

Litera

Правильная ссылка на статью:

Новиков А.В. Марк Z. Данилевский «Дом листьев»: поэтика симулякров // Litera. 2024. № 2. DOI:

10.25136/2409-8698.2024.2.39799 EDN: KVOMAL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39799

Марк Z. Данилевский «Дом листьев»: поэтика симулякров

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:

10.25136/2409-8698.2024.2.39799

EDN:

KVOMAL

Дата направления статьи в редакцию:

16-02-2023

Дата публикации:

03-02-2024

Аннотация: Объектом исследования в данной статье является роман Марка Z. Данилевского «Дом листьев» в контексте постмодернизма. Предметом исследования является концепт симулякра, выступающий в романе «Дом листьев» как один из фундирующих компонентов поэтики произведения. «Дом листьев» рассматривается с позиции постмодернистской чувствительности, в условиях которой Данилевский умышленно размывает границы между привычным пространством и гиперреальностью, реальным и не реальным, фактом и фикцией. Достигается подобный эффект посредством положенного в основание романа симулякра – короткометражного фильма «Пленка Нэвидсона», – который первоначально запрограммирован Данилевским на экспансию в реальность, на захват реальности, то есть на безграничное разрастание симуляции посредством как материальных медиа (книги), так и посредством сети интернет. В результате разрастания симуляции внутри произведения претерпевает мутацию сама поэтика романного текста, где происходит жанровое смешение, и устанавливаются

взаимоподчиненные отношения для участников коммуникации автор-читатель за счет особенностей романной поэтики. Основанный на симулякре текст оказывается поглощенным симуляцией и в конечном итоге становится симуляком в силу непрерывного становления и распространения симуляции. В итоге языковая среда превращается в средство контроля, манипулирования, подчинения, как автора, так и реципиента: тотальность симуляции заменяет собой реальность и включает воспринимающее сознание в собственное безграничное становление.

Ключевые слова:

Дом листьев, постмодернизм, симулякр, симуляция, гиперреальность, апотропия, жанр, метатекстуальность, эргодичность, язык

Роман Марка З. Данилевского «Дом листьев» повествует о семье Нэвидсонов, приобретших дом на Ясеновой улице в одном из неназванных городов штата Вирджиния. Уилл Нэвидсон – профессиональный фотограф, лауреат Пулитцеровской премии за фотографию умирающей девочки, рядом с которой приземлился стервятник, сделанную в охваченном войной Судане.

Процесс переезда и обустройства в новом доме Нэвидсон снимает на видео. После кратковременного путешествия Нэвидсона и Карен Грин для бракосочетания в Сизтл, выясняется, что за время их отсутствия в доме необъяснимым образом появилась еще одна комната.

Последующие трагические события напрямую связаны с увеличивающейся по мере развития сюжета до безграничных размеров комнатой и со сверхъестественными явлениями, создавшими ее.

Нэвидсон, собрав команду из родственников и друзей, пытается исследовать необъяснимое новое пространство дома. Все «экспедиции» сняты на видео и смонтированы Нэвидсоном и его женой в документальный фильм «Пленка Нэвидсона», вышедший в 1993 г.

Данный фильм подробнейшим образом анализирует слепой старик Дзампано, его исследование также носит название «Пленка Нэвидсона». Оно и составляет основной сюжетно-тематический фундамент романа; и оно же является единственным источником, из которого возможно получить информацию о фильме «Пленка Нэвидсона», поскольку сам фильм найти невозможно.

Следующий или иной уровень повествования вынесен в сноски. Некто Джонни Труэнт обнаруживает в квартире Дзампано после его смерти ворох исписанных бумаг и начинает изучать необычную находку. И, приводя ее форму к единому тексту, не забывая при этом оставлять собственные автобиографические комментарии, так или иначе рефлексирющие над текстом Дзампано, постепенно сходит с ума.

Первая, имевшая успех публикация романа «Дом Листьев» состоялась в сети интернет, на сайте www.houseofleaves.com, а после выхода в книжном формате роман превратился в бестселлер. На сегодняшний день официальный сайт Данилевского доступен по адресу <https://www.markzdanielewski.com/>, где также продолжает функционирование форум, на котором читатели могут обсуждать «Дом листьев».

В официальном книжном издании романа, вышедшем в издательстве «Pantheon Books

New York, 2000», наряду с выходными сведениями о печатном издании указано также доменное имя «Дома листьев» (www.houseofleaves.com). Таким способом обозначена точка встречи двух типов реальности: материального, то есть книги, и информационного узла связи, расположенного на просторах Глобальной сети. А чтобы читатель не забывал о привязке текста книжного издания к данному узлу связи, слово или корень слова «house» всегда появляются на страницах романа в отличающемся от основного текста шрифте и неизменно в голубом цвете, имитируя ссылку на официальный сайт. И поскольку даже на обложке в названии «House of Leaves» слово «house» сохраняет цвет адресной ссылки, то можно сказать, что именно с этого приема «визуальной коммуникации» начинается процесс размывания границ реальности в романе Данилевского «Дом листьев».

В статье «Симулякры и симуляция в Доме листьев» [Naveed 2017] Арой Навид также обращает внимание на эти голубые слова, которые, по его мнению, являются не только адресными ссылками, но и «цветными означающими» или «текстовыми актами ремедиации», в соответствии с терминологией Джея Дэвида Болтера и Ричарда Грусена» [См.: Naveed 2017: 17]. Которые используют этот термин «для описания того, как старые медиа, такие как книги, перестраивают себя, чтобы отвечать на вызовы новых медиа» [Naveed 2017: 17].

Так же Навид приходит к выводу, что «роман сам по себе является симуляком веб-сайта» поскольку «он состоит из системы взаимосвязанных повествований, переплетенных между собой посредством сотен сносок», а цветная гиперссылка «house» «имитирует навигационную структуру веб-сайта» [Naveed 2017: 18].

Данилевский не оставил без внимания и заднюю обложку книги: там размещен логотип певицы «Рое» – сестры Данилевского – в 2000-ом году выпустившей второй студийный альбом «Haunted». На альбоме присутствует песня «Hey pretty», сумевшая подняться до 13-ой позиции в музыкальном чарте «US AltRock» в 2001-ом году. В песне «Hey pretty» Данилевский собственной персоной читает пассаж из «Дома листьев» от лица одного из персонажей романа – Джонни Труэнта – и появляется в кадрах видеоклипа, снятого позже на эту песню.

Таким образом, расположенный на задней обложке книжки небольшой «красный круглый значок, окруженный текстом [который] побуждает читателя “послушать дом”» [Naveed 2017: 18], является узлом связи между книгой, реальностью и Глобальной сетью, так как рядом с ним помещен адрес официального веб-сайта певицы «Рое» («www.realpoe.com»), там же размещено и название альбома «Haunted».

Именно из цветного знака «house», из гипертекстуальных связей, которые этот знак за собой скрывает, из красного круглого значка на задней обложке, еще до начала чтения возникает гиперреальное пространство романа «Дом листьев».

Отправной точкой, источником с неиссякаемым потенциалом, питающим корневую систему пространства гиперреальности «Дома листьев», содержательным и смысловым центром, из которого разрастается семиотическое поле, выступает симулякр, фигурирующий в художественном мире произведения как документальный фильм «Пленка Нэвидсона».

Именно «Пленка Нэвидсона» определяет и сохраняет внутреннее единство «Дома листьев», используя при этом внутри романа навигационную систему сносок и ссылок, а вне его – интертекстуальное и гиперреальное пространство. Такая система сносок и ссылок – это система силовых линий, по которым перемещаются и циркулируют смыслы,

а заключенный в «Пленке Нэвидсона» первоначальный потенциал, за счет которого осуществляется движение информации по данным силовым линиям, находится одновременно в теле романа и на просторах гиперреального пространства.

Иначе говоря, «Пленка Нэвидсона» выполняет функцию знакового обмена как внутри художественного мира произведения – между дискурсами Джони Труэнта и Дзампано, – так и между художественным миром произведения и реальностью: узлы связи с текстом в Глобальной сети (форум, логотип с адресной ссылкой «Рое», голубая ссылка «house» и т.д.).

Столь сложное строение романа, его одновременное расположение в нескольких информационных полях, непрерывное расширение как знаковой системы – это факторы, надежно фиксирующие «Дом листьев» в пространстве гиперреальности, – в пространстве, которое, согласно Жану Бодрийяру, «не просто то, что можно воспроизвести, а то, что всегда уже воспроизведено» [Бодрийяр 2019: 151]. Так «Пленка Нэвидсона» обретает имманентные свойства по отношению к гиперреальности, поскольку отныне пребывает в этом пространстве «здесь и сейчас», всегда.

И если «Пленка Нэвидсона» является семиотическим ядром «Дома листьев», и из любого его фрагмента все тематические нити ведут к ней же, то тезис Навида о том, что «роман сам по себе является симуляком веб-сайта» уместно развернуть так: роман становится симуляком веб-сайта в результате разрастания симуляции как последствия знакового обмена на уровне «исходного» симулякра, то есть на уровне «Пленки Нэвидсона».

«Пленка Нэвидсона» принадлежит к модели симуляции, которую Бодрийяр описал с помощью «трех порядков симулякров» – подделки, производства, симуляции: «Симулякр первого порядка действует на основе естественного закона ценности, симулякр второго порядка – на основе рыночного закона стоимости, симулякр третьего порядка – на основе структурного закона ценности» [Бодрийяр 2019: 113].

Поскольку «современное состояние гиперреальности характеризуется расцветом симулякров третьего порядка» [Панкратова 2018: 32], и потому как «отличие симулякров третьего порядка от первых двух уровней симуляции – то, что теперь симулякр перестал быть материальным вещественным предметом» [Панкратова 2018: 32], из системы трех порядков симулякров, обозначенных Бодрийяром, рассматривать в первую очередь нужно именно симулякр третьего порядка, так как «Пленка Нэвидсона», очевидно, не является материальным вещественным предметом, но находится в пространстве гиперреальности и имеет прямое отношение к созданию симуляции в «Доме листьев».

«Пленка Нэвидсона» появляется в художественном мире «Дома листьев» посредством заявления, вложенного в уста персонажа книги Джонни Труэнта. Он утверждает, что подтвердить подлинность или обнаружить «Пленку Нэвидсона» едва ли кому-нибудь удастся. Таким способом возводится в новую степень проблема остранения (Остранение, о с т р а н н е н и е (о т слова «странно») – понятие, введенное в теорию литературы русским прозаиком и литературоведом 20 в., представителем русской формальной школы В.Б. Шкловским (1893 – 1984), означает художественный прием описания любого явления как впервые увиденного [Цит. по: Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 704]) реального и нереального в «Доме листьев». «...Книга Дзампано, – говорит Труэнт, – написана о фильме, которого никогда не было. ...Вам никогда не найти Пленку Нэвидсона ни в кинотеатрах, ни в видеотеках» [Данилевский 2016: xxviii].

Здесь следует уточнить: факт, что «Пленку Нэвидсона» невозможно найти не означает, что фильм не существует в принципе. Так впервые встает вопрос о границах реального и

вымышленного в «Доме листьев». Вопрос о том, насколько реальность зависит от субъекта, интерпретация от интерпретатора. Через Джонни Труэнта читателю предлагается идея, ставящая под сомнение сам принцип реальности, – это сомнение во многом становится основным императивом всего «Дома листьев»: «Ирония-то в том, что степень достоверности или даже документальности этой книги [речь о книге Дзампано «Пленка Нэвидсона»] не имеет никакого значения. Дзампано знал, что между реальным и нереальным особой разницы нет. Последствия, во всяком случае, те же самые» [Данилевский 2016: xxviii].

Именно в этом игровом моменте «Пленка Нэвидсона» впервые покушается на реальность: кроме прямого отрицания разницы между реальным и нереальным – что само по себе манипуляция, – читателю сообщается о неких «последствиях». До этого момента у читателя нет оснований предполагать и самую возможность возникновения тех или иных последствий. Но здесь о них говорится как о чем-то уже свершившемся, неизбежном и неотвратимом. Такие гипотетические «последствия», где сама возможность «последствий» – иллюзия, но иллюзия, окутанная ореолом страха, который заставляет вас подчиниться воле иллюзиониста – это то, что Бодрийяр назвал апотропией (Апотропия – поскольку точного аналога часто употребляемого Бодрийяром термина *dissuasion* («разубеждение, разуверение, отговаривание» и одновременно «устрашение, отпугивание», а также «сдерживание, удержание, предотвращение») в русском языке нет, пришлось обратиться к греческому.

Точный аналог, вмещающий все смыслы, – апотропей. Чтобы дистанцироваться от того смысла, которое апотропей приобрел в русском языке (оберег, амулет), данное слово употребляется в женском роде: апотропия [Цит. по: Бодрийяр 2018: 215]].

На протяжении всего романа апотропия подпитывается подобными «предостережениями» и усиливается тем, что читатель имеет дело непосредственно с загадочным текстом Дзампано: с монографией, озаглавленной «Пленка Нэвидсона». То есть с книгой, декодируя и прочитывая которую Джонни Труэнт на глазах у читателя теряет рассудок. Одержимый «Пленкой Нэвидсона», он не может спать, теряет связь с реальностью, едва не совершает убийство, его лучший и единственный друг умирает, а ответ на вопрос о том, остается ли в живых сам Джонни Труэнт, и жил ли он вообще, будет зависеть лишь от позиции интерпретатора. И опасение повторить судьбу Джонни Труэнта закрадывается в сознание читателя и уже его не покидает: читатель становится жертвой апотропии, обитающей в «Доме листьев».

В качестве примера наиболее масштабного симулякра, где апотропия вмешивается в отношения между человеком и его повседневной жизнью, влияя на механизмы принятия решений и совершения поступков, Бодрийяр назвал ядерную угрозу, как апофеоз симуляции [См.: Бодрийяр 2018: 50].

По Бодрийяру, принципиален тот факт, что не сам симулякр как таковой вмешивается в механизмы принятия решений, но именно достигающая максимального значения апотропия, им «вырабатываемая»: «Это не прямая угроза атомного уничтожения парализует наши жизни – это апотропия обескровливает нас» [Бодрийяр 2018: 51].

Элементы угрозы или страха в «Доме листьев» хоть и несопоставимы по масштабам с данным примером, но имеют схожую природу.

Открывается книга единственным предложением на пустой странице: «Это не для тебя» [Данилевский 2016: xvii]. То есть еще до того, как читатель сумел добраться хотя бы до

введения, некий зловещий и ироничный камертон задает предостерегающий, смущающий, но потому и завораживающий «тон», которым запускается система апотропии, и начинает выстраиваться симуляция. И когда читатель столкнется с последующей необъятной семиотической вселенной, предполагающей, как ему кажется, выбор – читать одним способом или иным, отложить в сторону и т.д., – на самом деле свобода выбора уже ограничена действием апотропии, и «никакое возмущение, никакой казус не могут больше разворачиваться в соответствии со своей собственной логикой, потому что в этом есть риск уничтожения» [Бодрийяр 2018: 52].

Первостепенная задача, стоящая перед апотропией, «обитающей» внутри «Дома листьев», – завлечь и удержать читателя именно в пространстве гиперреального, выстроенного вокруг романа. В то же время Данилевский «играет» апотропией, сводя прием саспенса в рамках жанра хоррор к иронии, поскольку растягивает «Введение» Джонни Труэнта, продолжающее предостережение, на несколько страниц. Что не может не вызывать у читателя ощущение «явного перебора». Такое иронично-комичное использование «предостережения» должно снять эффект апотропии, но снятие оставляет сомнение, усмешку, описание которой внимательный читатель обнаружит все в том же введении Джонни Труэнта: «...так усмеваются, дергая углом рта, на заставе ночью, перед последним боем, когда уже ясно, что помощь не придет. Только стервятники слетятся на рассвете» [Данилевский 2016: xxviii]. Это и есть усмешка пресловутой иронии постмодернизма.

Говоря об апотропии смешанной с иронией, уместно привести аналогию из внелитературной сферы, а именно: аналогию Диснейленда, который «существует, чтобы скрыть, что Диснейлендом на самом деле является "реальная" страна... (примерно так, как тюрьмы служат для того, чтобы скрыть, что весь социум... является местом заключения)» [Бодрийяр 2018: 21]. Аналогичным образом «Дом листьев» претендует на роль спасительной «жертвы», берущей «вину на себя», чтобы скрыть, что мир уже давно управляется симулякрами и симуляцией, и пронизан гиперреальным настолько, что провести границу между симуляцией и реальностью с каждым днем становится все труднее.

Однако «Дом листьев», в отличие от Диснейленда, не ограничивается лишь регенерацией реального в противоположной плоскости – «Имажинерия Диснейленда... – это машина апотропии, призванная регенерировать фикцию реального в противоположной плоскости» [Бодрийяр 2018: 21], – то есть внутри собственного пространства, очерченного текстом. «Дом листьев» разворачивает прямую экспансию гиперреальности в реальность, при этом происходит размывание границ реального и создание материальных и гиперреальных артефактов на тех уровнях, до которых удастся добраться симуляции: от книг, тату, музыки до любительских подделок «Пленки Нэвидсона», форума, фан-клубов и т.д.

Ирреальность Диснейленда и любые иллюстрирующие ее артефакты навсегда обречены на нарочитую искусственность и инфантильность [См.: Бодрийяр 2018: 21], тогда как реальное и не реальное «Дома листьев» находится в состоянии неустойчивого равновесия, никогда не впадает в инфантильность, но всегда ведет то открытую, то замаскированную под сумасшествие борьбу с искусственностью. Реципиент Диснейленда точно понимает, что именно он видит, и потому для него мир за пределами Диснейленда реален априори; реципиент «Дома листьев» – растерян, и в этой связи он постепенно утрачивает понимание границ реальности «Дома листьев», поскольку утрачивает ощущение самого реального, ирреального, нереального, гиперреального – все становится единым, как бы допустимым и наличным.

Таким образом, «Дом листьев», возвращаясь к Бодрийяру, – карта, освобождающая, занимающая и создающая для себя же новую территорию, где действуют законы, заложенные в предшествующую этой территории карту ее создателем.

Данилевский выстраивает имажинерию «Дома листьев» так, что реальность оказывается или не в состоянии поглотить симуляцию «Дома листьев», или просто не замечает самого на реальность покушения, поскольку роман использует принадлежащие самой же реальности ресурсы для расширения собственного в ней присутствия. И реальность оказывается неспособной отличить симуляцию от самой себя.

Именно на таком разломе реального, в безумном пространстве гиперреального, возникающем вокруг «Дома листьев», в самом его центре и располагается «Пленка Нэвидсона» – то самое «ядро», через которое осуществляется знаковый обмен реального с гиперреальным. Иначе, по Бодрийяру, гиперреальность и является результатом этого обмена: «...гиперреализм есть высшая форма искусства и реальности в силу обмена, происходящего между ними на уровне симулякра...» [Бодрийяр 2019: 151].

Помимо апотропии, создавая условия для возникновения и осуществления «обмена на уровне симулякра», Данилевский использует мистификации, фальсификации, игры со смыслами. А система ссылок и ссылок служит в том числе для размывания границ реальности «Дома Листьев» и формирования вокруг него панъязыковой реальности. Через эту систему роман Данилевского апеллирует к таким реально существующим издательствам как «New Yorker», «Scientific American», «Harvard University Press», «The Louisiana State University Press», «Backpacker (magazine)», «Ohio University Press» и т.д. Данные издательства якобы публиковали материалы посвященных «Пленке Нэвидсона» исследований.

Расширяют экспансию «Дома листьев» в реальность и комментарии, которые будто бы дали к «Пленке Нэвидсона» знаменитости из различных социокультурных сфер: Стенли Кубрик, Стивен Кинг, Стивен Возняк, Жак Деррида, Уолтер Мосли, Дэвид Копперфильд, Хантер С. Томпсон, Камилла Палья и др. Подобный прием – это попытка наделить «Пленку Нэвидсона» свойствами реально существующего объекта, подвергнувшегося всестороннему изучению: от кинематографического анализа до изучения мифологии, психологических исследований; исследований, посвященных звуку и т.д.

Визуальные «доказательства» существования «Пленки Нэвидсона» также можно обнаружить в «Приложение III» [Данилевский 2016: 691]. Там Данилевский помещает материалы, создающие контекст «подразумевания» реальности или «подразумевания» существования «Пленки Нэвидсона»: стоп-кадр из «Экспедиции №4»; иллюстрация Тайлера Мартина «Спасение: Пленка Нэвидсона», якобы опубликованная в Magoo-Zine. Santa Fe, New Mexico. October 1993»; картина «Еще один Большой Зал на Ясеновой улице», художник Мазерин Диасен; изображение «Концептуальной модели дома Нэвидсона» Сары Ньюбери.

Эти изображения визуализируют непосредственно в романе некоторые архитектурные особенности дома, а также симулируют отдельно взятые эпизоды из «Пленки Нэвидсона». Присутствие в «реальном» мире такого рода «доказательств», судя по всему, должно косвенно подтверждать или «подразумевать» реальность «Пленки Нэвидсона».

Немаловажен и тот факт, что далеко не все тексты, авторы, фотографы и прочие «персонажи» «Дома листьев» вымышлены. К тому же Данилевский использует многочисленные аллюзии (Шарлотта Бронте «Джейн Эйр»; Зигмунд Фрейд «Зловещее»;

Роберт Хайнлайн «Дом, который построил Тил»; Стивен Кинг «Сияние»; Х. Л. Борхес «Дом Астерия» и др.); прямые цитации (Джон Мильтон «Потерянный рай»; Данте Алигьери «Божественная комедия»; Иоганн Гете, Блез Паскаль, Карл-Густав Юнг, Шарль Бодлер, Антон Чехов, Марсель Пруст и др.), квазицитации (Лев Толстой «Война и Мир»; Джером Сэлинджер «Выше стропила, плотники» и др.), упоминания (Вашингтон Ирвинг под псевдонимом «Дитрих Никербокер») и т.д.

Так вокруг «Дома листьев» возникает достаточно широкое интертекстуальное поле, дрейфуя по которому, читатель невольно оказывается на знакомой, как бы существующей территории, что только подпитывает его сомнения относительно реальности происходящего и способствует разрастанию «Пленки Нэвидсона» как симулякра с одновременным распространением симуляции на реальный мир.

Более того, для создания главного героя романа Уилла Нэвидсона, Данилевский использует фрагмент биографии фотокорреспондента, лауреата Пулитцеровской премии Кевина Картера (англ. Kevin Carter; 13 сентября 1960 года – 27 июля 1994 года). Это он сделал реальную фотографию со стервятником и умирающей от голода суданской девочкой. В романе фотография приписана Нэвидсону и носит имя «Делила», преследующее Нэвидсона, как наваждение. Нэвидсон – это конкретный пример экспансии симулякра в реальность, – пример захвата вымышленной фигурой реального факта или поступка реального человека.

Таким образом, «Пленка Нэвидсона» обладает сразу несколькими теоретически описанными Бодрийером характеристиками симулякра: порождение моделями реального, лишенного происхождения и реальности: гиперреального; территории предшествует карта – прецессия симулякров – теперь она (карта) порождает территорию; божественная ирреальность образов (симулировать – не означает просто притворяться) [См.: Бодрийер 2018: 5-8]. Перенося эти утверждения в плоскость анализируемого романа, можно сказать, что «Пленка Нэвидсона», содержащая в себе знаковую структуру, и будет «картой» предшествующей роману, посредством которой формируется художественный мир произведения, через дискурсы и интертекстуальные связи. «Божественная ирреальность образов» демонстрирует невозможность доказательства несуществования «Пленки Нэвидсона», поскольку симптомом ее существования является сам роман.

Также «Дом листьев» обладает эргодичностью – за счет использования механической организации текста Данилевский стремится воспроизвести архитектурные особенности дома на Ясеновой улице и проиллюстрировать (буквально) изменения в психическом состоянии героев: их дезориентацию в пространстве, ускорение шага, бег и т.д. Словом, механическая организация текста как бы воспроизводит в реальном времени происходящее на «Пленке Нэвидсона», создает интерактивность, визуализирует «реальность» здесь и сейчас – что и называется симуляцией.

Все вышеприведенные свойства симулякра призваны навязать читателю ощущение реальности происходящего вместе с ощущением существования самой «Пленки Нэвидсона», тогда как в действительности здесь налицо прямое противостояние Аристотелевскому принципу мимесиса.

В «Доме листьев» речь идет уже не о подражании реальному, а о симуляции «реальности», где первоначальный элемент подражания отсутствует. Если Аристотель в «Поэтике» разграничивал некое «что» (предмет подражания) и некое «как» (средства подражания), то у Данилевского выделить и разграничить эту понятийную пару или

невозможно, или выстраивание конструкции «что» и «как» вокруг «Дома листьев» можно продолжать бесконечно, насколько хватит запаса реальности.

И поскольку речь идет о притязаниях вымысла на право структурировать действительность сообразно собственной мотивации и в конечном итоге стать самой действительностью, заменить ее, поглотить или, как минимум, видоизменить до необходимой степени, то здесь обнаруживается примат некоего волевого стремления, направленного на создание подобия или, напротив, на утверждение различия, но настолько неохватного и неопределимого, чтобы удалось сбить со «следа» реальности любое воспринимающее сознание.

Если учесть, обратившись к Жилью Делезу, что «наблюдатель не способен охватить те огромные масштабы и глубины, которые несет в себе симулякр» [Делез 2011: 335] и именно по этой причине «у наблюдателя и возникает впечатление сходства» [Делез 2011: 335], то становятся очевидны цели, которые преследует Данилевский, когда выстраивает произведение так, что читатель не в состоянии охватить и осмыслить его сознанием, ибо «наблюдатель становится частью самого симулякра, а его точка зрения трансформирует и деформирует последний» [Делез 2011: 335]. Сталкиваясь с текстом «Дома листьев» читатель постепенно сам становится частью «неограниченного становления» [Делез 2011: 335], которым занята «Пленка Нэвидсона».

Здесь снова прослеживается ирония Данилевского, предостерегающего читателя устами Джонни Труэнта: «Если немного повезет – вы закроете эту книгу, как и надеялся Дзампано...

Но есть шанс, что вы этого не сделаете.

<...>

Вы обнаружите, что уже не доверяете стенам собственного дома, на которые всегда так крепко надеялись. И даже коридоры, по которым вы ходили столько раз, покажутся вам вдруг длиннее и глубже, много, много глубже.

<...> Вы будете сосредоточены только на тьме, будете видеть ее часами, днями, а то и годами, в тщетной надежде поверить, что, вглядываясь во тьму, вы сдержите, остановите ее...» [Данилевский 2016: xxx].

Это рассуждение можно интерпретировать как художественную экземплификацию постулата Ксавье Одуара о свойствах симулякра: симулякры – «это конструкции, включающие угол зрения наблюдателя так, что в любой точке, где находится этот наблюдатель, воспроизводится иллюзия...» [Цит. по: Делез 2011: 335]. То есть симулякр тогда правдоподобен, когда он тотален, и Данилевский предупредит читателя: «...вы будете смотреть на себя, напрасно ища доказательств, что вообще жили на свете. Вы будете наблюдать со стороны, как великая загадка врывается, рвет на куски ваше машинальное или сознательное, но беспомощное сопротивление» [Данилевский 2011: xxxi].

Возвращаясь к Одуару, глобальность симулякра тем эффективнее, чем менее заметна имитация: «...акцент делается не на определенном статусе небытия, а, скорее... на едва заметном искажении реального образа, происходящем в точке, занятой наблюдателем, и дающем возможность построить симулякр...» [Цит. по: Делез 2011: 335]. Именно так и действует симуляция как внутри «Дома листьев», так и «за» его пределами – глобальное распространение, начиная от информационного узла в сети интернет и заканчивая

одеждой, музыкой, сценарием к фильму, татуировками с текстом дома и т.д. В «Доме листьев» симуляция – «это уже не симуляция... референциального сущего, субстанции. Она – порождение моделей реального без оригинала и реальности: гиперреального» [Бодрийяр 2018: 5].

Попадая в такую «среду», сознание читателя практически неизбежно включается в игру с означающим и означаемым. В этом смысле «Пленка Нэвидсона» в тексте – знак, а в сознании читателя – означаемое, то есть смысл, насколько это возможно, знака. Игра автора с сознанием читателя – есть начало гибели референтности знака: знак неизбежно гибнет там, где симуляция вступает в противостояние с репрезентацией. Ибо «в то время как репрезентация пытается абсорбировать симуляцию, интерпретируя ее как ложное, “поврежденное” представление, симуляция охватывает и взламывает всю структуру репрезентации, превращая представление в симулякр самого себя» [Бодрийяр 2018: 12].

Такой «взлом» едва ли оставит нетронутым и сознание реципиента, которое со времен постструктуралистов – сумма текстов, то есть сумма знаков, о чем пишет И. П. Ильин: «Поскольку... “ничего не существует вне текста”, то любой индивид в таком случае неизбежно находится “внутри текста”, т.е. в рамках определенного исторического сознания, насколько оно нам доступно в имеющихся текстах» [Ильин 1998: 55]. И, так как «постмодернизм синтезировал теорию постструктурализма» [Ильин 1996: 199], а «основные понятия, которыми оперируют сторонники этого [постмодернизма] направления: “мир как хаос” и “постмодернистская чувствительность”, “мир как текст” и “сознание как текст”, “интертекстуальность”...» [Ильин, Цурганова 1999: 246], – то окруженное знаковым пространством сознание снова оказывается лицом к лицу с тотальной властью симулякра, о которой шла речь при анализе «конструкции симулякра» Одуара. Но уже с той оговоркой, что если ничего не существует вне текста, и любой индивид находится «внутри текста», то симуляция, которая «охватывает и взламывает всю структуру репрезентации», превращая «представление в симулякр самого себя», соответственно, и текстуальное сознание – вне которого «структура репрезентации» существовать не может – симулякр взламывает и «превращает в симулякр самого себя». По крайней мере, ту часть сознания, которая находится во взаимодействии с симулякром. Иначе говоря, сознание оказывается во власти игры языка, которому оно подчинено.

Продemonстрировать тотальность такой языковой власти и – в контексте «Дома листьев» – тотальность симуляции поможет статья М. М. Бахтина «Проблема речевых жанров», в которой автор описал – косвенно или нет, умышленно или нет – различные способы навязывания воли при коммуникации автор-читатель (говорящий-слушающий/отвечающий), а также возможность заданности интерпретации в пределах данной коммуникации. Что для контекста «Дома листьев» означает подчинение в равной степени обоих участников коммуникации (как читателя, так и автора) тотальности симуляции.

Условием установления взаимоподчиненных отношений при коммуникации автора и читателя выступает онтологическая и историческая непрерывность языка, ибо на названных двух уровнях располагаются те компоненты, которые задействованы в коммуникационных подчинительных механизмах.

Идея онтологической непрерывности языка выводима из высказывания Бахтина о том, что «язык входит в жизнь через конкретные высказывания (реализующие его), через конкретные же высказывания и жизнь входит в язык» [Бахтин 1997 (5): 163]. В

основание данной аксиомы положена идея, что существование языка – это непрерывный процесс, разворачивающийся параллельно самой жизни, и его целостность сбывается в высказываниях, следующих друг за другом.

В «Доме листьев» находящиеся в состоянии диалектического напряжения дискурсы Труэнта и Дзампано можно рассмотреть через призму диалога. Несмотря на кажущуюся раздробленной и фрагментарной структуру, порядок смены речевых субъектов внутри романа соблюдается: «реплики» дискурса Труэнта – это, как правило, «ответы» на «высказывания» дискурса Дзампано. Последний же является литературным образом научного дискурса, тогда как дискурс Труэнта – литературный образ литературного стиля, то есть грязного реализма. При этом ближе к середине романа в дискурсе Труэнта происходит нарушение кода материального детерминизма, свойственного реализму (от реализма сохраняется в основном условность внешне реалистической манеры повествования), что обуславливает переход грязного реализма Труэнта в квазиреализм или псевдореализм.

Структура последнего, кроме прямых комментариев к дискурсу Дзампано, представляет собой как бы собрание новелл, рассказов, анекдотов и дневниковой прозы, подчиненное общей сюжетной линии дискурса Труэнта, который, в свою очередь, есть рефлексия литературного стиля – грязного реализма (квазиреализма) – на дискурс научной (квазинаучной) монографии Дзампано.

Некоторым условным новеллам Труэнт зачастую сам дает названия: «Запил на тему Груши, бокса и райских птиц» [Данилевский 2016: 16-15, 20], «Лучшее Место На Свете» [Данилевский 2016: 52-55], «История о моем пекинесе» [Данилевский 2016: 284], «Минотавр» [Данилевский 2016: 433-436]; иные можно выделить и назвать по употребленным в них выражениям и словосочетаниям Труэнта, которые или ставят в условных новеллах точку, или отражают их тематическую квинтэссенцию: «Парень из Гданьска» [Данилевский 2016: 94-97], «Реймонд» [Данилевский 2016: 100-101], «И что?» [Данилевский 2016: 114], «Стихи для Наташи» [Данилевский 2016: 127-130], «Призрак» [Данилевский 2016: 145-150], «Любовь на линии» [Данилевский 2016: 167], «Ребенок умер» [Данилевский 2016: 553-555]. Сюда же, в дискурс Труэнта, входит фрагмент дневниковой прозы [Данилевский 2016: 523-553].

При этом по мере развития сюжета содержание условных новелл постепенно меняется от «историй о неслыханных происшествиях» до мистического и жуткого. Размывается грань между реальными событиями и их преломлением в сознании Труэнта, возрастает психологизм, включаются элементы хоррора и трагедии, что снова работает на замыкание реальности.

Также за пределы дискурсов Труэнта и Дзампано вынесены эпистолярная повесть «Письма из психиатрической лечебницы "Три Аттик Уэйлстоу"» [Данилевский 2016: 620-676], раздел лирики «Стихи Пеликана» [Данилевский 2016: 607-614], раздел лирики «Стихи» [Данилевский 2016: 591-600], разделы «Цитаты» [Данилевский 2016: 677-690] и «Коллажи» [Данилевский 2016: 615-617]. Однако дискурс Труэнта ссылается на данные разделы, устанавливая коммуникацию жанровых кодов в случае перехода по этим ссылкам.

Сам же автор всегда скрыт за маской метатекстуальности и теперь совершенно не опасается «коммуникативного провала» [См.: Ильин 1998: 165]. Возможно, выстраивание метатекстуальной структуры, прибегающей к постоянному умножению жанрового кода, Данилевскому потребовалось из-за опасения, что ему не удастся

вовлечь читателя в коммуникативный процесс, иначе говоря, в диалог.

Однако наиболее существенно то, что межжанровая коммуникация внутри романа свидетельствует о непрерывности его языкового потока, об его онтологическом единстве, то есть о «вхождении через высказывания в язык жизни», – такое единство – «клей», удерживающий метатекстуальную многоголосицу «Дома листьев» в гармонии, преследуемой какофонией.

Та же непрерывность выводима из понимания языка как явления исторического: «Высказывания и их типы, то есть речевые жанры, – это приводные ремни от истории общества к истории языка» [Бахтин 1997 (5): 166]. Очевидно, что здесь Бахтин отводит речевым жанрам главную связующую роль между историей общества и историей языка.

Сложнейшая машинерия «Дома листьев» удерживается в равновесии благодаря наличию перманентной языковой среды, на поверхности которой совершается как взаимодействие, так и столкновение как первичных, так и вторичных речевых жанров – что есть, согласно приведенному выше утверждению Бахтина, констатация факта наличия в романе общего исторического контекста языка и общества (здесь уместно рассмотреть конкретно-исторических, узнаваемых не только для человека соответствующей эпохи, но и риторически (культурно) освоенных и тем самым внятных и для прочих читателей, деталей в романе).

При смене говорящего, то есть по завершении его реплики, но до начала реплики отвечающего, между участниками коммуникации не образуется непреодолимая бездна молчания в силу непрерывности языкового потока (онтологического и исторического контекста, кипящего коннотациями), – на месте этого условного разрыва и можно засвидетельствовать подчиненность и зависимость коммуникации автор-читатель.

Так, если «переход стиля из одного жанра в другой не только меняет звучание стиля в условиях несвойственного ему жанра, но и разрушает или обновляет данный жанр. ...И индивидуальные и языковые стили довлеют речевым жанрам» [Бахтин 1997 (5): 167], то в условиях межжанрового диалога в «Доме листьев» такие переходы неизбежны, как неизбежно и установление диалогического напряжения в тексте романа с последующим подчинением реципиента: следование последнего по траектории перехода индивидуального стиля говорящего из заданного жанра в другой жанр и обратно, предполагает, как минимум, смену тезауруса следующего, в зависимости от воли говорящего (осознающей себя или нет), что влечет смену контекста, в котором находится воспринимающее сознание, всякий раз подстраивающееся под новый контекст.

Импульс подчиненности также может быть придан реципиенту с позиции говорящего за счет волевого стремления последнего, направленного на «насиловственную» смену речевого жанра, и, следовательно, одновременно на вовлечение воли отвечающего в индивидуальный стиль говорящего, – в стиль, «довлеющий речевому жанру».

Некоторая косвенная принудительность – как говорящего, так и отвечающего – выводима из самой специфики официального жанра (для «Дома листьев» – это квазинаучная монография дискурса «Дзампано»): «Жанры эти – в особенности высокие, официальные – обладают высокой степенью устойчивости и принудительности. Речевая воля обычно ограничивается здесь избранием определенного жанра, и только легкие оттенки экспрессивной интонации... могут отразить индивидуальность говорящего (его эмоционально-речевой замысел)» [Бахтин 1997 (5): 183]. Соответственно, речевая воля автора, находясь в жанровых границах дискурса Дзампано, подчинена детерминантам

(квази-) научного жанра, но раскрепощается при переходе реплики к дискурсу Джонни Труэнта (поскольку освобождается от жестких детерминант и от табуирования эмоциональной интенсивности, теплоты тона, интонации и т.д.), – к грязному реализму, который, напротив, предполагает именно эмоциональность, вариативность теплоты или пренебрежительности тона, но одновременно и требует именно их. Требует также прямоты и простоты изложения мысли, порочности и бытописания, построения и демонстрации героем способа жить и т.д., то есть означает новые условия, с которыми вынуждена считаться авторская воля, тем самым снимается «раскрепощенность», установленная ранее, и так до следующего возврата к научному дискурсу. Такая замкнутость в текстуальном пространстве как нельзя лучше демонстрирует подчиненность автора и следующего за ним по пятам читателя текстуальной среде, а также иллюстрирует центральный тезис постмодернизма, взятый последним у Ницше, который предлагает понимать мир как текст.

Если же рассмотреть роман как единое высказывание, находясь при этом на позиции метатекстуального построения «Дома листьев», то можно ли утверждать, что метатекстуальная структура романа, за которой стоит авторская установка, освобождает читательское понимание от внутренней идеологии романа. То есть освобождает роман как высказывание от жанровой спецификации, в которой происходил отбор слов для его построения («Когда мы выбираем слова в процессе построения высказывания, мы далеко не всегда берем их из системы языка, в их нейтральной, словарной форме. Мы берем их обычно из других высказываний, и прежде всего из высказываний, родственных нашему по жанру, то есть по теме, по композиции, по стилю; мы, следовательно, отбираем слова по их жанровой спецификации» [Бахтин, 1997 (5): 192]). Или же напротив, обрушивая многожанровую лавину в акте единого высказывания, речевая воля автора лишает реципиента возможности свободного отбора слов по их жанровой спецификации для построения ответного высказывания, ибо автор, предвидя возможные жанровые контексты, пригодные для формирования ответа читателя, проговаривает эти контексты внутри романа, так чтобы передать их читателю уже закодированными. И поскольку «всякое понимание живой речи, живого высказывания носит активно ответный характер... – всякое понимание чревато ответом и в той или иной форме обязательно его продолжает: слушающий становится говорящим» [Бахтин 1997 (5): 169], то ответное понимание в случае с «Домом листьев» либо подготавливается на освобожденной от идеологии жанра территории, либо, напротив, не оставляет места для появления глубинного, сугубо личного ответного высказывания.

Немаловажным фактором отбора слов для построения высказывания выступает также эмоциональная интенсивность, которая закрепляется за словом в границах существующего жанра: «...экспрессивность отдельных слов не есть свойство самого слова, как единицы языка, и не вытекает непосредственно из значений этих слов, экспрессия эта либо является типической жанровой экспрессией, либо это отзвук чужой индивидуальной экспрессии, делающей слово как бы представителем целого чужого высказывания, как определенной оценивающей позиции» [Бахтин 1997 (5): 194].

Поскольку «Дом листьев» явление многожанровое или метатекстуальное, то нельзя ли предположить, что под воздействием «устойчивости и принудительности» многожанрового речевого высказывания возможен переход качественной степени принудительности в количественную степень свободы как для читателя, так и для автора в силу многожанровой природы «Дома листьев» как высказывания? Ведь реципиент и автор находятся в некотором полифоническом звучании жанров, то сменяющих друг друга, то звучащих один в другом, и происходит это в сфере языкового бытия с

вытекающими отсюда последствиями. То есть происходит преобразование имманентных качеств «звучания» романа, что создает возможность возникновения «освобождающей» полифонии на жанровом уровне.

Если же соотнести ответ читателя с тем, что несет в себе роман «Дом листьев» как симулякр, то авторское речевое высказывание окажется детерминировано симуляцией (апотропией, манипулированием, иллюзорностью, фантазмом, тотальностью). Оно теперь не столько авторское, сколько гиперреальное: от автора остается не более чем авторская установка, едва уловимая авторская воля, имя. Позиция отвечающего соотносится с игрой языка, вернее, с языком, который в своей непрерывности играет с ответным пониманием, и таким образом создает художественное произведение, где столь же непрерывно осуществляется переход знака из мира реального в мир симуляции и гиперреального, и наоборот. И оба участника предполагаемой вначале коммуникации автор-читатель оказываются исполнителями довлеющего их воле тотального гиперреального пространства симуляции.

Описание функционала похожего процесса с использованием термина «симулякр» присутствует и у Бодрийера, который формулирует этот функционал так: «Основные симулякры... переходят из мира природных законов в мир сил и силовых напряжений, а сегодня – в мир структур и бинарных оппозиций...» [Бодрийер 2019: 126]. Симулякр благодаря «силовым напряжениям» (иначе, источнику «бытия») гиперреального обретает в современной действительности некоторую функцию двоичного кода и более не принадлежит вещественному миру: запрос сознания – ответ симулякра, речевое высказывание симулякра – ответ другого. В случае «Дома листьев» и высказывание, и ответ ограничены вселенной симулякра, то есть «Пленкой Нэвидсона». Это означает, что при формировании «абстрактного момента реального целостного активно-ответного понимания» [Бахтин 1997 (5): 169], за которым следует «громкий ответ», неизбежен акт подчинения интенциональным задачам именно «вселенной» симулякра и тем «силовым напряжениям», которые за ним стоят. Отныне код симулякра управляет всем, а позади него, как некая крайняя, но уже призрачная инстанция, скрывается авторская установка или воля автора, но теперь подчинение реципиента в зависимости от целей автора, и подчинение автора и реципиента в зависимости от целей симулякра – неизбежно.

Как результат, «Дом листьев», вспоминая «Одномерного человека» Г. Маркузе [См.: Маркузе 1994: 25-26], – есть рефлексия над социальной инстанцией нашего времени, – рефлексия, зафиксированная и оформленная в виде продукта от мира литературы. Однако продукта качественного и, конечно, со знаком «плюс», не смотря на апотропию и всевозможные манипуляции с сознанием читателя. И если помнить о том, что «Дом листьев» еще и сатира («...роман на самом деле – это эссе Джонни Труэнта... Эссе, функционирующее как сатира академического дискурса...» [Noah 2012: 4]), интерактивная игра, симуляция и в тоже время роман, то правомочен вывод, что «Пленка Нэвидсона», взаимодействуя с различными уровнями постмодернистской чувствительности, хотя и оторвана от действительности, но обладает достаточным «зарядом», чтобы устроить семиотическую феерию кода, способную заморозить читателя и навязать ему собственную информационную среду. То есть, как продукт «Дом листьев» обладает «внушающей и манипулирующей силой» [См.: Маркузе 1994: 16]. Такие продукты, по Маркузе, становясь доступными, несут в себе «воздействие на сознание», которое «становится образом жизни» [См.: Маркузе 1994: 16]. В случае с «Домом листьев» – это не плохое воздействие, и не плохой образ жизни. «Дом листьев» справляется с задачей противостояния современным средствам репрезентации, опираясь при этом на традицию мировой литературы, на философию и науку, которые он

и продает читателю или, сказать иначе, навязывает.

Здесь уместно привести мнение В. И. Демченко, который в статье «Симулякризация социокультурного пространства», говоря о свойствах симулякра формировать действительность, утверждает, что «симулякрами пронизана социокультурная реальность, поэтому как никогда становится актуальным вопрос... о его ценностно-смысловой структуре» [Демченко 2009: 106]. Вопрос «ценностно-смысловой структуры» в случае с произведением Данилевского представляется едва ли не первостепенным, поскольку мы имеем дело с бестселлером, который вполне способен если и не стать «образом жизни», то в значительной степени оказывать на него влияние.

Подводя итоги, можно утверждать, что «Пленка Нэвидсона» есть именно основополагающий симулякр в «Доме листьев», который имманентно содержит в себе коды, необходимые для фиксации романа как в пространстве реальном, так и в гиперреальном. Основанный на симулякре текст оказывается поглощенным симуляцией и в конечном итоге становится симулякром в силу непрерывного становления и распространения симуляции, располагающейся «по ту сторону истинного и ложного, по ту сторону эквивалентности, по ту сторону рациональных различий» [Бодрийяр 2018: 33]. Игра текстуальности и сознания, знаковой системы и означаемых неизбежно приводит к трансформации реального – маркеру любого общества, столкнувшегося с действительностью постмодерна.

Однако следует признать на примере «Дома листьев», что апотропия, приводящая в действие машинерию симулякра может быть использована не только как глобальное средство контроля обществ, находящихся под стеклянным колпаком угрозы, но и как инструмент противодействия этим системам контроля. Главное условие – это тотальность симуляции, которая способна заменить собой реальность и включить воспринимающее сознание в собственное безграничное становление, перенося сознание реципиента из мира реального в мир гиперреального.

Инструментом становления и поддержания функционала этой тотальности служит язык. Так, апотропия, вырабатываемая в границах симулятивного пространства «Дома листьев», проникает в самую структуру языка, завладевая его онтологическим и историческим контекстом, что влечет за собой подчинение участников коммуникации «автор-читатель».

Источники

Данилевский 2016 — Данилевский М. Z. Дом листьев / Пер. с англ. Д. Быкова, А. Логиновой, М. Леоновича; предисд. Д. Быкова. Екатеринбург: Гонзо, 2016.

Библиография

1. Бахтин 1997 — Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Собрание сочинений: в 7 т.: Работы 1940-х – начала 1960-х годов / Под ред. С. Г. Бочаров, Л. А. Гоготишвили. М.: Русские словари. Т. 5. 1997. С. 159–207.
2. Бодрийяр 2019 — Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: Добросвет, КДУ, 2019.
3. Бодрийяр 2019 — Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Пер. с фр. А. Качалов. М.: ПОСТУМ, 2018.
4. Делёз 2011 — Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: Академический Проект, 2011.
5. Демченко 2009 — Демченко В. И. Симулякризация социокультурного пространства

- // Вестник Ставропольского государственного университета. 2009. № 61. С. 106–110.
6. Ильин 1998 — Ильин И. П. ПОСТМОДЕРНИЗМ от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998.
 7. Ильин 1996 — Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996.
 8. Ильин, Цурганова 1999 — Ильин И. П., Цурганова Е. А. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1999.
 9. Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001 – Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001.
 10. Маркузе 1994 — Маркузе Г. Одномерный человек. М.: REFL-book, 1994.
 11. Панкратова 2018 — Панкратова А. В. Миф и симулякр в дизайне: монография. М.: Издательство МЭИ, 2018.
 12. Naveed 2017 — Naveed A. Simulacra and Simulation in House of Leaves // Загружено 19 сентяб. 2017. URL: <https://ru.scribd.com/presentation/359342438/Simulacra-and-Simulation-in-House-of-Leaves>.
 13. Noah 2012 — Noah J. B. House of Leaves: The End of Postmodernism (2012) // English Theses 2012. URL: https://digitalcommons.buffalostate.edu/english_theses/2/.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Природа художественной литературы по определению симулятивна. Еще с Античного периода авторы формируют эстетическую модель познания действительности в варианте дублирования, копии, подобию. Представленная к публикации статья касается анализа романа Марка З. Данилевского «Дом листьев». В начале своего труда автор отмечает, что «первая, имевшая успех публикация романа «Дом Листьев» состоялась в сети интернет, на сайте www.houseofleaves.com, а после выхода в книжном формате роман превратился в бестселлер. На сегодняшний день официальный сайт Данилевского доступен по адресу <https://www.markzdanielewski.com/>, где также продолжает функционирование форум, на котором читатели могут обсуждать «Дом листьев». Ориентир на данный текст вполне оправдан, ибо произведение вариантно интерпретируется, позиции относительного этого романа диаметрально. Следовательно, новая работа органично дополняет формируемый конструктивный критический диалог. На мой взгляд, выбранная методика дешифровки «Дома листьев» оправдана – это продуктивный блок, связанный с симулякром как таковым. Обязательный ряд отсылок / цитаций из трудов Ж. Бодрийяра, Ж. Делёза и других теоретиков сделан. Неплохо, что в работу вводится и отечественный базис – это отсылки к трудам М.М. Бахтина, И.П. Ильина, Е.А. Цургановой и др. Концепция разверстки смыслового потенциала романа «Дом листьев» сделана, ориентир на многомерность этого произведения также дана в рамках необходимой аргументации. Позиция исследователя прозрачна, точна, непротиворечива; на мой взгляд, стиль сочинения соотносится с научным типом, термины и понятия вводятся в работу с учетом коннотаций. Основной текстовый массив удачно сложен, фактических нарушений практически нет: «отправной точкой, источником с неиссякаемым потенциалом, питающим корневую систему пространства

гиперреальности «Дома листьев», содержательным и смысловым центром, из которого разрастается семиотическое поле, выступает симулякр, фигурирующий в художественном мире произведения как документальный фильм «Пленка Нэвидсона», или «на протяжении всего романа апотропия подпитывается подобными «предостережениями» и усиливается тем, что читатель имеет дело непосредственно с загадочным текстом Дзампано: с монографией, озаглавленной «Пленка Нэвидсона». То есть с книгой, декодируя и прочитывая которую Джонни Труэнт на глазах у читателя теряет рассудок. Одержимый «Пленкой Нэвидсона», он не может спать, теряет связь с реальностью, едва не совершает убийство, его лучший и единственный друг умирает, а ответ на вопрос о том, остается ли в живых сам Джонни Труэнт, и жил ли он вообще, будет зависеть лишь от позиции интерпретатора. И опасение повторить судьбу Джонни Труэнта закрадывается в сознание читателя и уже его не покидает: читатель становится жертвой апотропии, обитающей в «Доме листьев» и т.д. Материал может быть полезен при изучении современной литературы, в ряде оценки изводов симуляции в художественных произведениях. Думаю, что примеров иллюстрирующих симулятивную природу романа М. Данилевского достаточно; неплохо, что некоторые мысли / тезисы автором внесены риторически и могут послужить импульсом для дальнейшей работы над указанным текстом: «аналогичным образом «Дом листьев» претендует на роль спасительной «жертвы», берущей «вину на себя», чтобы скрыть, что мир уже давно управляется симулякрами и симуляцией, и пронизан гиперреальным настолько, что провести границу между симуляцией и реальностью с каждым днем становится все труднее», «также «Дом листьев» обладает эргодичностью – за счет использования механической организации текста Данилевский стремится воспроизвести архитектурные особенности дома на Ясеновой улице и проиллюстрировать (буквально) изменения в психическом состоянии героев: их дезориентацию в пространстве, ускорение шага, бег и т.д. Словом, механическая организация текста как бы воспроизводит в реальном времени происходящее на «Пленке Нэвидсона», создает интерактивность, визуализирует «реальность» здесь и сейчас – что и называется симуляцией» и т.д. Ведущий маркер смыслового взрыва романа «Дом листьев» манифестирован в финале статьи: «инструментом становления и поддержания функционала этой тотальности служит язык. Так, апотропия, вырабатываемая в границах симулятивного пространства «Дома листьев», проникает в самую структуру языка, завладевая его онтологическим и историческим контекстом, что влечет за собой подчинение участников коммуникации «автор-читатель». Стоит согласиться с этим, ибо в режиме художественной наррации всегда главенствует язык, естественный комплекс знаков обладающий коннотативными нитями. Основные требования издания учтены, текст объемлен, полновесен, финально зациклен. Считаю, что статья «Марк З. Данилевский «Дом листьев»: поэтика симулякров» может быть рекомендована к публикации в журнале «Litera».