



НАУЧНАЯ СТАТЬЯ
УДК 82.0

DOI: 10.18287/2782-2966-2024-4-2-43-50

Дата поступления: 10.01.2024
рецензирования: 20.04.2024
принятия: 05.06.2024

А.А. Александрова
Самарский национальный исследовательский
университет им. академика С.П. Королева,
г. Самара, Российская Федерация
E-mail: a.alina.melnikova@gmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4885-2619>

Поэтика экстатического в границах романа: «Тайная история» Д. Тартт

Аннотация: в статье предлагается способ интерпретации художественного текста, предполагающий анализ форм изображения героя на границе через призму поэтики экстатического. Художественное пространство романа Д. Тартт «Тайная история» рассматривается нами как экспериментальное поле для изображения драматического опыта героев, осознанно игнорирующих границы общепринятого порядка. Выход за границы морали, мотивированный логикой экстатического переживания, соотносится с выходом за границы конвенционального пространства – в хронотопе романа появляются «дыры» – места совершения некоего таинства. Сознание рассказчика, вербализующего этот опыт, находится на границе двух полюсов морали – добра и зла. Рассказчик решает проблему оформления своего опыта в мыслительные формы, заимствуя средства выражения у других персонажей, оказавшихся по ту сторону морали (из произведений Данте, Достоевского). Но выстраиваемый героями антимир и его антимораль возможны только при наличии устойчивого представления о миропорядке, которое реализуется в перспективизме романа как формы, тяготеющей к изображению срединного бытового материала и к сбалансированным структурам. Дополнительным подтверждением традиционных ценностей служит использование автором отдельных форм, отсылающих к жанрам массовой литературы – детектива и академического романа – благодаря которым нивелируется поэтика экстатического.

Ключевые слова: граница; поэтика экстатического; герой на границе; жанр; художественное пространство; художественный язык; поэтика романа.

Цитирование: Александрова А.А. Поэтика экстатического в границах романа: «Тайная история» Д. Тартт // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2024. Т. 4, № 2. С. 43–50. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2024-4-2-43-50>.

Информация о конфликте интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

© Александрова А.А., 2024 – магистрант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, 443086, Российская Федерация, г. Самара, Московское шоссе, д. 34.

SCIENTIFIC ARTICLE

A.A. Aleksandrova
Samara National Research University,
Samara, Russian Federation
E-mail: a.alina.melnikova@gmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4885-2619>

The Poetics of the Ecstatic Within the Boundaries of the Novel: "The Secret History" by D. Tartt

Abstract: the article suggests a way of interpreting a literary text in terms of the poetics of the ecstatic, as well as an analysis of ways to describe a character on the edge, formed by such poetics. The artistic space in the novel "The Secret History" can be seen as an experimental field for depicting the dramatic experience of the characters, who consciously decided to ignore the boundaries of conventional morality. The path towards the edge of morality, created by the ecstatic experience, has a correlation with going beyond the geographical borders, the appearance of "holes" in the chronotope, the inaccessible places of sacrament. The narrator's consciousness, who verbalizes this experience, finds itself on the border of two poles of morality – good and evil. The problem of verbalizing his experience into thinking patterns is solved by the narrator via borrowing

means of expression from other characters that also found themselves on the other side of the good (from books by Dante, Dostoevsky). But the anti-moral world is possible only if there is a stable image of what is good, which is realized in the novel form, which gravitates towards the image of the averaged everyday material, balanced structures. An additional confirmation of traditional values are the genres of popular literature – the detective story and the academic novel – thanks to which the poetics of the ecstatic is neutralized.

Key words: border; poetics of the ecstatic; character on the edge; genre; artistic space; artistic language; poetics of the novel.

Citation: Aleksandrova, A.A. (2023), The Poetics of the Ecstatic Within the Boundaries of the Novel: "The Secret History" by D. Tartt, *Semioticheskie issledovanija. Semiotic studies*, vol. 4, no. 2, pp. 43–50, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2024-4-2-43-50>.

Information about conflict of interests: the author declares no conflict of interests.

© Aleksandrova A.A., 2024 – master of the Russian and Foreign Literature and Public Relations Department, Samara National Research University, 34, Moskovskoe shosse (st.), Samara, 443086, Russian Federation.

Введение

Творчество Донны Тартт сосредотачивается вокруг темы смерти, конечности существования, особенно трагического и даже насильственного ухода из жизни. Возможно, причину такого выбора озвучивает главный идеолог «Тайной истории» ("The secret history") – профессор Джулиан Морроу, который объясняет студентам связь Прекрасного и Ужасного по «Поэтике» Аристотеля: отталкивающие вещи, вроде трупов, способны восхищать зрителя, когда они запечатлены в произведениях искусства (Tartt 1992). В романе «Маленький друг» ("The little friend") читателя сначала знакомят со всеми членами семьи, таких реальных в своей неидеальности, он вовлекается в их повседневные заботы, и вот, когда он чувствует себя в этом художественном мире как в кругу знакомых, автор огорчает читателя известием о смерти одного из детей семейства, абсурдной в своей жестокости и необъяснимости. Автор убивает именно того, кто из всех героев больше всего вызвал симпатию. Установившаяся связь с героем подкрепляет желание читателя разобраться в убийстве вместе с главными персонажами. Но в своем дебютном романе «Тайная история» Донна Тартт выбирает другую стратегию. В первых же строках мы узнаем, что герой был убит. И если «Маленький друг» удерживал внимание читателя на чувстве сопереживания, то здесь сюжет заманивает скорее неожиданностью такого жестокого поступка и интригующей таинственностью, которую обещает заголовок. Но ни в одном из романов Донна Тартт не раскрывает загадку, которая и привлекла внимание читателя к книге: мы так и не узнаем, кто убил маленького Робина, а финал «Тайной истории» лишь подтверждает беспомощность конвенциональных представлений в понимании мотивов поступков героев. Тем не менее книги Донны Тартт стали бестселлерами, несмотря на ее осознанный отказ от следования ожиданиям читателей. В отзывах книжных магазинов «Тайную историю» рекомендуют как один из лучших романов их коллекции; поклонники

делятся невероятным, ошеломляющим эффектом от прочтения, были и те, кто даже вдохновился на изучение античности благодаря этой книге.

Роман, так умело маскирующийся под массовую литературу, в действительности только использует приемы ее жанров, чтобы привычным, понятным языком говорить на табуированные темы. Нам кажется, что не только эстетика смерти нарушает границы жанров массовой литературы после прочтения «Тайной истории», ведь эта тема довольно хорошо освоена массовым искусством, но гораздо большее значение, по нашему мнению, имеет особый тип художественности, пронизывающий всю канву произведения и объясняющий логику построения сюжета, композиции, системы героев и других его составляющих. Необходимо, во-первых, проследить особенности художественного языка Д. Тартт, приемы изображения человека на границе; во-вторых, изучить смежную проблему репрезентации поэтики хаоса в литературном произведении. Данный тип художественности интересен для изучения соответствующих тенденций в изображении и эстетизации зла в современном искусстве.

Методы исследования

В нашей статье учитывается и используется корпус научных работ, посвященных феномену границы как смыслообразующему аспекту эстетической коммуникации (Рымарь 2016, Лотман 1970, Бахтин 2003), и в качестве материала был выбран текст и автор, которые до сих пор не рассматривались в рамках этой концепции. Мы пользуемся терминологией, предложенной Н.Т. Рымарем, сформулировавшим понятие «поэтика экстагического» (Рымарь 2016), как особый тип художественности для описания явлений и феноменов, игнорирующих фундаментальные основы мироустройства и бытия в целом. Подкрепив эту терминологию работами в области изучения эстетики хаоса Ж. Батая, М. Бланшо (Батай 1994, 1997, 2004, Бланшо 1994, 2002), мы сформулировали выводы и обоснования семиоти-

ческой значимости категории границы и поэтики экстатического как одного из способов ее репрезентации. «Экстатическое» при дословном переводе означает «выходящий за...», что направляет нашу мысль на поиск в категориях поэтики пространства. И, как показало наше исследование, этот путь оказался наиболее продуктивным для решения поставленных задач.

Донна Тартт открыто говорит о своем писательском методе, и в одном из интервью она пояснила, как образ рассказчика Ричарда в черновиках прошел эволюцию от чуждого писательнице героя, продиктованного потребностями повествования, до ее своеобразного alter ego, вобрав в себя многие из черт самой Тартт (Nicolaou 2022). Герои действительно кажутся настолько правдоподобными, что некоторые исследователи выбрали психологический и психоаналитический методы для анализа «Тайной истории» (Лушникова 2019, Ломакина, Полховская 2020). Результатом этих исследований стало создание психологической категоризации образов. В художественной реальности, которая строится по законам экстатического, образы могут иметь паттерны известных нам психологических типов личности, но их поступки и образ не могут исчерпываться только этим представлением. Автор помещает своих персонажей в экспериментальное поле, особое пространство, стихии которого диктуют им отличные от конвенциональной реальности законы существования. Для исследования подобного художественного мира более продуктивен оказался поэтологический подход в статье И.Н. Ломакиной и Е.В. Полховской (Ломакина, Полховская 2020), который позволил выделить главную ось, вокруг которой строится пространство «Тайной истории».

Ход исследования

Начиная свои размышления о репрезентации темы зла и хаоса в литературе, Ж. Батай выдвигает тезис о том, что литература, как особый вид общения, предполагает свои правила игры, и одно из них – единое понимание сущности зла. Действительно, в прологе «Тайной истории» рассказчик не идеализирует смерть, а выражает каноническое представление о ней, как о негативном явлении, описывая как обиду («тяжесть нашей ситуации» (Tartt 1992, с. 1)), а себя – как заложника преследующей его на протяжении 9 лет картины убийства («...Я думал, я навсегда покинул тот овраг в тот апрельский день, но теперь я не уверен <...> в действительности же я всегда был там» (Tartt 1992, с. 2)). То есть ценностная позиция рассказчика и реципиента не входят в конфликт, что необходимо для продуктивной эстетической коммуникации.

И также в прологе, помимо внутреннего угнетающего состояния, акцентируется внимание чи-

тателя на пространстве, где умер Банни. Знаковая природа этого места очевидно выделяется контрастом с произошедшей в нем трагедией: цветущий, жизнеутверждающий, весенний пейзаж гор не рифмуется с задавленным тающим снегом трупом студента. Уже в этом фрагменте угадывается развязка романа: построенные студентами теории и эксперименты, аналогичные философии Раскольникова, дали героям лишь временное и обманчивое озарение, за которым последовало саморазрушение. И в результате их духовный путь стал доказательством превосходства природы, сопротивляющейся их деструктивным решениям в попытках возвыситься над своей сущностью. Убийца нарушил цикл жизни, и поэтому сам был обречен на смерть. Так с самого начала дается понять, что пространство играет роль не просто декораций, а также отягощено экзистенциальным смысловым планом.

В то же время, сами герои романа предлагают максимально рациональное объяснение выбора места убийства – здесь проще всего выдать преступление за несчастный случай. На протяжении всего произведения Генри старается дать рациональное объяснение происходящего: Банни убит, потому что мог выдать своих друзей полиции, самому Генри пришлось себя убить, потому что следствие подошло слишком близко к нему, и альтернативой была только тюрьма, а убитый во время вакханалий фермер – лишь случайность. Но мог ли человек, который досконально воспроизвел в деталях обряд в честь Диониса (даже одежду) не знать о главной его составляющей – жертвоприношении. Этот факт заставляет разборчивого читателя подозревать Генри в преднамеренности убийства. И как тогда рационально объяснить метаморфозы, происходящие в жизни каждого из героев после убийства: неуравновешенность Чарльза, доходящая до пароксизма в приступах агрессии, и его прогрессирующий алкоголизм, Френсис, ипохондрия которого доводит до больницы с сердечным приступом и попытками резать вены, Камилла избегает привязанности к Ричарду: любовь немислима рядом с человеком, за которым следует тень совершенного ими злодеяния. Конечно, наиболее подробно мы можем проследить внутренний конфликт рассказчика Ричарда, который пытается удерживать равновесие на границе с безумием. Поэтому роман рассчитан на вдумчивого реципиента, который способен отличать точку зрения автора от идеологии героев, в чем и состоит главное родство «Тайной истории» и романов Ф.М. Достоевского, в особенности «Преступления и наказания». Донна Тартт не скрывает, что ее творческий метод питают романы русского классика, и проявляется это в цитировании его романов и в аллюзиях на его персонажей. Кроме того, Тартт позволяет голосу персонажа зву-

чать наравне с голосом автора, как это делается в «полифоническом романе» (Бахтин 1963). Этот прием позволяет выстраивать образ мира согласно мировоззрению героя, а не через фильтр авторского восприятия, а значит, иметь возможность проследить метаморфозы человека, находящегося между порядком и хаосом, добром и злом, что и понимается нами как «человек на границе». Таким образом получится запечатлеть переживание экстатического в чистоте и абсолютности. Эстетическая интуиция экстатического, отрицающая конвенциональные порядки, подбирает свои средства выражения, отразившие особенный взгляд на мир уже через призму познанного зла. Наиболее близок героям Достоевского Генри Уинтер: как и Ставрогин, он высказывается максимально коротко и безэмоционально, будто из его сознания вытравлено все человеческое. С пугающей фактологичностью он описывает действия грибов, которыми хочет отравить Банни, будто бы даже не замечая, что речь идет об убийстве человека, а не решении математического уравнения. Энергия экстатического, как и дионисийская стихия, подразумевает под собой процесс постепенного утверждения антиморали и антипорядка, по законам которых Банни и фермер были достойны смерти. С одной стороны, интеллектуальная логика ведет к средоточию иррациональности хаоса. С другой стороны, внутренняя потребность героев в совершении ритуала выходит за пределы изоцированной интеллектуальной культуры, ориентированной на чистую красоту. Это поиск иной красоты – красоты экстатического.

Здесь стоит уточнить, что не во всех литературных сюжетах, где фигурирует убийство, обязательно проявления поэтики экстатического. Она подразумевает под собой именно пограничное состояние между двумя мирами, между пространством зла и добра, стихиями хаоса и порядка. Это действительно стихия Диониса, которая ассоциируется с процессом становления, в отличие от утверждающей свое бытие, статической культурой Аполлона. Например, с этой точки зрения экстатическое не проявляется в романе «Коллекционер» Джона Фаулза. Маньяк Клефт, убивший Миранду, не находится в состоянии становления – его аморальность совсем не результат духовных исканий, а духовная сущность.

Генри не является абсолютным воплощением зла с самого начала. Иначе был бы невозможным эпизод, где он плачет из-за случайно убитой во время игры утки. Это идеи, подсказанные Джулианом, так преобразуют его сущность, подводя к границе, где красота и зло сближаются, где встречаются хаос и порядок. «Смерть – мать красоты» (Tartt 1992, с. 41), – произносит Генри подсказанный учителем вывод. Смерть и Красота определяют вектор его исканий на протяжении романа,

а Джулиан напоминает им о фигуре Диониса и вакханалиях как средстве достижения понимания этих категорий. Так когда-то опечаленный случайным выстрелом в утку Генри превращается в того, кто будет пафосно читать скорбную речь, стоя на могиле убитого им Банни. И.Н. Ломакина и Е.В. Полховская верно отметили, что отношение к смерти – одна из главных характеристик персонажей (Ломакина, Полховская 2020), но если говорить о танатопоэтике как средстве построения целого образа, то стоит отметить, что не только к смерти стремились студенты путем воспроизведения вакханалий, но и к красоте, то есть пытались сохранить равновесие между двумя категориями, относящимися к разным полюсам ценностей.

Как пишет Ж. Батай, «тот, кто смотрит на смерть и радуется, уже не является индивидом, тело которого должно сгнить. Вступив в игру со смертью, он уже вышел за пределы самого себя...» (Батай 2004, с. 483). Акт самоубийства доказывает, что Генри оказался в крайней точке переживания экстатического, откуда уже невозможно возвращение к традиционной аксиологии. А его учитель никогда и не придерживался традиционных ценностей, иначе бы не подтолкнул к злодеянию и не дал на это согласие, позднее также патетично и лицемерно выражая скорбь на похоронах Банни, которого они принесли в жертву собственным аморальным концепциям.

Таким образом, простодушный, дружелюбный Банни и хладнокровный философ-убийца Генри – два противоположных полюса, формирующие пространство «Тайной истории». Генри существует в пространстве, где нет готовых ценностей, отсутствует фундаментальное представление человека о реальности. Этой духовной координате соответствует и географические точки на карте романа: Генри и Джулиан устремляются в экзотические страны (Аргентину, Мексику) после того, как переступили через границы жизни и смерти. Там их родной язык и культура обнуляются, будучи неактуальными для местных жителей. Любое перемещение в этом пространстве обусловлено их драматическим состоянием человека на границе. Как экстатическое является отрицанием любых границ в духовном плане, так его энергия расширяет и географические границы сюжета. Поездка Генри и Банни в Италию, по сути, так же являлась шагом на пути к его убийству и доказательством вседозволенности для Генри. В финале призраком Генри озвучивает мысль, что его самоубийство – это всего лишь трудность в путешествии, как если бы у него не было паспорта. Даже смерть, главный мотив романа, дана в пространственных категориях. Таким образом, экстатическая стихия трансформирует не только внутренний мир героев, но и пространство вокруг них, отождествляя

духовное и географическое и выдвигая на первый план мотив побега и эскапизма.

Особым мистериальным планом обладает загородный особняк Френсиса, где происходила тайная подготовка студентов к вакханалиям. Пространство дома описано подобно готическому замку, зловещему, мистическому (Ломакина, Полховская 2020). Инфернальность этого места подчеркивается тем, что кроме первых описаний, оно всегда дается через призму измененного сознания рассказчика: герои почти никогда не находятся там в трезвом рассудке. Следовательно, читателю так и остается неизвестно, что именно из себя представляет особняк и чем занимались там студенты. Подобная таинственность соответствует логике поэтики экстатического. Ж. Батай подмечает, что запретное пространство по канонам греческой трагедии, сравнение с которой актуальны и для античного дискурса «Тайной истории», является одновременно и сакральным. Запрет обожествляет это место, где опьянение от созерцания античного бога невыносимо для тех, кто остается в пределах общепринятых ценностей. Поэтому оттуда был изгнан гедонист Банни, который был не в состоянии оценить самоотверженного стремления своих друзей к постижению Диониса.

Жилище Джулиана и Генри только подчеркивает своей отдаленностью различие между ними и обществом колледжа. Банни, наоборот, живет в общежитии, хотя его поведение некомфортно для остальных студентов.

Пространство колледжа особенно интересно и как жанрообразующая категория. Оно позволяет философской истории маскироваться под университетский или академический роман. Хэмпден действительно объединил под своей крышей студентов из разных уголков Америки. Но за каждым студентом стоит его родной штат и город, дополняющий новыми координатами карту художественного мира «Тайной истории». С самого начала автор обращает наше внимание на место происхождения рассказчика – Калифорния. Каков же должен быть герой с таким бэкграундом? Среди учащихся есть калифорниец Клоук Рэйберн – завсегда́тай вечеринок, харизматичный, обеспеченный, этакий «светский лев» Хэмпдена. Пожалуй, будь это действительно классический роман массовой литературы, этому персонажу и можно было дать полноценное право голоса и роль рассказчика в этой истории. Но Донне Тартт не было интересно оставаться в рамках жанра традиционного академического романа или популярного детектива. Для рассказа этой истории нужен особенный нарратор, который мог бы дать обзор читателю всего пространства, где происходит борьба противоположных стихий.

Рассказчик Ричард – медиум, он оказывается на границе между миром реальности, где суще-

ствует Банни, и хаоса Диониса, в котором находится его убийца Генри. Физически он соседствует с Банни (они живут в одном общежитии), но идеологически он ближе к Генри. В его фигуре Донна Тартт интересно деконструирует роман Достоевского. Несмотря на то, что фактически на Раскольникова похож Генри, повторяя его идейное убийство, он тянет за собой совсем невинного Ричарда. Раскольников по дороге к старухе видит случайного прохожего, лишь тень. «Тайная история» – роман, написанный от лица этой тени, которая в роковой случайности оказалась вовлеченной в чужую историю духовного самосжигания. Ричарда мучают видения о собственной смерти, в его голове проносятся цитаты Раскольникова («Я убил старуху процентщицу и ее сестру Лизавету топором и обокрал их» (Tartt 1992, с. 447)), его сознание разрывается от переживания экстатического опыта, неожиданного провала в мир, где сознание ощущает свою непригодность. Генри ближе к герою «Коллекционера»: он понял смерть и манипулирует ею, он существует в мире, где смерть больше не событие. Тогда как Ричард так и остается в беспокойном конфликте между аморальностью содеянного и фактом того, что это сделали его друзья, в ком он видел идеал.

Человек на границе ощущает пространство иначе: оно теряет свою осязаемость, материальность и другие физические свойства, как во сне. Впервые услышав от Генри об убийстве, Ричард ощущает реальность как «гнетущий и плохо переваримый сон» («lingering and dyspeptic dream» (Tartt 1992, с. 220)), где даже собственный голос звучит странно, отчужденно. Ричард постоянно находится в состоянии головокружения, а его мысли центрируются вокруг смерти и убийства. Идя мимо реки, он размышляет о суициде или несчастном случае, железная лестница, кажется, вот-вот рухнет под ногами, будто бы мысль, которую он несет в своем сознании, не способен выдержать даже металл. Он признается себе, что они недооценили тяжесть такого груза на совести, как убийство, который теперь взорвался подобно «глубинной бомбе», разрушив «зеркальную поверхность» мироустройства («The second one [murder] was also easy, at least at first, but I had no inkling how different it would be. What we took for a docile, ordinary weight was in fact a depth charge, one that exploded quite without warning beneath the glassy surface» (Tartt 1992, с. 309)). В какой-то момент сознание пытается вытеснить такой деструктивный субстрат: тогда Ричард признается, что до последнего не осознавал, что это все не игра, даже когда они обсуждали уже конкретные детали преступления. Как и философия Раскольникова, заложником которой он в итоге стал, идея об убийстве зажила «своей собственной страшной жизнью»: «the scheme ceased to be a

thing of the imagination and took on a horrible life of its own...» (Tartt 1992, с. 311)). В то время как для Генри эта мысль и была его нутром и компасом духовных исканий.

Ричард существует в ином пространстве, он дистанцирован от истории преступления и ее участников: в определенный период он даже живет отдельно от них, даже когда возвращается, он все равно остается аутсайдером среди детей миллионеров и американской элиты, кем были остальные студенты Джулиана. С.А. Литцлер замечает большое количество отсылок к другим текстам (Litzler 2013), которые чаще всего появляются, когда Ричарда выталкивает из его привычных ценностных установок. Тогда он пытается совершить побег из этой ситуации, дестабилизирующей его мировоззрение, в знакомые и стройные миры Данте, Гомера, Фицджеральда. Так довлеющая над ним агрессия экстатического расширяет и контекстуальное пространство романа.

К тому же, рассказчик дистанцирован во времени, так как история дана в ретроспективе, Ричард делится ею спустя 9 лет после преступления. Это позволяет автору сохранить Ричарда в позиции медиума между двумя полюсами, на границе совершившегося на его глазах хаоса и восстановившегося после порядка. Однако этот прием, разумеется, не действует на читателя, который также вынужден взаимодействовать в той или иной степени с агрессией экстатического.

Изучая репрезентацию зла в литературе, Ж. Батай приходит к выводу, что подобные книги способны вызывать даже физическое чувство отторжения (как произведения де Сада), или духовное сопротивление написанному (Батай 1994). Тогда почему «Тайная история» так вдохновляла людей на подражание студентам-убийцам, на возвращение к роману спустя года? Опытные критики литературы и вовсе, в противовес нашей концепции, говорят о том, что Тартт не удалось создать драматическую коллизию в духе Достоевского (Kakutani 1992).

С нашей точки зрения, причина такого интересного рецептивного эффекта – в усилии автора нейтрализовать приемами массовой литературы разрушительную поэтику экстатического, которая, как в ящике Пандоры, скрывается под привлекательной оболочкой детектива.

Заключение

Как мы продемонстрировали ранее, тема и тот тип художественности, с которым работает Донна Тартт в «Тайной истории», способны довольно радикально влиять на структуры художественного мира. Ж. Батай демонстрировал на примере творчества Ж. Жене, как автор вынужден самоустраниться. Свободный от любых запретов, он самовластно владеет этой художественной струк-

турой, отказываясь от общения с читателем: «по мере того, как он безгранично растворяется в Зле, пропадает его способность к общению» (Батай 1994, с. 145).

Однако голос автора «Тайной истории» не затихает, он необходим, чтобы всегда напоминать читателю, что зло существует, только пока существует добро, и ее рассказчик перемещается между этими полюсами, никогда не сливаясь полностью ни с одним из них. Интенция автора прослеживается и в выборе жанра, благодаря которому происходит эстетизация, а вместе с тем и нейтрализация, поэтики экстатического.

«Тайная история» по месту действия относится к университетскому роману. Пространство колледжа со всеми необходимыми ему атрибутами постоянно сопротивляется разрушающей его стихии хаоса: после мучительных мыслей об убийстве Ричард неожиданно возвращается в русло повседневности и к рутинным студенческими обязанностям, домашней работе. За сценой преступления следуют рассуждения об экзаменах, как бы восстанавливающие растрепанный миропорядок. Также основной проблематикой академического романа традиционно считается конфликт интересов двух поколений (преподавателей и учеников) и постепенное освоение идеологии иного поколения, то есть примирение с «другим». Основу же композиции и сюжета романа задает жанр перевернутого детектива. М. Липовецкий доказал, что детектив также нейтрализует наши страхи, неприятие «другого», путем победы Детектива над Злодеем, который своей философией «расшатывает рациональные и символические основания современного общества» (Липовецкий 2008, с. 683). Фигура «Сыщика» в данном случае тождественна участнику преступления, то есть рассказчику Ричарду, ведь это он по деталям в беспорядке дома Генри находит следы их отъезда и затем выведывает детали убийства, таким образом, можно сказать, раскрывает преступление. Хотя в истории и фигурирует полиция, она не раскрывает преступления, но является оппозиционной силой порядка, контрастом к выбранному героями пути духовного саморазрушения и не позволяет стихии хаоса поглотить все идеологическое пространство романа. Похожая расстановка сил прослеживается и в «Преступлении и наказании», где, несмотря на активное участие следователя, основная ответственность за раскрытие и осознание ложности выбранного пути лежит на самом преступнике. Раскольников искупает свою вину на каторге, отчего в его духовном пути становится возможным постижение онтологических оснований любви. В финале становятся понятны размышления Ричарда, почему спустя 9 лет он все еще как будто стоит на той горе, откуда они столкнули Банни:

теперь его разум и есть та тюрьма, в которой он обречен нести свое наказание.

Благодаря возможностям художественного языка пространство «Тайной истории» стало своеобразным экспериментальным полем для участников эстетической коммуникации, чтобы взглянуть страху в глаза (в данном случае страху смерти) в этой безопасной области выдуманных миров и нейтрализовать его, примерив на себе философию человека на границе между добром и злом. Возможно, это желание примерить философию «Злодея» как карнавальный костюм и объясняет, почему некоторым читателям захотелось даже скопировать в жизни атрибуты главных образов, ведь книга закончилась, а ее терапевтический эффект хочется продлить.

Библиография

Nicolaou, E. (2022), *Donna Tartt answers 11 questions about The Secret History*, [Online], available at: <https://www.today.com/popculture/books/donna-tartt-secret-history-interview-questions-rcna62501> (Accessed 23 December 2022).

Kakutani, M. (1992), *Books of The Times; Students Indulging In Course of Destruction*, [Online], available at: <https://www.nytimes.com/1992/09/04/books/books-of-the-times-students-indulging-in-course-of-destruction.html> (Accessed 8 October 2022).

Litzler, S.A. (2013), *Interpretations of Fear and Anxiety in Gothic-Postmodern Fiction: An Analysis of The Secret History by Donna Tartt* [Master's thesis, Cleveland State University], OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center, [Online], available at: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=csu1384438957 (Accessed 9 November 2022).

Tartt, D. (1992), *The Secret History*, Penguin Books Ltd, London, UK.

Анцыферова О.Ю. Античный код в университетском романе Донны Тартт «Тайная история» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2 (2). С. 22–27. DOI: <https://doi.org/10.35634/2412-9534-2020-30-2-352-357>.

Батай Ж. Литература и Зло. Москва: Изд-во МГУ, 1994. 168 с.

Батай Ж. Внутренний опыт. Санкт-Петербург: Мифрил, 1997. 336 с.

Батай Ж. Радость перед лицом смерти. Санкт-Петербург: Наука, 2004. С. 474–484.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Советский писатель, 1963. 361 с.

Бланшо М. Танатография Эроса. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994. 346 с.

Бланшо М. Пространство литературы. Москва: Логос, 2002. 288 с.

Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Москва: АСТ, 2015. 672 с.

Евстропов М.Н. Опыты приближения к иному: Батай, Левинас, Бланшо. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. 346 с.

Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. Москва: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.

Ломакина И.Н. Танатопоэтика Донны Тартт (на материале романа «Тайная история») // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2020. Т. 30, вып. 2. С. 352–357.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.

Лушникова Г.И. Образ лидера-подростка в психологическом триллере «Тайная история» Донны Тартт // Филология: научные исследования. 2019. № 2. С. 83–97.

Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Куйбышев: Изд-во Саратовского университета, Куйбышевский филиал, 1990. 257 с.

Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж: ЛОГОС-ТРАСТ, 1994. 263 с.

Рымарь Н.Т. Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Седльце: Издательство Естественно-Гуманитарного Университета в Седльце, 2016. 334 с.

References

Nicolaou, E. (2022), *Donna Tartt answers 11 questions about The Secret History*, [Online], available at: <https://www.today.com/popculture/books/donna-tartt-secret-history-interview-questions-rcna62501> (Accessed 23 December 2022).

Kakutani, M. (1992), *Books of The Times; Students Indulging In Course of Destruction*, [Online], available at: <https://www.nytimes.com/1992/09/04/books/books-of-the-times-students-indulging-in-course-of-destruction.html> (Accessed 8 October 2022).

Litzler, S.A. (2013), *Interpretations of Fear and Anxiety in Gothic-Postmodern Fiction: An Analysis of The Secret History by Donna Tartt* [Master's thesis, Cleveland State University], OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center, [Online], available at: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=csu1384438957 (Accessed 9 November 2022).

Tartt, D. (1992), *The Secret History*, Penguin Books Ltd, London, UK.

Ancyferova, O.Y. (2015), *Antique code in the university novel "The Secret History" by Donna Tartt*, Bulletin of the Nizhny Novgorod University, no. 2(2), pp. 22–27, DOI: <https://doi.org/10.35634/2412-9534-2020-30-2-352-357>.

Bataille, G. (1994), *Literature and Evil*, Publishing house of Moscow State University, Moscow, Russia.

- Bataille, G. (1994), *Internal Experience*, Mithril, Saint-Petersburg, Russia.
- Bataille, G. (1994), *The Practice of Joy before Death*, Nauka, Saint-Petersburg, Russia.
- Bakhtin, M.M. (1963), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Sovetskij pisatel', Moscow, Russia.
- Blanchot, M. (1994), *Thanatography of Eros*, Mithril, Saint-Petersburg, Russia.
- Blanchot, M. (2002), *The Space of Literature*, Logos, Moscow, Russia.
- Dostoevskij, F.M. (2015), *Crime and Punishment*, AST, Moscow, Russia.
- Evstropov, M.N. (2012), *Experiences of Approaching the Other: Bataille, Levinas, Blanchot*. Publishing house of Tomsk University, Tomsk, Russia.
- Lipoveckij, M. (2008), *Paralogies: Transformations of (Post)Modernist Discourse in Russian Culture in the 1920s-2000s.*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Lomakina, I.N. (2020), Thanatopoetics of Donna Tartt (based on the novel "The Secret History"), *Bulletin of the Udmurt University. Series "History and Philology"*, vol. 30, issue. 2, pp. 352–357.
- Lotman, Yu.M. (1970), *The structure of a literary text*, Art, Moscow, USSR.
- Lushnikova, G.I. (2019), *The image of a teenage leader in the psychological thriller The Secret History by Donna Tartt*, *Philology: scientific research*, no. 2, pp. 83–97.
- Rymar, N.T. (1990), *Poetics of a Novel*, Publishing house of Saratov University, Kuibyshev branch, Kuibyshev, Russia.
- Rymar N.T. and Skobelev, V.P. (1994), *Theory of the Author and the Problem of Artistic Activity*, LOGOS-TRAST, Voronezh, Russia.
- Rymar, N.T. (2016), *Poetics of the Border in Literature. Aesthetic and Poetological Aspects of the Border Problem as a Phenomenon of Artistic Language*, Publishing House of the University of Natural-Humanitarian Sciences in Siedlce, Siedlce, Poland.

Submitted: 10.01.2024

Revised: 20.04.2024

Accepted: 05.06.2024