

Litera

Правильная ссылка на статью:

Новиков А.В. Древо «Иггдрасиль» как символический ключ к интерпретации романа Марка З. Данилевского «Дом листьев» // Litera. 2024. № 1. DOI: 10.25136/2409-8698.2024.1.39786 EDN: KSTUIS URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39786

Древо «Иггдрасиль» как символический ключ к интерпретации романа Марка З. Данилевского «Дом листьев»

Новиков Артур Викторович

Аспирант, кафедра зарубежной литературы, Литературный институт им. А. М. Горького.

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

✉ art14ek@tut.by



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

DOI:

10.25136/2409-8698.2024.1.39786

EDN:

KSTUIS

Дата направления статьи в редакцию:

14-02-2023

Дата публикации:

03-02-2024

Аннотация: Объектом исследования в данной статье является роман Марка З. Данилевского «Дом листьев» в контексте постмодернизма. Предметом исследования послужил мифический элемент романа (ясень Иггдрасиль). Данный элемент рассмотрен в качестве герменевтического ключа к интерпретации романа Марка З. Данилевского «Дом листьев». Также предметом исследования являются пространство и время в романе, неразрывно связанные с мифической составляющей произведений. Как следствие, дан развернутый анализ мифической составляющей «Дома листьев» в контексте поэтики постмодернизма, а также некоторые характеристики пространства-времени романа. Герменевтическое толкование выполнено с использованием стихотворения «Иггдрасиль», расположенного на последней странице романа, в

качестве символического ключа. Произведен анализ графемы «Иггдрасиль» и символики составных частей древа предела в их отношении к экземплификации структуры романа как целого. Описан механизм включения произведения в контекст мировой литературы посредством актуализации семантических и этимологических вкраплений мифических мотивов о сотворении мира в текст «Дома листьев». Дан анализ интертекстуальных отсылок к египетской мифологии через символы уробороса и солнечного диска. Проанализирован сюжет пути бога солнца Ра в «Доме листьев». Новизна исследования заключается в том, что нами выполнен анализ символической детали в романе: скрытой символики «Ясеня» как древа предела; элементов библейской мифологии; образа перевернутого мира; лабиринта, лестницы. Рассмотрена интерпретация произведения как модели мира, где многозначность мифологических и пространственно-временных напластований, опирающиеся на неизбежные символические отсылки-нити, функционируют как инструмент апелляции к культурному бессознательному. Проанализирована связь мифологий Египта, Тибета, текстов «Упанишад» и «Каббалы», а также художественно-литературного интертекста с «Домом листьев». В результате настоящего герменевтического анализа описана ироническая постмодернистская интерпретация произведения Марка З. Данилевского посредством символики пустоты (бескорния).

Ключевые слова:

дом листьев, постмодернизм, модернизм, миф, время, пространство, Иггдрасиль, уроборос, символ, бескорние

Каллиграмма «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» и постмодернистский контекст

Мифологическая составляющая романа просматривается через условный камертон – последнюю страницу «Дома листьев», которую венчает стихотворение следующего вида:

•

Игг

д

р

а

с

и

л

ь

Что это за чудо? Это огромное дерево.

Оно возвышается на три тысячи метров,

Но не достает до земли. Однако стоит.

Должно быть, его корни держат небо.

О

[\[5, с. 749\]](#).

Стихотворение «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» – это перевернутое дерево, механически составленное из текста: корень – сплошная черная точка (появляется также на странице 315 в «Доме листьев»); ствол – слово «Игг-д-р-а-с-и-л-ь»; крона – непосредственный текст стихотворения; крону венчает некий знак в виде круга или буквы «О».

Данное стихотворение – это, пользуясь терминологией М. Л. Гаспарова, «стихи для глаза» [\[4, с. 29\]](#) или «фигурные стихи». (Фигурные стихи – стихотворные тексты, графически оформленные так, что из расположения строк или выделенных в строках букв (образующих акrostихи и пр.) складываются очертания какого-либо предмета: монограммы, треугольника, топора, алтаря и т.п. [\[11, с. 1139-1140\]](#)). Стихи, которые «связаны с графической экспликацией словесного образа» [\[13, с. 113\]](#), или жанр визуальной поэзии в котором образ рождается посредством синтеза внутреннего рисунка (*disegno interno*) – «вербальная семантическая схема [которая] есть не только мыслеформа, но и смысловая сверхзадача поэта» [\[13, с. 113\]](#), и внешнего рисунка (*disegno estremo*) – «графическая полиграфия, цель которой – шифровка семантики с помощью некоего кода и дальнейшее декодирование читателем этого зашифрованного сообщения» [\[13, с. 113\]](#).

Учитывая, что поэтика постмодернизма не предполагает ключей к интерпретации – бессмыслица хочет быть бессмысленной, поскольку не предполагает дидактики, подтекста, морали и т.д., – то само наличие в романе фигурного стихотворения «Игг-д-р-а-с-и-л-ь», открывающего путь к мифологическому осмыслению «Дома листьев», уводит роман в сторону от постмодернизма: данное стихотворение и последствия его наличия переворачивают роман с онтологической проблематики на сторону эпистемологического, т.е. модернистского контекста. Что соответствует концепции доминант романов модернизма и постмодернизма Б. Макхейла [\[28\]](#).

Утверждая, что «доминанта модернистской литературы эпистемологическая» [\[28, с. 9\]](#), а «доминанта постмодернистской литературы онтологическая» [\[28, с. 10\]](#), Макхейл описал случаи смены статуса доминанты с эпистемологического на онтологический и обратно на примере Сэмюэля Беккета, Алена Роб-Грийе, Карлоса Фуэнтеса, Владимира Набокова и Томаса Пинчона и назвал такую литературу термином «Limit-modernism» [\[28, с. 14\]](#). Применение данного инструмента к «Дому листьев» даст похожий результат, поскольку контексты онтологии и эпистемологии в романе Данилевского плотно спаяны.

В точке, где предположительно (как было показано выше, эта точка – стихотворение «Игг-д-р-а-с-и-л-ь») зарождается эпистемологический контекст «Дома листьев», возникает так же вопрос о том, является ли стихотворение «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» подлинным символом.

Не имеющие семантического значения символы – это символы поэтики постмодерна, «пустые знаки» [См.: 18, с. 640-642]. И расположение стихотворения «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» на самой последней странице, т. е. за пределами романа, может означать именно пустоту данного символа, что ведет к утрате поля для герменевтики, ибо Данилевский предоставил достаточное количество интерпретаций уже в самом романе, тем самым заявляя отсутствие интерпретаций.

Ответ на вопрос о полноте семантического и символического содержания, а так же о значении образа древа Иггдрасиль в стихотворении «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» и об его соотношении с историей культуры дает возможность более полного понимания природы романа «Дом листьев», что позволяет делать качественно новые выводы о свойствах поэтики данного произведения.

Себастьян Хубер и мифология «Дома листьев»

Вышеописанной проблеме частично посвящена работа Себастьяна Хубера «Собственный домик: "Дом листьев" как модернистский текст» [27]. Хубер говорит о том, что если рассматривать художественное произведение в рамках какой-либо «литературной классификации», то возникновение «ощущения навязывания, ограничения потенциала» неизбежно. Например, Хубер замечает, что, хотя, «Дом листьев» зачастую, в силу его формальных особенностей, воспринимается как литература постмодернизма, роман также вполне может быть прочитан «как кивок в сторону готической традиции» [27, с. 123].

С другой стороны, попытки рассмотреть роман в контексте различных, часто соперничающих эстетических систем, «расширяют культурный артефакт, делая его больше снаружи, чем внутри» [27, с. 123].

Эссе Хубера – это, своего рода, эксперимент, попытка «расширить периметр "Дома листьев"», рассмотрев роман через парадигму модернизма, чтобы выяснить, «что можно получить с помощью такого дешифрования» [27, с. 123].

По мнению исследователя, теоретическая позиция постмодернизма по отношению к понятиям «пространство», «внутренние связи», «миф», «эпистемология» и «онтология» радикально расходится с той, которую занял роман Данилевского.

Очевидным аспектом «Дома листьев», который предполагает именно «модернистское» прочтение романа, Хубер называет «акцент на пространстве». Хубер апеллирует к аргументации Джозефа Фрэнка в «Пространственной форме в современной литературе» [17] – «модернистская литература описывает собственное повествование пространственно, редуцируя темпоральность» [27, с. 124]. Сопоставляя пространство в имажистской поэзии Эзры Паунда и в потоке сознания «Волн» Вирджинии Вульф, а также пространство параллакс-взгляда в «Улиссе» Джеймса Джойса, Хубер констатирует, что в модернистском романе «повествовательная процессия останавливается в стоп-кадре, фокусируясь при этом через различные фигуры наблюдателей» [27, с. 124].

По мнению Хубера, такое пространство «противопоставляет пространственную форму модернизма постмодернистской пространственности, как утверждали Фредерик Джеймсон или Мишель Фуко... современные повествования все еще предполагают онтологическую стабильность за пределами эпистемологической ненадежности субъекта» [27, с. 124]. В то время как в произведениях постмодернизма наблюдается обратная ситуация: «постмодернистские повествования принципиально ставят под сомнение существование пространств, которые превосходят субъективное понимание: то есть в постмодернизме субъект создает пространства, города, миры» [27, с. 124-125].

Это означает, что Хуберу необходимо достоверно установить «онтологический базис» романа, чтобы с наибольшей степенью точности обосновать принадлежность «Дома

листьев» к модернизму или постмодернизму. Для этого «необходимо решить, существует ли пространство за пределами эмпирического понимания персонажей, или же дом только дискурсивно создается и опосредуется субъектами» [\[27, с. 125\]](#). То есть ответ на вопрос «что есть пространство и каковы его проявления» в одноименном Доме [\[27, с. 125\]](#) и будет для Хубера центральным вопросом исследования.

Возвращаясь к Фрэнку, следует подчеркнуть, что он трактуется Хубером несколько неоднозначно. Одно из положений Фрэнка гласит, что писатели модернисты «в идеале рассчитывают на то, что читатель воспримет их произведения не в хронологическом, а в пространственном измерении, в застывший момент времени» [\[17, с. 197\]](#). Надо полагать, что речь здесь идет более о том, что изображается «застывшее событие»: изображается определенный отрезок времени, протекающий одновременно в разных точках пространства или на разных его уровнях и именно с этих различных уровней или точек пространства и подается читателю.

Так, Фрэнк привел в пример сцену Земледельческого съезда в «Госпоже Бовари» Флобера: здесь есть завязка (встреча Эммы и Рудольфа), кульминация (уединение Эммы и Рудольфа на втором этаже мэрии, признание Рудольфа, «непроизвольное сплетение рук») и развязка (вручение медали, выход госпожи Бовари под руку с Рудольфом из мэрии, праздничный обед). Также каждый пространственный уровень имеет четко очерченные границы: «На нижнем уровне, – пишет Фрэнк, – волнующаяся, теснящаяся толпа на площади вперемешку со скотом, доставленным на съезд; несколько возвышаясь над площадью – официальные ораторы, напыщенно изрекающие банальности прилежно внимающей толпе. И над всем этим – Рудольф и Эмма, наблюдающие происходящее из окна и ведущие любовный разговор в выражениях столь же напыщенных, как и речи, которыми потчуют толпу на площади» [\[17, с. 200\]](#).

Эта сцена из Флобера действительно кинематографична и действительно предполагает возможные параллели в сравнении с кинематографичностью отдельных сцен «Дома листьев». Например, эпизод со шкатулкой драгоценностей Карен, смысл которого открывается читателю только спустя несколько сотен страниц (с. 11 – 373) [\[5, с. 11, 372-373\]](#). Однако при этом художественный мир у Флобера, в отличие от «Дома листьев», не размыкается, не дополняется и не расширяется паратекстом; не рефлексировать относительно другого художественного мира или самого себя и т.д. Сцена Земледельческого съезда – это кинематографично оформленный отдельный эпизод, взятый из целостного повествования без нарушений общей временной последовательности движения сюжетных событий; это – диегезис, описанный недиегетическим нарратором, где пространство и время не нарушают границ «выдуманного мира». «Дом листьев» же не есть одно застывшее (зафиксированное конкретными координатами) во времени событие, рассмотренное с различных пространственных точек: хотя в основе фабулы лежит некий единственный артефакт – фильм «Пленка Нэвидсона» – фабула «Дома листьев» на уровне диегезиса перенасыщена событиями как в повествовании Дзампано, так и в повествовании Труэнта; и видоизменяются во времени здесь не только герои (характеры), но и само пространство: пространство дома на Ясеновой улице, географические координаты героев, текстуальное пространство (технотекст).

Подача же событий читателю посредством субъективных фокальных точек (например, повествование Дзампано) и иных относящихся к «субъективным» обзорных перспектив – например, «История Тома Нэвидсона» [\[5, с. 271-279\]](#) или просмотр знаменитостями и их

комментарии относительно смонтированного Карен фильма «Экспедиция №4» [\[5, с. 379-393\]](#), – все это функционирует в общей связке с кинематографичностью эпизодов. Эти обзорные точки находятся внутри самого диегезиса и дают представление о первоначальном артефакте (о «Пленке Нэвидсона»), но не являются основным принципом репрезентации пространственно-временной структуры романа, поскольку они – лишь одна из составных частей репрезентационного аппарата повествования Дзампано, даже не романа. Что же касается повествования Труэнта, то оно – интерпретация событий через единственную фокальную точку: сознание Труэнта, которое, по мере движения сюжета постепенно распадается. Так, часть романа (эпистолярная повесть) под названием «Письма из психиатрической лечебницы “Три Аттик Уэйлостоу”» [\[5, с. 620-676\]](#) дает взгляд не на сам исследуемый артефакт (на «Пленку Нэвидсона»), но, постфактум (в зависимости от избранной читателем последовательности чтения романа), расширяет знание реципиента о процессе формирования «оптики» сознания Труэнта. «Письма из психиатрической лечебницы “Три Аттик Уэйлостоу”» открывают ранее неизвестные эпизоды из детства Труэнта и многое проясняют в его отношениях с матерью, которые не могли не повлиять на формирование субъективного мироощущения и, следовательно, сознания Труэнта. Сознания, которое есть фокальная точка по отношению к читателю. Таким образом, «Письма из психиатрической лечебницы “Три Аттик Уэйлостоу”» служат дополнительной «линзой», накладываемой на повествование Труэнта, в результате чего видоизменяется уже воспринятый читателем материал. Иначе говоря, «Письма из психиатрической лечебницы “Три Аттик Уэйлостоу”» – это некоторая психологическая ретроспектива, данная постфактум читателю, чтобы внести новый смысл в уже прочитанное и создать иной, дополнительный уровень понимания и интерпретации повествования Труэнта.

Обращаясь же к Прусту, который «эпизодически-фрагментарно, наплывами изображает героев» [\[17, с. 205\]](#), Фрэнк описывает застывшее пространство, в котором появляются герои, некогда покинувшие это пространство, но возникающие в нем в измененном времени виде. Фрэнк говорит, что Пруст не прослеживает судьбу героев на протяжении всего романа, они исчезают и иногда появляются только через сто страниц в ином периоде своей жизни, уже измененными. «Вместо того чтобы погрузиться в поток времени и наблюдать героев, – пишет Фрэнк, – изображаемых в линейной последовательности, в непрерывном ряду событий, читатель оказывается перед разнообразными моментальными снимками, сделанными на разных этапах жизни героев» [\[17, с. 205\]](#). Именно в сопоставлении этих эпизодов читатель только и может ощутить течение времени. И далее Фрэнк приходит к выводу, что у Пруста между понятием «время» и понятием «пространство» можно поставить знак равенства: время – и есть пространство. Это пространство, по Прусту, – «чистое время», которое открывается субъекту, когда он поднимается над прошлым и над будущим и охватывает их в едином миге.

Но, как достаточно убедительно показал посредством пространственно-временной парадигмы Кастельса Дэвидсон [\[24\]](#), в «Доме листьев» преобладает «вневременное время», функционирующее в пространствах потоков, это не время замершего стоп-кадра, не «прошлое и будущее, схваченное в едином миге», а именно протекающий непрерывный поток, способный менять скорость собственного течения, но текущий одновременно без разрывов через различные пространства. В этом потоке (в этих потоках) нет единовременного взгляда на прошлое и будущее, в нем есть только множественное настоящее.

Исходя из вышесказанного, форма в «Доме листьев» не прерывает течения времени, но служит дополнительной оптикой: либо приближает взгляд реципиента вплотную к самому течению времени, искажая при этом пространство, используя эргодическое письмо (несколько слов на всю страницу листа, например, глава X), либо отдаляет взгляд, замедляя время до максимально возможного значения (глава IX, где приводится список зданий, на которые дом на Ясеновой улице не похож, или список имен архитекторов и т.д.).

С другой стороны, в части «Дома листьев», где пространство и время не ориентированы на форму, принцип эпизодически-фрагментарного изображения героев наплывами действительно функционирует. Например, читатель наблюдает за происходящими изменениями характера Карен посредством чередования условных стоп-кадров или кинематографичных сцен, сделанных в одном пространственном измерении (в доме на Ясеновой улице), но в разное время. Кроме того, поскольку «Пленка Нэвидсона» – «документальный» фильм, смонтированный из фрагментов, то время фильма действительно дискретно, но временные разрывы незначительны. Самый значительный из них – полгода.

Однако нельзя отвергать факт, что изменялось именно «пространство» дома. При этом изменения произошли по причине онтологической подвижности самого пространства, что и повлекло за собой развитие характера Карен. То есть не время, как это происходит у Пруста, но пространство, которое, отчасти соответствует постмодернистскому пространству Джеймисона [\[12\]](#)

Развитие характера Карен в романном времени, то есть последовательность этого развития – линейна, однако исходный импульс к изменению характера Карен задан именно пространственным вмешательством: пересечением и схождением повествований, нарушением физических границ дома на Ясеновой улице, многократным возвращением Нэвидсона в дом на Ясеновой улице. Зачастую последующий стоп-кадр с участием Карен продолжает прерванный пространственным нарушением предыдущий с прерванного момента. Реципиент видит характер Карен в процессе его развития или становления, либо же Данилевский показывает читателю поступки Карен через ретроспекцию, обнаруживая ту или иную возможную причину, оказавшую влияние на ее характер, – время при этом сохраняет целостность, оно не работает на разрыв, – все изменения ее характера рано или поздно обнаруживают собственную причину. Тогда как у Пруста герои выпадают из «прямой» времени и появляются уже претерпевшими изменения в расположенной на «временной прямой» точке, отстоящей на n-ое кол-во временных точек от той, в которой «выпавший» герой находился в последний раз.

Предупреждая возможные противоречия, Хубер говорит, что, хотя повествовательная стратегия «Дома листьев» «явно перекликается с дезориентацией обитателей дома, можно также прочитать сопоставление различных дискурсов как намек на синхронность, которая побуждает нас воспринимать роман в качестве одновременной тотальности, хотя мы практически не можем этого сделать» [\[27, с. 125\]](#).

Невозможность восприятия реципиентом романа «в качестве одновременной тотальности» Хубер демонстрирует на примере главы IX «Лабиринт». Для Хубера сама планировка страничного пространства, ее макет, иначе говоря, использование технотекста для опосредования событий «Пленки Нэвидсона» станет еще одним аргументом, обнажающим модернистскую поэтику «Дома листьев».

Макет построения IX главы Хубер описывает так: «...сноски внизу страницы

комментируют повествование, сноски на левом поле перечисляют архитектурные стили, на которые дом на Ясеновой улице не похож, сноска 147 на правом поле, перечисляет в перевернутом виде (в обратном порядке) на восьми страницах имена влиятельных архитекторов, и, что наиболее характерно, синий квадрат (цвет Дома), который заполнен всем, что точно не содержится в дом на Ясеновой улице» [27, с. 125]. По мнению Хубера, если бы речь шла о модернистском повествовании, читателю пришлось бы собрать воедино «кучу разбитых образов», большей частью напоминающих хаотичный коллаж, и «создать, таким образом, мозаику, в которой целое становится больше, чем его части» [27, с. 125-126].

Здесь уместно – ради контраста – провести параллель с интерпретацией искусства модерна Г. Г. Гадамером, который следующим образом описывает знаки модернизма, перешедшие из литературы в живопись: «...мы уже не видим в них сохраняющих целостность образа отображений, смысл которых можно было бы опознать. Скорее, на этих картинах некими иероглифическими знаками и штрихами просто записано, то есть рядоположено, то, что следует воспринять одно за другим по порядку и в итоге сплавить воедино» [3, с. 232]. И при таком прочтении Хубер оказывается прав, поскольку читатель физически не в состоянии воспринять приведенную выше главу в качестве одновременной тотальности. Ибо перед читателем нет тотальности, связанной с временным измерением: пространство определяет содержание, которое перетекает в форму, и форма утрачивает временную последовательность. Текст переворачивается, требуя прочтения в обратном порядке; текст занят перечислением того, чего в доме нет, перечислениями имен и стилей – времени здесь нет (порядок прочтения имен и стилей не имеет значения). Здесь есть последовательности, которые не нуждаются в поочередности, и есть пространства, которые не зависят от времени и не имеют завязанного на содержание смысла. Это – безвременное время, разрыв, то есть категория постмодерной действительности, что несколько противоречит исходному положению Хубера.

Хубер так же приводит следующие элементы модернистской поэтики, которые экземплифицирует «Дом листьев»: «...использование разных шрифтов в “Доме листьев” указывает, на мой взгляд, на попытку защитить различные независимые и устойчивые дискурсивные уровни» [27, с. 126]. Ссылаясь на исследование «Чертеж (ы): Рубрика деконструированной эпохи в “Доме листьев”» Мартина Брика [22], Хубер отмечает, что в средневековой письменности «шрифт функционирует как автограф его автора» [27, с. 126]. Так, в «Доме листьев» каждому текстовому уровню в равной степени присваивается определенный шрифт: для Джонни Труэнта – «Courier»; для Дзампано – «Times», для «Редакторов» – «Bookman»; для Пелафины – «Dante» [22], [27].

По Хуберу, суть данного приема в романе Данилевского в том, что, несмотря на случаи, когда различные повествовательные слои пересекаются как на содержательном, так и на типографическом уровнях (секретная галочка из повествования Пелафины [23, с. 97]; проникновение сигнала SOS с диегетического уровня экспедиции Нэвидсона в мир Труэнта [23, с. 103]), роман «пытается поддержать конкретную корреляцию между говорящим и говоримым» [27, с. 126]. Таким образом, перед читателем «модификация говорящего имени», или, по Хуберу, «говорящие шрифты», которые устанавливают четкую связь «между тем, что говорится, и тем, кто это говорит» [27, с. 126]. Использование различных шрифтов, а также цветов становится у Данилевского «организационным инструментом» [22, с. 19].

Следующий элемент модернистской поэтики романа Хубер зафиксировал уже не на формальном, но на «диегетическом» уровне: основной посыл романа: «дом больше внутри, чем снаружи» – «подчеркивает глубину внутреннего, но не внешнюю поверхность» [\[27, с. 126\]](#). Что не может не вызывать ассоциаций с получившим широкое распространение и развитие в начале двадцатого века психоанализом. И Хубер вполне правомочно говорит о том, что психоанализ Фрейда оказал значительное влияние на расширение представлений о субъекте, открыв пространство бессознательного, которое, кроме прочего, «еще одна бесконечная череда пустых комнат и коридоров, с потенциально скрытыми стенами, намекающими на возможный экстерьер, хотя неизменно завершающимися как еще одна граница другого интерьера» [\[23, с. 119;\]](#), [\[27, с. 127\]](#). Так в романе снова возникает модернистская тема, которая, «вместо того, чтобы пространственно определять интерьер предметов с помощью психологических литературных приемов, проецирует несоответствие между внутренним и внешним миром на архитектурную структуру дома» [\[27, с. 127\]](#). Это означает, по мнению Хубера, что «Дом листьев» имеет ризоматическое переменное строение, способное, видоизменяясь, контролировать тех, кто оказывается внутри него. Посредством этого управления персонажи теряют самостоятельность внутреннего содержания (здесь слышатся голоса аналитической психологии Юнга: утрачивают самость в борьбе с тенью). Глубина субъекта подвергается сомнению и заменяется «опосредованными продуктами дискурса» [\[27, с. 127\]](#).

Соответственно, по Хуберу, ключевой вопрос «Дома листьев» – это вопрос «является ли Дом и, следовательно, его физически невозможный интерьер критикой научной рациональности, расширением субъектно-центрированной онтологии» или, на чем настаивает Хубер – и с чем согласимся и мы – «Дом» и его «интерьер» – есть «проявление метанарратива, превосходящего эпистемологические исследования и онтологические измышления персонажей» [\[27, с. 127\]](#).

В таком случае утверждение Хейлз, что «вне опосредования нет реальности» ставится под сомнение в процессе «выяснения» [\[27, с. 127\]](#), то есть в процессе познания, герменевтического толкования, возможно, деконструкции романа как «сложного структурирующего паттерна, который возрождает пред-постмодернистские представления о порядке вещей» [\[27, с. 127\]](#). От себя заметим, что если «Дом листьев» приближается в такой интерпретации к метанарративу, то приведенное выше ризоматическое его толкование приобретает статус лишь одной из возможных интерпретаций или, в крайнем случае, может быть сведено к «приему», экземплификации понятия, что уже не раз проделывал Данилевский в романе. В таком случае, роман снова уходит в сторону от чистой методологии постмодернизма: эпистемологическая воля модернизма поглотила постмодернистскую теорию ризомы, сведя ее до приема.

Взаимодействие же субъектно-ориентированного сознания и дома на Ясеновой улице подсвечивается вопросом, поставленным текстом внутри произведения: «Уместно ли понимать это место [дом на Ясеновой улице – А.Н.] как "обесформленное" человеческим восприятием?» [\[23, с. 173\]](#).

Некоторые эпизоды «Дома листьев», как замечает Хубер, дают ответ на поставленный выше вопрос, например: «...мутации дома отражают психологию каждого, кто в него входит» [\[23, с. 165\]](#); вымышленный критик Джереми Флинт об экспедиции Холлоуэя: «В случае Холлоуэя дом со всем тем, что в нем было, стал продолж[е]м его самого...» [\[23, с. 165\]](#).

[3301](#); еще один вымышленный критик Руби Даль: «...дом, стены, комнаты становятся личностью – схлопываются, расширяются, разворачиваются, смыкаются, но всегда в идеальном соотношении с психическим состоянием человека» [\[23, с. 165\]](#).

Ключевым для разрешения этой проблемы можно считать эпизод из главы XV. Здесь обнаруживает себя интерпретация событий дома на Ясеновой улице, приведенная в повествовании Дзампано, превосходящая субъектно-ориентированное сознание: «На Ясеновой улице стоит дом пронизанный темнотой, холодом и пустотой» [\[5, с. 397\]](#). Но – читаем здесь же – в смонтированном Карен фильме «Экспедиция №4»: «На 16-миллиметровой пленке мы видим дом, пронизанный светом, любовью и красками» [\[5, с. 397\]](#). Как отмечает Хубер, такое наложение или сопоставление двух различных типов репрезентаций, один – опосредованный дискурсом Дзампано «дом пронизанный темнотой, холодом, и пустотой», второй – фильм Карен, где «мы видим дом пронизанный светом, любовью и красками», – такое наложение «представляет собой трещину между “оригинальным” референтом и его опосредованной репрезентацией, которая намекает на взаимное сопряженное, но не настаивает на нем» [\[27, с. 128\]](#). Хубер приводит похожий эпизод субъектно-ориентированного опосредования действительности из романа Джона Д. Пассоса «Манхэттен», где субъективная фокусировка персонажа являет его взору «измученных оживших духов», в том время как внешняя фокализация описывает обстановку достаточно сухо и объективно [\[27, с. 128\]](#). Исследователь делает вывод о существовании двоякой пространственности, сформировавшейся в обоих романах посредством внутренней фокализации, характеризующейся явными психологическими оттенками: «...одна объективная – стабильная и внешняя; другая субъективная – неустойчивая и внутренняя» [\[27, с. 128\]](#).

В качестве одного из главных аргументов в пользу доминирования в «Доме листьев» поэтики модернизма Хубер приводит использование романом мифа. Так появляется возможность восприятия «Дома листьев» как всеобъемлющего единства. «Принятие модернизмом мифов, – пишет Хубер, – по словам Элиота, используются для “выстраивания непрерывных параллелей между современностью и античностью” ... которые служат фундаментальными структурами, устанавливающими упорядочивающие принципы, благодаря которым устраняются экзистенциальные переживания по поводу упорядоченности и беспорядка» [\[27, с. 128\]](#)

Однако Хубер опускает возможность того, что миф в «Доме листьев» существует и вне контекста «установления связи между античностью и современностью». Хотя миф в романе является одной из «несущих стен» его целостности, «Дом листьев» может быть свободно прочитан вне мифического контекста. Миф здесь существует скорее как одна из ветвей, по которым двигалось человечество, и эта ветвь запечатлена как исторический документ в его художественном исполнении. Миф в «Доме листьев» может быть прочитан как «игра в литературу», где его проявления в тексте формальны: на поверхности остаются лишь скромные зацепки, только потянув за которые, можно вытащить мифологического левиафана. Миф не организует сюжет, ибо, как таковой, сюжет отсутствует.

Хубер обращает внимание на то, что «Дом листьев» «вычеркивает» организующие мифы. «Греческое повествование о Минотавре отвергается Дерридианским жестом, вычеркивающим присутствие мифического существа: “Миф – это Минотавр”» [\[27, с. 129\]](#). «Тем не менее, – пишет Хубер, – как и неумолимая невозможность выйти за пределы дискурса, роман не может отказаться от мифа, игнорируя или стирая его. Минотавр, хотя

и отрицается как составная часть дома, все еще преследует его и его жильцов» [\[27, с. 129\]](#). По мнению Хубера, появляющиеся в «Доме листьев» мифологические сюжеты вытесняются из произведения самим домом на Ясеновой улице выборочно. То есть, если под «жест вычеркивания» попадает греческая мифология, то предметы символизирующие восточные практики просто исчезают (попытка организации пространства Карен по фэн-шуй): «...исчезнувший тигр, исчезнувшие мраморные лошади и даже исчезнувшая ваза» [\[23, с. 316\]](#). Однако, как замечает Хубер, в «Доме листьев» все-таки присутствует «мастер-миф», который «можно рассматривать как господствующий в Доме как в его диегетическом, так и в формальном проявлении» [\[27, с. 129\]](#). Хубер рассматривает расположенное на последней странице (после приложения, глоссария и благодарностей) стихотворение «Иггдрасиль» [\[23, с. 709\]](#) как некую организующую структуру, указывающую приоритетный способ прочтения и восприятия романа: роман познания (гносеологический роман). Роман познания, в данном случае, допустимо охарактеризовать в соответствии с толкованием А. Н. Андреева: «В романе такого типа есть все: и события-ситуации, и характеры, обусловленные духовными, социально-моральными и собственно природными факторами (отражающими информационную структуру личности: тело – душа – дух). Эти факторы превращаются в причинно-следственные ряды, создающие полифоническую, внутренне противоречивую фактуру "плана содержания" произведения. Однако самоценность характеров и ситуаций здесь уступает место известной самоценности процесса (само) познания. Собственно, этот процесс превращается в бесконечную и глобальную экзистенциальную ситуацию.

[...]

Под познанием (художественным или научным) мы имеем в виду не размышления разной интенсивности, не демонстрацию искусства умозаключений, которыми изобилуют интеллектуальные или «думающие» романы. Очень часто «глубокие рассуждения» становятся формой заблуждений.

[...]

Под познанием имеется в виду адекватное отражение реальности (сущности) с помощью инструмента познания – сознания, осуществляемое посредством специального языка – абстрактно-логических понятий, складывающихся в системы, тяготеющие к системам систем – к целостностям. Как правило, познание оформляется в виде статей, эссе, монографий – не в форме романов, что принципиально. Соединение образной системы с понятийной: вот формальные признаки романа познания. Здесь «имплантированные» в романную ткань статьи и эссе могут целенаправленно дополнять художественный дискурс, включаться в него в качестве необходимого компонента» [\[1, с. 59-60\]](#).

Однако термин этот применительно к «Дому листьев» следует употреблять с определенным акцентом, то есть с ударением на «мотив знания», выводимый в том числе из «связи Иггдрасиля с христианской концепцией Эдемского древа...» [\[27, с. 129\]](#). Этот акцент также находится в неразрывной связи с гипотезой, предложенной Хубером, о том, что «пространственная одновременность, проявляющаяся в сопоставлении дискурсов, в обращении к мифическим параллелям, указывает не только на модернистскую поэтику, но и на то, что сумма – роман, Дом, процесс чтения – может быть приравнена к акту архивирования» [\[27, с. 133\]](#).

Рассматривая центральный сюжет Эдда о происхождении мира, опорной точкой которого выступает ясьень Иггдрасиль, Хубер проводит параллели между змеем Нидхёггом и

монстром обитающем в лабиринте дома; между попыткой Одина постигнуть тайное знание и последним спуском Нэвидсона в лабиринт; между соответствиями в «Доме листьев» при возникновении в тексте темы «корня/корней» и корневой системой Иггдрасиля [\[27, с. 129-130\]](#).

Из вышесказанного Хубер выводит теоретическую оппозицию древовидного и ризоматического строения романа: «Дом листьев» скорее охватывает «иерархическую "книгу корней"» [\[27, с. 131\]](#). Так, по мнению Хубера, если постмодернистские романы подрывают представления о происхождении, телеологическом прогрессе и метаструктуре повествовательных нитей, то в «Доме листьев» мотив дерева может быть использован в качестве герменевтического объяснения [\[27, с. 131\]](#). А расположение стихотворения «Иггдрасиль» в самом конце книги «демонстрирует его существенную функцию и представляет собой миф, превосходящий те, что изображены в диегетическом мире» [\[27, с. 131\]](#). По мнению Хубера, это означает, что в основание романа положена идея «непоколебимой структуры, расширения внутреннего пространства, а также синхронности дискурсов», что позволяет рассматривать «Дом листьев» как «воплощение архитектурной структуры», отличающей роман от постмодернистских текстов, поскольку «Дом листьев» также «расширяет позиции модернизма в отношении знания» [\[27, с. 131\]](#).

Хубер приводит в пример еще одну фундаментальную структуру, лежащую в основании «Дома листьев» и имеющую онтологический статус: лабиринт. Правомочность данного утверждения подтверждается, по мнению Хубера, самоинтерпретацией романа, визуальным оформлением обложки в виде лабиринта, макетом XI главы. Кроме того, говорит Хубер, «отсылка к Дедалу подчеркивает равенство романа и лабиринта» [\[27, с. 131\]](#). В этом же контексте Хубер воспроизводит утверждение Хейлз, согласно которому «архитектура повествования рассматривается не как последовательное, а как альтернативные пути в одном и том же огромном лабиринте вымышленного пространства-времени» [\[26, с. 784\]](#).

По мнению Хубера, именно благодаря лежащей в основании «Дома листьев» стабильной онтологической структуре, роман можно рассматривать как архив, «который утверждает, но не отрицает знание» [\[27, с. 131\]](#).

«В то время, – пишет Хубер, – как накопление знаний литературой модернизма ставит под сомнение любой вид статуса истинности, который симптоматически можно увидеть в главе Улисса об Итаке, "Дом листьев" ассимилирует эти формы эпистемологического познания в замкнутую структуру» [\[27, с. 131\]](#). Это означает, что при чтении «Дома листьев» как архива, его «модернистка память» расширяется, что и делает роман отличным от иных современных произведений.

В соответствии с теоретическим описанием Хубера, роман Данилевского не пытается оспаривать познавательные способности человека, но «проецирует различные слои информации в определенном порядке» [\[27, с. 131\]](#). Понимая, что структура не может быть стабильной, роман Данилевского, как считает Хубер, организует основание, которое «удерживает вместе и конструирует эпистемологический метанарратив: архив» [\[27, с. 131\]](#).

Данное толкование, по мнению Хубера, подсвечивает также описание этимологического корня архива Деррида в «Archive Fever» [\[25\]](#), где слово «архив», в соответствии с

анализом Деррида, имеет двойное происхождение. С одной стороны, оно происходит от «архе», подразумевая «начало» и «заповедь» [\[27, с. 132\]](#), с другой стороны – от греческого arkheion: «изначально дом, жилище, адрес, резиденция высших магистратов, архонтов – управленцев» [\[27, с. 132\]](#). И как пишет об архонтах Деррида: «В силу их публично признанной власти именно у них дома, в том месте, где находится их дом (частный дом, семейный дом или дом работника), подаются официальные документы. Архонты – это прежде всего хранители документации. Они не только обеспечивают физическую безопасность того, что вносится для хранения, но и отвечают за сохранение субстрата информации. Они также обладают герменевтическим правом и компетенциями. Их власть позволяет им заниматься интерпретацией архивов» [\[25, с. 2\]](#).

Кроме того, Хубер выделяет еще одну важную привилегию, которой наделены архонты: они обладают правом «консигнации, то есть "собирая воедино [знаков]" – правом, которое "направлено на координацию единого корпуса в системе синхронии, где все элементы артикулируют единство идеальной конфигурации"» [\[27, с. 132\]](#), [\[25, с. 3\]](#).

В «Доме листьев» Хубер выделяет несколько уровней, которые можно рассматривать как «объединяющие архонтическую власть»: архивирование Дзампано «Пленки Нэвидсона»; практика архивирования исследования Дзампано Джонни Труэнтом (его стремление собрать и упорядочить), попытка Труэнта внести свой личный опыт, возникающий из проблем с самоидентификацией, в архив – «самоархивирование»; и последний уровень архивирования – стремление редакторов закрепить дом в конкретном месте, «присвоив ему фиксированное имя», то есть в номологическом смысле дать Дому стабильное имя / означающее [\[27, с. 132\]](#).

Хубер приходит к заключению, что «в отличие от постулатов деконструкции, где означающие всегда только различны и не обладают положительной идентичностью, роман Данилевского действительно предлагает, чтобы слово «дом» во всех своих проявлениях (haus, maison, domus и т.д.) разделяло общую идентичность, на которую намекает его цвет» [\[27, с. 132\]](#). Хубер обращает внимание на то, что в отличие от прочтения слова «house», появляющегося всегда в голубом цвете и понимаемом в духе гипертекстной ссылки, кажется невероятным, чтобы образующаяся таким способом вокруг слова «house» сеть не влияла «ни на синтагматическую (mouse, rouse, hour, etc.), ни на парадигматическую оси (home, building, shelter, etc.)» [\[27, с. 132\]](#). Посредством данного приема, по мнению Хубера, роман создает единую языковую сеть, которая функционирует в соответствии с определенными правилами, не подлежащими обсуждению.

Таким образом, «дому» придается конкретное и стабильное топологическое место, которое, однако, «не следует понимать на уровне содержания, ибо "Дом листьев" действительно бросает вызов пространственным категориям), но скорее рамках опосредования» [\[27, с. 132\]](#).

В этом контексте, «локализация» «"Дома листьев"» первоначально (на первой странице) находит место в аннотации, данной к изданию редакторами: «много лет назад, когда "Дом листьев" впервые появился и переходил из рук в руки, он был не более чем грудой плохо свернутых бумаг, некоторые фрагменты которых периодически появлялись в Интернете. [...] Теперь этот удивительный роман впервые доступен в виде книги, дополненной оригинального цвета словами, вертикальными сносками, и добавленными новыми вторым и третьим приложениями» [текст, расположенный на крыле лицевой

обложки – А.Н.] [\[27, с. 133\]](#).

Для Хубера данное заявление «редакторов», прочитываемое им в контексте «гипертекстовых архивов, таких как Интернет», несет в себе смысловую интенцию «о превосходстве книги как средства массовой информации, поскольку она собирает и упорядочивает “плохо сложенную кучу бумаги” в как будто бы полноценный источник знаний, что усиливается гармоничным слиянием романа в единое целое» [\[27, с. 133\]](#). Материальность «Дома листьев», его «книжность» [\[21, с. 2\]](#), также упорное настаивание романа на специфике печатного текста, что проявляется в «повышенном самосознании собственной материальности» [\[27, с. 133\]](#), [\[26, с. 784\]](#), по мнению Хубера, «предполагает, что лучше всего знание здесь представлено в форме текстуальных и визуальных дискурсов, поскольку так оно занимает конкретное физическое место» [\[27, с. 133\]](#).

Это означает, по Хуберу, что «Дом листьев» усложняет как постмодернистский, так и модернистский образ мышления, поскольку роман видоизменяет привычные и устойчивые структуры для накопления и изложения знаний. И пока литература модернизма и постмодернизма «подрывает любой способ надежного познания мира... “Дом листьев”, с одной стороны, принимает нестабильные онтологии (проявляющиеся в физических изменениях Дома на Ясеновой улице или в его рассредоточенной типографике) и тем не менее стремится навязать доминирующую структуру, которая пытается восстановить саму возможность и расширить измерения знания» [\[27, с. 133\]](#).

То есть речь идет о том, что Данилевский, взяв мифологию в качестве основы, структурирующую разные повествовательные слои, выстроил онтологическую структуру романа так, что она представляет собой именно материальный (книга) эпистемологический архив. Таким образом, по мнению Хубера, роман «Дом листьев» имплицитно несет в себе убедительную базу модернистской поэтики.

В качестве экземплификации в романе «архивной лихорадки», в которую посредством акта чтения вовлекается и читатель, Хубер приводит эпизод заключительного акта чтения Нэвидсона [\[23, с. 467\]](#), и эпистемологическое помешательство Труэнта: «Это не я. Этого не может быть. Все, что я написал, я тут же забываю. Я должен помнить. Я должен читать. Я должен читать. Я должен читать» [\[23, с. 498\]](#).

Это и есть формы «архивной лихорадки», констатирует Хубер. Это то, что Деррида назвал «гореть страстью. Не знать отдыха, бесконечно в поисках архива прямо там, где он ускользает. Гнаться за архивом, даже если он в избытке присутствует уже где-то, где что-то занято самоархивированием. Это навязчивое, повторяющееся и ностальгическое желание архива, неудержимое желание вернуться к истокам, тоска по дому, ностальгия по возвращению в самое архаичное место абсолютного начала» [\[25, с. 91\]](#), [\[27, с. 133\]](#).

Такое патологическое желание вернуться к началу – это попытка (хотя и не беспроблемная), способная «предложить различные способы понимания и заботы о книге как о средстве, которое, несмотря на многочисленные заявления, еще не совсем обратилось в пепел» [\[27, с. 134\]](#).

Все это снова возвращает нас к мысли о том, что «Дом листьев» есть энциклопедия приемов, практик, концептов и т.д., и, в конечном итоге, это – роман, претендующий на роль метанарратива, стремящегося в плоскость термина «Limit-Modernism» Макхейла.

Такое неоднозначное положение «Дома листьев» в исследовательской среде требует

прояснения некоторых спорных моментов поэтики и интерпретаций данного романа. В частности, требуется более доскональный анализ мифологической составляющей, заложенной в «Доме листьев» автором. Нам, как минимум, следует разобраться, является ли миф в «Доме листьев» действительно фундирующим элементом или же это «пустой» символ, знак, концепт, конструкт, в который ускользает любое сущностное содержание, семантическое наполнение, эпистемологическое «знание» романа «Дом листьев».

Каллиграмма «Игг-д-р-а-с-и-л-ь», космогония древнего Египта и скандинавский миф о мировом древе

Древо Иггдрасиль пришло в мировую культуру из скандинавской мифологии, из древнеисландских песен о богах и героях, собранных в поэтических сборниках «Старшая Эдда» и «Младшая Эдда». Где имя «Иггдрасиль» – буквально Конь (drasil) Одина (Ygg) [см.: 8, с. 245] – носит мировое дерево или, иначе, дерево предела: «Великанов я помню, / рожденных до века, / породили меня они / в давние годы; / помню девять миров / и девять корней / и дерево предела, / еще не проросшее» [\[15, с. 9\]](#).

Из «Старшей Эдды» нам известно, что дерево предела – это «мировой ясень Иггдрасиль, мировое дерево. Его ветви раскинуты над всем миром и кладут ему предел в пространстве. Мировое дерево, вероятно, имело прообразом священный столб... (Irminsul – “великий столб”) ... Такие столбы считаются, в частности, средством сообщения с загробным миром. Один повесился на этом древе однажды, чтобы приобрести тайные знания» [\[15, с. 216\]](#).

Известно также, что первые скандинавские дома были похожи на палатки «Типи» – жилища кочевых индейцев Великих равнин переносного типа. Так же известно, что «Древнейшее из обнаруженных поселений на территории Норвегии (Трена в Хелгеланне) датируется приблизительно V тысячелетием до н. э. Дома, имевшие овальную форму (диаметром 4-6 м), опирались, по-видимому, на деревянные столбы» [\[7, с. 81\]](#).

Прототипом этих деревянных столбов могло послужить мировое дерево, о чем свидетельствует, напр., сага о Волсунгах: «...Волсунг-конунг велел выстроить славную некую палату, а строить велел так, чтобы посреди палаты росло огромное дерево и ветви того дерева с дивными цветами ширились над крышей палаты, а ствол уходил вниз в палату, и звали его родовым стволом» [\[14, с. 99\]](#).

«Игг-д-р-а-с-и-л-ь» в «Доме листьев» выполняет аналогичную функцию: стихотворение как бы центр дома, его эскиз, несущая опора или «средство сообщения с загробным миром». Фигурное же его исполнение, вероятно, символизирует внутреннюю схему дома на Ясеновой улице: «черная точка» – это вход в портал, начало путешествия, начало начал (неизвестная дверь в спальне); «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» (ствол стихотворения) – это связующее пространство (винтовая лестница в центре «большого зала»); «крона» стихотворения – это «вневременное» пространство, иное измерение; символ «О» – символическое воспроизведение мотива смерти-возрождения, указание на непрерывность жизненного потока посредством циклического обновления или, вероятно, символ уробороса. (Уроборос – кольцеобразная фигура, изображающая змею, кусающую свой собственный хвост, – символ вечности, неделимости, а также цикличности времени. Символика этой фигуры интерпретируется по-разному, так как она комбинирует созидательный символизм яйца (пространство внутри фигуры), земную символику змеи и

небесную символику круга [\[19, с. 264\]](#)).

Если отождествить символ «О» с уроборосом, то символ «черная точка» может означать солнечный диск в соответствии с мифологией древнего Египта. Эту связь можно отследить, обратившись к «Книге пещер», где описывается сошествие Ра в преисподнюю.

Когда Ра спускается в загробный мир, он обращается к Осирису: «Это Хенти-Ур [загробный змей], пребывающий в своей пещере, охватывает кольцом и хранит его [Осириса]. Вот я вхожу и проникаю в твои замыслы и тайны, когда покоишься ты на своем месте. Ты – единственный, вышедший из меня самого, ибо я дал узреть тебе лучи моего солнечного диска» [\[9, с. 84\]](#).

В преисподней Ра переживает процесс превращения собственного безжизненного тела в новую живую форму – скарабея Хепри, катящего перед собой солнечный шар [\[9, с. 80\]](#). Так же «Книга пещер», описывая сошествие Ра – источника света и жизни – в загробный мир, в царство Осириса, рассказывает о том, что Ра пройдет несколько стадий обновления и возродит с помощью могущества слова и света солнечного диска самого Осириса. Поскольку Осирис отождествляется с покойным, то солнце здесь – сила, которая воскрешает не только бога, но покойного: «Он возрождается к жизни благодаря вмешательству Ра, участвуя в таинстве воскресения: он вместе с Осирисом становится новым солнцем, которое восходит в качестве Ра» [\[9, с. 80\]](#).

В соответствии с солярным мифом Египта, до того, как произошло великое образование – небо и земля, государство и культ фараона – не было времени. Само событие создание мира и сформировало первоначальное время. Этот солярный миф порождает время вечного обращения в непрерывном прошлом, настоящем и будущем [\[20, с. 20\]](#).

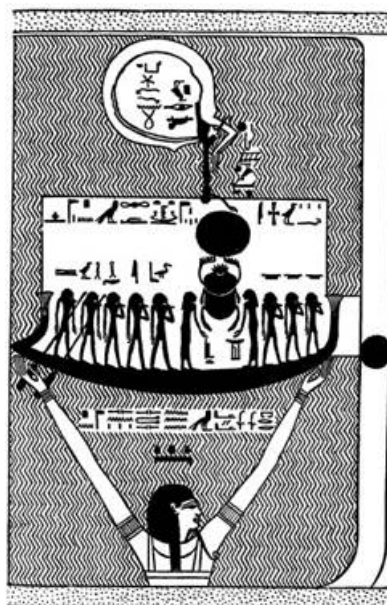
Однако древние египтяне не воспринимали восход и заход солнца как нечто само собой разумеющееся. Они прилагали немало усилий, чтобы солнце появлялось на привычном месте: это событие «вызывалось» и «поддерживалось» как ритуально, так и символически. По их мнению, путешествию Солнца и его циклическому возрождению «непрерывно угрожала противодействующая сила: тяготение к небытию, остановке и прекращению – что символически воплощалось в фигуре гигантского водяного змея» [\[20, с. 21\]](#). Змей Апоп несет в себе угрозу проглотить воды первозданного океана и выбросить на берег лодку Ра. Потому, при поддержке сопровождающих богов, в частности бога Сета, Ра должен был побеждать Апопа, чтобы утром снова отправиться в путешествие по небу.

Однако битва Ра с Апопом не единственное событие, сформировавшее цикличность временного течения древнего Египта. Поскольку в главном космогоническом мифе о происхождении мира у древних египтян хаос не рассматривается как предшествующее порядку состояние, которое должно быть заменено космосом: «Нун, первозданная вода, из которой впервые возшло солнце; Кук, первобытная тьма, бескрайний воздушный простор; Ниау, изначальное небытие, составляющее египетскую идею предсуществования, продолжает присутствовать в существующем мире» [\[20, с. 21\]](#).

В соответствии с египетской космогонией, предмир не являет собой хаос или пустоту, но это – некая эмбриональная плерома, которая после сотворения мира продолжает доминирующее существование на периферийной части сотворенного мира. Именно в эту предмирскую сферу бог солнца и возвращается каждую ночь, чтобы восстановить

энергию, израсходованную в течение дня, «переходя от детства через зрелость к старости» [\[20, с. 21\]](#). В этом процессе и в самом присутствии предмирского и кроется «тайна циклического времени, обратимости и возрождения» [\[20, с. 21\]](#).

Финальное изображение «Книги врат» [\[30\]](#) изображает восход солнца из первозданных вод и тьмы:



Бог Солнца в образе Хепри с диском, в лодке, поддерживаемой Нун и принимаемый Нут [\[30\]](#).

На фоне водного пространства, снизу появляется мужская фигура с раскинутыми над головой руками, которая толкает вверх солнечную ладью. Ладья занята различными богами, в т. ч. Исидой и Нефтидой, которые поднимают скарабея, толкающего перед собой солнечный диск. Сверху изображения, в противоположном восходящему солнцу направлении, спускаются две фигуры: «На голове мужской фигуры, спина и ноги которой изгибаются, как у Уроборос, стоит женская фигура, которая руками встречает восходящее снизу солнце» [\[20, с. 22\]](#).

Силы же, которые «приходят сверху» [\[6, с. 10\]](#), это, согласно поясняющим надписям, «Осирис, который окружает подземный мир» (именно он изогнут кольцом Уробороса), и, стоящая на голове у Осириса богиня Нут, которая «принимает бога солнца Ра» [\[20, с. 22\]](#).

Таким образом, в восходе солнца участвует три энергии: распростертые руки, толкающие ладью с богами вверх; Исида и Нефтида, поднимающие скарабея; и скарабей, катящий перед собою солнечный диск [\[20, с. 22\]](#). Восход солнца – т. е. воскрешение Осириса (символизирующее также воскрешение умершего); перерождение и обновление Ра, источника жизни и света, – осуществляется силами трех энергий, опирающихся и поднимающихся из первозданного океана. И после рождения, трансформации и восхода в небо, силы условной «тьмы» встречают и принимают «три энергии»: богиня неба Нут и воскрешенный ночью Осирис. Так рождается Бог и начинается новый солнечный цикл. Здесь проступает явный параллелизм с событиями в «Доме листьев», а именно: повторяющиеся возвращения Нэвидсона в дом на Ясеновой улице, и сошествие последнего в безграничное, безвременное пространство под домом, т. е. сошествие Нэвидсона в условный «загробный мир».

Тем не менее, для стихотворения «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» принципиален факт, что, в соответствии с египетской космогонией, бог солнца стоит в начале всего сущего, поскольку он появился сам из себя. Символом идеи спонтанного самозарождения является скарабей (kheper по-египетски [\[20, с. 24\]](#)), ибо он «возник сам по себе, без каких-либо половых сношений» [\[20, с. 24\]](#). Глагол kheper означает «становиться», «преобразовывать себя», развиваться. И в Египте это понятие занимало такое же абсолютное место, как и в Греции понятие «бытие» [\[20, с. 24\]](#).

Воздух и огонь, затем земля и небо также возникают из самозарождающегося, самогенерируемого солнца, и на поздней стадии космогонии небо и земля отделяются друг от друга, солнце уносится к небу и движется по нему днем, а по подземному миру ночью. На второй фазе космогонии зарождается циклическое время, в котором и заключена вся суть мифа о путешествии Ра или Солнца [\[20, с. 24\]](#).

Это означает, что основой стихотворения «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» является «бытие» как таковое, поскольку именно его символизирует солнечный диск Ра: самозарождающаяся, самогенерирующаяся энергия, из которой, или отделяясь от которой, произошел мир. Ибо, как было показано выше, боги второй части космогонии выполняют функцию по «обслуживанию» цикличности последующего бытия разделенной энергии, т. е. того мира, каким древние египтяне его знали.

Таким образом, стихотворение Данилевского «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» буквально соединяет в себе скандинавский миф о мировом древе и древнеегипетскую космогонию. Т.е. самозарождающееся бытие (черная точка в стихотворении «Игг-д-р-а-с-и-л-ь», она же солнечный диск на изображениях в «Книге врат», в «Книге пещер» и т.д.), не знавшее времени, но разделившееся в последствие и обновляющееся посредством наличия или продолжающегося присутствия на задворках мира «первородной плеромы». Это «соединение» осуществлено, в т. ч. и посредством «фигурности» стиха: каллиграфическое изображение «солнечного диска» на месте корня древа в сочетании с расположением уробороса над кроной древа как бы закольцовывают пространство вокруг древа предела. Древо предела находится между солнцем и бесконечно возрождающей и самовозрождающейся энергией. Таким образом, исходя из позиции параллелизма, на который намекают символ «О» (уроборос) и символ «•» (солнечный диск), можно зафиксировать вывод о том, что Нэвидсон, спускаясь в «мир под домом», в некотором роде, повторяет маршрут бога солнца Ра: он всякий раз оказывается в царстве Осириса, где сталкиваясь с «первородной плеромой», некой исходной материей «бытия», выдерживает битву с «монстром» (змей Апоп, которого герои романа Данилевского слышат, но не видят), умирает и возрождается к новой жизни.

Символическое воспроизведение архетипичных, семантических, сюжетных мифологических элементов

Следует отметить, что символика мирового древа присутствует не только на последней странице «Дома листьев», но имплицитно, намеками, скрыта в некоторых иных малозаметных деталях романа.

На первой текстовой (третьей по нумерации) странице книги Дзампано «Пленка Нэвидсона» (книга, которая составляет одну из частей всего романа «Дом листьев») приведено название улицы, на которой расположен «Дом листьев» – «Ясеновая улица» (Ash Tree Lane): «...споры о летающих блюдах, заснятых Билли Майером, совершенно вытеснены тайной дома на Ясеновой улице» [\[5, с. 3\]](#). Здесь название улицы отсылает

реципиента именно к «Ясеню», иначе говоря, к роду древесных растений, к которому и принадлежит в скандинавской мифологии «Иггдрасиль».

Далее, в XI главе «Пленки Нэвидсона», где в контексте событий, произошедших на Ясеновой улице, Дзампано рассуждает о библейских братьях Исаве и Иакове: «Esau (Исав) происходит от корня ash, что значит «спешить», а Ya'akov – от корневой основы akov, что означает «задерживаться» или «воздерживаться» (т.е. буквально Исав увидел свет первым, Иаков – после него). Но Esau также связано с корнем asah, имеющим значение «покрывать», а Иаков – с основой aqub, «пятка» (иными словами, Исав был «покрыт» волосами, а Иаков родился цепляющимся за пятку брата, задерживающим его)» [\[5, с. 267\]](#).

Таким образом, корень «ash», имеющий в английском языке (языке оригинала «Дома листьев») значения «ясень», «пепел», «посыпать пеплом», всплывает в тексте «Дома листьев» посредством библейской легенды, где Исав, кроме прочего, является родоначальником эдомитян (идумеев; Книга Бытия 36:1–8), т. е. является корнем – «ash» (пер. ясень) родословного древа и т.д.

Однако в момент чтения название улицы или семантика корня названия улицы не работают на мифологический контекст – в момент чтения он не актуализирован. Но когда реципиент доберется до последней страницы романа, где ему и «подмигнет» стихотворение «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» – контекст мифа актуализируется, а роман получит новое измерение, где название «Дом листьев» обзаведется очередным аллегорическим значением. Помимо «листьев» – страниц; «дома листьев» – неустойчивой модели зыбкого мира; возникнет книга-модель «дом листьев» – мировое древо, а «листья-страницы» становятся кроной этого древа. Название «Дом листьев» становится синонимом ясеня Иггдрасиль, роман можно было бы назвать «Иггдрасиль».

Пересечение вышеописанных смыслов и образов в одном знаке свидетельствует о единстве смысла (идеи) и образа в данном знаке. Иначе говоря, стихотворение «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» есть ни что иное, как символ. Так, в «Диалектике мифа» А. Ф. Лосев подробно описывает это свойство символа: «...в символе, и "идея" привносит новое в "образ", и "образ" привносит новое, небывалое в "идею»; и "идея" отождествляется тут не с простой "образностью", но с тождеством "образа" и "идеи", как и "образ" отождествляется не с просто отвлеченной "идеей", но с тождеством "идеи" и "образа"» [\[10, с. 40\]](#).

Это означает, что «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» – символ, данный в его непосредственном бытии, данное стихотворение становится, по сути, не поэтическим текстом, но мифической реальностью, данной в виде символа.

Стихотворение «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» есть именно, говоря словами Лосева, «самостоятельная действительность, где нельзя узреть ни "идеи" без "образа", ни "образа" без "идеи"» [\[10, с. 40\]](#). Идея и образ в стихотворении «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» воплощены так же графически, с помощью эргодического письма («технотекст» в терминологии К. Н. Хейлз: технотекст – тексты, которые демонстрируют повышенное чувство собственной материальности [\[26, с. 794\]](#)), или, иными словами, идея и образ воплощены в механической организации текста стихотворения буквально изображающем древо.

Мифологические слои «Дома листьев»

Однако при более доскональном разборе стихотворения «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» на формально-содержательном уровне возникает сложность в определении того, что же именно здесь «образ», и что «идея».

В «Диалектики мифа» Лосев утверждает: «Хотя это (бытие символа – А.Н.) и есть встреча двух планов бытия, но они даны в полной, абсолютной неразличимости, так что уже нельзя указать, где “идея” и где “вещь”. Это, конечно, не значит, что в символе никак не различаются между собою “образ” и “идея”. <...> ...Они различаются так, что видна и точка их абсолютного отождествления, видна сфера их отождествления» [\[10, с. 401\]](#).

Поскольку в символе, по Лосеву, образ и идея неразделимы, то в трактовке стихотворения «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» как символа, логически установленная «точка абсолютного отождествления» образа-идеи, позволяющая видеть сферу их отождествления, даст возможность определить и «образ и идею» символа стихотворения «Игг-д-р-а-с-и-л-ь».

Расположение точки абсолютного отождествления следует искать исходя исключительно из глубинной идеи древа Иггдрасиль и соотношения данной идеи с мировым мифологическим контекстом, поскольку это не позволит анализу уйти в сторону из-за формально-смысловых наслоений, скопившихся вокруг данного символа за многие столетия.

Идея древа жизни в древнейшей мифологии представлена не только как идея мировой оси, но и как идея портала между мирами, идея «центра трансформации», «где стены и законы преходящего мира могут раствориться и явить некое чудо» [\[8, с. 240\]](#). Что созвучно с «Домом листьев» в части именно «растворения законов преходящего мира», которые мы и наблюдаем в романе на уровне фабулы.

Подробный разбор образа-идеи самого древа жизни осуществил Джозеф Кэмпбелл в работе «Мифический образ», где анализ начат с беглого описания свойств некоего «священного места», существование которого «судя по всему, совпадает со сроком существования рода человеческого» [\[8, с. 240\]](#). Пример подобного «священного места» Кэмпбелл находит в ветхозаветной истории о сне Иакова: «И увидел (Иаков – А.Н.) во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака... <...> Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал! И убоялся и сказал: как страшно сие место! это не иное что, как дом Божий, это врата небесные... (Быт. 28:10-14, 16-18)» [\[21\]](#).

Небезынтересно отметить, что и Данилевский приводит библейский миф об Исаве и Иакове в «Доме листьев», хотя и в ином контексте и призывает посредством повествования Джонни Труэнта «читать Книгу Бытия, гл. 23–33» [\[5, с. 265\]](#). Кроме того, именно этот библейский сюжет послужил прототипом для выстраивания отношений между главным героем романа Уилом Нэвидсоном и его братом Томом Нэвидсоном, о чем идет речь в главе XI «Пленки Нэвидсона». Но в отличие от библейского сюжета, в «Доме листьев» кульминация примирения между братьями состоится лишь посмертно.

После упоминания данного библейского сюжета Кэмпбелл приводит древнейшие из известных мифологических текстов, Тексты Пирамид (2350-2175 гг. до н. э.), где

говорится, что «усопший восходит по лестнице Ра, отца его, сотворенной для него (Изречения, 271:390a); Возводят лестницу для усопшего... Он восходит по бедрам Исида, он поднимается по бедрам Нефтиды. Отец его, Атум, подставляет ладони усопшему (480:995a-с, 996с-997a); Усопший идет к матери своей, Нут [Небо]; взбирается по ней, ибо имя ее «Лестница» (974:941a-b); Каждый дух, каждый бог, кто подставит ладони свои усопшему, будет на лестнице бога. Слившиеся ради него – его кости; собравшиеся ради него – его члены; усопший возносится на пальцах бога, владыки лестницы (748:980)» [\[8, с. 240-241\]](#).

Эти тексты Кэмпбелл приводит, кроме прочего, в качестве аргумента в подтверждение теории о том, что «по египетским представлениям, каждая гробница была опорой небесной лестницы, по которой душа покойного поднималась к своей последней обители в вечно движущейся по кругу ладье Ра» [\[8, с. 240\]](#).

Далее, Кэмпбелл заметит, что не все мистические места подобного рода ведут ввысь (вверх). В качестве примера он приводит священную площадку в северной части пустыни Арунта в Австралии, где «на заре мира из земли поднялся тотемный предок народа бандикутов, оставивший после себя огромную зияющую яму, заполненную сладким темным соком бутонов жимолости» [\[8, с. 242\]](#). Кэмпбелл покажет фотографию, на которой запечатлены трое соплеменников из Северной Арунты, сидящие перед священным рисунком топи Илбалинтя на равнине Бэрта. Изображенный на земле рисунок представляет собой черный сплошной круг, с расходящимися из центра белыми кругами. Согласно легенде племени бандикутов о сотворении мира (имеющей немало общего с мифом о сотворении мира у народов севера), «в этом месте в начале времен, когда все было погружено во тьму, тотемный предок бандикутов Карура прилег отдохнуть, и погрузился в вечный сон. Почва над ним стала красной от цветов, все заросло травами, а из центра пятна пурпурных цветов, прямо над его головой, поднялся раскачивающийся во все стороны, священный шест. Это было живое существо, покрытое гладкой, как у человека, кожей – и у его корней покоилась голова Каруры.

Несмотря на сон, предок думал; в голове его вспыхивали желания, и тогда из его пупка и подмышечных впадин начали исходить бандикуты. Продравшись сквозь слой дерна, они появились на свет, и в тот же миг забрезжил первый рассвет. Поднялось солнце и затопило все своим светом. И после этого Карура тоже решил подняться. Он разворотил покрывшую его землю, и та зияющая яма, что осталась после его ухода, превратилась в топь Илбалинтя – то место, где и возникли тотем бандикутов, и само солнце» [\[8, с. 244\]](#).

По Кэмпбеллу, во многих случаях такое святое место или центр «рассматривается как вертикальная ось (axis mundi), поднимающая к Полярной звезде и уходящая вниз, к некой кардинальной точке в бездне. Иконографически такую ось можно представить как гору, лестницу или ступени, шест или, как это делается чаще всего, – дерево. <...> В равной степени эта ось олицетворяется с крестом» [\[8, с. 245\]](#).

Дом на Ясеновой улице расположен на территории, имеющей достаточно странный, если не сказать мифологический исторический бэкграунд. И сам дом на Ясеновой улице за недолгое время своего существования успел обрасти собственной мифологией. Так, напр., выглядит история о бывших владельцах дома, которых было немало: «За последние одиннадцать лет – четверо. За пятьдесят – почти двадцать. Кажется, больше двух-трех лет в нем никто не задерживался. Кто-то умер от сердечного приступа или чего-то подобного, а кто-то просто исчез». [\[5, с. 440\]](#).

Далее, следует предположение, что дом находится на территории старого индейского кладбища, но выясняется, что «местность слишком болотистая, ну и рядом Джеймс-ривер. Не самое лучшее место для кладбища» [\[5, с. 440\]](#).

Однако все же обнаруживается принципиальный факт: «...единственное, что удалось узнать о прошлом вашего дома точно (обращение к семейству Нэвидсонов – А.Н.) – и тут нет никакой мистики – он расположен на территории колонии Джеймстаун» [\[5, с. 440\]](#).

Джеймстаун стал местом первого успешного создания постоянного английского поселения на территории Северной Америки. Начиная с 1601 г. поселенцы на данной территории гибли от голода, холода, эпидемий, томагавков индейцев; имела место т. н. «Джеймстаунская резня» 1622 г. В 1676 г. Джеймстаун и вовсе был сожжен в результате восстания фермеров, возглавляемого Натаниэлем Бэконом, – восстанием против английского колониального господства. И как процитирует сам Данилевский некоего Дэвиса Мантока, говоря об окончательном уничтожении остатков города в 1934 г., когда «раскапывали землю для закладки парка: "Болотистые земли проглотили то, что оставалось от колонии"» [\[5, с. 441\]](#).

Как бы Данилевский не усыплял бдительного читателя увещеваниями сродни «и тут нет никакой мистики», очевиден факт, что он выбрал для дома одно из самых мистических и значимых мест Северной Америки.

Для построения связи между территорией бывшей колонии Джеймстаун, историей ее существования с домом на Ясеновой улице и событиями, с которыми имеет дело читатель, Данилевский водит в роман документ, подлинность которого установить весьма затруднительно: «Все это важно (это – история колонии Джеймстаун – А.Н.) лишь потому, что в библиотеке редких книг "Лакуна" в колледже Хорнью, Южная Каролина, содержится странный манускрипт» [\[5, с. 441\]](#). Манускрипт этот является дневником, которой вел один из трех охотников, покинувших колонию Джеймстаун зимой 1610 г. в надежде добыть дичь.

Вероятно, Данилевский именно из-за одного только последнего предложения, оставленного в этом дневнике, и строит главу так, чтобы история первого успешного английского поселения Джеймстауна предстала перед читателем во всем блеске мистических интонаций.

Дневник рассказывает, как голодной зимой 1610 г. покинувшие колонию охотники набрали на замерзшее поле, где разбили лагерь. Весной, когда растает снег, там найдут тела двух охотников, при которых некто по имени Варр и обнаружит таинственный дневник. Тело третьего охотника найдено не будет.

Начиная с 18 января 1610 г., записи дневника о непростом положении охотников рассказывают об ухудшении погоды, о снежном буране, о предчувствии скорой гибели от голода и холода. Так, 20 января 1610 г. одному из охотников по имени Верм «ночью снились страшные сны»; 21 января 1610 г. отмечено, что «буран не стихает, ветер страшно свистит в лесу, но как ни странно, Тиггса, Верма и меня этот звук успокаивает. <...> Верм рассказал, что ему снились Кости. Мне снилось Солнце»; 22 января 1610 г. владелец дневника записал следующее: «Мы гибнем. <...> Тиггсу приснилось, что снег вокруг нас стал красным от крови»; и последняя, и самая важная запись от 22 января 1610 г.: «Ступеньки! Мы нашли ступеньки!» [\[5, с. 442-445\]](#).

Как нетрудно догадаться, охотники нашли ступеньки того самого дома на Ясеновой

улице, с которым будет иметь дело Нэвидсон спустя почти четыреста лет. Именно эти ступеньки служат частью мозаики, составляющей символические слои романа «Дом листьев», создающие его мифологию.

Происходит это следующим образом: ступеньки, лестницы, перила и прочие архитектурные сооружения пронизывают роман на каждом повествовательном уровне.

В книге «Пленка Нэвидсона» о лестницах:

«И еще три кадра. Темный коридор. Комната без окон. Лестница» [\[5, с. 18\]](#);

«...все, что останется у Нэвидсона год спустя, – это смутные силуэты Карен и детей, скачущих вниз по лестнице... и сам дом, смутный силуэт, затаившийся на углу улиц Суккот и Ясеновой, купающихся в полдневном сиянии» [\[5, с. 18\]](#);

«...Холлоуэй докладывает, что в центре Большого зала ими обнаружена спиральная лестница метров шестидесяти в диаметре, которая спускается в никуда... <...> ...Джед пытается описать лестницу: «Это было нечто огромное. Мы выпустили несколько сигнальных ракет, но не услышали, как они достигли дна, т. е. само по себе это место такое пустое, холодное и тихое, что булавка упадет – должно быть слышно, темнота просто поглотила вспышку, и все» [\[5, с. 92\]](#);

«Джед и Вокс добираются до спиральной лестницы за сорок пять минут – и в течение следующих семи часов пытаются по ней спуститься. Когда они наконец останавливаются и пускают сигнальную ракету вниз, она не только не освещает дна, но даже звуком не сообщает, что его достигла. Джед также обращает внимание, что диаметр лестницы вырос с шестидесяти метров почти до ста пятидесяти» [\[5, с. 93\]](#);

«...Холлоуэй надеется исследовать Спиральную Лестницу, проведя внутри четыре, а то и пять ночей» [\[5, с. 102\]](#);

«...если исходить из сообщений Холлоуэя, то лестница ведет вниз на невообразимые двадцать с лишним километров» [\[5, с. 177\]](#).

В главе XII «Пленки Нэвидсона» находит отражение совершенно беспрецедентное событие: спиральная лестница в центре Большого зала на глазах у исследователей, что запечатлено камерами, с высоты 30 метров вытягивается до, если доверять расчетам Дзампано, – до 88 000 километров. (Если D (в футах) = $16t^2$, где время исчисляется в секундах, монетка должна была пролететь почти 44 000 километров, что на четыре тысячи километров превосходит длину земного экватора. А если исходить из ускорения 9.8 м/с^2 , эта цифра возрастает почти до 88 000 километров [\[5, с. 325\]](#)). Расстояние это определено исходя из времени падения монетки, брошенной с верхней ступени лестницы: «А потом я (Нэвидсон – А.Н.) вдруг услышал, как что-то дзынькнуло за спиной. Я обернулся: на полу, в стороне от меня, лежал третий четвертак. <...> Если Том бросил монетку, скажем, через несколько минут после того, как Рестон добрался до верхней ступеньки, она падала не меньше, чем пятьдесят минут» [\[5, с. 325\]](#).

Далее, лестница в повествовании Труэнта: «Все материалы хранятся в кладовке, чтобы до нее добраться, необходимо преодолеть восемь нехилой крутизны ступенек. <...> Я кубарем качусь вниз головой, пересчитывая все восемь ступеней... Признаков падения – моего падения – им будет не видно, поскольку я залит черными чернилами, руки совершенно черные, пол вокруг тоже черный... на мгновение мне показалось, что рука

исчезла, что я сам исчез...» [\[5, с. 77\]](#).

Здесь Данилевский изображает человека, т. е. Труэнта, буквально «исчезающего» после падения с лестницы, оказывающегося «поглощенным» чернильной и окрестной тьмой: он переходит в иное пространство.

Далее, лестница в эпиграфе: «Поэт в тюрьме, больной, небритый, изможденный, / Топча ногой листки поэмы нерожденной, / Следит в отчаянье, как в бездну, вся дрожа, / По страшной лестнице скользит его душа. Шарль Бодлер» [\[5, с. 264\]](#).

Все приведенные выше лестницы, появляющиеся и видоизменяющиеся в «Доме листьев», так или иначе выполняют одну и ту же символическую роль: это порталы в другие (другое) измерения. Однако вопрос «в какие именно?» «Дом листьев» оставляет открытым, хотя и указывает некоторые возможные направления: ад, ничто, пустота, подсознание и т.п. Стихотворение «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» также указывает на один из возможных вариантов – мифическое измерение.

В этом измерении «Дома листьев» присутствует еще один мифический слой, не выявленный ранее, который можно открыть с помощью стихотворения «Игг-д-р-а-с-и-л-ь».

В главе «Наука» книги Дзампано «Пленка Нэвидсона» Данилевский дает некоторые «научные» данные, полученные героями романа в результате «исследования» образцов материалов стен лабиринта под домом на Ясеновой улице: «Образец А довольно молодой, ему несколько тысяч лет, образцу К несколько сотен тысяч лет. В случае Q счет идет уже на миллионы лет, а эти от ММММ до ХХХХ – несколько миллиардов. Эти куски явно метеорные. <...>...Рубидий-87/стронций-87 это лучший метод датирования, которым мы располагаем, для пород с возрастом от 4,4 до 4,7 миллиардов лет. Если принять, что возраст Земли составляет примерно четыре с половиной миллиарда лет, то вполне очевидно, что эти образцы не отсюда. <...> Ваш последний образец ХХХХ – однозначно самый старый и самый интересный. Это сплав более молодого материала, которому 4,2 миллиарда лет, с частицами, богатыми дейтерием и, возможно (подчеркиваю, возможно), свидетельствующими о том, что он старше Солнечной системы» [\[5, с. 406\]](#).

Обращаясь к мифологическим сюжетам о сотворении мира, которые несет в себе символ «Игг-д-р-а-с-и-л-ь», отрезок времени «до возникновения Солнечной системы» можно отнести к периоду «когда все было погружено во тьму», и «тотемный предок бандикутов Карура прилег отдохнуть и погрузился в вечный сон», или ко времени, когда: «Имира плоть / стала землей, / стали кости горами, / небом стал череп / холодного турса, / а кровь его морем» и т.д.» [\[15, с. 32\]](#).

Именно так выглядит актуализация очередного мифического слоя «Дома листьев», где стихотворение «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» отсылает реципиента к архетипическому сюжету о сотворении мира. Дом на Ясеновой улице становится последствием акта сотворения мира, вспомним: «...из центра пятна пурпурных цветов, прямо над его головой, поднялся раскачивающийся во все стороны, священный шест. Это было живое существо, покрытое гладкой, как у человека, кожей – и у его корней покоилась голова Каруры».

Ясеновая улица, на которой расположен дом, проходит по болотистой местности, непригодной, напр., для индейского кладбища, где, если верить манускрипту Варра, еще в 1610 г., когда эта местность представляла собой чистое поле, скитавшиеся около

недели охотники обнаружили ступеньки (вспомним ветхозаветный сюжет о сне Иакова, а также лестницы из Текстов Пирамид). Которые, очевидно, не могли вести никуда, кроме как под землю. Образцы же материалов из бескрайнего пространства под домом, куда опускались данные ступеньки, – образцы, исследованные уже в наше время, возможно «старше солнечной системы». Такое воспроизведение слагаемых архетипичных сюжетов о сотворении мира свидетельствует о том, что «Дом листьев» или пытается включиться, захватить и примерить на себя данный архетип, или же этот архетип лежит в основе самого текста.

Кроме того, дом на Ясеновой улице имеет собственные уникальные пространственно-временные характеристики, оказывает некоторое психологическое воздействие на тех, кто в нем оказывается, и не обладает, как таковым, рациональным толкованием. Очевидно, что дом на Ясеновой улице, помимо всевозможных допустимых интерпретаций, – это «центр трансформации, где стены и законы преходящего мира могут раствориться и явить некое чудо» [\[8, с. 240\]](#). И этот «центр трансформации», стоит только открыть его двери с помощью символа «Игг-д-р-а-с-и-л-ь», кишит архетипами.

Также дом на Ясеновой улице, благодаря символике именно перевернутого древа жизни, имеет дополнительный мифический слой, связанный с «Катха-упанишадой», где о перевернутом древе сказано так: «Наверху [ее] – корень, внизу – ветви, это вечная смоковница. Это чистое, это Брахман, это зовется бессмертным. В этом утверждены все миры, никто не выходит за его пределы. Поистине, это – То» [\[16, с. 110\]](#).

Комментируя данный пассаж, Кэмпбелл говорит следующее: «Санскритское название "фигового дерева", ашваттха, происходит от слова ашва, означающего "лошадь". Сравним с Иггдрасиль, "Конем Одина"» [\[8, с. 634\]](#). Что замыкает на архетипический сюжет о сотворении мира, заложенный в «Дом листьев».

И далее, продолжая сюжет о перевернутом древе жизни у Кэмпбелла, который приводит описание усилий мистика, описанных Яном ван Рюйсбруком (1293-1381): «И ему должно взобраться на древо веры, растущее кроной вниз, ибо корни его уходят в божественное» [\[8, с. 250\]](#).

Далее, средневековый текст каббалы «Зогаре» (ок. 1280 г. н.э.): «Счастлива та часть Израиля, в которой Священный, будь Он благословен, радуется и которой дарована истина Торы, Деревя Жизни. Кто бы ни познал ее, обретет жизнь и в этом мире, и в грядущем. Дерево Жизни простирается сверху вниз; оно есть Солнце всеосвещающее» [\[8, с. 250-251\]](#).

Кроме того, в «Божественной комедии» Данте, перевернутое дерево на шестом выступе мировой горы чистилища: «"Древо, заградив дорогу, Пленительное запахом плодов, как ель все уже кверху понемногу, Так это – книзу так что влезть нельзя. Хотя бы даже к нижнему острогу". От этого дерева исходил голос, запрещающий любому вкушать его плоды. Затем уже в Земном Рае на вершине горы, где, как на вершине пирамиды майя или месопотамского зиккурата, смыкаются небеса и земля, обнаруживается дерево, с которого Адам и Ева сорвали роковой плод; как рассказывает поэт, "... древо, чьих ветвей Ни листья, ни цветы не украшали. Его намет, чем выше, тем мощней И вправо расширявшийся, и влево Дивил бы индов высотой своей"» [\[8, с. 251-252\]](#).

Символ перевернутого мирового древа столь же ценен для романа «Дом листьев», как этот же символ важен для «Упанишад», для каббалы, для «Божественной комедии», и не просто ценен или важен, но выполняет конкретную функцию: он актуализирует

заложенные в роман мифологический контекст, а также интертекст, апеллирующий к истории литературы.

Выводы

Дом на Ясеновой улице – это идея-образ гробницы, лестницы которой ведут к вечно движущейся по кругу ладье Ра. В такой интерпретации актуализируется символ, венчающий крону стихотворения «Игг-д-р-а-с-и-л-ь», а именно: символ «О». Который так же венчает анх – символ возрождения, неизменный атрибут египетского Бога Солнца с головой сокола, совершающего каждую ночь путешествие по Загробному миру в солнечной барке и покидающего его на рассвете (немаловажно и то, что существует теория о том, что Анх – это камертон).

Мотив смерти-возрождения также связан с тибетским Колесом Становления, которое воспроизводит этот мотив на уровне системы из нескольких кругов, имеющих общий центр и символизирующих силы, приводящие в движение циклы смерти-возрождения, а также содержащие символические обозначения грехов и шести царств, в которых можно возродиться и т.п. Подобный символический ряд может быть продолжен (напр., Мандала Бардо из традиции Ньингмапы) и т.д.

С точки зрения мифологического прочтения «Дома листьев», роман, благодаря стихотворению «Игг-д-р-а-с-и-л-ь», становится местом пересечения самых значительных сил и законов мироздания: времени, вечности, движения, покоя, целостности, множественности. Результатом такой «встречи» в «Доме листьев» является и сам романский текст. Где стихотворение «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» символизирует мировую ось, портал или центр трансформации, соединяя в себе идею и мифический образ – это есть искомая нами «точка абсолютного отождествления». Ибо «по сути своей это образ (образ перевернутого древа – А.Н.) осевой точки или шеста, которому предназначено символизировать способ или место перехода от движения к покою, от времени к вечности, от раздельности к единству – но в тоже время и наоборот: от покоя к движению, от вечности ко времени, от единственности к множественности» [\[8, с.: 255\]](#).

Т. е. идейно стихотворение «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» служит узлом или пересечением различных мифических и литературных сюжетов, связанных с мировым древом. Эти сюжеты, кроме интертекстуальных связей (напр., Нэвидсон раз за разом спускается в «нижний мир», поскольку его влечет «шепот Беатриче», и, в итоге, лишаясь глаза, приобретает сходные с Одином черты смертного бога, добровольно повесившегося на Иггдрасиле ради постижения мудрости) представлены в «Доме листьев» напрямую, в виде цитат и упоминаний.

Семантически «Игг-д-а-р-с-и-л-ь» выполняет ту же функцию, которая отведена древу предела в «Эддах» – он является основанием, на котором покоятся различные миры, в нашем случае – смыслообразующее, символическое, сюжетное содержание «Дома листьев», а так же является символической осью материальной книги, «пронизывающей» насквозь «Дом листьев».

«Игг-д-а-р-с-и-л-ь» – это миниатюрная модель скелета как «Дома листьев», так и дома на Ясеновой улице: вертикально расположенное название «Игг-д-а-р-с-и-л-ь» – лестница в центре «Большого зала», четыре же строки стихотворения символизирует пространство, в которое ведет эта лестница, в т.ч. лабиринт. Черная точка – это портал между этим миром, и миром, в который ведет «Игг-д-а-р-с-и-л-ь»; символ в виде круга или буквы «О» – это символ непрерывности жизни, – непрерывности, которая

осуществляется посредством цикла «смерти-возрождения».

Такой значительный пласт мифологии (в настоящей статье рассмотрены далеко не все мифологические сюжеты, к которым апеллирует Данилевский в романе: остался без внимания, напр., «Миф о минотавре») в сочетании с поистине бездонной интертекстуальностью – чему посвящено, напр., исследование Джозефа Б. Ноя [\[29\]](#) – наводит на мысль о том, Данилевский пытается «построить» роман «Дом листьев» как функциональный узел, вбирающий в себя не только историю и теорию литературы, но историю культуры как дискурса, уходящего в историю и теорию философии, архитектуры, музыки, кино. Авторская установка подобного рода кажется попыткой преодоления или повторения «Улисса» Джеймса Джойса, но с тем отличием, что «Дом листьев» функционирует по иным, лежащим в поле Limit-modernism, пользуясь терминологией Макхейла, законам – в пространстве потоков и во вневременном времени [\[24\]](#).

«Дом листьев» – это произведение, которое включает в себе как эстетику «премодерна» и «модерна», так и «постмодерна», о чем говорит необычное господство плюрализма внутри произведения. Поэтому вопрос о принадлежности романа к той или иной системе философствования, или к тому или иному языку описания эпохи не имеет однозначного или окончательного ответа. С другой стороны, представить саму возможность возникновения подобного романа в эпоху предшествующую постмодерну невозможно, поскольку этот роман не осуществим без гиперреального измерения, без пространства потоков и безвременного времени. В этом отношении Данилевскому удалось создать текст, пребывающий в состоянии непрерывного становления, художественный мир которого не замкнут и не очерчен четкой границей, но непрерывно проникает в действительность, где живет то настоящим моментом, то мифическим прошлым, то покидая место своего «строительства», то возвращаясь к собственным корням.

Это означает, что утверждение Д. Б. Ноя о том, что роман «Дом листьев» озаменовал или явил «конец постмодернизма» [\[29\]](#), не может быть окончательным и единственно верным. Ибо читатель, «сдувая листья», сдувает только бриколажную форму, сдувает как бы «энциклопедию» приемов постмодернизма, за которыми оказывается не отсутствие собственной экзистенции, но именно мифология, при том ее центральный сюжет, – сюжет о сотворении мира. Т. е. герои романа находятся и действуют в непосредственной близости древа жизни, они пребывают в соприкосновении с ним. Происходит столкновение эпохи пространства потоков, пространства высокотехнологического общества с пространством мифа, что в результате приводит к трансформации законов времени и самих героев, к трансформации и бесконечному становлению текста, продолжающему видоизменяться уже в гиперреальном пространстве посредством, напр., читательского форума или прироста исследований, посвященных «Дому листьев». В этой связи, вероятно, не будет ошибкой отнесение данного романа к категории произведений, пользуясь терминологией Макхейла, «Limit-modernism»-ма.

Если рассматривать миф о мировом древе как нечто, лежащее в основе романа, то «Дом листьев» можно описать следующим образом: мировой ясень – это стабильная, вечная, недвижимая модернистская конструкция, составляющая непоколебимую внутреннюю основу «Дома листьев», тогда как наружная, внешняя часть «Дома листьев» – это нестабильные стены постмодернизма, которые видоизменяются под воздействием самого пространства постмодернизма.

«Дом листьев» имеет нечто общее с пирамидой Хеопса, которая содержит в себе

зашифрованные математические, географические, астрологические и прочие сведения.

Однако если же принять во внимание, что символ «•» может и не означать «солнечный диск», а символ «О» – не обязательно уроборос, то из вышесказанного также выводима идея «бескорния», иначе говоря, пустоты. Т. е., если допустить, что «Игг-д-р-а-с-и-л-ь» – символ чистого постмодернизма, где «О» означает только «О», или ноль, или пустоту внутри и пустоту снаружи (белое пространство внутри, белое пространство снаружи), и обратить внимание на то, что каллиграфический «корень» мирового древа – это вовсе не корень (достаточно взглянуть на любое доступное изображение Иггдрасиля, чтобы в этом убедиться), но лишь черная точка – небытие, тьма, отсутствие – то читатель снова оказывается в моменте «сдувания листьев». Но на этот раз не листьев постмодернизма, а листьев мифологических напластований, которые актуализировались посредством архетипов в момент чтения книги.

Таким образом «сдуваются» не только «листья постмодернизма», но и даже «листья мифологии», «листья архетипов», ибо все они не имеют корня, они – пустота. Текстуальная симуляция, не имеющая «первородной плеромы» в качестве источника жизни. Огромное, массивное здание мифологических напластований и постмодернистских приемов сдувается даже не усилием мысли, проделыванием умственной работы, но элементарным «буквальным» восприятием данности, т. е., в случае «Дома листьев», восприятием символа «О» – как пустоты снаружи и пустоты внутри; а символа «•» – как черной точки материи, которая располагается на месте корня, т. е. фактически означает его, корня, отсутствие. Что приводит читателя в пространство постмодернистской иронии.

Библиография

1. Андреев 1995 – Андреев А.Н. Лекции по теории литературы: Целостный анализ литературного произведения – «Автор», 2012. 112 с.
2. Библия. Книга Бытия – Библия. Книга Бытия. <https://azbyka.ru/biblia/?Gen.28:10-22> (дата обращения: 02.03.2020).
3. Гадамер 1991 – Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного /Пер. с нем.–М.: Искусство, 1991. – 367 С. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
4. Гаспаров 2001 – Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. Издание второе (дополненное). М.: Фортуна Лимитед, 2001. 288 с.
5. Данилевский 2016 – Данилевский М.З. Дом листьев. Быков Д., Логинова А., Леонович М., (пер. с англ.). Быков Д. (предисл.). Екатеринбург: Гонзо, 2016. xxxiv, 750 с.
6. Ильин 1998 – Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 255 с.
7. История Норвегии 1980 – История Норвегии. Гуревич А.Я., Рогинский В.В., Кан А.С. и др. (ред.). Кан А.С. и др. (отв. ред.). М.: Наука, 1980. 710 с.
8. Кэмпбелл 2002 – Кэмпбелл Дж. Мифический образ. Семенова К.Е. (пер. с англ.). М.: АСТ, 2002. 683 с.
9. Липинская, Марциняк 1983 – Липинская Я., Марциняк М. Мифология Древнего Египта. Гессен Э.Я. (пер. с польск.). Павлова О.И. (пер. и ред. древнеегипет. текст.), Павлова О.И., Померанцева Н.А. (коммент.). М.: Искусство, 1983. 223 с.
10. Лосев 1994 – Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. Тахо-Годи А.А. (сост.). Тахо-Годи А.А., Маханькова И.И. (общ. ред.). М.: Мысль, 1994. 919 с.
11. ЛЭТИП 2001 – Литературная энциклопедия терминов и понятий. Николукина А.Н. (ред.). М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.

12. 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
13. Сахно 2014 – Сахно И.М. Визуальная риторика фигурных стихов в поэзии раннего средневековья. Обсерватория культуры. 2014, (5): 112–118.
14. Скандинавские саги: Сага о Волсунгах 1934 – Скандинавские саги: Сага о Волсунгах. Общ. ред. Р.О. Шор и Б.И. Ярхо. Б.И. Ярхо (пер, предисл. и прим.). Москва-Ленинград: ACADEMIA, 1934. 288 С.
15. Старшая Эдда 1963 – Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях. Корсун А.И. (пер.). Стеблин-Каменский М.И. (ред., вступ. статья и коммент.). Москва-Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР. [Ленингр. отд-ние], 1963. 259 с.
16. Упанишады 1992 – Упанишады в 3-х книгах. Сыркина А.Я. (пер. с санскрита, предисл. и коммент.). Елизаренкова Т.Я. (отв. ред.). Москва: Ладомир: Наука, 1991–1992, Кн. 2: 1992. 335 с.
17. Фрэнк, Дж. Пространственная форма в современной литературе / Дж. Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: МГУ, 1987 – С. 194 – 203.
18. ЭП 2001 – Энциклопедия постмодернизма / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 С.
19. ЭС 2005 – Энциклопедия символов. Рошаль В.М. (сост.). М.: АСТ; Санкт-Петербург: Сова, 2005. 1007 с.
20. Assmann 2019 – Assmann Jan. The Ancient Egyptian Myth of the Journey of the Sun. Aegyptiaca. Journal of the History of Reception of Ancient Egypt. 2019, (4): 19–32.
21. Bray, Joe and Allison Gibbson, eds. "Introduction." Mark Z. Danielewski. Manchester: Manchester UP, 2011. 1-13
22. Brick, Martin. Blueprint(s): Rubric for a Deconstructed Age in House of Leaves. In: University of Sydney: Philament. Vol. 2, January 2004.
23. Danielewski Mark Z. (2000) House of Leaves / Pantheon Books. 2000
24. Davidson 2014 – Davidson Th. The Spatio-Temporal Dimensions of Mark Z. Danielewski's House of Leaves: «Real Virtuality» and the «Ontological Indifference» of the Information Age. Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics. 2014. (4.1): 70–82.
25. Derrida, Jacques. Archive Fever: A Freudian Impression. Trans. Eric Prenowitz. Chicago: U of Chicago P, 1998. – 113 P.
26. Hayles 2002 – Hayles N. Katherine. Saving the Subject: Remediation in House of Leaves. American Literature. 2002. (74.4): 779–806.
27. Huber 2012 – Huber Sebastian. A House of One's Own: House of Leaves as a Modernist Text. In: In: Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2012. P.123–136.
28. McHale 1987 – McHale Brian. Postmodernist Fiction. London: Routledge, 1987. 264 p.
29. Noah 2012 – Noah Joseph B. House of Leaves: The End of Postmodernism. English Theses. Paper 2. Buffalo: State University of New York College at Buffalo, 2012.
30. Wallis Budge 1905 – Wallis E.A. Budge. The Book of Gates. <https://www.sacred-texts.com/egy/gate/> (дата обращения 01.03.2021).

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Представленная на рассмотрение статья «Древо «Иггдрасиль» как символический ключ к интерпретации романа Марка З. Данилевского «Дом листьев», предлагаемая к публикации в журнале «Litera», несомненно, является актуальной, ввиду важности одного из значимых зарубежных авторов современности.

Особенностью текста является мифологическая составляющая романа просматривается через условный камертон – последнюю страницу «Дома листьев», которую венчает стихотворение, представленное с использованием особого рифмового варьирования.

Вопросы интерпретации постмодернистских текстов поднимались в работах ряда исследователей, например, вышеописанной проблеме частично посвящена работа Себастьяна Хубера «Собственный домик: “Дом листьев” как модернистский текст». Собственно в настоящей статье подробно разбирается толкование произведения представленное С. Хубером.

Автор концентрирует свое внимание на толковании каллиграммы с учетом видения загробного мира в мировых различных культурах. По гипотезе автора каллиграфа является ключом к интерпретации скрытых смыслов рассматриваемого романа.

Автором применялся междисциплинарный подход, используются как методы собственно литературоведения, так и общенаучные методы анализа. Отметим наличие сравнительно небольшого количества исследований по данной тематике в отечественном литературоведении. Статья является новаторской, одной из первых в российском литературоведении, посвященной исследованию подобной тематики. Автор иллюстрирует умозаключениями и выводы примерами из текстов. Структурно отметим, что данная работа выполнена профессионально, с соблюдением основных канонов научного исследования. Исследование выполнено в русле современных научных подходов, работа состоит из введения, содержащего постановку проблемы, упоминание основных исследователей данной тематики, основной части, традиционно начинающуюся с обзора теоретических источников и научных направлений, исследовательскую и заключительную, в которой представлены выводы, полученные автором. К недостаткам можно отнести отсутствие четко поставленных задач в вводной части, неясность методологии и хода исследования. Библиография статьи насчитывает 30 источников, среди которых представлены труды как на русском, так и на иностранном языках.

К сожалению, в статье отсутствуют ссылки на фундаментальные работы, такие как монографии, кандидатские и докторские диссертации, а в перечне преимущественно представлены словари.

В общем и целом, следует отметить, что статья написана простым, понятным для читателя языком. Опечатки, орфографические и синтаксические ошибки, неточности в тексте работы не обнаружены. Работа является новаторской, представляющей авторское видение решения рассматриваемого вопроса и может иметь логическое продолжение в дальнейших исследованиях. Однако при знакомстве с тестом работы возникает ощущение избыточности повествования, а также его незаконченности, будто бы перед нами не научная статья, а часть монографии или диссертации.

Высказанные замечания существенно не влияют на общее положительное впечатление от представленной к рецензированию работы.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов в процессе преподавания вузовских курсов по теории литературы, герменевтике и зарубежному литературоведению. Статья, несомненно, будет полезна широкому кругу лиц, филологам, магистрантам и аспирантам профильных вузов. Статья

«Древо «Иггдрасиль» как символический ключ к интерпретации романа Марка З. Данилевского «Дом листьев» может быть рекомендована к публикации в научном журнале.