвыситься над Тео, мы увидим, что Борис, Пиппа и другие меняются очень заметно.

Было бы большим искусом объяснить сложность восприятия некоторых героев тем, что Тартт использует их как сугубо вспомогательный инструмент, – но нет, она пытается довольно бережно их прорисовать и придать им глубокие психологические черты. Писательница понимает, что без живых героев параллель с «Большими надеждами» будет несколько натянутой. Интересно, что кроме диккенсовского романа имеется отсылка на франшизу о Гарри Поттере: фамилией знаменитого воспитанника Хогвартса Борис называл Тео из-за его внешности, а в образах матерей Тео и Гарри просматриваются явные сходства.

И вот по дороге романа о стране Детство Тартт приходится продираться сквозь главного героя, который, будучи порожденным писательницей, не собирается ей помогать.

Само собой, порой не мы такие – жизнь такая, и именно этим можно объяснить поведение главного героя и нежелание Тартт в угоду удобствам менять главного героя. Трагедия в музее, когда главный герой потерял свою глубоко любимую мать и, кроме того, оказался втянут в эпопею с похищением картины, сильно потрясла Тео. Но никто и не просит менять главного героя искусственно, надо пытаться найти баланс в связках автор – герой и герой – рассказчик. И если при описании внутренних переживаний героя Тартт чаще всего удается найти нужную палитру, то при описании связи (или несвязности) Тео с окружающим миром нередко гармонии не наблюдается.

Трагедия в музее не только является зачином для сюжета книги, но также и отправной точкой для главной тематики книги. Вечность как спиралеобразная История – исследование не только формы этой спирали, но и ее материала; поиск ответов на ряд вопросов: степень и виды детерминированности этого пути и настоящее-ложное в нем.

Видимая (увиденная) рифмовка разных петлей спирали Истории заключается в том, что события начала книги удивительным образом совпадают с трагедией 1654 года, когда в голландском городе Дельфте произошел взрыв, унесший жизнь Карела Фабрициуса, автора картины «Щегол», и уничтоживший ряд его работ и работ других знаменитых художников. Но «Щегол» тогда упорхнул из костлявых лап смерти. И вот спустя три с половиной века происходит то же самое, словно загадочное совпадение, которое, быть может, спустя годы будет восприниматься потомками как диковинное совпадение или вообще как художественный вымысел. Схожесть событий как завлекающая загадка Истории, провоцирующая нас на то, чтобы подумать, есть ли у этой самой Истории если не предопределенности к чему-то, то хотя бы знаки, являющиеся некими опорными пунктами, по которым она ориентируется в пространстве-времени.

И эта тематика корреспондирует с другой, активно затрагиваемой в книге: Судьба. Помимо Тео вопросом «Что есть Судьба, если она есть?» активно задаются два героя: его отец и друг Борис. Но если первый является «ученым-теоретиком» в изучении этого вопроса, что объясняется его деятельностью – он азартный игрок и заглянуть в чертоги будущего для него адски необходимо, то второй является «ученым-экспериментатором» и анализирует произошедшее часто апостериори, с высоты полученных знаний.

Как это нередко бывает, теоретики в этом вопросе оказываются совершенно несостоятельными, и это, вкупе с сопутствующими факторами, уносит Ларри Декера в мир, где будущее – кто знает? – более прозрачно. Тео испытывает жесткий скептицизм ко всем этим попыткам отца прочувствовать энергию колец Сатурна, считая, что человек бессилен перед лицом случая.

Но что меня цепляло в этих скупых рассказах из библиотечных книжек, так это доля случая: две совершенно не связанные меж собой трагедии – моя и его [Фабрициуса. – *А.Р*.]– совпадали в какой-то незримой точке, точке большого взрыва, как говаривал отец не с каким-нибудь там сарказмом или пренебрежением, а напротив, с уважительным признанием силы рока, который правил его жизнью. Можно было годами искать между ними связь, да так ее и не отыскать – вся суть была в том, как все сходилось в одном месте и как разлеталось в разные стороны, искажение времени, мама оказалась возле музея, когда дрогнуло время и свет исказился – на краю бездонной яркости мельтешат вопросы. Шальная случайность, которая могла – или не могла – все изменить.

В то же время, осознавая трансцендентность Рока, его кажущуюся иррациональность с точки зрения мышления нормального человека, Тео словно признает, что попытка построить Теорию Всего Истории не может вестись в рамках логики, нельзя совершить ошибку теологов и ученых и пытаться самим строить понятные нам миры.

Искажение времени: возможность увидеть что-то дважды, а то и больше. Точно так же, как все отцовские ритуалы, его система ставок, все его прогнозы и предсказания строились на подсознательном ощущении сокрытых во всем стереотипов, так же и взрыв в Дельфте был частью совокупности событий, которые отрикошетили в настоящее. И от множества возможных результатов голова шла кругом.

Экспериментаторы-судьбоведы редко ошибаются в частностях, как это и происходит с Борисом. Другой разговор, что морально неправы те из них, кто будет перманентно настаивать на верности индукции, построенной на их опытных наблюдениях. Но в этом и мудрость друга Тео, что он не настаивает на том, что его наблюдения являются неким фракталом по отношению к Судьбе, исходя из которого, можно провести безошибочную экстраполяцию. Нет, он отчетливо осознает, что его знания лишь один узор на удивительном, загадочном и прекрасном гобелене Судьбы. И поэтому, а также вследствие понимания запредельности Судьбы он не слишком придирается к формулировкам описания рассматриваемого вопроса: ведь нет верных слов для описания неописуемого, и динамика слов лучше опишет Это, чем их смысл.

– А что если все твои решения, все твои поступки, плохие ли, хорошие, – Богу без разницы? Что, если все предопределено заранее? Нет, нет, ты погоди – над этим вопросом стоит пораскинуть мозгами. Что, если эта наша нехорошесть, наши ошибки и есть то, что определяет нашу судьбу, то, что и выводит нас к добру? Что, если кто-то из нас другим путем туда просто никак не может добраться?

– Куда – добраться?

– Ты пойми, что, говоря «Бог», я просто имею в виду некий долгосрочный высший замысел, который нам никак не постичь. Огромный, медленно надвигающийся на нас издалека атмосферный фронт, который потом раскидает нас в разные стороны как попало… – Он театрально замахал рукой, будто разгоняя летящие листья. – А может, и не так уж все случайно и безлично, если ты меня понимаешь.

– Прости, но что-то я не вижу в этом особого смысла.

– Да не ищи ты никакого смысла. Может, смысл как раз в том, что такой он большой, этот смысл, что сам ты его никак не разглядишь, не поймешь. Потому что, – взметнулись брови-чайки, – смотри, если бы ты не взял тогда картину из музея, а Саша бы ее потом не упер, а я бы не придумал эту идею с вознаграждением – может, тогда и все остальные картины так бы и не нашел никто? Никогда бы, а? Так и лежали бы они в оберточной бумаге. В квартире за семью замками. И никто бы на них не смотрел. Одиноко бы лежали там, потерянные для всего мира. А может, чтоб найти их все, надо было потерять одну?

– По-моему, это скорее называется «злой иронией», чем «божественным провидением»…

– Да, но зачем это как-то вообще называть? Не могут они оба оказаться одним и тем же?

Главный герой Тео тоже постоянно задумывается о Судьбе, Истории и вечном толстовском «Кто же управляет всем?» Но в отличие от иррационального подхода отца или легкомысленного и добродушного подхода Бориса, Тео пытается дойти до самой сути, и это приводит к крайне угнетающему поиску истины. С одной стороны, причина видится в том, что История трагически прошла именно по его линии жизни, заложив зерно этим стенаниям. В музее мама главного героя рассказывает о голландских мастерах:

– Ну, голландцы микроскоп изобрели, – сказала она. – Они были ювелирами, шлифовщиками линз. Они хотели, чтобы все было подробнее некуда, потому что даже самые крошечные вещи что-нибудь да значат. Когда видишь мух или насекомых в натюрмортах, увядший лепесток, черную точку на яблоке –   
это означает, что художник передает тебе тайное послание. Он говорит тебе, что живое длится недолго, что все – временно. Смерть при жизни. Поэтому-то их называют natures mortes. За всей красотой и цветением, может, этого и не углядишь поначалу, маленького пятнышка гнили. Но стоит приглядеться – и вот оно.

Но в то же время, вглядываясь более внимательно в образ Тео, становится понятно, что за этим углубленным изучением стоит комплекс взаимодействующих причин: психогенетика, семья, школа и другие. Кроме того, видно, что личность Тео находится в постоянном развитии. Поэтому нельзя впадать в самообман, пытаясь списать меланхоличные мысли главного героя на одну причину и строго зафиксировать его детерминанту поведения, хотя отчасти и можно подумать о том, что некоторые моменты особенно четко отчеканились на его натуре.

И вся эта меланхолия приводит Тео к дико депрессивным «все – тлен» мыслям.

Но нет, «депрессией» это не назовешь. То был полет в бездну, вмещавшую столько тоски и омерзения, что они становились надличностными: когда тошнотворно, до испарины мутит от всего рода человеческого, от всех человеческих деяний с самого сотворения времен. Уродливые корчи законов биологии. Старость, болезни, смерть. Никому не спастись. И самые красивые люди – все равно что спелые фрукты, что вот-вот сгниют. Но они отчего-то все равно продолжали трахаться, и размножаться, и выпрастывать из себя свеженький корм могильным червям, производя на свет все больше и больше новых страдальцев, словно это душеспасительный, стоящий, высокоморальный даже поступок: подсадить как можно больше невинных созданий на эту заранее проигрышную игру. Ерзающие младенцы, медлительные, самодовольные, хмельные от гормонов мамаши. Кто это у нас такой сладенький? Мимими. Дети орут и носятся по игровым площадкам, даже не подозревая, какие круги ада их поджидают в будущем: унылая работа, грабительская ипотека, неудачные браки и облысение, протезирование тазобедренных суставов, одинокие чашки кофе в опустевших домах и мешки-калоприемники в больницах. И большинство вроде ведь довольствуется тонюсенькой позолотой и искусным сценическим освещением, которые, бывает, придают изначальному ужасу человеческой доли вид куда более таинственный, куда менее гадкий. Люди просаживают деньги в казино и играют в гольф, возятся в саду, покупают акции и занимаются сексом, меняют машины и ходят на йогу, работают, молятся, затевают ремонт, расстраиваются из-за новостей по телику, трясутся над детьми, сплетничают про соседей, выискивают отзывы о ресторанах, основывают благотворительные фонды, голосуют за политиков, следят за «Ю-Эс Оупен», обедают, путешествуют, занимают себя кучей гаджетов и приспособлений, захлебываются в потоке информации, эсэмэсок, общения и развлечений, которые валятся на них отовсюду, и все это только чтобы забыть, где мы, кто мы. Но под ярким светом ты это уж никак не замажешь. Все – гнилье, сверху донизу.

Столь припечатывающие к Земле, если не к мечте о загробном мире, мысли могут несколько огорошить читателя, который мог видеть столько светлых мгновений в первой части произведения. Великолепно рассказанная история о настоящем учителе Хоби, который, как и мать Тео, прививает ему любовь к Красоте и который словно волшебник возвращает к жизни уже готовые исчезнуть навсегда детали произведений искусства, давая им вторую жизнь. Повесть о первой любви, хотя она и изображена несколько скомкано и негармонично соотносится с остальным произведением, но все равно чувства Тео к Пиппе как глоток свежего воздуха для задыхающейся души главного героя. Забавные гастарбайтеры, работающие в доме Тео, готовые поддержать главного героя забавными репликами. Семья Барбуров – современные Будден-  
броки – богатое и красивое нью-йоркское семейство, которое дает Тео временное пристанище и с чувством такта и достоинства пытается вернуть того к жизни.

Но жизнь и смерть всегда идут рука об руку. И вот – Барбуры начинают свое падение из-за неудачных вложений, а еще спустя некоторое время Барбур-старший и Энди погибают в морской катастрофе. К мнительному чувству вины за смерть матери добавляется чувство вины за смерть отца; возникает чувство, что смерть прячется за твоим плечом, но всегда исчезает, стоит тебе повернуться. Ненависть к отцу усиливается от осознания все большего сходства с ним: мало того внешне, но еще и некоторыми чертами характера. Дом матери, в котором были прожиты счастливые моменты, сносится под аккомпанемент чувства, что былой Нью-Йорк, в котором жила его мама, уходит, и не остается даже давно остывших следов ее ног, а в новом Нью-Йорке призраку матери будет уже не столь уютно.

Время как предчувствие Смерти столь пугает Тео, что он, в большей степени даже подспудно, хочет оставить при себе то, что способно Время остановить, законсервировать, спрятать в бутылку – великое произведение искусства. Хоби в одном месте произносит: «…Не в том ли смысл всех вещей – красивых вещей, – чтоб служить проводниками какой-то высшей красоте?» Шедевр как проводник Истории по ощущениям Тео способен несколько успокоить невроз от осознания запредельности Истории и Судьбы.

Но парадокс «Постороннего» Альбера Камю в том, что экзистенция человека очень причудливым образом связана с поиском этой экзистенции самим человеком и желанием ее найти. Проклятие ответственности за свое существование раз за разом доводят Тео до отчаяния и депрессий. В попытке несколько успокоить себя от этого щемящего чувства Тео злоупотребляет наркотиками и считает, что они не просто не мешают ему быть полноправным членом общества, но даже помогают.

Это все сказки, что опиаты якобы не дают вести нормальный образ жизни: одно дело – ширяться, но меня-то, шарахавшегося от взлетавших с тротуара голубей, чуть ли не до судорог и нервного паралича страдавшего от посттравматического синдрома, меня таблетки превратили в компетентного и расторопного члена общества.

Став «компетентным и расторопным членом общества», Тео даже практически избавился от паранойи, преследовавшей его по поводу картины, – лежит она себе преспокойненько в камере хранения, и ладно. Однако когда Люциус Рив заявился и сказал, что знает о том, что Тео использует картину в преступных целях, былой гнойник вскрылся, и чувство несвободы вновь нахлынуло с прежней силой. Главный герой сам словно становится щеглом – одиноким пленником. В этом плане интересно привести размышления главного героя из конца книги:

Почему он не нарисовал что-то более типичное? Не море, не пейзаж, не пьянчужек в таверне – сценку из жизни бедноты, не охапку, черт подери, тюльпанов, а этого маленького, одинокого пленника? Прикованного к насесту. Как знать, что пытался донести до нас Фабрициус, выбрав такого крохотного героя для своей картины? Вот так представив этого крохотного героя нам? И если правду говорят, что каждая великая картина – на самом деле автопортрет, что же тогда нам Фабрициус рассказывает о себе? Художник, пред чьим талантом преклонялись величайшие художники его времени, который умер таким молодым, так давно и о ком мы почти ничего не знаем? Говоря о себе как о художнике, на подробности он не скупится. Его линии говорят за него. Жилистые крылышки, процарапанные бороздки на перьях. Видишь скорость его кисти, твердость руки, плотные шлепки краски. И тут же, рядом с размашистыми, густыми мазками, – полупрозрачные участки, выполненные с такой любовью, что в самом контрасте таится нежность и как будто бы даже улыбка, под волосками его кисти виднеется прослойка краски; он хочет, чтоб и мы коснулись пушка у него на груди, ощутили мягкость, рельефность пера, хрупкость коготков, которые он сомкнул вокруг медной жердочки.

Но что эта картина рассказывает о самом Фабрициусе? Ни слова о том, каким он был семьянином, кого любил и во что верил, ничего о его гражданских или карьерных устремлениях, о том, преклонялся ли он перед властью и богатством. Тут только биение крошечного сердечка и одиночество, залитая солнцем стена и чувство безвыходности. Время, которое не движется, время, которое нельзя   
назвать временем. И в самой сердцевинке света застрял, замер маленький пленник. <…> И так легко на этом бравом портретике разглядеть в щегле – человека. Гордого, уязвимого. Один пленник смотрит на другого.

Но кто теперь скажет, каковы были намерения Фабрициуса? Сохранилось так мало его работ, что даже догадки строить не очень получается. На нас смотрит птица. Не очеловеченная, не приукрашенная птица. Самая настоящая птица. Наб-  
людательная, смирившаяся со своей участью. Нет тут ни морали, ни сюжета. Не будет никаких выводов. Одна только пропасть, две пропасти: между художником и прикованной птицей, между его изображением птицы и тем, как спустя много столетий мы ее видим.

Очень сложная полифоническая метафора; загадка, которую не так просто распутать. Понятно: художник – Творец, птица – Тео, Время   
как фон вечности. Но как с этим соотносится сама пара Тартт – Тео. Вероятнее всего, Тартт стоит в стороне от этого (или над этим?), и ее связь с главным героем не укладывается в эту метафору. Однако может, все хитрее – ведь загадка сложна.

Шутка в том, что все эти вериги на душе Тео, его депрессия и паранойя являются следствием игривого своеволия Жизни. Оказывается, картины у Тео не было с момента пребывания в Лас-Вегасе, то есть с 15 лет, и вся его многогранная связь с шедевром была своеобразным ментальным плацебо. Вся эта большая тайна, которая не столько даже питает его, сколько во многом помимо его воли делает его таким, как он есть, оказывается покоящейся на ложном фундаменте. Реальные чувства и фальшивые факты оказываются тесно переплетенными.

Тематика связи реального и фальшивого в романе описывается очень широко, и есть предположение, что Тартт идет даже дальше. Ради развития этого вопроса писательница весь свой роман превращает в своеобразный концепт для развития этой тематики.

Исходя из техники, которая фигурирует в романе: мобильные телефоны с камерами, Iphone, Ipod и прочее, можно заметить, что рассказчик едва ли находится в настоящем (2014, 2015), а герой в молодости в 2000-2001 году. Таким образом, можно сделать выводы: либо рассказчик находится в будущем (например, 2020), либо перед нами слегка измененная реальность. Есть еще версии, что либо Тартт просто напутала со временем, либо я, автор этой рецензии, что-то неверно рассчитал и истолковал. Но все же видится в этом концептуальный замысел автора: создание немного фальшивой реальности, заигрывание со Временем. И в самом деле: если самая настоящая История кажется нам фальшивой, то многое ли изменится, если и законы времени будут «ненастоящими». Здорово, что этот внетекстуальный концепт удивительно гармонирует с формой произведения: то, что 27-летний говорит о 13-летнем через призму жизненного опыта и знаний, которые у него накопились, но пытаясь это сделать языком 13-летнего, тоже спрессовывает время, но уже внутри текста.

Идея о том, что грань между настоящим и фальшивым едва различима, фигурирует и в самом тексте произведения. Хоби собирает «дивных Франкенштейнов» из деталей неподдающихся починке мебельных шедевров, а Тео выдает эти агрегаты за искусно отреставрированные раритеты; клиенты добродушно ведутся на это, отваливая за «нетленки», а по факту просто за осознание обладания ими, кругленькие суммы. Настоящие детали шедевров (с небольшим добавлением современных), обработанные руками настоящего мастера, превращаются в мебель, которая покупается за настоящие деньги и дает настоящие положительные эмоции. Парадокс в том, что фальшь активно аккомпанирует всему этому «настоящему». В своей перманентной неэтичности повзрослевший Тео производит впечатления насквозь ненастоящего человека. Но если вдуматься, то герой столь искренен (сколь обманчиво в русском языке это слово – «искренность»!) и целостен в этом образе жизни, что, имея право осуждать его за многое (цинизм, аморальность, уныние), Тео сложно обвинять в фальшивости – равно осуждать человека, который думает, что он на карнавале, за то, что тот скрывает маской свое лицо (но можно обвинять в глупости, если он не на карнавале). Важно понять, что этика главного героя – вообще не повод для темы у Тартт, это всего лишь способ для ответа на другие вопросы; претензии к автору можно предъявить, что она просто средне пишет, когда пытается описать ментальное разложение главного героя: пытаясь нырнуть глубже, она безнадежно захлебывается, и текст становится некрасиво тяжеловесен.

Открытый финал произведения можно интерпретировать еще и как покрытие лаком всей картины на тему «настоящее-фальшивое» и задиристое подмигивание всему Искусству Романа. И в самом деле, большинство романов имеют свой конец, неестественно четкий в сравнении с тем, какие бывают в жизни. Роман заканчивается, жизнь продолжается – нет ли в этом чего-то фальшивого? Ведь и это произведение, при ровно той же фабуле, можно было бы сделать с закрытым концом: но Тартт нарочито дает понять читателю, что действие не закончено и оно продолжится дальше. Это послание надо расшифровывать, конечно, не так, что мой роман – настоящий, а остальные – нет. Просто это очередное подтверждение сложности нахождения грани между настоящим и фальшивым.

Многие комментаторы этого романа предлагали воспринимать его как попытку Тартт написать домодернистский роман современным языком так, словно бы ее непосредственным предшественников был сам Диккенс. Автору рецензии льстило бы, что он увидел такую интерпретацию этого романа: Тартт искажает Время в романе и говорит о фальшивом-настоящем, связывая это с тем, что на интертекстуальном уровне она искажает всю Историю Романа, словно до нее был только Диккенс. Увы! Это не так! Никакой такой задачи Тартт перед собой не ставила. Можно пофантазировать, что у нее просто очень плохо получилось реализовать эту задумку. Но уж слишком много в романе от XX века, причем от разных его, даже противоположных, проявлений: в технике, содержании, форме, методах; очень много неприкрытых поклонов в сторону писателей прошлого века, а если и есть несогласие с отцами, то это не переходит в протест. Это не отменяет того, что главным за виртуальным столом, собранным для обсуждения проекта романа Донны Тартт «Щегол», является Диккенс. Но за этим столом сидят и писатели недавнего прошлого, и Тартт сама их позвала.

Эта надуманная метафора о виртуальном заседании писателей прошлых лет крайне сомнительна. Но она позволяет абстрактно взглянуть на проблему интернациональности Искусства Романа. Представляя подобные круглые столы при обсуждении того или иного романа, надо помнить, что величайшие писатели присутствуют за столами у многих, тем самым связывая некоторые пары писателей через два рукопожатия. Можно смоделировать аналогичные ситуации и в других жанрах   
литературы и видах искусства для сравнения. Формально подобный эксперимент не даст новых результатов: Роман более интернационален, чем сестра Поэзия и брат Рассказ, но куда более национален, чем Кино, Живопись, Классическая Музыка и Театр. И все же новый результат есть: в среднем своем Роман (и его создатель романист) куда более свободен (вольно или невольно) в степени своей, большей или меньшей, интернациональности: при прочих равных автору Романа значительно проще позвать любых коллег на заседание, они реже откажут и им проще будет найти общий язык.

На свое заседание Тартт позвала многих – зал распирало: преимущественно были американцы, немного англичан и совсем чуть-чуть из иноязычных мастеров. Писательница была очень хорошо знакома с приглашенными и с их творчеством, испытывала к ним огромное уважение и не хотела никого обидеть. В то же время Тартт так переполняло от своих собственных идей и концепций, что после заседания перед ней стояла почти неразрешимая задача каким-то образом увязать свою фантазию с услышанными на заседании советами. Гармонично скомбинировать все это воедино не получалось и, умышленно или нет, автор решила пожертвовать техникой ради смыслового наполнения. Получилось глубоко, интересно, волнующе, но до шедевра данное произведение не дотягивает, как бы оно кому ни понравилось.

«Великим» этот роман и в самом деле не назовешь: не самый выдающийся язык, переизбыток концепций, которым не удается органично смыкаться, несоразмерность объема и декларируемой значимости отдельных частей произведения – перечислены лишь наиболее очевидные претензии. Причем причина этих неудач не в отсутствии таланта и уж тем более не в погоне за тиражами. Причина – в чрезмерной фантазии и нежелании эту фантазию унять и соотнести со своими возможностями.

Казалось бы, если роман не «великий», то он и не может быть «великим американским». Но не все так просто. Понимая природу рассматриваемого проклятого вопроса американской литературы, надо четко отдавать себе отчет в этом сочетании слов: «великий американский роман». Здесь «великий» и «американский» – это не два равнозначных и необходимых критерия. В действительности словосочетание «американский роман» оказывается неделимо, а слово «великий» относится к обоим словам после себя и даже в большей степени именно к слову «американский». Следовательно, не «*роман* (какой?) – *великий*», а «*американский* роман (какой?) – *великий*».

Абзац сверху выглядит некой словесной эквилибристикой, но только так можно правильно поставить и прочувствовать рассматриваемый вопрос. Едва ли романы «Последний из могикан» или «Хижина дяди Тома» можно назвать великими романами, а вот «великими американскими» – вполне.

И после этого ответ на вопрос «Является ли “Щегол” Великим Американским романом?» становится еще более очевидно отрицательным. И даже бесспорным становится, что Донна Тартт и не пыталась писать «Великий Американский роман». Да, он показывает мысли и образ жизни американца в определенный момент, но проекцию этого значительно проще осуществить в пространство, чем во время. Чисто американских вопросов в данном произведении немного, да и они почти все сиюминутны.

Роман Донны Тартт «Щегол» очень интересный и увлекательный роман высокого художественного уровня, но не шедевр. «Щегол» обладает богатым содержанием и идейно-тематическим наполнением, несет в себе изрядное количество внетекстуальных и интертекстуальных экспериментов и имеет необычную изощренную форму. Со всеми своими задумками автор справляется местами блестяще, местами средне, но нередко откровенно запутываясь в своей фантазии. Продекламированный многими критиками вопрос о возможном появлении Великого Американского романа, хочется верить, удивил саму Донну Тартт, потому что произведение даже и не пыталось удовлетворить каноническим критериям запроса, и рассмотренные в нем идеи и темы носят куда более интернациональный характер, чем должно для Великого Американского романа.