

ЛІТЕРАТУРНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ЯК ДІАЛОГ МИНУЛОГО Й СУЧАСНОГО В РОМАНІ «ЩИГОЛЬ» Д. ТАРТТ

Бугрій А.С.,

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка,
бульвар Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601
matsukevich@ukr.net
ORCID iD 0000-0002-5411-8990

Роман «Щиголь» Донни Тартт має фрагментарну структуру й численні елементи сюжету, що перерегулюються, віддзеркалюють один одного і водночас імітують літературні моделі романів Ч. Діккенса, Ф. Достоевського та Дж. Роулінг. Багаторівнева літературна гра дозволяє письменниці дотримуватися власного бачення історії через наслідування. А літературна реконструкція, таким чином, стає простором діалогу між минулим та сучасністю, між різними ідентичностями та поглядами.

Ключові слова: літературна реконструкція, діалогічність, інтертекстуальність, літературний код, історична перспектива.

Бугрій А.С.

Литературная реконструкция как диалог прошлого и настоящего в романе «Щегол» Д. Тартт

Фрагментарная структура романа «Щегол» и многочисленные перекликающиеся сюжеты отражают друг друга, одновременно имитируя литературные модели романов Ч. Диккенса, Ф. Достоевского, Дж. Роулинг. Многоуровневая литературная игра позволяет писательнице придерживаться собственного видения истории через подражание. А литературная реконструкция, таким образом, становится пространством диалога между прошлым и настоящим, между различными идентичностями и взглядами.

Ключевые слова: литературная реконструкция, диалогичность, интертекстуальность, литературный код, историческая перспектива.

A. Buhrii

Literary reconstruction as a dialogue of the past and present in the novel “The Goldfinch” by D. Tartt

Modern American novel appears to be a type of novelistic prose, in which with the help of specific literary approach from the standpoint of conscious historicism the events with a real historical basis are recreated and discussed in the light of historical perspective. This idea is practically embodied in the novel “The Goldfinch” by D. Tartt, whose author experiments with the genre features of the novel, constructing within its boundaries her own modification using the method of reconstruction. The novel “The Goldfinch” by Donna Tartt has fragmented structure and numerous elements of the plot that resonate, reflecting each other and at the same time imitating the literary models of novels by Charles Dickens, Fyodor Dostoevsky and Joanne Rowling. Engaging in a dialogue with predecessors through the deliberate use of literary techniques, creating the effects of intertextuality (borrowing and recycling of themes, explicit and implicit quotations, translations, plagiarism, allusion, paraphrase, imitation, parody, dramatization, the use of epigraphs, reminiscence), D. Tartt rewrites the authors’ life-style models and literary traditions according to her own worldview, preserving the most important and instantly recognizable in the prose of each artist. Here it is expedient to speak of the hermeneutical aspect of reconstruction, which seeks to reproduce the true meaning of the realities of the past and the present, by reproducing the situation of their occurrence. By introduction into the contemporary discourse certain elements and ideas of the previous cultures, a kind of dialogue space between the past and the present is created. Thus, the modern American novel attempts to revive some of the former literary codes, as well as to rework some of the artistic conventions of the past. The balance of historical perspective, the equilibrium of the past and the present in the new novel is achieved through the organic synthesis of contemporary postmodern and traditional realist strategies.

Key words: literary reconstruction, dialogue, intertextuality, literary code, historical perspective.

Вступ. Третій роман американської письменниці Донни Тарт, книга-лауреат Пулітцерівської премії, яку англомова критика назвала «великим американським романом», виходить за межі літературного дискурсу в дискурс історичний з критикою одностороннього і безкомпромісного розуміння історії, з ідеєю гри із широким колом художніх джерел і літературних стилів та множинністю інтерпретацій минулого. Сюжет побудований на тій самій основі, що і два попередні романи авторки («Маленький друг», «Таємна історія») — трагічній загибелі, яка сталася багато років тому. Із цього ракурсу «Щиголь» — це роман про посттравматичний синдром, про біль втрати, що роками переслідує вже не тринадцятирічного хлопчика Теодора Деккера, який під час теракту у музеї втрачає маму, а дорослого чоловіка, що відчуває себе чужим і самотнім на холодній підлозі у готелі Амстердаму. І ця сюжетна лінія виявляє паралелі у XVII ст., коли під час вибуху у Дельфті загинув автор «Щигля» Карел Фабріціус, а вигляд напівзруйнованого міста протягом усього життя переслідував Егберта ван дер Пула, сусіда Фабріціуса (він згадується на сторінках роману). Тож однією із провідних тем роману може бути репрезентація історії як травматичного досвіду, реконструкції минулого, а зміст може трактуватися як пригодницька оповідь героя, читання якої стає «захоплюючим переключенням сприйняття з одного жанру на інший»: з роману-виховання на авантюрний / пригодницький / плутовський роман з елементами детективу, психологічного роману-сповіді, сімейного та любовного роману [5]. А використання Д. Тартт прийому літературної реконструкції (адже письменниці вдається поєднувати кліше традиційної літератури із сучасною тематикою та пригодницький роман XVIII ст.) дає можливість говорити про авторський творчий метод, що пронизує і визначає творчість письменниці.

Критичний огляд літератури, концептуальних рамок, гіпотез тощо. Застосування прийому та авторського художнього методу літературної реконструкції, названого М. Емісом «постмодерним штукарством», — один із передових напрямів літературознавчих досліджень кінця XX — початку XXI століття, охарактеризованого М. Бредбері як «... час активного переоцінювання та реконструкції, перетворення залежностей між минулими і теперішніми наративами на предмет свідомого літературного розгляду» [4, 378].

У літературознавчій енциклопедії термін «реконструкція» тлумачиться як «відновлення первісного тексту твору, його фрагментів, елементів на підставі рукописних, машинописних варіантів, записів, публікацій» [10, 313]. Д. Кузьменко трактує це поняття як «відродження вигляду, структури того, що існувало в минулому і дійшло до сьогодення

у формі давніх залишків з метою його актуалізації» [11, 4]. У вимірі герменевтичного діалогу літературна реконструкція спрямована на введення у художнє полотно сучасного тексту і відповідно до сучасної культури і сучасного світу тих чи інших елементів, явищ, ідей давньої культури. Таке введення не може бути опосередкованим. З іншого боку, воно спричиняє якщо не зміни у самій давній культурі, що реконструюється, то певні зміни у її сприйнятті або просто її відкриття для себе читачами. Тобто тут реконструйований текст не претендує на те, щоб бути текстом минулої епохи (хоч може і «заявляти» про це), а виступає як простір діалогу між сучасною культурою і минулою, що відкриває давню культуру для сучасності, вносить сучасне розуміння минулого тощо. Саме це і зумовлює діалогічність літературної реконструкції.

Художній текст, включаючись в широку мережу міжтекстової взаємодії, постає особливим типом комунікативних зв'язків як в самому творі, так і в інтертекстуальності культури загалом. Будь-який художній текст «не є послідовним і однолінійним розгортанням якої-небудь однієї структури, а представляє собою переплетеність і взаємне перекодування двох або більше текстових структур», — зазначає Ю. Лотман, — а у спілкуванні з культурним контекстом може, «уподібнюючись культурному макрокосму, ставати значніше самого себе й набирати рис моделі культури» [13, 161]. М. Бахтін акцентує не стільки на лінгвістично-семіотичних особливостях тексту, скільки на аналізі його глибинно реалізованого діалогу, адже «текст живе при зіткненні з іншим текстом (контекстом) ... й за цим контактом контакт особистостей, а не речей» [3, 385]. Така багатошаровість тексту по-новому розкривається при аналізі комунікативного культурного контексту, коли міжтекстові зв'язки урізноманітнюють смисловий потенціал, сприяючи розвитку власної ідентичності. Тракування діалогізму М. Бахтіним подібне до поняття літературної реконструкції, що визначається внутрішнім (формування змісту та ідей шляхом рівноправного діалогу та взаємовпливу між персонажами, народами, культурами художнього світу, його історією і сучасністю) і зовнішнім (діалог читача із художнім вигаданим і реальним світом минулого і теперішнього) рівнями. Діалогічність літературної реконструкції зумовлена рівнем її інтертекстуальності; художні прийоми, що «створюють ефект» інтертекстуальності (запозичення і переробка тем і сюжетів, явне та приховане цитування, переклад, плагіат, алюзія, парафраза, наслідування, пародія, інсценування, використання епіграфів, ремінісценція), на думку Д. Кузьменко, найкраще називати «проявами інтертекстуальності» [11, 6], що можуть бути як свідомими, навмисне застосованими автором, так і несвідомими.

Методологія дослідження. Текст роману «Щиголь» Д. Тартт певною мірою можна вважати реконструкцією досвіду сприйняття і переживання мистецтва засобами самого мистецтва. Інтертекстуальність тут багаторівнева — зв'язки постають на рівні тексту, художніх прийомів, образів, мотивів і навіть ідей.

Так, сторінки роману наповнені назвами класичної («Ідіот» Ф. Достоєвського, «Війна і мир» Л. Толстого, «Олівер Твіст» Ч. Діккенса, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна, «Макбет» В. Шекспіра, вірші Уолта Вітмена, «Кельтські сутінки» В.Б. Єйтса тощо) та сучасної світової літератури (Е. Уортон, «Френні і Зуї» Дж.Д. Селінджера), живопису («Урок анатомії» Рембрандта, натюрморти Адріана Коорта, «Хлопчик із черепом» Франца Хальса, пейзажі Егберта ван дер Пула, полотна Ван Гога), музики (Бетховена, «Четвертої симфонії» Шостаковича). Назви розділів («Хлопчик із черепом», «Вітер, пісок і зірки», «Ідіот» тощо), кількість розділів і частин можуть трактуватися як додатковий знак (5 частин п'ятиактної трагедії, 12 глав, серед назв яких «Хлопчик із черепом», «Урок анатомії», «Льодяник із морфіном»), адже у фіналі при зовнішньо оптимальному для головного героя вирішенні ситуації в його душі залишається пекло — «життя як катастрофа». Епіграфи із творів А. Камю, А. Рембо, Ф. Ларошфуко, Ф. Шиллера, Ф. Ніцше викликають не лише інтерес, а й бажання зрозуміти авторський культурний код. Так, через епіграф до першого розділу («абсурд не звільняє, він прив'язує») авторка доводить, що абсурд не є дозволом на будь-які дії, адже «все дозволено» не означає, що нічого не заборонено [9]. Абсурд показує лише рівноцінність будь-яких наслідків: не рекомендує скоювати злочин, але і не показує марність мук сумління, проте відсутність заявки на істинність лише підкреслює гіпотетичність і навіть фантастичність відтвореного. Тут доцільно говорити про герменевтичний аспект реконструкції, що прагне відтворити істинний смисл тих чи інших реалій сучасності і минулого шляхом відтворення ситуації їх виникнення. Через введення до сучасного дискурсу тих чи інших елементів та ідей попередньої культури створюється своєрідний простір діалогу між минулим і сучасністю.

Результати дослідження та обговорення. «Якщо ти зможеш врятувати хоч щось від ходу історії, це вже справжнє диво» [17], — здається, ніби ця фраза є ключовою для самої письменниці, яка власноруч проводить незалежні історичні розвідки, створюючи вільну історичну реальність. Вступаючи у діалог із Ч. Діккенсом, Ф. Достоєвським та Дж. Роулінг, письменниця перероблює авторські моделі зображення життя і літературні традиції відповідно до власного світобачення, зберігаючи те головне і миттєво пізнаване, що є у прозі кожного з митців. І це не

є наслідуванням чи імітацією, а скоріше геніальною імпровазією, в рамках якої сучасний американський роман постає типом романної прози, у якому з позиції усвідомленого історизму відтворюються події, що мають реально-історичну основу і розглядаються у світлі історичної перспективи. Д. Тартт сміливо експериментує з жанровими можливостями роману, конструюючи в його межах власні модифікації.

Сучасний роман виховання Д. Тартт можна назвати діккенсівським, і не лише через обсяг, а й через перегуки змісту з «Олівером Твістом» та «Великими сподіваннями», демонструючи їхню спорідненість у структурі й системі персонажів [6]. Лейтмотивом у них стає тема виховання юнака життям, що через сирітське дитинство, амбітні поривання і нерозділене кохання, здійснюючи важкий етичний вибір, приходять до душевної зрілості й мудрості. Більше того, літературні алюзії, ремінісценції і запозичення відкрито вказують на романи Ч. Діккенса як основний інтертекст роману «Щиголь». Так, згадка про Платта Барбура, який постійно тиранив Тео, а також Енді Барбура, дозволяє припустити, що Платт — сучасна реінкарнація Ное Клейпола із лавки трунаря в «Олівері Твісті», та цю лінію Д. Тартт обриває майже одразу. Борис, звичайно, спритний шахрай Діккенса, він же Джек Даукінс. Саме в цьому образі він постає на початку роману, а наприкінці тексту несподівано перетворюється на Дух Різдва. Зустріч Тео із Хорстом подібна до появи Олівера у лігві Феджіна, хоча цей епізод виникає у Д. Тартт наприкінці роману, а не на початку, як у Ч. Діккенса.

Крім паралелей із «Олівера Твіста», Д. Тартт додає ще й тему «Великих сподівань», адже обидва романи побудовано у формі розповіді дорослого героя про власне дитинство і юність. Утім, події, про які йдеться у творі, не відсутні в епічне минуле, а розгортаються на очах читача і заново переживаються оповідачем. І якщо у романі ХІХ ст. змальовується сільський хлопець-сирота Піп, прийнятий у багатому домі, проте чужий, з його дитячою закоханістю у холодну й жорстоку красуня Естеллу, то у романі ХХІ ст. чоловіче ім'я Піп трансформується у жіноче Піппа, дія переміщується з багатого дому міс Хевішем у майстерню реставратора Хобі, що дивним чином нагадує лавку Сола Джілса із «Домбі і сина». А оскільки Естеллі немає місця у лавці Соломона Джілса, то маленька Піппа перетворюється на зворушливу Флоренс Домбі, а Тео, що сидить біля її ліжка, — це Уолтер Гей. Потім, коли Піппа виросте, вона почне більше нагадувати Естеллу, та на початку роману вона Флоренс Домбі.

Важлива роль у текстах Д. Тартт і Ч. Діккенса відведена світу речей: просторові позначення, географічні назви, краєвиди, інтер'єр, портрети, опис одягу, речей, їжі виконують не лише кон-

кретно-виражальну функцію, але є символом певних життєвих настанов, цінностей та способу життя. Також показовими є картини сімейного тепла, затишку і спокою, до яких, як до ідеалу, Д. Тартт і Ч. Діккенс ведуть своїх улюблених героїв. Їм протиставлений холод і дискомфорт (антидім), породжений зачерствілими, байдужими та жорстокими душами. Паралелі простежуються і у зображенні різних соціальних класів, гіперболізованих характерів, нерозділеного кохання, що не пройде та не зменшиться за жодних обставин, розповіді, що триває багато десятиліть, численних, нібито випадкових, збігів, дуалістичного поєднання в одній людині жорстокості та доброти і, безсумнівно, скривджених сиріт, від імені яких найчастіше ведеться розповідь.

Недаремно сімейна історія є «базовим сюжетом» багатьох американських романів ХХІ ст. (А. Татарінов): пріквел до «Гамлету» («Гертруда і Клавдій» Дж. Апдайк), розгорнута реакція на «11 вересня» або апокаліпсис, що вже відбувся («Той, що падає» Д. Делілло, «Дорога» К. Маккарті), важлива частина «альтернативної історії» («Змова проти Америки» Ф. Рота), багатоаспектний простір для становлення особистості («Середня стаття» Дж. Євгенідіса, «Сансет Парк» П. Остера), основа для реалізації естетики неоекскансу («Починається ніч», «Снігова королева» М. Каннінгема), домінуючий у тексті хронотоп і одночасно шлях подолання особистісної кризи («Любов» Т. Моррісон, «На останок я скажу» Дж. Троппера, «Ми, тварини» Дж. Торреса) або значущий сюжет у межах «роману виховання» («Щиголь» Д. Тартт) [16, 396]. Сімейна історія головного героя роману Тео Деккера нагадує одночасно історію Девіда Копперфільда (подібними є не лише життєві подорожі обох персонажів, але майже уся сюжетна лінія) та Олівера Твіста (обидва сироти потрапляють під поганій вплив). Підтвердження нашого припущення знаходимо у розвідках А. Ліверганта [12] та Ю. Дубова [8]. Останній у статті «Записки реконструктора» доводить, що Тео Деккер «зовсім не сирота Гаррі Поттер, а сирота Олівер Твіст» [8], біографічна відмінність якого полягає у тому, що у Тео все ж таки є батько (але він все одно помирає у середині роману, «забезпечуючи» Тео вже повне сирітство).

Але на відміну від героїв-підлітків ранніх романів Діккенса, які залишаються чистими й невинними дітьми, не зважаючи на випробування, що випадають на їхню долю, персонажі романів «Щиголь» (Тео, Борис, Піппа) і «Великі сподівання» надламани зсередини. Недаремно особливе місце у обох романах відведено автобіографічним моментам, дитячим та юнацьким травмам, прагненню позбутися болісних і тяжких спогадів. Але цей надлом робить їх людянішими. Піп, як і Тео, звичайні люди, тож їх чес-

ноти нарівні з вадами демонструють складність людської природи та неоднозначність її виявів. У такий спосіб Д. Тартт свідомо вступає у діалог із культурою вікторіанського суспільства, зі світоглядом, суб'єктами цієї культурної спільності, підтверджуючи думку В. Блейка про позачасову актуальність діккенсівського аналізу людської природи.

Очевидним є і зв'язок між текстами романів «Ідіот» Ф. Достоевського та «Щиголь» Д. Тартт, що спостерігається, насамперед, у відсиланні до його автора (Теодор — англійська версія імені Федір) у дванадцятому заголовку роману, що носить назву «Ідіот», а також у цитуванні тексту роману «Ідіот», який прийнято вважати «найзагадковішим твором» Ф. Достоевського. Серед численних проблем, що досліджують християнську основу роману російського письменника, найважливішою та найактуальнішою у наш час є проблема порятунку та духовного відродження людини, яка стає у творі смисловим центром, визначаючи усю його сюжетно-композиційну структуру. Ідею воскресіння людини сам автор визначав як ідею «відродження загиблої людини — думку християнську та високоморальну» [7].

У романі «Щиголь» Д. Тартт використовує образи і мотиви творчості Достоевського як своєрідний літературний код. Історія реставратора Теодора Деккера, який мимоволі приносить себе в жертву витвору мистецтва, співзвучна вічному сюжету про жертву Христа. Ім'я головного героя (Теодор) у перекладі з латинської означає «дар божий», а символіка числа дванадцять, згідно з християнським вченням, пов'язана з образом Небесного Єрусалиму. Проте імпровізація на тему Достоевського, пише Ю. Дубов, «вийшла не настільки вільна й розлога, як у випадку із Діккенсом» [8]. Вона відіграє виключно підпорядковану, мотивуючу роль для обґрунтування ключової для розуміння смислу роману фрази Тео, що поїздка до Амстердаму стала його «дорогою до Дамаску». Коли Тео робить пропозицію Кітсі, його кохання до Піппи нікуди не поділося, та життя складається так, що він має одружитися з Кітсі, яка не лише зраджує його, а й зовсім не кохає. Більше того, Піппа вочевидь засмучена новиною про заручини. Здавалося б, ще можна спробувати повернути все назад, але Тео із дивною покірністю рухається за течією, мандруючи до Амстердаму після зізнань Бориса та візиту до Хорхе.

Цікава паралель виникає у другій частині амстердамських пригод Тео, коли він, після перестрілки, переховується у готелі. Намагання Тео відчистити сліди крові зі свого одягу, коли він приходить до тям, нагадує безпам'ятство Раскольникова, коли він, марячи, також шукає закривавлену бахрому із панталонів. Навіть

у тому, як Тео гортає амстердамські газети, не розуміючи жодного слова, та намагається збагнути, що відомо поліції, можна побачити схожість із тим, як Раскольников гарячково проглядає усі газети, розшукуючи у них найменші згадки про подвійне вбивство.

Розмисли Бориса про те, що «наша недобрість і наші помилки визначають нашу долю і ведуть нас до добра, якщо іншим шляхом туди просто ніяк не можна дістатися» [17], запозичені із тексту роману «Ідіот», стають прямим відсиланням до християнської концепції Ф. Достоєвського. Згідно його теорії, герої, що звернулися до Євангеліє, знайдуть у ньому відповіді на запитання, які завдають їм страждань, та поступово переродяться, перейдуть у нову дійсність. Духовне переродження через співчутливе кохання і діяльність визначають подальше перевтілення Тео. І якщо ці, не зовсім типові для Бориса, відсторонені розмисли про добро і зло спочатку сприймаються читачем як «непорозуміння», то на останніх сторінках роману їх пророче значення стає очевидним, адже подорож до Амстердаму стає для Тео його власною дорогою до Дамаску. Аналіз роману Д. Тартт крізь призму концепції Ф. Достоєвського дозволяє точніше інтерпретувати текст, ідейне наповнення якого визначають християнські цінності.

Роман «Щиголь» може сприйматися і як своєрідний «Гаррі Поттер для дорослих» [14], стаючи «відповіддю на “відновлені запити аудиторії, яка подорослішала” і якій потрібен “позитивний приклад у реальному, а не чарівному світі”» [1]. Перегуки із «Гаррі Поттером» Дж. Роулінг [15] неодноразово звучатимуть у тексті. Паралелей і справді багато: найкращий друг Тео — Борис — називає його Гаррі Поттером через круглі хіпстерські окуляри; ім'я головного ворога Тео — Люціуса Ріва — відсилає до імені Люціуса Малфоя; Тео, як і Гаррі, живе у родині Барбурів (Уізлі); пізніше він знаходить заступника Хобі (Хагрід) та закохується у чудову рудоволосу дівчину Піппу (Джінні). До того ж, Тео — «хлопчик, що вижив», коли його мати загинула, хоча мало бути навпаки: він був у епіцентрі вибуху, а вона у іншому кінці музею, і у мить її загибелі Тео теж отримує щось на кшталт чарівного дару. Символічним, на думку В. Бабіцької, можна вважати й те, що вона «відплатила» своїм життям за його (її видіння врятує його ще раз, через багато років, коли не залишатиметься жодної надії на порятунок) [2]. Та найголовніше — у житті обох хлопців є те, «що не можна називати».

І хоча в обох історіях йдеться про дитячий світ, в якому важко розрізнити добро і зло (французькі

та американські науковці взагалі звинуватили роман Д. Тартт у «інфантилізації літератури»), у версії Д. Тартт є суттєва розбіжність — це реальність. Замість безпечного Хогвартса — будинок у покинутому районі Лас Вегаса, куди навіть «Домінос» не може доставити піцу; оманливе щастя приносить не дзеркало Єіналеж, а наркотики; родич, що несподівано з'являється, не безкорисний та відважний хресний Сіріус, а батько-гравець, який прагне прибрати до рук гроші сина; спільний травматичний досвід не єднає героїв, і рудоволоса Піппа, яка опиняється в одному музейному залі із Тео, на відміну від Джінні, так і залишається далеким недосяжним коханням. У цьому світі людину неможливо зробити Охоронцем таємниці через заклання фіделіус. Навпроти Гаррі Поттера, який постійно бореться, — Тео, що пливе за течією, яка відносить його на саме дно.

Але і в цьому світі є речі, сила яких перевищує силу смерті. Шедевр Фабріціуса стає порятунком від життєвих негараздів і постійною небезпекою водночас, адже він ризикує потрапити до в'язниці. Картина є аналогом чарівної палички, що може приносити як добро, так і зло, залежно від того, як її використовувати. І відповідь на головне питання: «У чому полягає сенс прекрасних речей?» з'являється на останніх сторінках роману: «Їх призначення — бути провідниками вищої краси» [17], адже мистецтво сприяє духовному зростанню та моральному очищенню людини.

Висновки. Цілеспрямовано використовуючи художні прийоми, що створюють ефект інтертекстуальності, Д. Тартт ніби підкреслює залежність тексту роману «Щиголь» від романів «Олівер Твіст», «Великі сподівання» Ч. Діккенса, «Ідіот» Ф. Достоєвського, «Гаррі Поттер» Дж. Роулінг, що насправді виявляється менш очевидною, ніж стверджує сама авторка. Відтворений на сторінках роману світ не імітований. Він прагне розповісти про світобачення кожного з письменників мовою, що відрізняється від оригіналу, і в зовсім не в реаліях першоджерела. Таким чином сучасний американський роман намагається відродити певні колишні літературні коди, дотримуючись власних ідей зображення історії через наслідування з критичною відмінністю, що більше окреслює різницю, ніж схожість. Рівновага минулого і теперішнього у новому американському романі досягається шляхом органічного синтезу сучасних постмодерністських і традиційних реалістичних стратегій. А літературна реконструкція стає простором діалогу між минулим та сучасністю, між різними ідентичностями та поглядами.

ДЖЕРЕЛА

1. Аверин В. В неволшебном мире (О книге: Донна Тартт. Щегол / Пер.: А. Завозовой. М. : Corpus, АСТ, 2014). *Литература*, 2015. URL : <http://litteratura.org/criticism/1078-vladimir-averin-v-nevolshbnom-mire.html>
2. Бабицкая В. «Щегол» Донны Тартт: время ничего не значит. Афиша-Воздух, 2014. URL : <http://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/shchegol-donny-tartt-vremya-nichego-ne-znachit/>
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 445 с.
4. Бредбері М. Британський роман нового часу. К. : Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.
5. Давыдова К. Происхождение успеха: почему читают «Щегла»? Школа жизни. Культура, 2015. URL : <http://shkolazhizni.ru/culture/articles/70714/>
6. Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. Большие надежды. Рождественские повести. СПб. : Азбука, 2014. 1216 с.
7. Достоевский Ф.М. Идиот. СПб. : Азбука, 2015. 640 с.
8. Дубов Ю. «Щегол». Записки реконструктора. Новый мир, 2015. № 4. С. 190–196.
9. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. Сумерки богов. М., 1990. 398 с.
10. Ковалів Ю.І. (авт.- укл.) Літературознавча енциклопедія: у 2 томах. Т. 2. К. : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
11. Кузьменко Д.Ф. Літературна реконструкція як прийом і авторський художній метод [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. К., 2012. 20 с.
12. Ливергант А. (2015). «... сидит щегол в клетке, у окошка» или Симулятор виртуальной реальности. *Иностранная литература*, 2015. № 8. URL : <http://syg.ma/inostranka/tema-dlia-diskussii-ovovriemiennoi-litieraturie-ot-inostranki>
13. Лотман Ю.М. Текст как семиотическая проблема. История и типология русской культуры. СПб. : Искусство, 2002. С. 158–220.
14. Ролінг Д.К. Гаррі Поттер і філософський камінь [Текст] ; пер. з англ. В. Морозов ; ред. П. Тарашук, І. Малкович. К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2002. 319 с.
15. Татаринов А. Мировоззренческие стратегии в современном американском романе. *Российский гуманитарный журнал*, 2015. Том 4. № 5. С. 395–406.
16. Tartt, D. (2015). *The Goldfinch*. Back Bay Books, 771 p.

REFERENCES

1. Averin, V. (2016). V nevolshbnom mire (O knige: Donna Tartt. Shchegol). *Literatura*. <http://litteratura.org/criticism/1078-vladimir-averin-v-nevolshbnom-mire.html>
1. Babitskaia, V. (2014). «Shchegol» Donny Tartt: vremia nichego ne znachit. Afisha-Vozdukh. <http://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/shchegol-donny-tartt-vremya-nichego-ne-znachit/>
3. Bakhtin, M. M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva*. M.: Iskusstvo, 445 p.
4. Bredberi, M. (2011). *Brytansky roman novoho chasu*. K.: Kseniia Sladkevych, 480 p.
5. Davydova, K. (2015). Proiskhozhdenie uspekha: pochemu chitaiut «Shchegla»? <http://shkolazhizni.ru/culture/articles/70714/>
6. Dikkens, Ch. (2014). *Priklucheniia Olivera Tvista. Bolshie nadezhdy. Rozhdestvenskie povesti*, SPb.: Azbuka, 1216 p.
7. Dostoievskii, F. M. (2015). *Idiot*. SPb.: Azbuka, 640 p.
8. Dubov, Yu. (2015). «Shchegol». *Zapiski rekonstruktora. Novyi mir*, № 4, pp. 190–196.
9. Kamiu, A. (1990). *Mif o Sizife. Esse ob absurde. Sumerki bogov*. M., 398 p.
10. Kovaliv, Yu. I. (avt.-ukl.) (2007). *Literaturoznachcha entsyklopediia: U 2 tomakh, T. 2*, K.: VTs «Akademiiia», 624 p.
11. Kuzmenko, D. F. (2012). *Literaturna rekonstruktsiia yak pryiom i avtorskyi khudozhnii metod. Avtoreferat dys. ... kand. filol. Nauk, Kyiv. nats. un-t im. T. H. Shevchenka, K.*, 20 p.
12. Livergant, A. (2015). «... sidit shchegol v kletke, u okoshka» ili Simuliator virtualnoi realnosti. *Inostrannaia literatura*, № 8. <http://syg.ma/inostranka/tema-dlia-diskussii-ovovriemiennoi-litieraturie-ot-inostranki>
13. Lotman, Yu. M. (2002) *Tekst kak semioticheskaia problema. Istoriia i tipologiia russkoi kultury*, SPb.: Iskusstvo, pp. 158–220.
14. Roling, Dzh. (2002). *Harri Potter i filosofskiy kamin*, K., 319 p.
15. Tatarinov, A. (2015). *Mirovozzrencheskie strategii v sovremennom amerikanskom romane*. Rossiiskii gumanitarnyizhurnal, Tom 4, № 5, pp. 395–406.
16. Tartt, D. (2015). *The Goldfinch*. Back Bay Books. 771 p.

Дата надходження статті до редакції: 18.09.2019 р.

Прийнято до друку: 15.10.2019 р.