

Litera

Правильная ссылка на статью:

Новиков А.В. Формальные элементы постмодернизма: компаративный анализ романов «Дом листьев» Марка З. Данилевского и «2666» Роберто Боланью // Litera. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8698.2025.4.74133 EDN: MFQGXY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74133

Формальные элементы постмодернизма: компаративный анализ романов «Дом листьев» Марка З. Данилевского и «2666» Роберто Боланью

Новиков Артур Викторович

аспирант; кафедра Зарубежной литературы; ФГБОУ ВО «Ставропольский государственный аграрный университет»
Инженер; ГБУ "Автомобильные дороги"

123104, Россия, г. Москва, ул. Тверская, 25 стр.1

✉ art14ek@tut.by



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

DOI:

10.25136/2409-8698.2025.4.74133

EDN:

MFQGXY

Дата направления статьи в редакцию:

14-04-2025

Дата публикации:

21-04-2025

Аннотация: Предметом исследования является реализация ключевых постструктураллистских и постмодернистских идей в романах Марка З. Данилевского «Дом листьев» и Роберто Боланью «2666». Объектом исследования выступают указанные романы, рассматриваемые как литературные произведения постмодернизма через призму таких философских концептов, как дискурс и генеалогия М. Фуко, концепция «смерти автора» Р. Барта и М. Фуко, деконструкция Ж. Деррида, ризома, желающие машины и тело без органов Ж. Делеза и Ф. Гваттари, миф как вторичная семиотическая система Р. Барта и общество потребления Ж. Бодрийяра. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы, как многоуровневая дискурсивная структура романов, механизмы реализации философских концептов и их влияние на восприятие читателя. Особое

внимание уделяется взаимосвязи между философскими идеями и литературной техникой, формированию новой текстуальной реальности и критическому переосмыслению классических нарративных форм. Методологической основой исследования являются постструктураллистская и компаративная методологии анализа текста, ранее апробированные автором на материале романа «Дом листвьев». Новизна исследования заключается в комплексном подходе к анализу романов «Дом листвьев» и «2666», впервые рассматриваемых совместно через призму широкого спектра постструктураллистских концепций. Основными выводами проведенного исследования являются подтверждение гипотезы о продуктивности применения постструктураллистских методов к обоим текстам и выявление специфики их реализации философских идей. Особым вкладом автора в исследование темы является детальное описание механизмов работы таких концептов, как дискурс, генеалогия, «смерть автора», деконструкция, желающие машины и тело без органов, а также обоснование идеи о текстах Данилевского и Боланьо как открытых, ризоматических и децентрализованных структурах. Исследование демонстрирует, что оба романа реализуют модель письма, где смысл не фиксируется, а существует в постоянном движении и трансформации, что позволяет глубже понять механизмы производства и исчезновения смысла в литературе постмодернизма и современной культуре в целом.

Ключевые слова:

Постмодернизм, Дискурс, Деконструкция, Ризома, Генеалогия, Симулякр, Дом листвьев, Желающая машина, постструктурализм, Тело без органов

Объектом исследования данной статьи являются романы Марка З. Данилевского «Дом листвьев» [1] и Роберто Боланьо «2666» [2] как литературные произведения постмодернизма, рассматриваемые через призму философских концепций характерных для эпохи постмодерна.

Предметом выступают особенности отображения ключевых постструктураллистских и постмодернистских идей в романах «Дом листвьев» и «2666», включая следующие концепты и/или труды: дискурс и генеалогия в трактовке М. Фуко [3],[4],[5]; «смерть автора» в толковании М. Фуко и Р. Барта [6],[7]; «Мифологии» Р. Барта [8]; «Общество потребления и потребление катастроф» Ж. Бодрийяра [9]; деконструкция, голос, феномен, различие Ж. Деррида [10],[11],[12],[13]; ризома, желающие машины, тело без органов Ж. Делеза и Ф. Гваттари [14],[15]; «Логика смысла» Ж. Делеза [16]; «Понимание медиа» М. Маклюэна [17].

Настоящее исследование основывается на методологии, ранее примененной автором при анализе романа «Дом листвьев» Марка З. Данилевского. Часть результатов апробации данного подхода была опубликована в четырех научных статьях ВАК, выводы которых частично будут интегрированы в текущий анализ, а ссылки на соответствующие публикации включены в работу [18],[19],[20],[21].

Цель исследования – опытным путем проверить, следовательно, применить ранее предложенные методики анализа романа «Дом листвьев» Данилевского к роману «2666» Боланьо, чтобы выявить специфику реализации ключевых постструктураллистских и постмодернистских идей в тексте последнего. Кроме того, исследование направлено на фиксацию общих и отличительных черт поэтов Боланьо и Данилевского в пределах

компаративного анализа, основанного на методологических наработках, взятых из обозначенных выше статей [\[18\]](#),[\[19\]](#),[\[20\]](#),[\[21\]](#).

Дискурс в «Доме листьев» и «2666»

Понятие «дискурс» в данном анализе используется в том же виде, в каком оно было применено к «Дому листьев» в статье «Генеалогия, дискурс и “смерть автора” как фигуры поэтики в романе Марка З. Данилевского “Дом листьев”» [\[19\]](#).

Следует отметить, что, как и в «Доме листьев», в «2666» дискурс выступает в роли ключевого аналитического инструмента, позволяющего рассматривать произведение не как целостный метанarrатив, а как множественное переплетение слоев, в которых факты, интерпретации и формы взаимообусловлены и взаимно трансформируются.

Первым шагом данного анализа является выявление дискурсивных слоев текста. Так, в «Доме листьев» это: документально-псевдодокументальный дискурс фильма «Пленка Нэвидсона»; научно-псевдонаучный дискурс книги Дзампано; литературный дискурс комментариев Джонни Труэнта [\[19\]](#).

Роман Боланьо «2666» в дискурсивном отношении имеет немало общего с «Домом листьев». Так, «2666» выстроен как сложная полифоническая структура, где каждая из пяти частей развертывается в самостоятельном дискурсивном регистре, а в совокупности они создают многомерную модель современной культуры, насилия, безумия и кризиса знания (ср. с «Домом листьев» как с эпистемологическим архивом постмодернизма [\[22, с. 132\]](#)).

В первой части «2666», «Часть о критиках», доминирует (псевдо)академический дискурс. Повествование сосредоточено на группе исследователей, погруженных в поиски писателя-инкогнито Арчимбольди. Через деконструированное изображение интеллектуальной одержимости Боланьо вскрывает ограниченность и условность научного подхода, указывая на разрыв между теоретическим мышлением и живой реальностью.

Во второй части, «Часть об Амальфитано», раскрывается дискурс безумия (проходящий лейтмотивом через весь роман – Ингеборг, Грешник, «поэт Росы и Иммы», художник с отрубленной кистью Эдвин Джонс, «заболевший» шизофренией Гюстав и др.). Постепенное ментальное расщепление главного героя этой части, его страхи, голоса в голове и абсурдные ритуалы создают атмосферу дезориентации и разложения внутреннего порядка. Это повествование показывает, как логика разрушается под натиском иррационального, а субъективность оказывается под угрозой.

Третья часть, «Часть о Фейте», построена в журналистском ключе (журналистский дискурс). Чёрнокожий репортер, прибывший в приграничный мексиканский город, пытается понять и зафиксировать происходящее. Однако его наблюдения оказываются бессильными перед лицом равнодушия, скрытых интересов и системной жестокости, на которую официальные репортажи не имеют влияния.

В четвертой части, «Часть об убийствах», реализован документально-полицейский дискурс. Повторяющееся перечисление жертв и процедурных отчетов создает ритм, в котором теряется индивидуальность. Эта стилистическая отстраненность подчеркивает обезличенность зла и разрушает надежду на понимание или справедливость.

Пятая часть, «Часть об Арчимбольди», разворачивается в русле историко-политического

дискурса. Биография писателя переплетается с травматической историей XX века – от войны до постиндустриального мира. Через призму личной судьбы раскрывается логика больших процессов, определяющих облик современной эпохи.

Вне этих структурированных слоев в романе присутствуют и дополнительные дискурсы, которые пронизывают текст и связывают отдельные части. Один из них – функциональный: субъективные нарративы героев постоянно пересекаются с «объективными» хрониками, с эпистолярными вставками, со всевозможными формальными приемами стилистики постмодернистской литературы, нарушая, таким образом, границу между художественностью и документом. Шизофренический дискурс (частично упомянутый прежде) проявляется в образах ментального распада, расщепления сознания, повторяющихся упоминаниях психиатрических учреждений, насилия, прорастающего на почве ненормальности и др. Метафункциональный уровень – дискурс позволяет роману осмысливать собственную форму, поднимая вопросы о природе повествования и авторства. Наконец, этический дискурс задает фундаментальное напряжение текста: как возможно репрезентировать насилие, не превращая его в эстетизированное зрелище.

На следующем шаге попытаемся проанализировать отношения между дискурсами внутри романов: конфликтуют ли они, поддерживают ли и расширяют друг друга, масштабируемые ли они, «поднимают» истину на поверхность или же, напротив, дестабилизируют восприятие текста и т.д.

В случае «Дома листьев» дискурсы имеют «вертикальное» расположение: они зачастую накладываются друг на друга, образуя «палимпсест» или «крысиное гнездо надписей», пользуясь терминологией К.Н. Хейлз, взятой нами из авторитетной статьи «Saving the Subject: Remediation in House of Leaves», в которой подробно рассмотрен в том числе и вопрос структуры романа «Дом листьев» [\[23\]](#).

Кроме того, дискурсы в «Доме листьев» могут быть описаны в терминах диалогичности и «синхронии»: дискурсы не действуют изолированно, а находятся в постоянном диалоге (хотя могут быть прочитаны отдельно друг от друга). Фрагменты фильма («Пленка Нэвидсона»), (псевдо)научные рассуждения Дзампано и литературные комментарии Труэнта переплетаются, накладываются, дополняя и одновременно корректируя друг друга. Каждый уровень, по сути, обращается к другому, создавая сетевую, интертекстуальную структуру [\[19\]](#).

Также дискурсы в «Доме листьев» взаимно подкрепляют и дестабилизируют друг друга: с одной стороны, дискурсы усиливают достоверность и многослойность повествования, с другой – их стилистические и жанровые различия вызывают напряженность. Научно-псевдонаучный слой пытается придать объективность, тогда как литературный комментарий постоянно подчеркивает субъективность восприятия. Такое двойственное отношение порождает эффект постоянного сомнения в «целостности» текста, типичный для стратегии деконструкции. Что может свидетельствовать об «деконструктивистских» отношениях между дискурсами [\[19\]](#).

Вместе с тем в «Доме листьев» происходит постоянное смещение «места говорения»: взаимодействие дискурсов приводит к тому, что границы между «автором», «читателем» и «текстом» стираются. Функция автора (Дзампано) постепенно уступает место читателю/интерпретатору (Труэнту), что является одним из ключевых моментов постмодернистской поэтики в связке с концептом «смерти автора» [\[19\]](#).

В романе «2666» также прослеживаются похожие дискурсивные элементы. Текст романа представляет собой сложную полифоническую структуру, в которой каждый раздел развернут в особом дискурсивном регистре, которые не просто формируют содержание частей, но вступают в напряженные отношения друг с другом, отражая постмодернистскую поэтику множественности, фрагментарности и неустойчивости смысла. В отличие от строго иерархических или вертикальных моделей (как в «Доме листьев»), здесь преобладает горизонтальная структура: дискурсы не изолированы, но и не накладываются друг на друга, они взаимодействуют на уровне структурных рифм, мотивных пересечений и зеркальных отражений.

Так, литературно-критический дискурс в «Части о критиках», где группа европейских исследователей погружена в поиски писателя Арчимбольди, резонирует с документально-журналистским слоем «Части об убийствах». Оба дискурса движимы стремлением к познанию: первые ищут истину в текстах, вторые – в следственных и газетных хрониках. Однако результат в обоих случаях – фрустрация. Ни научный анализ, ни журналистская (криминалистическая) фиксация не приводят к окончательному знанию. Боланьо выстраивает пространство, где само стремление к смыслу приводит не к упорядочиванию, а к демонстрации хаотичности и сопротивления реальности всякой интерпретации.

Диалогичность дискурсов в «2666» носит менее демонстративный характер, чем в «Доме листьев», однако взаимное отражение сохраняется. Боланьо использует мотив зеркала как метафору взаимодействия нарративных уровней. В сцене с Лиз Нортон, стоящей между двумя зеркалами [2, с. 127], создается эффект удвоения, в котором отражение не совпадает с оригиналом. Это метафора повествовательной стратегии: каждый дискурс как бы «отражает» другой, но не подтверждает, а искажает его. Подобное дублирование возникает и в документально-журналистском дискурсе, например, в эпизоде с депутатом Асусеной, увидевшей в зеркале «женщину, которая не была ею» [2, с. 635]. Таким образом, отражения становятся не проясняющим элементом, а механизмом дестабилизации, подмены и утраты аутентичного восприятия.

Значительным моментом дискурсивного взаимодействия становится использование «объектов-посредников», как, например, книга «Геометрический завет». Она появляется в разных контекстах: сначала как объект академического внимания [2, с. 150], затем – как символ психического распада в «Части об Амальфитано» [2, с. 206–210], и наконец – как случайный элемент повествования в «Части о Фейте» [2, с. 358–359]. Это пример того, как один и тот же текст приобретает различные смыслы в зависимости от дискурсивной рамки. Знание, таким образом, не является фиксированной категорией, а формируется внутри интерпретационного поля, где значение определяется контекстом.

Отношения между дискурсами в романе двойственны: с одной стороны, они взаимно подкрепляют друг друга, создавая многослойность и видимость комплексности; с другой – их стилистические различия вызывают внутреннее напряжение. Литературно-критический (академический) дискурс стремится к интерпретации и пониманию, но сталкивается с фрагментарной, монотонной хроникой документального слоя, в которой смысл растворяется в повторении, или наталкивается на дискурс безумия, где сам процесс поиска истины становится невозможным, ввиду разрушения рациональности. Эпистемологическое противоречие между стремлением объяснить и невозможностью достичь знания становится внутренним двигателем романа, проявляясь в дискурсивной форме, в том числе и в «Части об Арчимбольди», где историческая хроника превращается в калейдоскоп насилия, безумия, интertextуальных наплывов и

экзистенциального расщепления персонажей, а сама история превращается в недостоверные генеалогические острова посреди текстуальных разрывов.

Одним из центральных дискурсивных эффектов является смещение «места говорения» в романе. В духе штампованных постмодернистских приемов «2666» «размывает границы» между автором, текстом и читателем. Аналитическая функция критиков, повествовательные голоса журналистов, субъективные истории второстепенных персонажей – все они не получают приоритета, а становятся равноценными элементами сетевой структуры. Читатель вынужден или наделен привилегией самостоятельно выстраивать возможные связи, интерпретировать фрагменты, воссоздавая смысл из разрозненных нарративов. Разумеется, это как бы подчеркивает внутреннее стремление самого текста к децентрализации авторского контроля, чем подсвечивается «смерть автора» в духе Барта.

Далее, результативным способом интерпретации и анализа также является рассмотрение границ и переходов между дискурсами, где наиболее различимы тематические, стилистические, жанровые и иные черты используемых автором произведений дискурсов.

Так, для «Дома листьев» характеры стилистические и жанровые различия, формальные (типографические) и структурные переходы, дискурсивные переходы как моменты синхронизации [19].

В «2666» Боланьо стилистические и жанровые различия между дискурсами маркируются как лексикой, так и структурой. Академическая речь первой части отличается точностью и отстраненностью, тогда как шизофренический дискурс, воплощенный в образе Амальфитано и писем Лолы (безумие и крайняя степень сексуальности в связке с эпистолярным жанром), разрушает логику и последовательность повествования. Журналистские и полицейские материалы оформлены как хроника или протокол, создавая иллюзию объективности, которая вскоре подрывается повторяемостью и бессмысленностью. Историко-политический уровень в «Части об Арчимбольди» объединяет индивидуальную биографию, дневниковую прозу, устные рассказы с фоном коллективной травмы, подчеркивая разрыв между личным и историческим.

Формальные переходы между дискурсами в романе оформлены через смену повествовательных голосов, тональности и стилистики. Каждая часть оформлена в собственной речевой манере – от академического регистра до сухого репортажа и внутреннего монолога. Боланьо активно использует цитаты, структурные разрывы, эпистолярный жанр, дневниковую прозу, приемы остранения и др., маркируя границы, которые одновременно становятся проницаемыми. Эти переходы фиксируют не столько разделенность, сколько подвижность нарратива, соответствующую идеи интердискурсивности как ключевого признака постмодернистского письма.

Синхронизация дискурсов в «2666» осуществляется через резонанс тем и мотивов. Размышления критиков о природе литературы из первой части неожиданно находят отражение в описаниях серийных убийств в четвертой. Тема насилия, проходящая сквозь роман, приобретает различное звучание в зависимости от нарративной формы: как теоретическая проблема, как эмпирический факт, как симптом безумия или как историческая закономерность. Такое повторное появление тем позволяет говорить о неочевидных перекрестках, где дискурсы вступают в перекличку, формируя сложный текстуальный резонанс.

В анализе дискурсов в «2666» важно учитывать, что они не фиксированы, а динамичны, как это описано у Фуко [3],[4]. Текст постоянно создает, разрушает и пересобирает дискурсы, подвергая сомнению их авторитетность и границы.

Вместо поиска единой структуры романа следует анализировать фрагментарность и пересечения дискурсов. Полезно рассматривать метадискурсивные элементы: моменты, когда текст осознает себя как текст, вступает в диалог с другими произведениями, цитирует или пародирует иные стили. Также можно изучить механизмы власти в дискурсе: какие элементы текста кажутся «авторитетными» (например, академический язык), а какие – наоборот, разрушают доверие к нарративу.

На данном этапе, можно утверждать, что методология анализа постмодернистского текста, примененная к «Дому листьев», оказывается эффективной и для изучения «2666». В обоих романах дискурс функционирует как динамическая система, в которой разные слои – литературно-критический, документальный, историко-политический – не просто сосуществуют, но и взаимодействуют, вступают в конфликт и дестабилизируют друг друга.

Переходы между дискурсами оформляются через стилистические, типографические (в случае «Дома листьев») и структурные разрывы, создавая эффект многослойности. Такой подход характерен для постмодернистской деконструкции, где текст не стремится к целостности, а напротив, подчеркивает разрывность, множественность интерпретаций и нестабильность смысла.

Таким образом, «2666» представляет собой не просто совокупность сюжетов, а масштабный дискурсивный конгломерат, в котором литературные, философские, политические и психопатологические регистры взаимодействуют, подрывают и дополняют друг друга. Это превращает роман в поистине глобальное пространство смыслового расслоения и одновременно – в неумолимую хронику мира, где правда, истина, разум – подвержены распаду, в то время как насилие торжествует.

Генеалогия как элемент поэтики в «2666» и в «Доме листьев»

В романе «2666» Роберто Боланьо, как и в «Доме листьев» Марка З. Данилевского, реализуется генеалогическая методология, основанная на принципах Мишеля Фуко, изложенных в статье «Ницше, генеалогия, история» и книге «Археологии знания» [19]. Генеалогия в данном контексте – это способ работы с историческим материалом, который не ищет первоистоков и тотальной истины, но вскрывает разрывы, фрагменты и трансформации смыслов во времени [5],[3].

В «2666» Боланьо обращается к документальности, но эта документальность оказывается разрушенной, фрагментарной, недостоверной. Если Данилевский создает запутанную структуру из «рукописей», «плёнок» и «исторических справок» [19], то Боланьо действует иначе: он создает мозаичную картину насилия, утраты, исчезновения, безумия, в которой нет единой точки отсчета, а «правда» растворяется в хаосе, где преобладает фрагментарная структура, выстроенная по принципу нарративного разрыва. Этот прием напрямую наследует постструктурalistскую традицию, в частности – генеалогический подход Фуко. В «Ницше, генеалогия, история» Фуко подчеркивал, что генеалогия отказывается от идеи линейного, цельного исторического нарратива, подменяя его множеством несовпадающих фрагментов, документов, свидетельств, которые навсегда заслоняют доступ к первоистоку, к подлинной истине [5]. Боланьо развивает эту стратегию в структуре романа, состоящего из пяти частей, каждая из которых

представляет собственную версию происходящего. Однако вместо синтеза они формируют расщепленное, множественное пространство, в котором не может быть единого центра.

Первая часть, «Часть о литературоведах», строится вокруг академического поиска – попытки реконструировать фигуру и творчество писателя Арчимбольди. Однако это стремление к истине оборачивается бесконечной интерпретацией. Критики оказываются неспособными подступиться к сути объекта своего исследования, а их деятельность теряет направленность. Смысл в буквальном смысле ускользает, а поиск превращается в самоцель. Таким образом, литературоведение здесь изображено как симуляция познания, подорванная отсутствием твердой онтологической опоры.

Во второй части, «Часть об Амальфитано», внимание сосредоточено на человеке, утратившем способность ориентироваться в мире культурных отсылок и интеллектуальных схем. Профессор Амальфитано – фигура, напоминающая борхесовского библиотекаря, однако в постмодернистской парадигме он утратил доступ к целостной системе знания. Он живет в пространстве, где культурная память дезориентирована, а тексты больше не приводят к пониманию. Его безумие – это результат не утраты знаний, а перенасыщенности ими, потеря способности структурировать их в связный нарратив.

Третья часть, «Часть о Фейте», вводит в роман фигуру внешнего наблюдателя – американского журналиста, чье присутствие напоминает позицию этнографа, исследующего не только жестокость, но и собственное место в чуждой среде. Здесь затрагиваются темы насилия, расовой идентичности и постколониальной адаптации. Героем движет стремление понять чужое, но каждый шаг только увеличивает дистанцию между субъектом наблюдения и объектом. Насилие в Санта-Тересе предстает не как нечто объяснимое, а как иррациональное, не поддающееся репрезентации.

В четвертой части, «Часть об убийствах», реализуется, пожалуй, один из самых радикальных жестов по разрушению исторического и криминального нарратива. Здесь отсутствует развитие сюжета, кульминации или развязки. Представлена бесконечная хроника убийств женщин, описанная в сухом, отстраненном стиле, где каждая смерть поглощается следующей, а индивидуальность жертвы стирается в ритме повторения. Это не просто демонстрация насилия, но его банализация и структурное растворение. Нарратив оказывается неспособным преобразовать события в знание, а хроника становится своего рода анти-генеалогией.

Пятая часть, «Часть об Арчимбольди», на первый взгляд, приближается к историографическому нарративу. Здесь появляется широкий исторический контекст, охватывающий как личную биографию Арчимбольди, так и исторические события XX века. Однако этот контекст распадается на воспоминания, дневники, фрагментарные описания, вложенные рассказы, аллюзии, образы безумия и насилия. Отдельные сцены – от травмированных детей, участвующих в расстрелях, до сходящей с ума и впоследствии мертвой жены Ингеборг – не создают обобщающего исторического поля, а, напротив, усугубляют эффект хаоса. История здесь не реконструируется, а рассеивается, будучи пронизанной субъективностью, травматичностью и эстетической неопределенностью.

Таким образом, структура «2666» функционирует как антиисторическая машина. Каждая часть демонстрирует не движение к истине, а ее постоянное отдаление. Разрозненные повествовательные акты не складываются в единый сюжет, а взаимодействуют на уровне разрывов, отложенных смыслов и дезориентирующих пересечений. Это соответствует

фукоянскому пониманию истории как совокупности «разрывов, пауз и переписываний» [5], а не как линейного и телологического процесса. Роман Боланьо тем самым подрывает не только нарративные ожидания, но и саму идею возможного единого знания о человеке, мире и литературе.

Еще один концепт, реализованный в «2666» (как и в «Доме листвьев» [19]) – история как поле фрагментов, на примере преступлений в Санта-Тересе.

Фуко писал: «История будет “действительной” в той степени, в какой она сможет ввести разрывность в само наше бытие» [5]. Этот принцип наиболее ярко реализуется в четвертой части «2666», где повествование превращается в каталог убийств. Однако перед нами не традиционная криминальная история с нарастанием интриги, а своего рода генеалогия насилия, лишенная причинно-следственной логики. Преступления в Санта-Тересе описываются с псевдодокументальной точностью, но не складываются в осмысленное целое. Жертвы представлены как следы, не как субъекты. Их смерти фиксируются, но не объясняются, и тем самым подрывается сама возможность интерпретации. Хроника превращается в бессмысленный архив, в котором исчезает фигура преступника, а вместе с ней – и всякая идея расследования и восстановления справедливости.

Структура повествования здесь отрицает любые формы централизованности: нет главного героя, нет детектива, нет единого нарратора, нет финала. Все повествование разрывается на независимые, повторяющиеся эпизоды, лишенные иерархии. Это точное воплощение фукоянской критики классической историографии, которая, по его мнению, больше не может претендовать на универсальность и объективность [5]. Боланьо, по сути, не просто изображает насилие – он оформляет его в виде текстуального архива, в котором исчезает возможность целостной реконструкции прошлого. В этом смысле роман реализует генеалогический метод, предлагая не поиск истины, а погружение в бесконечную серию прерванных нарративов и пустых знаков.

Пятая часть романа – «Часть об Арчимбольди» – разворачивает другую, но родственную стратегию: попытку биографической реконструкции, которая с самого начала обречена на провал. Боланьо предлагает читателю историю писателя в виде разрозненных фрагментов – дневников, воспоминаний, писем, рассказов из третьих рук. Арчимбольди как персонаж растворяется в архиве, становясь не субъектом повествования, а его симулякром. Его жизнь подается не как завершенная биография, а как совокупность интерпретаций, из которых ни одна не обладает статусом окончательной. История Второй мировой войны в этом фрагменте также предстает не как связный и объясненный процесс, а как сгусток разорванной памяти, населенной полуфантастическими фигурами: пьяными детьми-палачами, пропавшими женщинами, травмированными телами, замком Дракулы, распятием. Весь исторический пласт подан не как архив знания, а как поле травмы и смутных образов, лишенных центра или истинности. Символы, смыслы, образы, память – все как бы парит во времени и пространстве художественного мира.

Образ Арчимбольди, таким образом, становится неотъемлемой частью поэтики разрыва. Он не существует как «целостная» фигура, но, подобно Дзампано из «Дома листвьев», исчезает в тексте, в аллюзиях и ссылках. Этот мотив растворения субъекта в архивах и документах, на наш взгляд, роднит «2666» с поэтикой постмодернистской историографии, предложенной Фуко, в которой исчезает идея подлинного, фиксированного прошлого. История здесь – это не объективная реальность, а сеть следов, постоянно воспроизводимых и смещаемых в интерпретации.

Таким образом, сопоставление «2666» и «Дома листвьев» посредством концепта генеалогии Фуко позволяет говорить о формировании особой литературной формы, которую можно обозначить как «генеалогическую поэтику». В обоих произведениях отрицается линейное, причинно-следственное повествование. История становится архивом следов – не реконструируемым и не объяснимым. У Данилевского эта стратегия реализуется через игру с документами, псевдонаучными трактатами, редакторскими правками и искаженными версиями событий. У Боланьо к этому добавляется невозможный архив насилия, в котором повторение событий обесценивает каждое отдельное преступление, лишая его значения.

В обоих случаях читатель оказывается в положении следопыта, который сталкивается не с задачей интерпретации, а с ее невозможностью. Обломки нарративов не складываются в единое знание – напротив, любое стремление к пониманию возвращает к бесконечным сдвигам и утратам. Таким образом, «2666» и «Дом листвьев» воплощают генеалогическую модель письма, в которой субъект исчезает, история разрушена, а текст превращается в лабиринт, не имеющий выхода.

Кризис субъекта в «Доме листвьев» Марка Z. Данилевского и «2666» Роберто Боланью

Феномен кризиса субъекта/субъективности занимает центральное место и в постмодернизме в постмодернистской литературе. Он выражается через размывание границ между автором и читателем, через деконструкцию личной идентичности персонажей и разрушение традиционных повествовательных форм. В романах «Дом листвьев» Марка Z. Данилевского и «2666» Роберто Боланью этот кризис предстает в различных формах, однако в обоих случаях он оформляется как утрата автономного субъекта в условиях текстовой или исторической гиперреальности.

В «Доме листвьев» субъектность изображена как принципиально нестабильная структура, расщепленная и дестабилизируемая множеством конкурирующих дискурсов. Фигура Дзампано, предполагаемого автора анализа «Пленки Нэвидсона», изначально лишена индивидуальности: он слеп, его биография неясна, имя – не более чем метка. Его авторство оказывается растворенным в тексте, который после его смерти переходит к другому персонажу – Джонни Труэнту. Дзампано теряет контроль над восприятием своего собственного труда, становясь скорее следом, чем действующим субъектом. Его образ соотносится с кинофигурой из фильма Феллини *La Strada* (1954), еще более подчеркивая его статус исчезающего, несамостоятельного персонажа.

Джонни Труэнт воплощает другой тип кризиса субъекта, связанный с прогрессирующим распадом личности. Его повествование становится ареной конфликта между памятью, галлюцинациями и симуляцией. Постепенно он утрачивает границы между вымышленным и реальным, текст и интерпретация проникают в его повседневность, разрушая его психику. Его субъективность не просто ослабевает – она трансформируется в функцию текста. Первоначально выступая в роли редактора рукописи Дзампано, он в итоге обнаруживает себя как персонажа той же самой книги, которую читает. Так, субъект в «Доме листвьев» становится порождением текста, в то время как сам текст замыкается на себя, формируя авто-рефлексивную структуру с особым типом постмодернистского хронотопа. Этот процесс подробно анализируется в работе «“Дом листвьев” и проблема постмодернистского хронотопа» [18].

Не менее показательной является фигура Уилла Нэвидсона – героя фильма, анализируемого Дзампано. Его столкновение с аномальным пространством не только

физически изменяет его, но и разрушает его идентичность. Он постепенно превращается в объект, пассивно подчиненный структуре лабиринта, в котором исчезают логика, память и контроль. Пространство поглощает его субъектность, превращая героя в симулякр. Образ Нэвидсона – яркий пример того, как текстуальные и пространственные структуры стирают личностное «я», захватывая его в механизм интерпретации, при этом происходит еще и захват реальной фигуры симулякром: «захват» образом Нэвидсона судьбы реального человека, фотографа Кевина Картера [\[21\]](#).

В «2666» Роберто Боланью демонстрирует иную модель кризиса субъекта. Здесь исчезновение «я» происходит не внутри текста, а на фоне исторической, социальной и институциональной реальности. Роман изначально строится как множественность параллельных нарративов, ни один из которых не обладает статусом центра. Все персонажи теряют автономию: их субъективность подрывается либо фрагментацией повествования, либо их неспособностью к действию. Боланью отказывается от доминирующей точки зрения, создавая структуру, в которой ни один голос не обладает привилегией.

Арчимбольди – фигура, в которой особенно ясно выражен принцип исчезающего субъекта. Его биография оказывается недоступной: она реконструируется другими персонажами, но остается расщепленной, непрозрачной, составленной из слухов, текстов, архивных фрагментов. Он существует в дискурсе как миф, тень, образ. Его племянник воспринимает его как гиганта; в детстве он представлен как водоросль, человек-амфибия; в зрелом возрасте – как солдат, судья, убийца, паломник, писатель. Этот образ постоянно переформатируется, скользит между ролями, не становясь цельной личностью. Арчимбольди функционирует как условие появления других дискурсов – он организует текст, он генерирует текст и порождает дискурсы как внутри художественного (вымышленного) мира романа «2666», так и на формальном уровне реального текста Боланью, но не является субъектом внутри него.

Группа литературоведов, действующая в первой части романа, лишена субъектной силы. Их поиски Арчимбольди не приводят к раскрытию истины, а напротив – запускают процесс рассеивания смысла. Академический дискурс, в котором они функционируют, представляет собой замкнутую систему, неспособную трансформировать реальность: знание здесь не открывает новое, а лишь воспроизводит собственные механизмы. Персонажи не действуют, а интерпретируют, постепенно теряя связь с материальным миром и превращаясь в функции дискурсивного поля.

Их субъектность окончательно размывается в любовной линии, выстроенной вокруг литературоведа Лиз Нортон: ее отношения с каждым из участников группы замыкают сексуальность на внутреннем контуре сообщества, тем самым подчеркивая отсутствие различий между его членами. В этой структуре интимность не служит формированию индивидуальности, а напротив – превращает субъектность в функциональность, подтверждая взаимозаменяемость и репрезентативность каждого.

Наиболее радикально тема утраты субъективности раскрывается, разумеется, в части, посвященной убийствам женщин в Санта-Тересе. Здесь жертвы зачастую лишены даже имени – они фиксируются в полицейских документах, но не получают индивидуального голоса. Их судьбы редуцированы до статистики, до регистра смерти. История этих женщин превращается в бесконечный список, в котором исчезает различие между личностью и телом, между субъектом и объектом насилия. Боланью демонстрирует, как человеческая жизнь обесценивается в условиях структурного, институционального зла. В отличие от Данилевского, который помещает исчезновение субъекта в текстуальный

лабиринт, Боланьо показывает его растворение в механизмах власти, истории и коллективной травмы.

Таким образом, в «Доме листьев» и «2666» субъект теряет устойчивость, но этот процесс реализуется по-разному. У Данилевского кризис субъекта проявляется как поглощение личностного «я» текстом, как автоиммунный сбой нарратива, где читатель, автор и персонаж перестают различаться. У Боланьо исчезновение субъектности связано с историческим хаосом, институциональной жестокостью и невозможностью построения цельного «я» в мире, где знание утратило опору, а дискурсы не конструируют, а разрушают идентичность. В обоих случаях субъект представлен не как начало, а как пустое место, занятое следами, цитатами, отражениями, в которых больше нет лица.

В рамках настоящего исследования тема кризиса субъекта получит свое логическое продолжение в разделе «Деконструкция в «Доме листьев» и «2666»».

«Смерть Автора» как элемент поэтики «2666» и «Дома листьев»

Концепция «смерти автора», сформулированная Роланом Бартом и развиваемая Мишелем Фуко [7],[6], занимает центральное место в постмодернистской поэтике и становится методологическим основанием для радикального переосмысления литературного текста. Отказ от идеи автора как суверенного источника смысла ведет к децентрации нарратива и смещению интерпретационного фокуса на читателя или на дискурсивные структуры, в которые текст оказывается встроен. В романах «Дом листьев» Марка Z. Данилевского и «2666» Роберто Боланьо эта установка реализуется через разные стратегии, каждая из которых демонстрирует собственную версию исчезновения автора как метафизической и структурной категории.

У Данилевского смерть автора оформляется буквально и текстуально. Номинальный создатель основного текста – Дзампано – умирает до начала повествования, и его рукопись становится объектом последующей компиляции, а не завершенного произведения. Его авторство не связано с контролем над нарративом: он слеп, лишен биографии, и существует лишь в виде оставленных следов – сносок, цитат, коллажей, заметок. Сам текст не может быть соотнесен с намерением конкретного субъекта, и потому автор оказывается не личностью, а дискурсивной функцией. Эта структура радикально воплощает идею Фуко о том, что «автор» – не человек, а позиция в тексте (функция внутри дискурса), которая регулирует его интерпретацию и организацию [6].

После смерти Дзампано, рукопись попадает в руки Джонни Труэнта, который сам становится вторичным автором – не потому, что пишет новый текст, а потому что организует чужой, комментирует, размножает смыслы. Его участие разрушает границу между интерпретацией и сочинением: он не столько объясняет прочитанное, сколько втягивается в его гипнотическое поле. Становясь сначала «читателем» в терминологии Фуко, а затем автором в терминологии Барта [19]. Его психическое и повествовательное распадение – еще один способ утверждения принципа: автор исчезает, но его отсутствие становится условием существования текста. Более того, третья фигура авторства – Пелафина, мать Труэнта, чьи письма входят в структуру книги, – демонстрирует буквальную смерть автора, завершаемую самоубийством, психическим расстройством и маргинализацией. Таким образом, в «Доме листьев» смерть автора реализуется тройным разрывом: символическим, функциональным и биографическим.

Форма романа закрепляет этот разрыв. Лабиринт из сносок, вставок, пустых и перевернутых страниц, наложенных текстов и чужих фрагментов превращает роман в

систему, лишенную центра. Читатель занимает место отсутствующего автора, но не как суверенный интерпретатор, а как фигура, втянутая в игру смыслов, где любая попытка прояснения только множит новые версии. Автор исчезает, и текст существует как самореферентная структура, отсылающая к себе, а не к внешнему намерению.

У Боланьо «смерть автора» приобретает иное измерение. Если у Данилевского автор теряется в тексте, то у Боланьо – в истории. Исчезновение автора происходит не в рамках интерпретационной модели, а в контексте социального и исторического хаоса. Пятичастная структура «2666» не подчиняется единому нарративному плану, и ни один из персонажей не выполняет функцию организующего сознания. Это отсутствие центра, по Фуко, разрушает понятие «автор – это принцип некоторого единства письма» [6], и в этом смысле Боланьо проводит параллельную деконструкцию авторства.

Центральной фигурой становится Бенно фон Арчимбольди/Ханс Райтер – писатель, вокруг которого выстраивается сюжетная ось первой части. Однако он оказывается радикально удаленным от самого текста: его не видно, он не говорит, его произведения обсуждаются, но не воспроизводятся, его личность реконструируется через чужие догадки и архивные следы. Он – функция внутри текста, скорее миф, чем субъект. Его фигура – это метафора пустого места, символ того, как литература утрачивает фигуру своего создателя, но продолжает функционировать как сеть дискурсивных эхо. К моменту, когда он наконец появляется в последней части романа, он уже не может быть воспринимаем как цельный субъект – его биография рассыпается на маски: солдат, брат, писатель, убийца и т.д. Он не высказывается, а отражается – через реплики других, документы, намеки, литературные реминисценции.

Эта же логика смерти автора распространяется и на другие компоненты текста. В «Части об убийствах» субъектность исчезает и на уровне жертв: женщины, убитые в Санта-Тересе, зафиксированы в отчетах, но не обладают голосом. Их истории не рассказаны, они представлены через статистику, фрагменты, протоколы. Здесь писатель отказывается от традиционной авторской роли рассказчика, передающего смысл: он фиксирует исчезновение, молчание, системное вытеснение субъективности. Автор в этом случае не только молчит, но и отказывается заполнять пустоту, позволяя ей оставаться в структуре текста как структурирующий вакuum. Можно еще радикальнее поставить вопрос об авторстве этой части: кто действительно является ее автором – Боланьо, полицейские, журналисты, или сам неуловимый убийца? Каждый из них участвует в создании дискурса, но ни один не берет на себя функцию интерпретации. Автор здесь не высказывает – он конструирует пространство, где субъектность уже невозможна.

В обоих романах смерть автора служит не метафорой, а структурным принципом. У Данилевского она оформлена как деконструкция акта письма и дезавуирование авторского статуса на уровне типографики и композиции. У Боланьо – как стилистическая и философская установка, заключающаяся в отказе от доминирующего повествовательного центра и в демонстративном безмолвии главного «автора» внутри текста. В первом случае читатель наследует хаос письма, во втором – пустоту исторического нарратива, в которой авторская инстанция более невозможна.

Таким образом, «Дом листьев» и «2666» представляют две модели «смерти автора»: текстуальную и историческую. Первая связана с крахом идеи авторской интенции и превращением текста в автономную игру знаков. Вторая – с исчезновением авторской фигуры внутри социальных, политических и культурных механизмов, где литература больше не может опереться на авторское «я» как точку опоры. В обоих случаях произведение продолжает существовать – но уже не как выражение авторского голоса,

а как пространство, в котором автор навсегда исчезает.

Миф как вторичная семиотическая система Барта в «Доме листьев» и в «2666»

В постмодернистском контексте понятие мифа теряет свою традиционную функцию сакрализованного нарратива, структурирующего культурную реальность, и приобретает статус саморефлексивной и неустойчивой семиотической конструкции. Этую трансформацию теоретически предваряет Ролан Барт в разделе «Миф сегодня» из «Мифологий»[\[8\]](#), где он определяет миф как вторичную семиологическую систему, в которой знак первичного уровня становится означающим в системе второго порядка, – то есть в системе существующей над языком повседневной коммуникации [\[8, с. 265-323\]](#). В рамках этой модели знак первичной системы (синтез означающего и означаемого) в мифе превращается в свободное (от означаемого – смысла) означающее – форму, требующую нового наполнения, которое черпается уже из поля мифологии, то есть идеологии [\[8, с. 270-271\]](#),[\[24, с. 70\]](#).

Роман «Дом листьев» Марка Данилевского демонстрирует один из наиболее изощренных примеров реализации бартианского механизма в художественной форме.

Так, следуя логике Барта, можно рассматривать дискурс Дзампано как первичный язык, а дискурс Джонни Труэнта – как вторичную систему. Труэнт интерпретирует тексты Дзампано, превращая их в форму, которую он наполняет своим собственным смыслом, «идеологией» – таким образом, создается новый мифологический знак. Этот процесс полностью соответствует описанному Бартом механизму трансформации первичного знака в мифический [\[8, с. 271\]](#).

Аналогичным образом дискурс Дзампано может быть интерпретирован как вторичная система по отношению к «Пленке Нэвидсона». Дзампано, описывая события «Пленки Нэвидсона», превращает ее в форму, которую насыщает своими интерпретациями, и тем самым создает еще один мифический знак. Таким образом, на уровне структуры «Дом листьев» представляет собой цепочку наложенных семиотических систем, где каждый новый уровень осмысливает предыдущий как означающее. Эту структуру справедливо определяет как палимпсест К.Н. Хейлз [\[23, с. 779-780\]](#), отмечая по меньшей мере шесть уровней опосредования.

Спускаясь к основанию этой системы, мы приходим к «Пленке Нэвидсона» – первичному слою, который не содержит рефлексии над предшествующими дискурсами. Что же составляет ее знак? По словам самого Данилевского, Нэвидсону удалось запечатлеть пустоту как таковую: «Zampano's piece centers on a documentary film called TheNavidsonRecord made by a Pulitzer Prize-winning photojournalist who must somehow capture the most difficult subject of all: the sight of darkness itself» [\[25, с. xx\]](#). Таким образом, означаемым оказывается отсутствие, ничто, нигилизм. В семиологическом смысле «Пленка Нэвидсона» становится формой, несущей в себе пустоту как содержание. Это пустое означающее, согласно Барту, требует наполнения, но всякая попытка такого наполнения оказывается обреченной, поскольку форма фиксирует не присутствие, а утрату.

Эта пустота в сердце «Дома листьев» превращается в структурный вакуум – центр, в который ускользают все возможные означаемые. Так строится логика нигилизма, заложенная в самую ткань романа: в нем отсутствует не только субъект или истина, но и сама возможность смыслового завершения. Любая попытка интерпретации превращается в движение вдоль пустого означающего, не способного закрепиться в каком-либо

фиксированном значении.

Здесь уместно провести сравнение с «Улиссом» Джойса. У Джойса, несмотря на фрагментарность и перспективизм, все же существует центр – культура как репертуар цитат и отсылок. У Данилевского же даже этот центр оказывается аннулирован: культурные коды втягиваются в пустоту, теряют устойчивость, и каждый знак становится «наполовину пуст» – сохраняет форму, но утрачивает стабильную референцию.

В этом контексте эффект ускользания становится не просто свойством текста, а самой формой его работы. Данилевский строит то, что Делез назвал бы «абстрактной машиной» [14] – структурой, способной «отыграть» любой дискурс или метанarrатив, но ни один не закрепляется в качестве окончательного. Поскольку в ядре романа – пустое означающее, всякий метанарратив, вложенный читателем, работает как временное наполнение этой пустоты. Отсюда – парадокс: читая «Дом листвьев», мы читаем, в конечном счете, самих себя – то есть наполняем пустоту в «Доме листвьев» нашей личностной идеологией.

Именно эта структура делает возможным применение любых концептуальных моделей к тексту Данилевского – от мифологических до постструктураллистских, от психоаналитических до медиа-теоретических. «Дом листвьев» становится зеркалом, бесконечно отражающим интерпретации, не приближая ни к одной из них как к «истине». И это – фигура постмодернистской деконструкции, где центрирование по пустоте становится невозможным, а миф – не способом упорядочивания реальности, а механизмом ее разрушения.

В «2666» Роберто Боланьо пустота (нигилизм) и миф также образуют центральную связку, но организованы по иной логике. В отличие от Данилевского, Боланьо отказывается от интерпретативной игры и переходит в поле постмифологического письма. Миф в «2666» – это не столько объяснительная структура (языковая надстройка над первичным языком), сколько симптоматическая форма, воспроизводящая насилие, безумие (денитрацию субъекта) и исчезновение – то есть миф как форма насилия.

Так, в «Части о критиках» Боланьо строит мифологию литературного пространства через использование вторичной семиотической системы, где язык повседневной научной коммуникации – статьи, исследования, конференции, симпозиумы – функционирует как новая надстройка над первичным означающим (Арчимбольди). Арчимбольди в этом контексте становится знаком, который без дискурсивной обработки был бы самодостаточным текстом или субъектом, но в пределах вторичной системы он превращается в мифическую фигуру.

Повествование выстраивается как пародийное мифическое путешествие, напоминающее движение Одиссея, однако лишенное героической телологии. Поиски Арчимбольди становятся не движением к истоку смысла, а процессом все большей дисперсии и утраты первоначального содержания. Первая сцена насилия – избиение таксиста [2, с. 87-90] – здесь не случайна. Она маркирует начальное смещение: в момент, когда научное стремление понять уступает место бессознательным структурам агрессии и вытеснения, дискурс вторичной системы обнажает свою фундаментальную несостоятельность. Исследовательский интерес, казавшийся нейтральным, обнаруживает свою принадлежность к насилию, скрытому под видом поиска истины.

Таким образом, уже в первой части романа Боланьо демонстрирует, как дискурс научной рациональности может быть мифологизирован, утратив различие между исследованием и

насилием, коммуникацией и вытеснением. Научный язык оказывается не средством постижения, а механизмом отчуждения, где первоначальное означаемое исчезает под напластованиями насилия, кризисности субъективности (было показано ранее) и др.

Во «Части об Амальфитано» роль вторичной семиотической системы берет на себя язык писем Лолы, жены Амальфитано, – язык безумия – фрагментарный, аффективный, нарушающий причинно-следственные связи. Письма Лолы – центрального знака первичной языковой системы, наполнены безумными, вымышленными, трагичными образами, пространственно-временными разрывами и смысловыми провалами формируют новое поле означивания, в котором исчезает данность приобретает вид кошмара наяву. Именно это превращает ее фигуру в «место в дискурсе», инициирующее распад рационального субъекта. Не случайно Амальфитано, перечитывая письма Лолы, произносит: «Безумие заразно...» [\[2, с. 191\]](#). Мифическим мотивом этой части становится странствие, но в отличие от «Части о критиках», здесь путешествие совершается не ради поиска знания, а как форма бегства от травмы и субъективного распада. Лола и ее спутница Имма частично повторяют матрицу античного странствия, но в изломанной, болезненной форме. Их путь может быть прочитан как аллюзия на миф о Медее – фигуре материнского вытеснения и безумия, в которой разрушение обретает сакральный статус.

В «Части о Фейте» вторичной языковой системой становится совокупность идеологических нарративов – постколониальный дискурс, социальное неравенство, криминальные структуры, политическое и институциональное насилие. Мир Фейта – это пространство, где язык массовой культуры и медиального восприятия вытесняет субъективный опыт. Интервью, телерепортажи, разговоры о ставках и боях превращают действительность в поток вторичных означающих, теряющих связь с телесностью и этикой. Фейт, несмотря на свою попытку «вписаться» в этот мир, оказывается вне его кода, а значит – вне самого языка, что предопределяет его отчуждение и изоляцию.

В «Части об убийствах» вторичной языковой системой становится язык архива, надстраивающий над бесконечными убийствами женщин – полицейские отчеты, судебные документы, медицинские заключения – функционирует как предельная форма фиксации. Однако фиксация здесь утрачивает свою репрезентативную функцию: она не свидетельствует, а архивирует без интерпретации. Эта архивная репродукция насилия, по логике Фуко, превращается в «машину забвения», лишенную субъектности и направленности. В духе Деррида это можно определить как состояние «архивной лихорадки» парализующей избыточности, в которой архив перестает быть хранителем памяти и становится топосом бесконечного вытеснения [\[26\]](#).

Санта-Тереса – город, в котором исчезновения не порождают нарратива, а лишь умножают документацию. Здесь природа насилия становится настолько тотальной, что язык утрачивает свою дескриптивную силу. Хроника, утратив функцию свидетельства, превращается в форму пустоты: миф, по Барту, более не скрывает истины, а демонстрирует ее недостижимость. Это – обратная сторона «Дома листьев», где читатель сам конструирует миф. В «Части об убийствах» миф самоуничтожается, теряя даже претензию на интерпретацию. В результате возникает структура, которую можно охарактеризовать по Бодрийяру как симулякр – форма без содержания, знак без референта [\[28\]](#).

В «Части об Арчимбольди» эта тенденция достигает своей кульминации. Арчимбольди – не субъект, но дискурсивная пустота – аналогичная пустоте под домом на Ясеневой улице Данилевского, – фантом авторства, вокруг которого организуется вся система

знаков. Его тексты расщеплены, его фигура исторически размыта, а биография превращена в серию пустот. Он – знак без означаемого, мифический объект, существующий исключительно в системе интерпретаций. Биографические усилия, предпринятые в последней части, не приводят к реконструкции субъекта, а лишь подтверждают невозможность таковой. Арчимбольди становится не писателем, а механизмом, вбирающим в себя проекции – академические, политические, личностные – не возвращая взамен ничего, кроме еще одной формы молчания. Арчимбольди в «2666» – имя нигилизма.

Таким образом, в контексте «Мифа сегодня» Барта романы Данилевского и Боланьо пересекаются: оба тексты демонстрируют, что миф, лишенный означаемого, становится формой пустоты, воспроизводящей себя как отсутствие. У Данилевского – через пустоту под «Домом листьев», у Боланьо – через архетипы насилия, путешествия, безумия, хронику исчезновений. Если Дом листьев дает возможность интерпретативной игры (пусть и бесконечной), то «2666» – скорее, отрижение самой возможности интерпретации: каждый документ, каждый персонаж, каждая структура оказывается вовлечена в воспроизведение утраты. Мифологизация Арчимбольди – не акт памяти, а форма коллективной амнезии, икрюстация нигилизма именем и мифологическими сюжетами.

Общество потребления и катастрофы в «Доме листьев» и «2666»:

Концепция общества потребления Жана Бодрийара [9] позволяет рассматривать «Дом листьев» Марка Z. Данилевского и «2666» Роберто Боланьо как два примера презентации катастрофы в литературе, основанной на логике медийного потребления знаков. В работе Бодрийара «Общество потребления» в качестве инструмента интерпретации для данного исследования определяющей является глава «Головокружительное потребление катастрофы» [9, с. 14–18].

Оба романа демонстрируют способы поглощения и переработки катастрофических событий в обществе, в котором информация и визуальные образы заменяют само переживание реальности. Однако механизмы работы этих текстов принципиально различны: если у Данилевского катастрофа становится объектом знаковой игры, перерабатываемой в многослойных повествовательных структурах, то у Боланьо она функционирует как монотонная, механическая структура насилия и безумия, лишенная катарсиса и интерпретативного выхода.

В «Доме листьев» катастрофа структурирована через систему палимпсеста, в которой реальные или вымышленные события оказываются многократно переработаны на различных уровнях дискурса. Исчезновение Нэвидсона, его погружение в бесконечные коридоры дома, потери рассудка Труэнтом и Пелафиной, смерти членов экспедиций – все эти события предстают не как непосредственный нарративный материал, а как объект размышлений, комментариев, интертекстуальных напластований и переписываний. Читатель сталкивается не с самой катастрофой, а с ее презентациями – текстовыми, визуальными, академическими, документальными, симулякризованными. Каждый слой повествования одновременно дистанцирует и привлекает внимание к катастрофе, создавая эффект отложенного присутствия, который Бодрийар определял как «головокружительное потребление катастрофы»: переживание катастрофы становится возможным только через ее знаковую симуляцию [9, с. 15].

Этот эффект достигается за счет стилистических и структурных особенностей «Дома листьев». Использование документального дискурса – псевдонаучных комментариев,

сносок, архивных материалов – делает катастрофу частью академического и медийного поля. Подобно новостным сводкам или криминальным хроникам, текст приглашает читателя к исследованию, но при этом постоянно ускользает от фиксированной интерпретации. Медиацентричность романа выражается в манипуляции знаками реальности: Данилевский включает в текст ссылки на реальные события – убийство Кеннеди, войну в Судане, гибель экспедиции на Эвересте, мифологические нарративы – но трансформирует их, создавая иллюзию того, что реальность оказывается частью художественного текста, а не наоборот. В этом отношении «Дом листьев» является моделью симулякра, в которой репрезентация предшествует реальному и замещает его [21].

В «2666» Боланьо использует иной механизм работы с катастрофой и потреблением катастроф. Здесь катастрофа не опосредована знаковыми структурами в той же степени, что у Данилевского, но подана в форме монотонного, циклического повествования, имитирующего документальный стиль, где все диалоги и прямая речь убраны либо в косвенную речь, либо в несобственно-прямую речь. Апофеозом «потребления катастроф», как и следует ожидать, – является центр тяжести романа – серия убийств женщин в Санта-Тересе, которые описываются с механической точностью, превращаясь в статистику. Убийства следуют одно за другим, их подробности сообщаются без эмоционального акцента, создавая эффект серийного, скорее даже конвейерного потребления насилия – насильтвенного потребления насилия. Читатель сталкивается не с глубиной, которую можно анализировать, как в «Доме листьев», а с бесконечным повторением одного и того же акта насилия, что приводит к притуплению восприятия и невозможности катарсиса.

Этот эффект согласуется с концепцией Бодрийяра о медийной репрезентации насилия в обществе потребления. Как отмечал Бодрийяр, в современной культуре насилие не исчезает, но становится частью знаковой системы, в которой события перерабатываются в форматах новостей, документальных фильмов, криминальных отчетов. Таким образом, насилие превращается в привычный элемент информационного пространства, который не требует эмоционального отклика, а лишь фиксируется как еще один информационный факт [9, с. 15]. В «2666» Боланьо доводит этот процесс до предела, устранив возможность интерпретации и оставляя читателя наедине с механическим воспроизведением жестокости. В этом смысле роман предлагает не рефлексивное погружение в текст, а принудительное участие в потреблении катастрофы, где читатель вынужден стать свидетелем, но не получает возможности осмыслить происходящее.

Различие между этими двумя романами можно объяснить через способы организации катастрофического опыта в тексте. В «Доме листьев» катастрофа эстетизирована, превращена в объект интеллектуального анализа и структурной игры. Читатель переживает катастрофу как художественное явление, в котором страх и ужас подчинены нарративной логике ожидания, сюрприза, интеллектуального поиска. В этом смысле Данилевский выстраивает свою поэтику по принципу фильмов ужасов, в которых страх создается за счет дозированной информации и продуманного эффекта задержки. В «2666» же страх – это не часть игровой структуры, а неизбежное следствие монотонного воспроизведения насилия, его символического избытка, становления гиппернасилия. Здесь катастрофа не является нарушение нормальности, как в «Доме листьев», а представляет собой именно что норму, структуру, в которой люди, жертвы, убийцы, полицейские и журналисты становятся функциями социального механизма, производящего смерть и ненормальность.

Тем не менее, оба романа демонстрируют, что в обществе потребления катастрофа теряет свою уникальность и становится частью медийного потока. У Данилевского катастрофа интегрируется в текстуальную игру, приобретая черты интеллектуального аттракциона, в котором страх перерабатывается в интерпретативное удовольствие. У Боланьо катастрофа утрачивает свою интерпретационную значимость и просто существует как факт, который невозможно изменить или осмыслить. В этом смысле оба автора фиксируют кризис восприятия реальности в условиях, когда знаки насилия циркулируют в культуре без привязки к реальному опыту. Если Данилевский предлагает катастрофу как объект исследования, то Боланьо демонстрирует ее как безысходную данность, в которой читатель лишается возможности выбора – он может только погрузиться в поток насилия, но не может найти точку выхода.

Таким образом, «Дом листьев» и «2666» представляют две модели взаимодействия литературы с катастрофическим опытом в эпоху симулякров. В одном случае катастрофа становится материалом для знаковой переработки, в другом – неизбежной структурой, которая не поддается переработке. Оба подхода фиксируют неспособность литературы к прямому воспроизведению реального ужаса: либо он превращается в интеллектуальную игру, либо в механическое повторение. Оба романа показывают, что в постмодернистском обществе катастрофа не является исключительным событием – она становится частью культурного порядка, который либо использует ее как инструмент текстовой рефлексии, либо воспроизводит в режиме непрерывного потока информации.

Деконструкция и различие в «Доме листьев» и в «2666»

Опорными текстами, через призму которых следует рассматривать деконструкцию являются работы «Позиции» [13], «Письмо к японскому другу» [10], «О грамматологии» [12], а также «Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля» [11]. Центральным концептом, организующим деконструктивистское прочтение текстов, является *différance* («различие»). Этот термин указывает на механизм одновременного откладывания и различения смысла, порождая бесконечную цепочку означающих и не позволяя установить фиксированное присутствие означаемого. В постмодернистской литературе этот концепт проявляется как фундаментальная нестабильность знака, демонстрируя размывание границ между реальностью и ее репрезентацией.

«Дом листьев» Марка З. Данилевского и «2666» Роберто Боланьо представляют собой два варианта радикального воплощения деконструктивной логики *différance*: первый реализует ее через разрушение текстуальной структуры, второй – через подрыв нарративной логики самой реальности.

В «Доме листьев» деконструкция выражена в форме палимпсеста дискурсов, где каждое новое повествовательное измерение разрушает предыдущее, вызывая не только нестабильность смысла, но и невозможность однозначного чтения. Повествование преломляется через тексты Дзампено, Труэнта и вставные комментарии, превращая поиск центра произведения в заведомо провальный процесс. Смысл текста здесь всегда ускользает, оставляя после себя лишь следы исправлений, вычеркваний и пустот. Письмо Нэвидсона жене Карен становится ярким примером реализации *différance*: «Я не (заслуживаю – вычеркнуто) ожидаю твоего прощения» [25, с. 389]. В этом фрагменте смысл разрушается самим форматом высказывания, не позволяя дать окончательный ответ о намерениях героя.

Важнейшей формой проявления *différance* у Данилевского становится деконструкция голоса, который, согласно Деррида, является фундаментальной категорией метафизики

присутствия [11, с. 102]. Голос как живое слово считается непосредственным проявлением субъекта в момент речи, однако Данилевский превращает его в след отсутствия говорящего. Яркий пример – «рев» в лабиринте дома [25, с. 67]: звук, не имеющий источника, указующий на нечто присутствующее (условного Минотавра), но не поддающееся идентификации. Таким образом, голос становится «phantomным присутствием», лишенным центра, но не теряющим власти над персонажами и читателем [27].

Роман Боланью «2666» развивает ту же логику, однако у него деконструкция перестает быть лишь литературной игрой и становится свидетельством онтологического распада мира. Структура романа фрагментирована и распадается на несоединимые части, в которых повествование постоянно обрывается, не позволяя достичь целостной интерпретации. В романе срабатывает механизм поэтики «недостижимости»: убийства множатся без объяснений, каждый персонаж потенциально виновен, а любое понимание оказывается невозможным.

Важным пространственным воплощением *différance* в «2666» становится Санта-Тереса – город, превращенный в пространство безысходности и хаоса. Если лабиринт Данилевского еще предполагает возможность движения и поиска смысла, то топография Санта-Тересы не поддается логическому описанию и является зоной бесконечного насилия. Движение здесь теряет смысл, а субъект оказывается в состоянии постоянной онтологической и экзистенциальной дезориентации, крайним выражением чего становится фигура безумца «Грешника», убивающего священников и оскверняющего храмы [2, с. 385].

Фигура Оскара Амальфитано демонстрирует в романе Боланью закономерный итог жизни в мире, лишенном всякой логики: его разум циклически разрушается и вновь собирается, пока не оказывается поглощен бессмысленностью окружающей реальности. Символическим выражением его безумия становится акт вывешивания книги Рафаэля Диэста на бельевой веревке [2, с. 205], что демонстрирует потерю книгой своей функции источника знания и превращает чтение в бессмысленный жест. Амальфитано слышит призрачные наставления своего покойного отца, превращаясь в промежуточную фигуру между реальностью и бредом, подчеркивая невозможность четкого разделения между реальным и фиктивным.

Дифференциация также проявляется в феномене расщепленного голоса у Боланью, наиболее ярко представленном в эпизоде с ясновидящей, произносящей по телевидению фрагментированные откровения о преступлениях в Санта-Тересе [2, с. 452-453]. Подобно реву у Данилевского, ее голос становится бесплотным следом, звучащим, но не несущим определенного смысла. Таким образом, голос ясновидящей указывает не на истину, а на фундаментальную невозможность ее достижения.

Оба романа демонстрируют, как *différance* воздействует на структуру субъективности. Персонажи «Дома листьев» растворяются в дискурсивных практиках (Дзампано – слеп, Труэнт – часть манускрипта, Нэвидсон – функция лабиринта), а в «2666» субъект исчезает посредством исторической и экзистенциальной аннигиляции. Жертвы становятся статистикой, литературоведы – безликими медиаторами, а писатель Арчимбольди – призраком, текст которого впитывает чужие истории, становясь пространством смерти голоса и смысла. Этот архивный принцип повествования у Боланью подчеркивает не объяснение событий, а их фиксацию как следы исчезновения.

Таким образом, «Дом листвьев» и «2666» являются двумя радикальными пределами деконструкции. Первый текстуально реализует *différance* как игру, в которой читатель вовлекается в интерпретацию, постоянно сталкиваясь с ускользанием смысла, а второй делает *différance* механизмом разрушения самой возможности понимания, демонстрируя исчезновение субъекта, разрушение голоса как координаты присутствия. В конечном счете оба романа выходят за пределы традиционного нарратива и превращают *différance* в единственно возможный принцип повествования постметафизического мира, где любой смысл – это лишь след исчезнувшего присутствия.

Ризома в «Доме листвьев» и «2666»: структура, хаос и деконструкция сингулярности

Философский концепт ризомы, разработанный Жилем Делезом и Феликсом Гваттари в работе «Тысяча плато» [15], становится продуктивным инструментом для анализа постмодернистских романов «Дом листвьев» Марка З. Данилевского и «2666» Роберто Боланьо. Оба произведения демонстрируют ярко выраженную нелинейность, децентрализацию повествования и сложные межтекстовые связи, что соответствует концептуальной модели ризомы, противопоставленной Делезом и Гваттари древовидной иерархической структуре.

В «Доме листвьев» ризома выражается через множественность дискурсов: текст состоит из нескольких независимых уровней повествования (Дзампано, Джонни Труэнт, вымышленные редакторы и читатели), которые взаимодействуют друг с другом по принципу горизонтальной связи без центрального организующего ядра. Эта структура превращает текст в лабиринт интерпретаций, где каждый дискурс одновременно и продолжает, и искачет смысл другого. Пространство дома на Ясеневой улице также действует как ризоматическая структура, не имеющая фиксированного центра, постоянно изменяющая форму и порождающая новые пространства и смыслы. Таким образом, «Дом листвьев» представляет собой текст, организованный по принципу бесконечного множества взаимосвязей, создающих новые точки входа и выхода в повествование.

В романе «2666» Боланьо ризома проявляется иначе. Произведение построено из пяти самостоятельных частей, которые пересекаются не на уровне причинно-следственных связей, а через ассоциативные и тематические переплетения. Персонажи, события и темы возникают, исчезают и вновь возвращаются без логического объяснения, создавая впечатление хаотичного и бесконечно расширяющегося пространства повествования. Город Санта-Тереса, место серийных убийств женщин, становится своеобразным рассеянным центром, в котором отсутствует единая точка опоры или ясный смысловой якорь. Таким образом, ризоматическая структура в «2666» выражена через бесконечное и хаотичное расширение нарратива, где читатель сам вынужден выстраивать смысловые связи, не получая окончательных ответов.

Оба романа, используя принцип ризомы, отказываются от традиционного понимания центрального сюжета или главного героя. В «Доме листвьев» все персонажи взаимозаменяемы и являются лишь проводниками смыслов, а центральное пространство дома – иллюзорно и постоянно изменчиво. В «2666» фигура Арчимбольди, казалось бы, центральная, остается ускользающей и недостижимой, а насилие и неопределенность становятся главным смысловым фоном повествования. Отсутствие центрального организующего элемента в обоих романах является намеренным приемом, который подчеркивает идею бесконечности интерпретаций и невозможности достижения окончательной истины.

Важным аспектом ризомы в обоих произведениях является ее трансверсальная связь с внешним культурным контекстом. «Дом листьев» активно взаимодействует с кино, философией, мифологией, гиперреальностью, постоянно подключаясь к новым внешним дискурсам. «2666» также демонстрирует широкие межтекстовые и межкультурные связи, пересекая географические и временные границы, объединяя разные литературные жанры и стили повествования. Таким образом, оба романа функционируют не просто как самостоятельные художественные тексты, но и как элементы более широкой культурной ризомы, способные вступать во взаимодействие с различными социальными и интеллектуальными контекстами.

В итоге, оба романа – «Дом листьев» и «2666» – являются яркими примерами ризоматической организации художественного текста, демонстрируя отсутствие иерархии, отказ от центра и бесконечность смысловой интерпретации. Однако если «Дом листьев» создает ризому через формальную и структурную сложность самого текста, то «2666» воплощает ризому в масштабном разрастании нарратива, который не достигает завершенности и существует как постоянно открытая, хаотичная и самодостаточная система смыслов.

«Желающие машины» и «Тело без органов» в контексте «Дома листьев» и «2666»: производство желания и пространство пустоты

Философские концепты «желающие машины» и «тело без органов», введенные Жилем Делезом и Феликсом Гваттари в работе «Анти-Эдип»^[14], открывают возможность нового взгляда на структуру романов «Дом листьев» Марка З. Данилевского и «2666» Роберто Боланьо, а также на принципы производства желания и организации смысловых пространств в этих текстах.

Понятие «желающих машин» у Делеза и Гваттари связано с постоянным движением и порождением смысловых потоков, где желание не воспроизводит готовые смыслы, а генерирует их заново. В романе Данилевского текст сам становитсяющей машиной: многочисленные дискурсы (голоса Дзампана, Труэнта, редакторов и читателей) создают циклические и бесконечно разветвляющиеся линии интерпретаций. Здесь желание проявляется в бесконечной попытке героев исследовать и понять пустоту, пространство дома на Ясеневой улице, которое само по себе не имеет конкретного смысла, но постоянно стимулирует производство новых значений. Текст вовлекает читателя в этот процесс, заставляя его активно участвовать в создании смыслов и поддерживать работу этой машинерии.

У Боланьо концепт желающих машин выражен иначе: здесь это сама реальность романа, бесконечный поток событий, не направленный на достижение конкретного смысла или разрешения. Серийные убийства женщин в Санта-Тересе, представленные в романе, постоянно стимулируют желание персонажей найти объяснение и смысл. Тем не менее, это желание остается неудовлетворенным, поскольку события не приводят к финальному смысловому разрешению. Таким образом, текст функционирует как машина бесконечной генерации смысла, но этот смысл всегда оказывается незавершенным, ускользающим и не фиксированным.

Концепт «тело без органов» (термин, восходящий к Антонену Арто) также приобретает важную роль в обоих романах. У Данилевского пустота под домом представляет собой «тело без органов» – активное пространство без внутренней структуры, способное разрушать традиционные связи и создавать новые линии ускользания. Герои, сталкиваясь с этим пространством, теряют привычные ориентиры и вынуждены

перестраивать свое восприятие реальности. Это тело без органов не просто хаос, а особое активное поле, запускающее производство желающих машин текста, поскольку разрушает и вновь пересобирает их связи.

В романе Боланью «тело без органов» проявляется через образ Санта-Тересы, города без четких координат, поглощающего все объяснения и смыслы. Это пространство становится не просто фоном для событий, но самостоятельной силой, поглощающей и рассеивающей смысл. Если у Данилевского тело без органов – это внутренняя пустота, требующая наполнения новыми смыслами, то у Боланью это сама структура текста, разрушающая любое построение логических связей и создающая эффект неопределенности и бессмысленности.

Оба романа демонстрируют принципиально разные механизмы работы этих концептов. Если Данилевский создает текст как машину бесконечного порождения новых интерпретаций, используя «тело без органов» как пространство постоянного смыслового обновления, то Боланью, напротив, показывает, как сама реальность превращается «в тело без органов», в котором исчезают все попытки закрепления смысла. Таким образом, «Дом листвьев» становится желающей машиной текста, открытой для бесконечных прочтений и расширений, тогда как «2666» представляет собой «тело без органов» реальности, постоянно растворяющее смысл и противостоящее окончательной интерпретации.

Оба романа можно рассматривать как открытые текстуальные системы, подтверждающие делезианскую логику ризоматического устройства мира, где смыслы не фиксируются в одном центре, а существуют в постоянном движении и трансформации. Их сравнение показывает разные способы воплощения концепций Делеза и Гваттари, позволяя лучше понять как механизмы производства и исчезновения смысла в литературе постмодернизма, так и саму природу желания и пустоты в современной культуре.

«Дом листвьев» и «2666» в «Логике смысла» Жиля Делеза

Романы «Дом листвьев» Марка Данилевского и «2666» Роберто Боланью не просто являются текстами, сложными в композиции и многоуровневыми по смыслу, но представляют собой радикально децентрированные нарративы, вовлекающие читателя в непрерывную игру интерпретаций. Если традиционная литература предполагает глубинный смысл, который можно раскрыть и постичь, то в обоих рассматриваемых романах смысл не фиксируется, а постоянно скользит по поверхности, распадаясь и вновь собираясь в неожиданных комбинациях. Эта характеристика делает их особенно интересными для анализа через «Логику смысла» Жиля Делеза [\[16\]](#).

Делез рассматривает смысл не как феномен глубины, а как результат взаимодействия различных смысловых серий, которые, пересекаясь, не сливаются друг с другом. В «Доме листвьев» такаяserialная структура раскрывается в нескольких взаимосвязанных уровнях: на первом уровне представлены «реальные» события «Пленки Нэвидсона», запечатлевшие пространство, выходящее за рамки физического восприятия; на втором – анализ этих событий персонажем по имени Дзампано, вовлекающим несуществующие цитаты и источники; на третьем – интерпретации Джонни Труэнта, пропускающего текст через призму собственных страхов и паранойи; наконец, четвертый уровень представлен издательским дискурсом, ставящим под вопрос саму природу документа. Чем больше этих слоев возникает в тексте, тем сильнее проявляется отсрочка и неопределенность смысла, что полностью соответствует концепту Делеза об «отсроченной истине».

Роман Боланьо «2666» также строится на серии пересекающихся, но не совпадающих смысловых пластов: исчезновение писателя Арчимбольди, серийные убийства женщин в Санта-Тересе, многочисленные расследования журналистов, литературоведов и полицейских. Каждый из этих слоев предлагает новую попытку построения нарратива, но никогда не приводит к единому смысловому центру. Читатель, как и в случае «Дома листьев», обречен формировать связи между сериями самостоятельно, не получая завершенного объяснения. При этом, если Данилевский создает лабиринт смысла посредством текста и физических свойств книги, то Боланьо делает это через нарративную рассеянность и фрагментарность повествования.

Другой важный аспект анализа – «парадокс глубины». Делез указывает, что глубина смысла – всего лишь иллюзия, порожденная игрой различий на поверхности. В «Доме листьев» читатель постоянно сталкивается с кажущейся тайной глубинной сущности дома Нэвидсона, однако чем глубже исследуется этот «лабиринт», тем яснее становится отсутствие какого-либо окончательного смысла. Дом существует исключительно как набор презентаций и знаков. В романе «2666» та же иллюзия глубины связана с загадкой Арчимбольди и убийств женшин: чем больше деталей и информации читатель получает, тем бессмысленнее оказывается любая попытка выстроить завершенную картину реальности.

Особенно значим принцип «смыслового разрыва», который Делез иллюстрирует сценой изменения размеров Алисы в «Алисе в стране чудес». Подобная нестабильность знаковой системы явно проявляется в обоих романах. «Дом листьев» буквально перестраивает себя в процессе чтения через смену шрифтов, формата страниц и ложные ссылки на вымышленные источники. «2666» же постоянно меняет жанровый и тематический контекст: детективный сюжет сменяется политическим триллером, хроника убийств переходит в философские рассуждения. Оба автора играют с нестабильностью текста и восприятия читателя, однако Данилевский делает это формально (через физическое пространство книги), а Боланьо – через повествовательную структуру и жанровую игру.

Наконец, оба романа воплощают тезис Делеза о парадоксе смысла, который рождается там, где рушится логика повествования. В «Доме листьев» таким парадоксом выступает физическое пространство дома, не поддающееся измерению и рациональному объяснению. В «2666» детализированное описание убийств женщин достигает такой степени, что разрушает само понятие повествовательной осмыслинности, превращая роман в набор бессмысленных фактов и антиповествование.

Таким образом, романы Данилевского и Боланьо являются образцовыми реализациями Делезианского понимания смысла как поверхностной и бесконечно откладываемой структуры. «Дом листьев» исследует игру смыслов через эксперимент с текстом и формой, а «2666» – через фрагментацию реальности и разрушение повествовательной логики. Оба текста выступают не только как демонстрация теоретических положений Делеза, но и как иллюстрация бесконечной открытости смысла, где сам акт чтения становится важнейшим творческим событием, демонстрирующим бесконечную потенциальность интерпретаций.

Компаративный анализ «Дом листьев» и «2666» через призму медиа-теории Маршалла Маклюэна

Маршалл Маклюэн, автор концепции «медиа есть сообщение», представленной в работе «Понимание медиа» [17], рассматривает медиа не только как средство передачи

информации, но и как инструмент, меняющий само восприятие человека, его взаимодействие с реальностью и обществом. Исходя из этого подхода, романы «Дом листвьев» Марка Данилевского и «2666» Роберто Боланьо можно рассмотреть не просто как литературные произведения, а как самостоятельные медиа-объекты, обладающие собственным уникальным сообщением.

Роман Данилевского становится ярким примером медиа-эксперимента. «Дом листвьев» сознательно использует техники гипертекстуальности, свойственные цифровым медиа, посредством сложного нелинейного построения, множества сносок, переменного расположения текста на странице и полиграфических приемов. Это делает процесс чтения интерактивным и напоминающим работу с цифровыми интерфейсами, при этом книга не только имитирует, но и расширяет традиционное восприятие текста. В данном случае само средство коммуникации (роман как физический объект) является сообщением: оно изменяет привычные формы восприятия текста и требует от читателя иного способа взаимодействия с содержанием.

В свою очередь, роман Боланьо «2666» осуществляет деконструкцию традиционного восприятия медиа как источника знаний о мире. Боланьо показывает информационную перегруженность и неспособность современных медиа дать четкие и финальные ответы на важные вопросы. Серийные убийства женщин в вымышленном городе Санта-Тереса представлены в романе как хаотичный медиапоток из отчетов, газетных хроник и телевизионных новостей, которые, однако, не складываются в цельную картину и не ведут к познанию истины. Таким образом, Боланьо представляет медиа как механизм бессилия, документирующий, но не способный проникнуть в суть реальности, которая остается неопределенной и аморфной.

Оба романа также вписываются в другой ключевой тезис Маклюэна, который заключается в том, что любое медиа является продолжением человеческих органов чувств, их амплификацией и экспансиею во внешнюю среду. Данилевский демонстрирует это на примере главного героя Уилла Нэвидсона, который воспринимает окружающий мир исключительно через медийные устройства: фото- и видеокамеры, звукозаписывающую аппаратуру. Дом на Ясеневой улице оказывается пространством, неподдающимся полному опосредованию и захвату с помощью этих медиа-инструментов, обозначая границы человеческих органов восприятия и их расширения. Медиа в «Доме листвьев» оказываются не только инструментом фиксации действительности, но и средством ее частичного создания, превращая роман в расширение человеческого сознания и восприятия.

В «2666» напротив, медиа становятся не расширением человеческих возможностей, а пространством их исчерпания. Журналисты, детективы и исследователи оказываются бессильны перед лицом хаоса, который не поддается объяснению посредством существующих средств массовой информации. Информация перестает служить инструментом познания, превращаясь лишь в бессмысленный поток данных, не способный восстановить истинный смысл и природу реальности. Таким образом, медиа у Боланьо выступают как барьер, а не инструмент, подчеркивая ограниченность человеческого познания в условиях информационной перегрузки.

Архитектурное измерение в обоих романах также становится выражением медиа-концепции Маклюэна. Дом на Ясеневой улице у Данилевского – это динамическая структура, физическое пространство которой меняется в зависимости от восприятия. Эта архитектура становится метафорой медиа-пространства, постоянно изменяющегося и нестабильного, где человеческие средства фиксации оказываются недостаточными.

У Боланьо Санта-Тереса – это статичная и пустая архитектура, пространство насилия и неопределенности, которое не может быть измерено и познано посредством традиционных медиа-инструментов. Здесь медиа, напротив, не расширяют восприятие, а растворяются в пустоте, неспособные зафиксировать и осмыслить реальность.

Таким образом, Данилевский и Боланьо, используя разные подходы, встраиваются в теорию Маклюэна, демонстрируя, как медиа могут быть не просто средствами передачи информации, но и активно формирующими элементами реальности. Если «Дом листьев» выступает как медиа, расширяющее и изменяющее восприятие, создающее новую архитектуру взаимодействия читателя с текстом и пространством, то «2666» показывает медиа как инструмент, утративший способность объяснять мир, ставший частью хаоса информационного потока и подчеркивающий кризис человеческого познания.

В обоих случаях романы перестают быть только художественными текстами, превращаясь в медиа-объекты, которые наглядно демонстрируют трансформацию сознания и восприятия человека под воздействием современной медиасреды. Анализируя эти произведения через призму Маклюэна, мы видим, как литература XXI века не просто отражает реальность, но активно участвует в ее создании и переосмыслении.

Библиография

1. Данилевский М.З. *Дом листьев: роман* / Пер. с англ. Д. Быкова и др. Екатеринбург: Гонзо, 2016. - 750 с.
2. Боланьо Р. *2666: роман* / Пер. с испан. М. Осиповой. М.: АСТ, 2023. - 908 с.
3. Фуко М. *Археология знания*. Пер. с фр. К.: Ника-Центр, 1996. - 208 с.
4. Фуко М. *Слова и вещи*. СПб.: A-cad : Талисман, 1994. EDN: SHJDHP. - 405 с.
5. Фуко М. *Ницше, генеалогия, история // Ницше и современная западная мысль*. СПб.: Европейский ун-т, 2003. EDN: VVSVHL. - С. 532-560.
6. Фуко М. *Что такое автор? // Воля к истине*. М.: Касталь, 1996. - С. 7-47.
7. Барт Р. *Смерть автора // Избранные работы*. М.: Прогресс, 1989. - С. 384-392.
8. Барт Р. *Мифологии*. М.: Академический проект, 2019. - 351 с.
9. Бодрийяр Ж. *Общество потребления*. М.: Республика; Культурная революция, 2006. EDN: QWMWQB. - 269 с.
10. Деррида Ж. *Письмо к японскому другу // Вопросы философии*. 1992. - С. 53-57.
11. Деррида Ж. *Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля*. СПб.: Алтея, 1999. - 208 с.
12. Деррида Ж. *О грамматологии*. М.: Ad Marginem, 2000. EDN: SMWHKZ. - 512 с.
13. Деррида Ж. *Позиции*. М.: Академический проект, 2007. - 160 с.
14. Делез Ж., Гваттари Ф. *Анти-Эдип*. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. - 672 с.
15. Делез Ж., Гваттари Ф. *Тысяча плато*. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. - 895 с.
16. Делёз Ж. *Логика смысла*. М.: Академический проект, 2011. EDN: QXABFT. - 472 с.
17. Маклюэн Г.М. *Понимание медиа*. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. - 464 с.
18. Новиков А.В. «Дом листьев» и проблема постмодернистского хронотопа // Litera. 2022. № 6. С. 164-174. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.6.38300 EDN: PCEQBC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38300
19. Новиков А.В. *Генеалогия, дискурс и "смерть автора" как фигуры поэтики в романе Марка Z. Данилевского "Дом листьев"* // Litera. 2024. № 3. - С. 163-166.
20. Новиков А.В. *Древо "Игграсиль" как символический ключ к интерпретации романа "Дом листьев"* // Litera. 2024. № 1. - С. 114-143.
21. Новиков А.В. *Марк Z. Данилевский "Дом листьев": поэтика симулякров* // Litera. 2024. № 2. - С. 19-34.

22. Huber S. *A House of One's Own: House of Leaves as a Modernist Text* // In: *Revolutionary Leaves*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012. Pp. 123-136.
23. Hayles N.K. *Saving the Subject: Remediation in House of Leaves* // *American Literature*. 2002. Vol. 74, No. 4. Pp. 779-806.
24. Соссюр Ф. де. *Курс общей лингвистики*. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. - 432 с.
25. Danielewski M.Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000. - 710 p.
26. Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz. Chicago: U of Chicago P, 1998. - 113 p.
27. Wu T. *Space and Sound: (Re)Composition in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*. Master's thesis, Brown University, 2019. - 38 p.
28. Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть* / Пер. с фр., вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: Добросвет; Изд-во "КДУ", 2019. EDN: ZTNBHY. - 392 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В статье «Формальные элементы постмодернизма: компаративный анализ романов «Дом листвьев» Марка Z. Данилевского и «2666» Роберто Боланью» автором рассматриваются проблемы сравнительного литературоведения в аспекте постмодернизма.

Цель исследования заключается в эмпирической проверке и применении ранее предложенных методик анализа романа «Дом листвьев» Данилевского к роману «2666» Боланью, чтобы выявить специфику реализации ключевых постструктураллистских и постмодернистских идей в тексте последнего, а также в фиксации общих и отличительных черт поэтик Боланью и Данилевского с помощью компаративного анализа.

Объектом исследования данной статьи являются романы Марка Z. Данилевского «Дом листвьев» и Роберто Боланью «2666» как литературные произведения постмодернизма, рассматриваемые через призму философских концепций характерных для эпохи постмодерна.

Предметом выступают особенности отображения ключевых постструктураллистских и постмодернистских идей в исследуемых произведениях.

Материалом для исследования послужили романы «Дом листвьев» и «2666», включая следующие концепты и/или труды: дискурс и генеалогия в трактовке М. Фуко; «смерть автора» в толковании М. Фуко и Р. Барта; «Мифология» Р. Барта; «Общество потребления и потребление катастроф» Ж. Бодрийяра; деконструкция, голос, феномен, различие Ж. Деррида; ризома, желающие машины, тело без органов Ж. Делеза и Ф. Гваттари; «Логика смысла» Ж. Делеза; «Понимание медиа» М. Маклюэна.

Исследование обладает структурой научной статьи и состоит из введения, основной части, заключения и библиографии.

Основная часть включает в себя 11 подразделов, в которых автор последовательно раскрывает презентацию философии постмодернизма в исследуемых произведениях:

- 1) Дискурс в «Доме листвьев» и «2666»
- 2) Генеалогия как элемент поэтики в «2666» и в «Доме листвьев»
- 3) Кризис субъекта в «Доме листвьев» Марка Z. Данилевского и «2666» Роберто Боланью
- 4) «Смерть Автора» как элемент поэтики «2666» и «Дома листвьев»
- 5) Миф как вторичная семиотическая система Барта в «Доме листвьев» и в «2666»
- 6) Общество потребления и катастрофы в «Доме листвьев» и «2666»

- 7) Деконструкция и различие в «Доме листвьев» и в «2666»
- 8) Ризома в «Доме листвьев» и «2666»: структура, хаос и деконструкция сингулярности
- 9) «Желающие машины» и «Тело без органов» в контексте «Дома листвьев» и «2666»: производство желания и пространство пустоты
- 10) «Дом листвьев» и «2666» в «Логике смысла» Жиля Делеза
- 11) Компаративный анализ «Дом листвьев» и «2666» через призму медиа-теории Маршалла Маклюэна

В каждом из 11 подразделов автор доказывает связь элементов анализируемых романов с философскими концепциями постмодернизма.

В результате данного анализа автор приходит к выводу о том, что «Данилевский и Боланьо, используя разные подходы, встраиваются в теорию Маклюэна, демонстрируя, как медиа могут быть не просто средствами передачи информации, но и активно формирующими элементами реальности. Если «Дом листвьев» выступает как медиа, расширяющее и изменяющее восприятие, создающее новую архитектуру взаимодействия читателя с текстом и пространством, то «2666» показывает медиа как инструмент, утративший способность объяснять мир, ставший частью хаоса информационного потока и подчеркивающий кризис человеческого познания.

В обоих случаях романы перестают быть только художественными текстами, превращаясь в медиа-объекты, которые наглядно демонстрируют трансформацию сознания и восприятия человека под воздействием современной медиасреды».

Стиль статьи соответствует уровню научной статьи и не содержит существенных недочетов.

Библиография содержит необходимое количество источников.

Таким образом, статья «Формальные элементы постмодернизма: компаративный анализ романов «Дом листвьев» Марка З. Данилевского и «2666» Роберто Боланьо» является исследованием, открывающим новые перспективы в области сравнительного литературоведения и может быть рекомендована к публикации в журнале Litera.