

Litera

Правильная ссылка на статью:

Новиков А.В. Генеалогия, дискурс и «смерть автора» как фигуры поэтики в романе Марка З. Данилевского «Дом листьев» // Litera. 2024. № 3. С. 163-166. DOI: 10.25136/2409-8698.2024.3.40536 EDN: HQPNLY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40536

Генеалогия, дискурс и «смерть автора» как фигуры поэтики в романе 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:

10.25136/2409-8698.2024.3.40536

EDN:

HQPNLY

Дата направления статьи в редакцию:

20-04-2023

Дата публикации:

09-04-2024

Аннотация: Объектом исследования данной статьи является роман Марка З. Данилевского «Дом листьев» в контексте постмодернизма. Предметом исследования выступают некоторые концепты теории постструктурализма – дискурс, генеалогия, «смерть автора», – реализованные в произведении «Дом листьев» посредством редукционного, метафорического или аллюзивного вживления в ткань романа. Дан общий анализ и очерчена проблема соотношения теорий постструктурализма и постмодернизма. Произведен отбор и анализ теоретических работ по заданной проблематике, а также сформулированы рабочие концепты, используемые в качестве инструментов для анализа формы, фигур поэтики, а также для интерпретации романа «Дом листьев». Как следствие, в статье представлено детальное описание одной из сторон художественного метода Марка З. Данилевского (использование теорий постструктурализма),

позволяющее судить о приемах и средствах художественного выражения, определивших форму романа. В этой связи в статье рассмотрены так называемые «эффекты формы», например: синхрония, захват симуляком реальной фигуры, создание генеалогических-художественных образов, установление особого временного модуса – «одновременности» и др. Новизна исследования заключается в том, что нами рассмотрена интерпретация произведения с точки зрения теорий постструктурализма, в результате чего обнаружились новые формальные приемы и механизмы их использования при создании художественного произведения.

Ключевые слова:

дом листьев, постмодернизм, постструктурализм, дискурс, генеалогия, смерть автора, кризис субъекта, поэтика, роман, теория постструктурализма

Объективация и метафоризация концептов и теорий философской мысли периода постструктурализма в «Доме листьев»

Настоящая статья рассматривает постструктурализм в качестве философского инструментария постмодернизма. В этой связи автор данной статьи должен подчеркнуть, что главный теоретик западного постмодернизма Ф. Джеймисон в фундаментальном труде «Постмодернизм или Культурная логика позднего капитализма» [\[1\]](#) обращается и пользуется наработками философии периода постструктурализма именно как теоретическим аппаратом постмодернизма. В подобном ключе действует и Ихаб Хассан, который, по мнению Перри Андерсона, «превратил практически полный каталог постструктуралистских идей в детально разработанную классификацию различий между парадигмами модерна и постмодерна» [\[2, с. 30\]](#).

В то же время Хассан подчеркивает нетождественность постмодернизма и постструктурализма: «Хотя постмодернизм и постструктурализм невозможно отождествить, они явно обнаруживают много общего» [\[3, с. 96\]](#). Таким образом, существующее внутреннее противоречие внутри парадигмы постмодерна относительно философии постструктурализма решается автором данной статьи в сторону рассмотрения постструктурализма в качестве теории постмодернизма. Право на совершение подобного шага усматривается именно в названных выше работах.

При этом очевидно, что заявленное утверждение – рассмотрение постструктурализма в качестве философии постмодернизма – противоречит мнению многих ученых и исследователей (вероятно, мнению большинства).

Так, например, противоречит заявленное выше положение тезису, выдвинутому в докторской диссертации А. В. Павлова «Философия культуры в постпостмодернизме: критический анализ» [\[4\]](#).

«Во-первых, – пишет Павлов, – как мы не раз подчеркивали, Барт, Фуко, Деррида и Бодрийяр (и даже Лиотар) – не могут быть названы постмодернистами. В лучшем случае они “оказали влияние”, с чем сегодня соглашается большинство авторов (но, справедливости ради отметим, что не все). В целом некоторые из упоминаемых философов имеют к постмодерну весьма опосредованное отношение и принадлежат к философскому течению, известному как постструктурализм» [\[4, с. 328-329\]](#).

Однако зачастую теоретики постмодернизма обращаются и используют терминологию и категории постструктурализма и связанного с ним периода производства мысли для описания постмодернизма и, шире, постмодерна. Например, у Джеймисона: конец истории (одна из тем Джеймисона), деантропологизация, дискурс (рабочий инструмент Джеймисона), симулякр (одна из тем Джеймисона), коллаж (более сложный термин «пастиш» у Джеймисона), шизофрения (кризис субъекта) (одна из тем Джеймисона), деконструкция (одна из тем Джеймисона), интертекстуальность (инструмент и категория у Джеймисона), кризис метафизики присутствия (одна из тем Джеймисона), временной сдвиг (следуя Лакану, одна из тем Джеймисона), синтагма, поверхность, означающее/означаемое, след, ирония, общество потребления, желание и т.д. и т.п. (все эти терминологические частности и концепты у Джеймисона присутствуют).

Так, на сегодняшний день представляется невозможным изъятие наследия постструктурализма из теоретического поля постмодернизма. Такое действие приведет к разрушению практически любой теории эстетического и философского производства внутри постмодерна. Автор данной статьи не утверждает тождества постструктурализма и постмодернизма, но утверждает, вслед за Джеймисоном, что постструктурализм – есть «теоретический дискурс» постмодернизма: «"постструктурализм" или, как я предпочитаю говорить, "теоретический дискурс"...» или «то, что сегодня называется современной теорией – или, говоря точнее, теоретическим дискурсом, – также является, как я хотел бы показать, в точности постмодернистским феноменом» [\[1, с. 101-102\]](#), [\[1, с. 444\]](#).

Поскольку в задачи данной статьи не входит доказательство причастности или непричастности постструктурализма к постмодернизму, зафиксируем лишь некоторую теоретическую относительность в вопросе взаимодействия постмодернизма и постструктурализма.

Теперь, находясь в поле этой неопределенности, мы проанализируем роман «Дом листьев» при помощи «теории»; сказать точнее, прибегая к основным концептам и частным случаям постструктурализма.

Схема для анализа романа «Дом листьев» в теоретическом поле постструктурализма частично и в переработанном виде взята нами из книги Дмитрия Хаустова «Лекции по философии постмодерна» [\[5\]](#), но в рамках данной статьи мы обращаемся только к трем ее темам: к дискурсу, к генеалогии и к «смерти автора».

Дискурс как фигура поэтики «Дома листьев»

Понятие дискурса – одно из ключевых понятий теории постмодернизма, и позитивная работа над решением задач данной статьи без объяснения и последующего оперирования этим термином – невозможна.

Л. М. Макаров в монографии «Основные теории дискурса» [\[6\]](#), представляющей собой фундаментальный труд, концептуально описывающий языковое общение с точки зрения лингвистики, психологии и социокультурных теорий, предлагает несколько подходов к определению понятия дискурс: во-первых, различение по линии формального и функционального определения дискурса; во-вторых, разграничение по линии (устный) дискурс, (письменный) текст и ситуация; в-третьих, определение дискурса с точки зрения оппозиции «дискурс/диалог/процесс» и «текст/монолог/продукт» и др. [\[6, с. 85-90\]](#).

Зафиксируем также положение, выдвинутое в монографии Макарова о том, что дискурс – это речевая деятельность, одновременно являющаяся «и языковым материалом» [\[6, с.](#)

[90\]](#), [\[7, с. 29\]](#), «причем в любой его репрезентации звуковой или графической» [\[6, с. 90\]](#).

Что же в таком случае «текст»? Текст – «языковой материал, фиксированный на том или ином материальном носителе с помощью начертательного письма (обычно фонографического или идеографического). Таким образом, термины речи текст будут видовыми по отношению к объединяющему их родовому термину дискурс» [\[6, с. 90\]](#), [\[8, с. 5-6\]](#).

В приведенных выше положениях Макаров отмечает отсутствие оппозиций и выраженных дихотомий, а также фиксирует «обобщенный характер понятия дискурс», где «снимается всякая ограниченность признаками монологический/диалогический, устный/письменный» [\[6, с. 90\]](#). И тогда понятие дискурс может быть утверждено в качестве «родовой категории по отношению к понятиям речь, текст, диалог» [\[6, с. 90\]](#).

Тогда, для данной статьи, дискурс – это родовая категория по отношению к понятиям речь, текст и диалог, существующая в некотором образе мышления, состоящем из системы понятий, которая выражается посредством системы речи. Именно в подобном значении используется нами понятие «дискурс» при проведении последующего анализа романа «Дом листьев».

Теперь обратимся к теории дискурса М. Фуко, представленной в книге 1969 года «Археологии знания» [\[9\]](#). Выражаясь экстравагантно, нужно нам это для того, чтобы зафиксировать «след Фуко» в «Доме листьев».

В «Археологии знания» Фуко утверждает, что в основе гуманитарного знания лежит анализ дискурсов, то есть метод, то есть археология – поиск происхождения, истока. В то время как в поле некоего глобального Логоса существует метадискурс о дискурсах, такой метадискурс и есть гуманитарное знание. И нам «во имя методологической строгости» следует осознать, что в ситуации постмодернизма мы «можем иметь дело только с общностью рассеянных событий» [\[9, с. 24\]](#).

Понимая знание как общность рассеянных событий, Фуко упраздняет знание как тотальность, образуемую «идеологией» интерпретатора. Событие теперь связывается с другим только в дискурсе, то есть в «общности рассеянных событий». Таким образом, любая книга вписана в дискурс и потому не может быть некой целостностью, глобальностью; не может быть она и «исток» (исток в дискурсе невозможен: дискурс ризоматичен): «Границы книги никогда не очерчены достаточно строго: в ее названии, в первой и последней строке, во внутренних конфигурациях и в обособляющих ее формах содержится система отсылок к другим книгам, другим текстам и фразам, которые и образуют узлы языковой сетки» [\[10, с. 25\]](#).

То есть как только появляется суждение о книге, книга становится частью дискурса, из которого о ней говорится. Само «говорение» о книге вплетает ее в дискурс, из которого это «говорение» осуществляется. Здесь и вступает в права постмодернизм, то есть общность сингулярностей (единичностей), противостоящая тотальности. Все фрагментарно и лишено поступательного движения к тотальности, вместо этого происходят исторические «скачки», где нет единого связанного исторического движения, метанарратив распадается. Ибо дискурсов, из которых можно говорить о книге (или о некотором событии) – бесконечное множество, и нет никакого метанарративного единства, которое сводило их в общность (в единичность). И для того, чтобы быть научным, о книге нужно говорить только «из книги», но не из дискурса,

иначе позитивного знания, свободного от идеологии дискурса (из которого «говорится»), не получится.

Вышеописанная логика также «провозглашает» запрет на интерпретацию, поскольку любая интерпретация обязательно подчинена дискурсу, а потому – не фактична. Но ведь факт вне языка (вне дискурса) не существует; факт, не воспринятый сознанием – отсутствует (хотя бы в этом же сознании). Следовательно, не принадлежит дискурсу вообще; а это означает внеположенность такого факта вообще Логосу. Следовательно, остается признать, что факт может быть понят только как факт того или иного дискурса (того или иного языка).

Значит: «место говорения», «место факта», «место интерпретации» – это всегда место в дискурсе, в синтезе реальности и языка, находящемся в сознании индивида. Находясь в этой логике, мы и приступаем к разбору романа «Дом листьев». И начнем с упорядочения «мест говорения», «мест фактов» в формальном строе произведения.

Схема художественного мира «Дома листьев», описывающая некоторые дискурсивные общности, удерживающие конструкцию романа в равновесии, может быть описана следующим образом:

а) внутренний дискурс документального фильма «Пленка Нэвидсона» (документально-псевдодокументальное кино)

б) внутренний дискурс книги Дзампано «Пленка Нэвидсона» (научный-псевдонаучный)

в) внутренний дискурс комментариев Джонни Труэнта к книге Дзампано «Пленка Нэвидсона» (литературный)

Все остальные – комментарии издательства, эпистолярные фрагменты, фото и т.д. – формальные слои книги мы ко внутренним дискурсам относить не будем, так как они возникают на границах названных выше дискурсов и не представляют собой индивидуальных общностей.

Таким образом, можно утверждать, что в форме «Дом листьев» «зашифровано» само понятие дискурса как некой языковой общности: как минимум три дискурса в нем сосуществуют и взаимодействуют.

Эти же дискурсы за счет различных формальных и сущностных внутренних элементов (жанр, стиль, тема и т.д.) – присовокупляют «Дом листьев» как общность уже к иным дискурсам, находящимся вне художественного мира произведения.

Генеалогия как фигура поэтики в «Доме листьев»

В этом пункте мы опираемся на две работы Мишеля Фуко: на статью «Ницше, генеалогия, история» [\[11\]](#), и на книгу «Археология знания» [\[9\]](#).

Статья о «генеалогии» (учение о происхождении) – это по большей части сравнительный анализ использования центральных терминов «К генеалогии морали» Фридриха Ницше [\[12, с. 231-381\]](#).

«Цвет генеалогии – серый; ее отличают тщательность и терпеливая документальность. Она работает с пергаменами – исчерканными, подтертыми, много раз переписанными заново» [\[11, с. 533\]](#), – так начал статью 1971 года «Ницше, генеалогия, история» Фуко.

При написании «Дома листьев» Данилевский не прошел мимо этого утверждения Фуко и

реализовал его как внутри художественного мира романа на уровне аллюзийного цитирования, так и в качестве структурной составляющей самой формы романа.

Во втором случае Данилевский ввел в текст «документ» [\[13, с. 410\]](#) «Манускрипт Варра» (и некоторые другие). Этот документ – элемент поэтики, который отыгрывает генеалогию или археологию знания в соответствии с пониманием «исторической правды» Фуко. Кроме того, сам Дзампано (который подписывает рукописи, словно бы это были документы, символом «Z») называет «все это предприятие» – то есть рукопись «Пленка Нэвидсона» – не иначе как «документом» [\[13, с. xix\]](#).

Добавим, что Фуко зафиксировал историографический кризис знания (созвучный с Лиотаровским кризисом метанарративов) и сместил взгляд исследователя историка с целостности исторического метанарратива, с его *центростремительного тотализирующего стремления* на (теперь постмодернистские) разрывы, факты, буквально – *документы*, говорящие через десубъективированного исследователя [\[9, с. 7-19\]](#). В таком кризисе целостности историографического метанарратива присутствует немаловажное для нас движение от модерна к постмодерну, что мы пока и фиксируем в рамках генеалогии Фуко, как очередную галочку за постмодернистскую поэтику «Дома листьев». Ибо подобного рода движение вполне удачно зафиксировано в романе Данилевского посредством вводимых автором документов, исторически и псевдоисторических фактов, а также возложением функции исследователя на Нэвидсона, Дзампано и Труэнта.

Так, в романе «Дом листьев» можно зафиксировать метафоризацию фукольдианского «смещения взгляда исследователя» с тотальности событийного потока на бесчисленные разрывы художественного мира произведения. Например, сама «рукопись», озаглавленная в редакции Дзампано «Пленка Нэвидсона», показана как «Бесконечный клубок слов, иногда искаженных смыслом, иногда вообще ничего не значащих, часто распадающихся на части, всегда разветвляющихся на другие фрагменты... каждый фрагмент, полностью покрытый налетом многолетних чернильных заявлений; многослойный, зачеркнутый, исправленный; написанный от руки, напечатанный; разборчивый, неразборчивый; непроницаемый, четкий; порванный, испачканный, заклеенный скотчем; некоторые кусочки хрустящие и чистые, другие выцвели, обгорели или складывались и раскладывались так много раз, что складки стерли целые отрывки бог знает чего – смысла? правды? обмана? пророчеств или безумия или чего-то подобного? И все это достигало, обозначало, описывало, воссоздавало... – найдите свои собственные слова, ибо мои закончились; а если даже их осталось много, что могут они сказать?» [\[13, с. xviii\]](#).

Главное событие, которое стоит за данными фактами – скрыто, то есть речь снова заходит об отсутствии достоверного оригинала события: генеалогия «противостоит поискам “первоисточника” [origine]» [\[11, с. 533\]](#). То есть перед нами начало метафоризации концепта «генеалогии» в трактовке Фуко, как прием поэтики в романе Данилевского.

Фуко настаивает на переходе от метанарратива истории к коротким нарративам, множественности рассказов, к островкам истории, отделенных от глобального метанарратива истории океанами неизвестных событий. «История будет “действительной” в той степени, – говорит Фуко, – в какой она сможет ввести разрывность в само наше бытие» [\[11, с. 547\]](#). И если мы взглянем на структуру «Дома листьев», то увидим, что она полностью состоит из фрагментов на всех своих уровнях, в том числе и жанровых. И так называемые «документы» и «факты», введенные Данилевским в художественный мир, именно что создают разрывы.

Если форму «Дома листьев» рассматривать как целое, то следует обратить внимание, что она состоит из фрагментов, которые «склеены» «исследователем» Труэнтом. Фрагменты, склеенные Труэнтом, в свою очередь, складываются из фрагментов, «склеенных» слепым «исследователем» Дзампано, которые также представляют «склеенные» исследователями Карен Грин и Нэвидсоном и другими героями «Пленки Нэвидсона» фрагменты «документального» фильма.

Перечислим некоторые из таких «документальных» фрагментов: «Коридор длиной в пять с половиной минут», «который появился семь лет назад» [\[13, с. 4\]](#); «Экспедиция № 4» – фрагмент, который вышел «меньше чем через год» [\[13, с. 5\]](#); этот эпизод, в свою очередь, тоже «склеен» из нескольких фрагментов Нэвидсоном: «рваная, прерывистая; судя по грубости склеек, автор спешил» (но эта «склеенная» часть фильма как раз демонстрирует «склейку» голых фактов, без каких-либо рефлексий внутри собственного содержания) [\[13, с. 5\]](#); «Экспедиция № 1», «Экспедиция № 2», «Экспедиция № 3» [\[13, с. 84-87\]](#), «Экспедиция № 5» [\[13, с. 423-490\]](#) и мн. др.

Также Фуко фиксирует факт кризиса объекта истории наряду с кризисом субъекта истории, то есть субъект не может доверять собственному взгляду на исторический материал, а сам материал – это, по Фуко, поле фрагментов, непригодное для построения метанарратива. Ибо склеенное воедино из разрозненных фрагментов «лоскутное одеяло» истории, заполняет места отсутствующих фрагментов – идеологией [\[11, с. 547-549\]](#).

Данилевский тоже пробрасывает подобную мысль в романе: «Чаще всего почти бессловесные фрагменты, выбранные Нэвидсоном, раскрывают то, что экспликация может показать только приблизительно» [\[13, с. 10\]](#). То есть нечто явное, фактическое, по Данилевскому – приблизительно; тогда как бессловесное, фрагментарное – имеет потенциал «раскрытия».

Также в тексте Данилевского фигурируют фрагменты подлинной (действительной) истории, исторические документы и т.д., становящиеся элементами поэтики романа, возникающие как отдельные островки событий для читателя, что вполне соответствует описанному выше принципу Фуко.

Приведем некоторые из них.

Фильм Абрама Запрудера, американского бизнесмена, производителя женской одежды, который 22 ноября 1963 года снял 26-секундный документальный любительский фильм, запечатлевший убийство президента США Джона Ф. Кеннеди [\[13, с. 193\]](#).

Данилевский накладывает карды фильма Запрудера на кадры «Пленки Нэвидсона», то есть накладывает реальные знаменитые кадры убийства Кеннеди – которые наверняка есть в зрительной памяти читателя – на становящееся – формирующееся – в воображении читателя изображение убийства Джеда Лидера (персонажа «Дома листьев» [\[13, с. 192-193\]](#)). Таким способом усиливая «картинку» в воображении читателя. И в то же время обращаясь к исторической памяти читателя, вызывая эффект ощущения реальности убийства и отдаленного присутствия исторического фона. Перед нами очередной пример захвата симулякр реальностью фигуры человека: Джек Лидер, персонаж, захватывает и превращает в «интерактивный образ» реальную фигуру – Джона Кеннеди, а точнее знаменитые 26 секунд, запечатлевшие гибель последнего.

Еще один подобный прием: отсылка Данилевского к бестселлеру научной литературы 1997 года «В разряженном воздухе» Джона Кракауэра [\[13, с. 435\]](#), который повествует о гибели на Эвересте экспедиции (8 погибших, 4 пропавших без вести, 2 пострадавших), гидом которой был Роберт Эдвин Холл (англ. Robert Edwin «Rob» Hall), также погибший во время экспедиции.

Появление текста Кракауэра в «Доме листьев» указывает – подразумевает, уподобляет, намекает – на соответствие экспедиций в «Доме листьев», которые возглавляет «неустрасимый охотник и исследователь» и, судя по всему, полярник [\[13, с. 80\]](#) Холлоуэй Робертс (англ. Roberts Holloway) и роковую экспедицию на Эверест Роберта Эдвина Холла.

Напомним, Холлоуэй Робертс, персонаж «Дома листьев», также погиб в результате экспедиции, повторив тем самым реальную судьбу Роберта Холла не только посредством фонетической аллюзии имен, но и на событийном уровне в художественном мире романа.

К подобным элементам поэтики – к генеалогическим вспышкам «реальной» истории, сопровождаемых захватом их событийного ряда симулякр – можно отнести и появление отсылки к самому большому в мире гроту Саравак в Малазии [\[13, с. 125\]](#). И тому психологическому воздействию, которому подверглась группа исследователей спелеологов, которая впервые в него проникла: «Внезапное осознание необъятности черной пустоты вызвало у одного из спелеологов острый приступ агорафобии, боязни открытых пространств. Никто из троих позже не рассказал, кто запаниковал, поскольку молчание в таких вопросах неписаный закон среди спелеологов» (Planet Earth: Underground Worlds. P. 26-27)» [\[13, с. 125\]](#).

К этому же элементу поэтики – к поэтике «генеалогии» – относится описание в романе бунта, поднятого Гаспаром Кесадой и его слугой Луне де Молино, и кровавое подавление восстания Магелланом, а также проведение параллели между «бунтом» Джеда и Вокса во время «Экспедиции № 4»; сюда же относится и экспедиция Генри Гудзона 1610 г. [\[13, с. 135-137\]](#).

Вероятно, события, связанные с Магелланом и Гудзоном выдуманы Данилевским, но «кризис субъекта истории» наряду с кризисом «объекта истории» в постмодернизме, – эти два «кризиса» действительно «затуманивают» фактичность, то есть историческую подлинность описанных Данилевским событий. Достаточно реальных имен «Магеллана» и «Генри Гудзона», чтобы создать исторический фон из «фактов», которых никогда не было.

То есть реального имени достаточно для возведения образа-симулякра, захватившего реальную фигуру и построившего альтернативную ветвь исторического события, существующего только на островке художественного мира «Дома листьев» – не в метанарративе единстве Истории, – но проникающем в метанарратив истории за счет реальных исторических фигур. Имена Магеллана и Гудзон – ссылки на «места» в дискурсе. Эти самые места Данилевский и переписывает так, как выгодно «Дому листьев» – и переписанные места метанарратива истории становятся фоном художественного мира романа.

В этом случае эффект формы романа приблизительно тот же, что и в предыдущих примерах: изображение [как бы] реального события или человека накладывается на другое событие или человека, из чего рождается ощущение «реальности» читаемого

отрывка, эпизода и т.д. Так, историческая «правда», фрагментами вплетенная в повествование «Дома листьев», образует не только поэтику «Дома листьев» и помогает двигаться сюжету, но и выстраивает совершенно независимый от художественного мира «Дома листьев» настоящий, подлинный, реальный исторический бэкграунд (не помеха этому становлению даже то, что половина используемых событий – фикция), работающий как фон при чтении «Дома листьев».

Сюда же можно отнести и появление в романе Данилевского отсылки к работе Раймонда Бернарда «Полая Земля: Величайшее географическое открытие в истории» (1964) [\[13, с. 378\]](#). Фигурирование этого «документа» в «Доме листьев» также создает эффект формы, описанный выше: создание исторического бэкграунда – возникновение островка (фрагмента) истории – в воображении читателя, наложение реального мира на художественный. Возникновение, своего рода, двоящегося генеалогически-художественного образа, апеллирующего к исторической правде (условно).

Подводя промежуточный итог, можно сказать, что и в теории Фуко, и у Данилевского «документ» – фильм Запрудера, книга Кракауэра, история Магеллана и Гудзона – трансформируется в туманный след события. Эта метаморфоза исторического факта влечет за собой превращение исследователя у Фуко или читателя у Данилевского – в следопыта, перед взором которого развернуты осколки фрагментарного неясного мира, восстановить который в исходной целостности без внесения субъективной идеологии – невозможно. Задача писателя в этом случае – построить этот фрагментарный неясный мир посредством слова в романе; задача читателя – заполнить разрывы собственной «идеологией», ибо это естественная потребность человека: обобщить, связать, упорядочить, объяснить (конечно, если он хочет понять).

Если же говорить о метафорическом описании концепта генеалогии Фуко в романе Данилевского, то для этих целей можно использовать следующий пассаж: «Что поразило меня в первую очередь, так это запах. Это не был просто сильный неприятный запах. Это был чрезвычайно многослойный налет патины на прогрессирующем налете запаха, фактический источник которого давно испарился. Тогда я был ошеломлен, так много в нем было приторного, горького, гнилого, даже подлого. В наши дни я уже не могу вспомнить запах, только свою реакцию на него. Тем не менее, если бы мне пришлось дать ему название, я думаю, я бы назвал его запахом человеческой истории...» [\[13, с. xv-xvii\]](#). Вероятно, не будет преувеличением следующая дефиниция: «запах человеческой истории» – это и есть тот «туманный след события», который остается следопыту-исследователю, не имеющему возможности добраться до «источка». Очевидно, что перед нами генеалогия Фуко.

В заключение следует добавить, что некоторые из глав «Дома листьев» – например глава «SOS» [\[13, с. 97-106\]](#) – это «фрагменты», отснятые на камеры внутреннего наблюдения дома. Именно через «Стеклянный глаз» камеры читатель проникает в происходящие события. И, именно как у Фуко, перед читателем не первоисток (невозможный, по Фуко), но уже нечто опосредованное – след события (но не само событие), оставленный документом, то есть в конкретном случае – фильмом.

Также главы приложения [\[13, с. 549-552, 569-572, 582-583, 658-662\]](#) наполнены всевозможными фотографиями, коллажами, комиксами и т.д., которые опять-таки попадают под интерпретацию «исторических документов», следов событий, отыгрывающих генеалогию Фуко.

Перечисленное выше является хорошим проводником для основного мотива философии постмодерна: «философия постмодерна как минимум одной своей частью, при этом частью очень существенной, обращена именно к науке и пытается осмыслить ее положения и ее результаты на уровне мышления о мышлении» [\[5, с. 63\]](#).

Здесь требуется комментарий: классическая модель познания действует на уровне между вещественным миром и мышлением, одновременно включая в себя как одно, так и другое. Но в «Доме листьев» референт в виде реального мира отдален, затуманен, как показывает данная глава; перед читателем многочисленные «следы» реального мира и рефлексия дискурсов Нэвидсона, Дзампано, Труэнта относительно этих следов и относительно друг друга, то есть рефлексия дискурса относительно другого дискурса из дискурса. События – нет, есть только «утро, после рассеяния».

«Смерть Автора» как фигура поэтики «Дома листьев»

«Кризис субъективности» – идея, заложенная уже в классической модели самосознающего субъекта Рене Декарта: «забвение и изгнание из структуры субъекта фигуры Другого, который, тем не менее, возвращается в своем пугающем, параноидальном обличье “злого гения”, способного исподволь вмешиваться в работу сознания, тем самым “похищая” автономию субъекта» [\[14, с. 6\]](#). То есть идея, косвенно присутствующая в Декартовском операторе *Cogito*, в котором мыслит некое чистое «Я», исключаящее любой временной модус, кроме настоящего, а также исключаящее любое «место» собирания субъекта в настоящем, кроме «чистого Я».

Философия континентального постмодернизма начинается именно с «децентрации» субъекта (утрата или частичная утрата субъектом автономности), то есть с утраты субъектом «времени» и «места» собирания самого субъекта. В неклассической философии данное обстоятельство вызвало к жизни целую череду смертей: смерть индивидуального текста, смерть языка, смерть смысла, смерть автора, смерть читателя, смерть литературы, смерть книжной цивилизации, смерть речи, смерть человека, смерть гуманизма и т.д.

В этой связи можно обратиться к исследованию К. В. Кондратьева «Кризис идеи и феномена субъекта в пространстве нововременного социально-философского дискурса» [\[14\]](#).

В данной работе автор отмечает, что начало проблемы децентрации субъекта, то есть «критика претензий субъекта на автономность», было положено в трудах К. Маркса, Ф. Ницше и З. Фрейда [\[14, с. 2012: 12-67\]](#). Что же касается разнообразия подходов и авторов по данной проблеме в XX в., то Кондратьев среди прочих выделяет следующих авторов: М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти, К. Леви-Стросс, Ж. Лакан, Л. Альтюссер, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Гваттари, С. Жижек и другие [\[14, с. 5\]](#).

Тема же «смерти автора» – это одно из проявлений идеи «кризиса субъекта», «смерти субъекта», «смерти человека» и т.д., но уже в литературоведении, проработанная Р. Бартом в эссе «Смерть автора», 1968 г [15: 384-392] и М. Фуко в докладе «Что такое автор?», 1969 г. [\[16, с. 7-47\]](#).

В общих чертах концепт смерти автора держится на том утверждении, что любой настоящий момент «говорения» индивидуального субъекта имеет глубоко доиндивидуальное происхождение, как-то: бессознательный опыт, берущий начало в Фрейдизме; биологическая воля к власти, описанная Ницше; Марксистский классовый

или экономический интерес; или, как пишет Барт, романтическая психология, общечеловеческая мудрость и т.д. [\[15, с. 387\]](#).

Назовем здесь же статью «Эволюция идеи "Смерти автора"» Н.И. Бересневой и Е.А. Кокаревой [\[17, с. 9-16\]](#), где уже концептуально разобраны эссе Барта и доклад Фуко. Сформулированные в статье Бересневой и Кокаревой концепты удобно использовать при анализе «Дома листьев».

«Смерть автора» и у Ролана Барта, и у Мишеля Фуко, если отбросить метафоры, означает фиксацию изменения интенциональной сути понятия «автор», – сути, которой оно было наделено в культуре Нового времени. Понятие «автор» более не является субстанциональным, но заменяется функцией-автором: «новый» автор, выполняя определенные операции – находясь внутри дискурса или перемещаясь из дискурса в дискурс – в точке языка – которая есть сам автор (место дискурса) – занят организацией внутреннего пространства дискурса, созданием определенной языковой семиотической сетки посредством дискурса внутри дискурса [\[17, с. 9-16\]](#).

Рабочая гипотеза, которая определяет методологическую необходимость для последующего развития нашей статьи, выглядит так: в романе «Дом листьев» на уровне формы «дискурс Труэнта» отыгрывает концепт «автора» Барта, а «дискурс Дзампано» отыгрывает концепт «автора» Фуко. Так, «дискурс Труэнта» метафоризирует «рождение читателя»: внутри «дискурса Труэнта» умирает «скриптор» Дзампано – и рождается «читатель» Труэнт. Тогда как Дзампано – это автор в концепции Фуко: место, из которого осуществляется говорение самого дискурса.

Что же такое автор у Фуко? Как уже говорилось, это некоторая функция внутри дискурса (в нашем случае, Дзампано-автор внутри «дискурса Дзампано») занятая организацией символического порядка этого дискурса, исходя из условной «языковой воли».

Выделим в докладе Фуко аспекты, отталкиваясь от которых, нам предстоит понять «автора-функцию» в дискурсе Дзампано:

а) «Письмо» – это «игра знаков», упорядоченная природой означающего, основная деятельность которого направлена на разворачивание означаемого содержания вовне с оглядкой на тот факт, что «современное письмо освободилось от темы выражения: оно отправляет лишь к самому себе», в то время как пишущий субъект *непрерывно исчезает* [\[16, с. 13\]](#). Далее, Фуко задает интересный в данном контексте вопрос: что же приходит в освободившееся после смерти автора пространство, какие в этом пространстве можно обнаружить места, разломы и функции? [\[16, с. 18\]](#).

Ответ на этот вопрос в «Доме листьев» дан; в некотором роде, сам роман «Дом листьев» и есть ответ.

На метафорическом уровне не составит труда отыскать в произведении Данилевского подтверждение вышеописанного принципа «непрерывного исчезания пишущего субъекта». Сам роман начинается со смерти старика Дзампано и присвоения ему статуса автора «бескрайнего рычания слов» [\[13, с. xvii\]](#). Иначе говоря, точка отсчета – исчезновение (растворение в письме) Дзампано-автора, то есть превращение субъекта в функцию письма: Дзампано распадается на «рычание слов», сопровождающее акт чтения.

Что касается смой личности Дзампано, то известно лишь, что у него нет семьи, нет

друзей, нет банковской истории, нет паспорта, нет водительского удостоверения; неизвестна его национальность, даже не до конца понятно, как его звали на самом деле, то есть подлинного имени у Дзампано нет («это отношение письма к смерти обнаруживает себя также и в стирании индивидуальных характеристик пишущего субъекта» [\[16, с. 14\]](#)). К тому же он слеп. И, вероятно, можно было бы именно слепоту Дзампано назвать его отличительной чертой, но как же функция? Неужели функция может быть зрячей?

Таким образом, личность Дзампано в романе Данилевского действительно «стерта» и доведена до состояния функции. Что точно о нем известно, так это то, что он написал текст «Пленка Нэвидсона». Это подтверждается как свидетелями – сиделками и няньками Дзампано, которых находит Труэнт во время «собираания» рукописи Дзампано – так и тем, что рукописи были найдены в квартире Дзампано, в которой он в одиночестве и в окружении кошек провел годы. То есть у Дзампано нет иной судьбы или характеристики, кроме бесконечного письма – в квартире исписано все: от салфеток и почтовых марок, до бесконечных стопок листов – и странного имени, мало общего имеющего с обычным человеческим ФИО.

«Имя автора, стало быть, не есть такое же имя собственное, как все другие» [\[16, с. 20\]](#), – говорит Фуко. И, естественно, имя Дзампано ему с удовольствием подыгрывает. Что мы видим за этим именем? Слепого сказителя Гомера или библиотекаря Борхеса? Путешествующего циркача Zampanó из фильма Федерико Феллини «Дорога» (1954)? Абсурдного критика, описывающего в слепоте своей фильм, видеть которой не мог физически? Спекуляцию Марка Z. Данилевского? Или самого Данилевского: «Меня, черт возьми, вообще не волновали слова старика Z» [\[13, с. xviii\]](#) («Zampanó» – вероятно, одна из масок самого Данилевского: Марк Z[ampano – А.Н.]. Данилевский); или, быть может, Ван Гога, Энди Уорхола или Джеймисона: «Что же касается его вещей, то они были самые разные: потрепанная мебель, неиспользованные свечи, старые башмаки (в частности, последние выглядели грустными и потрепанными...)» [\[13, с. xvi\]](#), [\[1, с. 93-107\]](#)?

Однако дискурс «Z's» письма распространятся далеко вовне как во времени, так и в пространстве, так и в культурном контексте (подробно об этом статья А.В. Новикова «Марк Z. Данилевский "Дом листьев": поэтика симулякров»). Автор-функция, рассеиваясь в тексте, создает языковую интертекстуальную сеть и одновременно с ней серьезный смысловой подтекст, за которым безраздельно маячит бессознательное, структурное, травматическое и т.д. [\[19\]](#).

б) «сродство письма и смерти» – «сказание» становится выкупом за принятую смерть, процесс письма отодвигает смерть, которая должна закрыть рот говорящего: «Письмо теперь – это добровольное стирание, которое и не должно быть представлено в книгах, поскольку оно совершается в самом существовании писателя. Творение, задачей которого было приносить бессмертие, теперь получило право убивать – быть убийцей своего автора» [\[16, с. 14\]](#);

Как умер Дзампано? Это произошло, со слов Труэнта, в конце 1996 года, когда начали погибать одна за одной «бродячие» кошки Дзампано, которых было около восьмидесяти (Данилевский каламбурит: «любопытство убило кошку». Скорее всего, это намек на то, что то, что убило Дзампано, убило и его любопытных кошек.), столько же, сколько, по оценке «медиков», было и самому Дзампано, которого нашли лежащим лицом в пол.

Проникновение – иным словом это назвать сложно – Труэнта в квартиру Дзампано (тело

которого вывезли из нее накануне) чем-то напоминает переход в измерение готического романа или в Дантов лес, или на то место, например, которое освободилось после смерти Дзампано-автора: «То, как ключи Люда звенели, словно костяные колокольчики, когда он открывал главные ворота; как внезапно взвизгнули петли, будто мы входили не в переполненное здание, а в какой-то древний, изъеденный мхом склеп. Или то, как мы, утопая в тенях, ковыляли по сырому коридору с лампами наверху, усыпанными блестками света, которые, теперь я готов поклясться, были делом рук серых пауков. Или, возможно, самое важное из всего, то, как Люд шептал, когда рассказывал мне бесконечные вещи, на которые мне было наплевать тогда, но сейчас, сейчас, что ж, мои ночи были бы намного короче, если бы мне не нужно было их вспоминать» [\[13, с. xiv\]](#). Люд – и здесь, и далее – проводник Труэнта, своего рода Вергилий. Результат работы Деконструкции по отношению к Данту.

Дальше Труэнт рассуждает о том, что же влекло его в эту квартиру? Думает о банальном любопытстве, – которое, как мы уже знаем, «убило кошку», – или «инерция» [\[13, с. xiv\]](#). Это слово, употребленное Данилевским, интересно потому, что «инерция», в некотором роде, может быть отинтерпретирована как «след». В начале был след, в начале была инерция. Прошое, несущее в себе инерцию прошлого, определило будущее, которое впоследствии становится следом настоящего. Так функция Дзампано-автора настигает Труэнта-читателя.

И далее: «Что бы ни определяло путь всех моих вчерашних дней, в ту ночь оно было достаточно сильным, чтобы провести меня мимо всех этих спящих, надежно изолированных живых, запертых за их прочными дверями, пока я не встал в конце коридора лицом к последней двери слева, тоже ничем непримечательной двери, но все же двери к мертвым» [\[13, с. xiv\]](#).

Конечно – готика, суровый Дант, Одиссей и т.д., но и вход в пространство умершего автора. Весь последующий текст «Дома листьев» после этого перехода будет находиться «за» этой дверью, по ту сторону, то есть у мертвых. Перед читателем будет развернута обширная панорама «мира мертвых», построенного по лекалам Лос-Анджелеса, в котором Труэнт будет искать свою Беатриче, пропущенную через мясорубку деконструкции: теперь это стриптизерша Темпер, с татуировкой олененка Бемби в самом неприличном месте. И автором этого мира станет Джонни Труэнт, впивающийся глазами в рукопись Дзампано.

За «мертвой дверью» Труэнт обнаруживает «запах человеческой истории», «груды рычащих слов», ни одной кошки (за исключением рассказа Люда о выпотрошенных и исчезнувших перед смертью Дзампано кошках), заколоченные окна, забаррикадированные двери во двор, заклеенную вентиляцию и четыре длинные отметины на полу прямо в центре комнаты, оставленные неизвестными когтями. Именно в это освободившееся после смерти Дзампано-автора пространство – пространство за мертвой дверью – и входит Труэнт-читатель. И куда бы теперь Труэнт не направился, это пространство будет следовать за ним или возникать вокруг него, что будет особенно заметно при дальнейшем разборе сцены, где появляется «синхрония» (как мы будем ее называть) между дискурсами Дзампано и Труэнта.

Так умирает Дзампано-автор: медленно, мучительно и долго. Читателю остались его рукопись и след в четыре отметины на полу того пространства, из которого Дзампано-автор удалился. И оставлены они тем пространством, в которое Дзампано-автор направился, или которое его «стерло». Ибо эти отметины – единственное, что не

принадлежит естественному пространству изолированной комнаты Дзампано. Тот, кто оставил этот след, тот и забрал жизнь у Дзампано. И теперь Труэнт находится в разломе между реальностями – в лимбе, между письмом и жизнью, – между дискурсами Дзампано и Труэнта.

В свою очередь Дзампано, как порядочный автор, оставил завещание именно и только по поводу созданной им рукописи, в котором призвал собственную смерть и «развешивание» собственного праха среди страниц рукописи: «Тот, кто найдет и опубликует эту работу, получит право на все дивиденды. Я прошу только, чтобы мое имя заняло свое законное место. Возможно, вам повезет, и вы станете процветать. Если, однако, вы обнаружите, что читатели не проявляют интереса и сразу отмахиваются от всего этого предприятия, тогда позвольте мне предложить вам выпить побольше вина и станцевать на простынях первой брачной ночи, потому что – знаете вы это или нет – теперь вы действительно процветаете. Говорят, истина выдерживает испытание временем. Я не могу придумать большего утешения, чем знать, что этот документ не прошел такой тест» [\[13, с. xix\]](#).

Дзампано называет свою рукопись «документом», выражает надежду на провал «истинности» этого документа во времени, фактически отказывается от своего имени как авторского для данного документа (ибо что такое «прошу только, чтобы мое имя заняло свое законное место?» Дзампано рассчитывает на порядочность нашедшего рукопись случайного человека?) и – в прямом смысле – умирает: и как имя, и как претензия на истину – то есть тотальность, – как автор и человек. Рот говорящего закрыт, однако благодаря смерти Дзампано у его рукописи появляется читатель-скриптор – Труэнт. И «сказание» Труэнта о Дзампано «становится выкупом за принятую» последним «смерть».

в) «маркер писателя теперь – это не более чем своеобразие его отсутствия»; «ему следует исполнять роль мертвого в игре письма...» [\[16, с. 14-15\]](#).

Такая метафоричность Фуко, вероятно, дает и нам право позволить себе некоторую художественную произвольность и указать на то, что смерть Дзампано для «Дома листьев» – смерть сакральная. Дзампано принесен в жертву богу Письма, из этой смерти произрастают все дальнейшие события в судьбе Труэнта-читателя, в судьбе форума читателей (а также личных бесчисленных блогов, посвященных NoL-y), в судьбе автора настоящего исследования и ему подобных. Функция Дзампано – исполнена, читатель – рожден.

Маркер же самого Данилевского в письме – снова «объективация», с позволения сказать, метафоры: дискурс «Z's» письма.

Так, у Дзампано нет характеристик кроме «Имени» – некоего загадочного мерцания вокруг функции «дзампано» (это мерцание и есть его имя, не более) – и оставленного им Письма, но тем не менее Дзампано на протяжении всего текста в тексте присутствует. Его регулярно воскрешает Труэнт-читатель: роется в его мыслях, переводах, находит его няnek и сиделок, пытается понять ход его мыслей, осмыслить образ его жизни, биографию, страсти и страдания, смерть и т.д. Кроме того, с Труэнтом начинают происходить странные «эффекты формы», своего рода синхрония: события, описанные Дзампано в «Пленке Нэвидсона», происшествия, которые случаются с главным героем «Пленки Нэвидсона» Нэвидсоном, схожим образом случаются и с Труэнтом, или обнаруживаются факты странных совпадений в биографиях Труэнта и Нэвидсона.

Так, детство Труэнта – смерть отца, сумасшествие матери, физическое увечье, скитание по приемным семьям, бегство на Аляску, смерть товарища в море – перекликается с

детством Нэвидсона: неприютность, сбежавшая и в итоге пропавшая без вести мать, отец – вечно скитающийся и пропадающий на месяцы коммивояжер, страдающий алкоголизмом и тягой к насилию, буйству, бросающий в стену раскаленные сковороды (сноска.№ 27) [\[13, с. 22\]](#).

Синхрония между дискурсами Труэнта и Дзампано проявится с особой силой, если наложить один дискурс на другой и посмотреть на совпадения. При таком «наложении» происходит «панический» или «невротический» резонанс эпизодов: Труэнт, опосредовав уже известный читателю «панический опыт» Нэвидсона, переживает в собственной реальности тот же «панический опыт» что и Нэвидсон, но в том слое текста, который «ближе» к читателю, ближе в смысле отсутствия промежуточного опосредования, так как дискурс Труэнта – это самый «поверхностный» слой опосредования [\[13, с. 70-72\]](#).

В данной статье мы рассмотрим подробно только одну «резонирующую» через соприкасающиеся слои палимпсеста сцену, путем наложения дискурсов Дзампано и Труэнта друг на друга. Начинается эта сцена «синхронизации» с «Экспедиции А» [\[13, с. 63\]](#).

В скобках надо заметить, что Данилевский используют кинематографический прием для развития сюжета именно накануне событий «синхронии»: ультиматум жены к мужу, нарушение которого создает прецедент для дальнейшего совершения поступков, которые были бы невозможны, если бы ультиматум остался ненарушенным. Благодаря нарушению ультиматума в тексте – равно как и в сюжете – появляются новые персонажи, характеры, пространства.

Постановка ультиматума:

«Карен: "Но я скажу вот что: если он войдет туда, я уйду отсюда. Заберу детей и все такое".

Нэвидсон: "Если она продолжит эту холодную войну, отвечаю, я полезу туда"» [\[13, с. 62-63\]](#).

Затем вводится небольшая, чисто функциональная сценка, которая служит для нарушения условий ультиматума и приводит к желаемому для сюжета результату: «Карен настолько взбешена, что отправляет Нэвидсона спать на диван, поближе к его "любимому коридорчику"» [\[13, с. 63\]](#).

Даже имена действующих в этой сцене персонажей не прописаны, они заменены прочерками: «_____» [\[13, с. 63\]](#).

Могут ли что-то означать эти пропуски? Возможно, Дзампано намекает, что уже в самом тексте начинают появляться пустоты. Как зазор между мыслью и еще одной мыслью. В этом крохотном миге – между прошлой мыслью и новой мыслью – начинает проглядывать бездна. И Данилевский демонстрирует ее с помощью типографического средства внутри романа. Но мы можем возразить, ведь в данном случае пропущены имена собственные. Может быть, перед нами очередная метафора «смерти субъекта/ов»?

Однако, вероятно, Данилевский – или Дзампано (поскольку это происходит внутри дискурса Дзампано «Пленка Нэвидсона») – нарочито подчеркивает этими пропусками чисто функциональное значение всей сцены (имена не играют никакой роли: сцена-

функция сработает и без них): нарушение ультиматума и как следствие нарушения – открытие возможности на вход в «любимый коридорчик» (снова речь идет о любопытстве, которое толкает туда Нэвидсона): «"Можете считать меня импульсивным или просто любопытным, – бормочет Нэвидсон, засовывая больные ноги в пару башмаков (снова башмаки Ван Гога-Энди Уорхола-Джеймисона [\[13, с. xvi\]](#), [\[1, с. 93-107\]](#) – А.Н), – но никому не повредит, если я немного осмотрюсь"» [\[13, с. 63\]](#).

После влезания в башмаки Нэвидсон-исследователь и фотохудожник отправляется в «Экспедицию А». Глазами Нэвидсона читатель впервые проникает, заглядывает за дверь, ведущую в лабиринт дома на Ясеновой улице (вспомним «дверь к мертвым», описанную выше, за которую вначале романа заглядывает Труэнт – это и есть момент синхронического соприкосновения дискурсов Труэнта и Дзампано). Сначала за дверью Нэвидсон обнаруживает небольшой коридор, длинной около семидесяти шагов, но вскоре замечет еще одну дверь, ведущую в еще больший коридор. Так продолжается до момента, пока Нэвидсон не обнаруживает арку, за которой открывается пространство, стены и потолок которого находятся на таком отдалении, что свет его фонарика уже до них не добивает [\[13, с. 63-64\]](#).

Затем впервые появляется «рычание», становится как будто ясно, что «нечто обитает» в этом коридоре-лабиринте: «груда рычащих слов»? «минотавр»? «эхо»? «застывшая музыка», освобождающаяся при изменении архитектурного пространства?..

Одно ясно точно – это пространство меняется под взглядом наблюдателя: «Все внимание Нэвидсона сосредоточенно на полу, и именно потому, что он продолжает всматриваться, пол начинает приобретать новый смысл. Пол больше не есть нечто однозначное. Не исключено, что под ним скрывается нечто. Например, какая-нибудь расщелина, которая вот-вот разверзнется» [\[13, с. 67\]](#).

Что-то, что лежит за тканью текста, что-то, что ожидает или не ожидает увидеть вглядывающийся в пол, в основание, в текст, в бездну, в черноту квантового поля Нэвидсон (а вместе с ним и читатель), – что-то выходит на поверхность, объективируется: «Внезапно прерванная, нерушимая тишина снова молниеносно замещает то, что на мгновение разрушило ее.

Нэвидсон замирает, пытаясь понять, действительно ли он только что слышал какое-то рычание» [\[13, с. 67\]](#).

Вероятно, Дзампано описывает некое квантовое измерение, где частицы ведут себя в соответствии с ожиданиями наблюдателя: зловещий «рев» объективируется в тексте именно под взглядом наблюдателя (заметим, что события «Пленки Нэвидсона» существуют как бы «под взглядом наблюдателя», поскольку все описанное описано только потому, что были камеры, чей взгляд неотрывно следил за каждым развернутым перед читателем событием).

В рассматриваемой нами сейчас главе «Дома листьев» также следует обратить внимание на список имен фотографов, перечень которых растянулся три страницы [\[13, с. 64-67\]](#). После списка дан комментарий Труэнта № 76 [\[13, с. 67\]](#), который фактически утверждает правомочность или экземплифицирует термин представителя философии науки, сказанный в сторону постмодернизма, Пола Феерабенда: «Anything goes!». Перечень имен фотографов в тексте Дзампано и комментарий к перечню Труэнта – снова экземплификация одной из характеристик постмодернизма: коллажа.

Дано: тело концепта – перечень имен; описание концепта – комментарий Труэнта и одной из сиделок Дзампано Элисон Эдриан Бернс: «...этот список был совершенно случайным. <...> "Мы просто выбрали названия из нескольких книг и журналов, которые у него валялись" ...» [\[13, с. 67\]](#).

Далее по сюжету Нэвидсон пытается выбраться из коридора, снова несколько раз слышит рычание, пытается звать на помощь, обращает внимание на странное эхо; в итоге после очередного поворота он внезапно натывается на светящейся теплым ламповым светом четырехугольник, в который вписана фигура его дочки Дейзи. Это – первый эпизод спасения Нэвидсона из «ада» женщиной, несущей свет [\[13, с. 67-68\]](#).

Затем в тексте Данилевского возникает краткое описание пространства Кхумбу у подножья горы Эверест, где в течение суток видоизменяются ледяные столбы и расселены. Кроме того, в тексте дан сравнительный ряд характеристик, которые отличают пространство Кхумбу от пространства лабиринта дома на Ясеновой улице. Здесь же Дзампано приводит фразу, которую в свой комментарий в виде цитаты переносит и Труэнт: «"никаких причин, доступных зрению" – подходящая для описания, произошедшего фраза» [\[13, с. 69\]](#). Именно с этой фразы в комментарии № 77 начинается синхронизация повествовательного слоя Труэнта с вышеописанным повествовательным слоем Дзампано. Это фраза теперь принадлежит обоим дискурсам одновременно; она же разбивает повествование, вернее соединяет собою два идущих параллельно повествовательных слоя: слой Дзампано – до нее, Труэнта – после.

Начнем с того, что открытый вышеприведенной фразой эпизод Труэнта также не лишен линии «мужчина-женщина». Стриптизерша Темпер (прошедшая мясорубку деконструкции Беатриче) появляется в эротическом сне Труэнта, окутанная покрывалами, которые спадая с не нее и повисая в воздухе, создают исходное ощущение невесомости для всей последующей сцены. Затем сон резко обрывается, и Труэнт отправляется на работу, где будет сортировать иглы для татуировочной машинки своего босса.

Сам процесс сортировки игл [\[13, с. 69-70\]](#) и последующего «затенения кожи» – вполне пригодная метафора для описания «затенения» страницы (кожи книги) текстом с помощью точек, которые остаются от кончиков игл. Если вспомнить текст Барта «Удовольствие от текста» [\[18, с. 462-518\]](#), то можно провести параллель между «материальностью» описанного в этой работе текста и тем, что говорит Труэнт (разработку этой темы оставим тем, кто пойдет по нашим следам). Вскоре босс Труэнта отправляет его в кладовку за чернилами. Так Труэнт оказывается перед дверью, ступив за которую, он, как и Нэвидсон, переходит в другое пространство, где нужно преодолеть восемь ступенек в темноте, ибо лампочки перегорают в тот момент, когда Труэнт прикасается к выключателю света.

События развиваются стремительно: как и Нэвидсон, всматривавшийся в пол, Труэнт тоже начинает «всматриваться», но уже не просто в темноту, а в пурпурные чернила для татуировочных игл, в их текстуру, воображая, что он «действительно может различить вибрацию их спектральных частот» [\[13, с. 70\]](#). Как и в случае с Нэвидсоном, это приводит к тому, что то, что (идея, смысл, субстанция) находится (скрыто) «за» чернилами (за телом текста, за тканью текста), не заставляет себя долго ждать и проявляется в реальности.

Свет, падающий на ладони Труэнта, превращается в лезвие и разрезает их. Труэнт оказывается, как он сам выразился, в «ловушке»; у него начинается невротический

припадок: он «заблудился» или «потерялся». Страх и невроз порождают в сознании Труэнта ощущение, что «здесь» кто-то или что-то «есть». Он, как и Нэвидсон, сначала слышит «звук», затем видит глаза, затем дверь захлопывается, он падает со ступеней, роняет флаконы с чернилами, которые его обливают. Труэнт чувствует, что начинает «разваливаться», рассыпаться в черноте. Он буквально распадается на «текст», на фрагменты, слова, слоги и буквы.

«Что-то покидает меня. Части меня. // Все рассыпается. // Однажды услышанные, позабытые истории. // И буквы. // Слова наполняют голову. Разлетаются, будто артиллерийские снаряды. Осколки – слоги – летают повсюду. Жуткие слоги. Острые. Изломанные. Носятся с убийственной скоростью. Они все разрывают в клочья – теперь ничего не собрать снова, ничего не соединить» [\[13, с. 71\]](#).

Итак, Труэнт «наполнен» ужасными словами, слогами, буквами; и вот теперь «Форма формы формы лица де(со)бирается прямо на моих глазах» [\[13, с. 71\]](#) – в одном предложении, вытекающем из вышеописанного эпизода, помещается метафора симулякра и метафора (аллюзия) «де(кон)струкции». Перед нами, так сказать, развернута художественная «работа» (деятельность) постмодернизма в реальном времени.

Но все-таки, случайно увидев «призрак» собственного отражения в подносе для чернил, а также заметив на себе темные пятна от опрокинутых флаконов, Труэнт понимает, что благодаря чернилам, поглотившим его с ног до головы, он стал различим, а значит, он может быть сохранен.

Приведем, вероятно, ключевой абзац этой сцены полностью: «Здесь я и умру, думаю я. И действительно, мною овладевает предчувствие неминуемого удушения. По крайней мере, босс и остальные, прибежавшие на шум, видят именно это. Однако чего они не могут видеть, так это предзнаменования, обозначенного в падении, в моем падении; теперь я покрыт черными чернилами, мои руки полностью затушеваны, я вижу, что пол черный, и – вы предвидели это или мне следует выразиться более определенно? – струя положенная на струю; одно ослепляющее мгновение я наблюдал, как исчезает моя рука, как на самом деле исчез весь я – адский акт исчезновения: уже предвиденное растворение “Я”, потерянное из-за отсутствия контраста, соскальзывающее в небытие... Пока вдруг на середине выдоха я не замечаю свое отражение в зеркале – задняя часть подноса, призрак уже в дороге: кажется, я еще не ушел, не совсем. Мое лицо забрызгано пурпуром, как и мои руки – так был создан контраст, различие, определившее меня, отметившее меня и, по крайней мере, на данный момент, сохранившее меня» [\[13, с. 72\]](#).

Весь приведенный выше абзац – насыщенная и яркая метафора «смерти субъекта», но в данном конкретном случае смерти Труэнта-читателя, и рождения Труэнта-автора. Возвращение деконструированного Труэнта, где оппозиция «читатель» заменена оппозицией «писатель», как того и требуют негласные правила работы деконструкции. Возвращение в письмо вытесненного «злого гения», вспомним уже упомянутую ранее цитату Кондратьева: «забвение и изгнание из структуры субъекта фигуры Другого, который, тем не менее, возвращается в своем пугающем, параноидальном обличье “злого гения”, способного исподволь вмешиваться в работу сознания, тем самым “похищая” автономию субъекта» [\[14, с. 6\]](#).

Итак, опишем общую логику вышеозначенных эпизодов, взятых из дискурса Дзампано и из дискурса Труэнта. Напомним, логика эта фундируется на эффекте формы, который мы

называем «синхронией». Труэнт-читатель вступил во взаимодействие с дискурсом Дзампано; поскольку Труэнт не просто «читает», но создает комментарии, то есть занимается «смыслопологанием», то он одновременно переходит в разряд «автора». И, имея в собственном опыте уже одну опосредованную к этому моменту смерть Дзампано-автора, столкнувшись с теми же событиями, «смыслопологанием» к которым был занят Дзампано, Труэнт сам приблизился к «смерти автора». А синхронное схождение эпизодов блуждания Нэвидсона по темноте лабиринта дома на Ясеновой улице и «спуска» Труэнта в черный подвал за чернилами сработало как резонатор, усиливший «пустоту», заложенную в основание «Дома листьев».

И теперь Труэнт-читатель, переживший буквальную смерть субъекта, возродился Труэнтом-автором, «благодаря чернилам, которые определили, отметили его, сохранили его». То есть благодаря тексту. Или письму.

Собственно, на это намекает также фонетическая аллюзия, которую бессознательно слышит и воспроизводит в темноте Труэнт: «Known. Some. Call. Is. Air. Am?». Как дают комментарий к русскому переводу книги редакторы: «Фонетически *Knownsome call is air am* является искаженным *Non sum qualis eram*: эта латинская фраза представляет собой начало названия известного стихотворения Эрнеста Доусона (1867-1900) "Non sum qualis eram bonae sub regno Cynarae" – "Я уж не тот, каким был в царствие доброй Кинары" и, в свою очередь, восходит к строке Горация (Оды. IV, 1) » [\[20, с. 78\]](#).

Таким образом, произошла «трансформация» Труэнта, основанная на приеме «синхронии» дискурсов Дзампано и Труэнта. (Трансформация как результат спуска в пространство под домом на Ясеновой улице открывает еще один уровень интерпретации всего романа. Подробнее об этом в статье А.В. Новикова «Древо "Иггдрасиль" как символический ключ к интерпретации романа Марка З. Данилевского "Дом листьев"»).

Стоит отметить, что для Нэвидсона «заход» в лабиринт тоже не прошел бесследно. Отношения его и Карен изменились не в лучшую сторону, изменилось и отношение Нэвидсона к «лабиринту»: одержимость поселилась в сердце Нэвидсона. Трагическая развязка отныне неизбежна.

В заключение несколько слов о переходе от Дзампано-автора в концепции Фуко к Труэнту-читателю в концепции Барта. Форма романа построена на диалоге дискурсов, смеха которого кратко описана в главе «Дискурс как фигура поэтики "Дома листьев"» данной статьи. Вступление романа «Дом листьев» за авторством Джонни Труэнта [\[13, с. xi-xxiii\]](#) раскрывает процесс рождения Труэнта-читателя, разворачивает на первых страницах романа механику процесса этого рождения.

Умирает некто Дзампано, об этом становится известно Труэнту, который проникает в прежнее жилище умершего, знакомится с его привычками, запоминает запахи в его комнате, видит забитые и заклеенные изнутри окна, узнает про погибших кошек, обнаруживает отметины на полу, но не видит самого старика, равно, как не видит и самой его смерти. Но, заняв освободившееся после смерти стрика пространство, передает впечатления от увиденного, фиксирует в текстуальной ткани, точнее где-то за ней присутствие некоего автора Дзампано и его смерть; это так потому, что письмо Труэнта – это всегда «подражание» письму Дзампано, это всегда рефлексия над письмом Дзампано, которое тоже рефлексия над письмом Другого: так Труэнт-читатель и Труэнт-автор – это, с позволения сказать, диалектическое единство того, что есть письмо в принципе (учитывая все то, о чем говорилось выше).

Обратимся еще раз к тексту Барта с вопросом роли читателя в концепте «смерти автора». На данный момент уже кажется общим местом то, что Барт говорит о Письме: «...в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике. Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» [\[15, с. 384\]](#). То, о чем шла речь выше, а именно метафоричность «смерти» Дзампано и «распад» Труэнта вполне подпадают под описание Письма Барта и остановка на этом моменте вряд ли принесет нам что-то новое. Потому перейдем сразу к читателю.

Барт говорит, возвращаясь к фразе из «Сарразина» Бальзака [\[15, с. 384\]](#), что «если у нее [у фразы – А.Н.] есть источник и голос, то не в письме, а в чтении» [\[15, с. 390\]](#). И что «текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель» [\[15, с. 390\]](#).

Бесспорно, это один из принципиальных моментов в концепте «Смерти автора» Барта, поскольку сим объявляется, что теперь читатель есть смыслополагающая субстанция по отношению к тексту, но не автор-создатель. Что на формальном уровне и демонстрирует «Дом листьев». Труэнт – есть буквально точка сборки всего дискурса Дзампано, поскольку изначальный текст Дзампано – это неупорядоченная «груда бумаг» [\[13, с. xvii\]](#). Именно функция Труэнта-читателя придает этой «груде» целостность, форму, упорядоченность, определяет ее структуру и, снабжая комментарием, пускает в «действительность»; текст Дзампано обретает «предназначение» – смысл собственного существования – в виде будущего читателя.

Вероятно, на такой пафосной ноте неплохо было бы вспомнить и о самом Марке Z. Данилевском, чьего тотального отсутствия в романе читатель не замечает в принципе.

Читатель забывает о том, что у текста «Дом листьев» есть реальный автор, только значок «Z» напоминает то ли о нем, то ли о Дзампано. «Z» становится координатой места дискурса, из которого говорится, не более того. Из-под ткани текста же проглядывают ложные авторы: Дзампано, Труэнт, Нэвидсон, Карен, Пелафина Хэзер Льевр (мать Труэнта), Деррида, Гомер, ручка «Пеликан» и т.д.

Это означает, что и сам Данилевский попадает под категорию «скриптора» Барта, – скриптора, пришедшего на смену Автору. Вспомним, что скриптор «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности. [\[15, с. 389\]](#).

Выше приведенная цитата – вполне себе редуцированный до дефиниции роман «Дом листьев». Слепой Дзампано бесконечно пишет по памяти (если он вообще когда-либо видел «Пленку Нэвидсона»), пока смерть не останавливает его; пишет и теряющий рассудок, а вместе с ним и память, и реальность Труэнт; пишет Пелафина Хэзер Льевр, пишет «Пеликан» – все они пишут о чем-то, что вспомнить полностью и зафиксировать целостно на письме никогда не получится. И письмо внутри романа превращается в бесконечное вспоминание, лишенное изначального референта на каждом взятом отдельно слое повествования, палимпсеста, дискурса. В этом безутешном поиске

реферата происходит смешение дискурсов, их взаимопроникновение, которое однако не решает проблемы – первоисточник найти не удастся; так в тексте появляется пустая бесконечность: поэтика недостижимости, выросшая на поиске несуществующего референта.

Снова вспомним Барта: «Действительно, в многомерном письме все приходится распутывать, но расшифровывать нечего; структуру можно проследить, “протягивать” (как подтягивают спущенную петлю на чулке) во всех ее повторях и на всех ее уровнях, однако невозможно достичь дна; пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается, происходит систематическое высвобождение смысла» [\[15, с. 389\]](#).

Метафоричность Барта, равно, как и Фуко, впрочем, как всей «теории» постмодернизма по сравнению с классической философией, позволяет развивать такие темы, как смерть автора, субъекта, читателя и человека до бесконечности, потому мы остановимся здесь.

И напоследок скажем еще несколько слов о временном изменении «Дома листьев», которое открывается с помощью ключа по имени «Ролан Барт».

Обратимся к тексту «Дома листьев». В одном из эпизодов романа в руки Труэнта попадет книга «House of Leaves by Zampano with introduction and notes by Johnny Truant Circle Round A Stone Publication First Edition» [\[13, с. 513-514\]](#).

Это странное обстоятельство приводит в замешательство Труэнта, поскольку он в настоящий момент все еще продолжает работу над той книгой, которую держит в руках: она оказалась законченной, более того, изданной, а его имя числится среди авторов. Но оставим Труэнта и задумаемся над тем, что может означать такой временной парадокс сам по себе для художественного текста.

Вероятно, введенный Данилевским вышеназванный временной модус романа как раз отражает утверждение Барта о том, что «скриптор рождается одновременно с текстом» [\[15, с. 387\]](#). Такой временной модус – очередной «эффект формы» романа: «одновременность». Джонни Труэнт пишет (буквально записывает отрефлексированные относительно дискурса Дзампано мысли) на глазах у читателя книгу (читатель как бы всегда находится в настоящем моменте жизни Труэнта: последний говорит из настоящего момента, заглядывая время от времени в прошлое), которая им уже написана (как нам становится ясно из эпизода, где Труэнт читает уже изданную версию «Дома листьев»), и внутри которой он – автор и герой этой книги.

Следовательно, и Труэнт-автор, и Труэнт-читатель до появления в самой книге самой книги – не существуют. Ибо книга уже «осуществилась» сама, без ведома Труэнта-автора (он поражен существованием законченной книги, которую держит в руках), она присутствует, бытийствует перед его взором в момент самого письма и чтения, которое единственно он, Труэнт, и осуществляет. Следовательно, этой книге не нужен автор, а именно не нужен Труэнт-автор или Труэнт-читатель, чтобы «быть». Поэтому нахождение Труэнта в тексте, его «вписанность» в текст – это, если выразиться грубо, результат работы «воли» Письма. И Труэнт-автор вполне соответствует понятию «скриптор» Барта: у автора «нет никакого бытия до и вне письма» [\[17, с. 6\], \[15, с. 387\]](#). Труэнт, собственно говоря, существует только как акт письма. Потому время для него одно: имманентное письму безвременье. Вечное всеобщее – завтра никогда не наступает, потому как настоящее Труэнта уже включает в себя и будущее и прошлое. Таков незавидный удел Труэнта-скриптора.

Библиография

1. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А.Олейникова. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2019 – 808 с.
2. Андерсон, П. Истоки постмодерна / пер. с англ. А.Апполонова под ред. М. Маяцкого. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2011 (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). 208 с.
3. Hassan I.H. 1972, 1982. The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 315 p.
4. Павлов, А.В. Философия культуры в постпостмодернизме: критический анализ: философская антропология, философия культуры: диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук: 09.00.13 / Павлов Александр Владимирович. – Москва, 2019а. – 447 с.
5. Хаустов Д. С. Лекции по философии постмодерна. – М.: РИПОЛ классик, 2018. – 288 с. – (ЛекцииPRO).
6. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.
7. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность [Текст]: Сборник работ / Ред. Л. Р. Зиндер, М. И. Матусевич; АН СССР. Отд-ние литературы и языка. Комис. по истории филол. наук. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. – 427 с.
8. Богданов, В. В. Текст и текстовое общение: Учеб. пособие / В. В. Богданов; Санкт-Петербург. гос. ун-т. – СПб.: СПбГУ, 1993. – 67 с.
9. Фуко, М. Археология знания. – Пер. с фр. / Общ. ред. Бр.Левченко. – К.: Ника-Центр, 1996. – 208 с. – (Серия "OPERA APARTA"; Вып. 1).
10. Фуко, М. Слова и вещи: Археология гуманитар. наук: Пер. с фр. / Мишель Фуко; [Вступ. ст. Н. С. Автономовой, с. 7-27]. – СПб.: А-сад : АОЗТ «Талисман», 1994. – 405 с.
11. Фуко М. Ницше, генеалогия, история / Ницше и современная западная мысль: Сб. статей / Под ред. В. Каплуна. – СПб.; М.: Европейский университет в Санкт-Петербурге: Летний сад, 2003. – С. 532–560.
12. Ницше, Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии. – М.: Культурная революция, 2005-Т. 5: По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Случай «Вагнер» / Пер. с нем. Н.Н. Полилов, К.А. Свасьян. – 2012. – 480 с.
13. Danielewski Mark Z. (2000) House of Leaves / Pantheon Books. 2000.
14. Кондратьев, К.В. Кризис идеи и феномена субъекта в пространстве нововременного социально-философского дискурса: автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.11 / Кондратьев Константин Владимирович; [Место защиты: Казан. (Приволж.) федер. ун-т]. – Казань, 2012. – 19 с.
15. Барт, Р. Смерть автора / Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. С. 384–392.
16. Фуко, М. Что такое автор? / Воля к истине: по ту сторону власти, знания и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Касталь, 1996b. С. 7–47.
17. Береснева, Н.И., Кокарева Е.А. Эволюция идеи «Смерти автора» // Филологические заметки. – Пермь: Из-во «Пермский государственный национальный исследовательский университет». – 2012. № 1. – С. 9–16.
18. Барт, Ролан. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989b – 616 с.
19. Новиков, А.В. Сюжетообразующая функция сновидения в романе Марка З. Данилевского «Дом листьев» / Сборник научных статей по материалам конференции / Сост. А. А. Лазаревой; Обложка А. А. Лазаревой. – М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2021. – С. 192-202.
20. Данилевский, М.З. Дом листьев: [роман] / Марк З Данилевский; пер. с англ. Д.

Быкова, А. Логиновой, М. Леоновича; предисд. Д. Быкова. – Екатеринбург: Гонзо, 2016. – XXXIV. 750 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемая статья ориентирована на дешифровку проблемы генеалогии «смерти автора» как фигуры в поэтики романа Марка З. Данилевского «Дом листьев». Представленный для рассмотрения ракурс достаточно актуален и интересен. Автор обращает внимание на основной ценз романа «Дом листьев», при этом векторный анализ расширяет исследовательское поле. Большая часть суждений правомерна и объективна: например, «однако зачастую теоретики постмодернизма обращаются и используют терминологию и категории постструктурализма и связанного с ним периода производства мысли для описания постмодернизма и, шире, постмодерна. Например, у Джеймисона: конец истории (одна из тем Джеймисона), деантропологизация, дискурс (рабочий инструмент Джеймисона), симулякр (одна из тем Джеймисона), коллаж (более сложный термин «пастиш» у Джеймисона), шизофрения (кризис субъекта) (одна из тем Джеймисона), деконструкция (одна из тем Джеймисона), интертекстуальность (инструмент и категория у Джеймисона), кризис метафизики присутствия (одна из тем Джеймисона), временной сдвиг (следуя Лакану, одна из тем Джеймисона), синтагма, поверхность, означающее/означаемое, след, ирония, общество потребления, желание и т.д. и т.п. (все эти терминологические частности и концепты у Джеймисона присутствуют)», или «Данилевский накладывает карды фильма Запрудера на кадры «Пленки Нэвидсона», то есть накладывает реальные знаменитые кадры убийства Кеннеди – которые наверняка есть в зрительной памяти читателя – на становящееся – формирующееся – в воображении читателя изображение убийства Джеда Лидера (персонажа «Дома листьев»). Таким способом усиливая «картинку» в воображении читателя. И в то же время обращаясь к исторической памяти читателя, вызывая эффект ощущения реальности убийства и отдаленного присутствия исторического фона. Перед нами очередной пример захвата симулякром реальной фигуры человека: Джек Лидер, персонаж, захватывает и превращает в «интерактивный образ» реальную фигуру – Джона Кеннеди, а точнее знаменитые 26 секунд, запечатлевшие гибель последнего» и т.д. Работа грамотно написана, в тексте совмещается как практический, так и теоретический уровни. Цель исследования достигнута, тема раскрыта полномерно. В финале отмечается, что «введенный Данилевским вышеназванный временной модус романа как раз отражает утверждение Барта о том, что «скриптор рождается одновременно с текстом». Такой временной модус – очередной «эффект формы» романа: «одновременность». Джонни Труэнт пишет (буквально записывает отрефлексированные относительно дискурса Дзампано мысли) на глазах у читателя книгу (читатель как бы всегда находится в настоящем моменте жизни Труэнта: последний говорит из настоящего момента, заглядывая время от времени в прошлое), которая им уже написана (как нам становится ясно из эпизода, где Труэнт читает уже изданную версию «Дома листьев»), и внутри которой он – автор и герой этой книги. Следовательно, и Труэнт-автор, и Труэнт-читатель до появления в самой книге самой книги – не существуют. Ибо книга уже «осуществилась» сама, без ведома Труэнта-автора (он поражен существованием законченной книги, которую держит в руках), она присутствует, бытийствует перед его взором в момент самого письма и чтения, которое единственно он, Труэнт, и осуществляет. Следовательно, этой книге не нужен автор, а

именно не нужен Труэнт-автор или Труэнт-читатель, чтобы «быть». Поэтому нахождение Труэнта в тексте, его «вписанность» в текст – это, если выразиться грубо, результат работы «воли» Письма. И Труэнт-автор вполне соответствует понятию «скриптор» Барта: у автора «нет никакого бытия до и вне письма». Труэнт, собственно говоря, существует только как акт письма. Потому время для него одно: имманентное письму безвременье. Вечное всеобщее – завтра никогда не наступает, потому как настоящее Труэнта уже включает в себя и будущее и прошлое. Таков незавидный удел Труэнта-скриптора». Таким образом, материал можно применять в ходе изучения истории зарубежной литературы, теории литературы, творчества Марка Z. Данилевского. Рекомендую статью «Генеалогия, дискурс и «смерть автора» как фигуры поэтики в романе Марка Z. Данилевского «Дом листьев» к открытой публикации в журнале «Litera».