

## РОЛЬ КОММЕНТАРИЕВ НАРРАТОРА В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО РОМАНА МАРКА Z. ДАНИЛЕВСКОГО «ДОМ ЛИСТЬЕВ»

**Информация об авторе:** Екатерина Юрьевна Моисеева, кандидат филологических наук, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник отдела теории литературы, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-7275-1714>

E-mail: sokruta@gmail.com

**Аннотация:** Статья посвящена изучению роли комментариев нарратора как важнейшей композиционной и структурной составляющей современного романа, использование которой позволяет создавать многомерные нарративные структуры. Американский роман «Дом листьев» Марка Данилевского в статье классифицируется как пример эргодической литературы, ориентированной на интерактивный игровой принцип коммуникации. Автор выявляет роль комментариев в организации нелинейного повествования, которое превращает роман в художественный аналог всемирной сети, своего рода гипертекст, в котором количество комментариев, ссылок и сносок никогда не может быть конечным. Таким образом, классическая задача читателя добраться до финала произведения, оказывается невыполнимой: роман не завершается, но мультиплицируется. В статье ставится вопрос о том, как при таких условиях нарушение линейности текста не препятствует, а иногда даже способствует целостности повествования. Авторская интенция заключается в создании романа, который вбирает в себя не только разнообразные по стилю и жанру фрагменты, не только многоуровневую систему нарративов, но также реально существующие исследования, историю, архитектуру, фотографии, рисунки, отсылки к музыкальным произведениям, фильмам и реальным событиям, оформляя их как комментарии, которые оказываются готовой формой «чужого слова». Читатель, таким образом, погружается в гибридный интернет-сайт с его системой гиперссылок и видеоигры, где игроку необходимо выбирать каждое следующее действие как одну из возможных вероятностей. Эргодический роман оказывается созвучен современному сознанию, предлагая ему ту форму произведения, которая больше других востребована современным дискурсом.

**Ключевые слова:** комментарии нарратора, современный роман, эргодическая литература, сознание, гипертекст.

**THE ROLE OF NARRATOR'S COMMENTARIES  
IN THE ORGANIZATION OF THE CREATIVE WHOLE  
IN MARK Z. DANILEVSKY'S NOVEL *HOUSE OF LEAVES***

**Information about the author:** Ekaterina Yu. Moiseeva, PhD in Philology, Researcher, Scientific and Educational Center for Cognitive Programs and Technologies, Russian State University for the Humanities, Miusskaia sq. 6, 125993 Moscow, Russia; Senior Researcher of the Department of Theory of Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-7275-1714>

E-mail: sokruta@gmail.com

**Abstract:** The article examines the role of narrator's comments as an important compositional and structural component of modern novels that allows creating multi-dimensional narrative structures. The American novel *The House of Leaves* by Mark Danilevsky is classified as an example of ergodic literature, focused on playing interactively with the principles of communication. The author shows the role of comments in organizing a non-linear narrative, which turns the novel into an artistic analogue of a network or an hypertext, where the number of comments, references, and footnotes could never be finite. Thus, the classical task of the reader to get to the finale of the novel cannot be performed: the novel does not end but multiplies. The article discusses the question of how under such conditions the violation of the linearity of the text does not hinder, and sometimes even contributes to, the integrity of the narrative. The author's intention is to create a novel that incorporates not only various fragments of style and genre, not only a multilevel system of narrations but also real research, history, architecture, photographs, drawings, references to music, films and real events, formulating them as comments, which turn out to be a ready-made form of "foreign word". The reader is immersed in a hybrid of Internet sites with their system of hyperlinks and video games where the player must choose each next action as one of the possible probabilities. The ergodic novel turns out to be consonant with the modern consciousness, offering that form of work that modern discourse demands more than others.

**Keywords:** narrator's comments, modern novel, ergodic literature, consciousness, hypertext.

Ценность комментария художественного текста возрастает прямо пропорционально течению времени: произведение, созданное в отдаленную от нас эпоху, как правило, нуждается в большем количестве уточнений, проясняющих те или иные аспекты смысла, нежели текст, создаваемый современниками для современников.

Текстологический комментарий как возможность улучшить, оптимизировать или усилить нашу способность восприятия кажется гораздо более востребованным, нежели комментарий, используемый как художественный прием: рассуждения и пояснения нарратора представляются нам неотъемлемой частью романа, особенно романа XX сто-

летия, предпочитающего метанарративные модели высказывания, но достаточно редко имеют определяющее художественное значение. Нарративные и эстетические возможности комментария, как правило, не учитываются традиционными классификациями<sup>1</sup>, поскольку не относятся к «реальному» комментарию, и с точки зрения композиции и архитектоники произведения не играют важной роли в повествовании.

При этом использование комментария с целью создания определенного художественного впечатления остается полем для обширных экспериментов с формой и содержанием художественного произведения: благодаря широким возможностям современного романа, автору при помощи комментариев удается создать эффект многомерности художественного пространства, генерировать новые повествовательные уровни и предоставить нарратору большую свободу. И если текстологический, историко-литературный, реальный или словарный комментарий обладают проясняющей интенцией, оставаясь внешней по отношению к художественному миру составляющей, то комментарии нарратора онтологически принадлежат к повествуемому миру, где он существует как наблюдатель или действующее лицо.

Однако далеко не всегда такие комментарии проясняют смысл происходящего в художественном мире: гораздо чаще они усложняют, запутывают, затемняют события, способствуя усилению интриги и, следовательно, читательского интереса, но выполняя при этом несвойственные комментарию функции. Кроме того, нельзя сказать, будто они помогают связности повествования: напротив, усиливается дискретность, в буквальном смысле разрывая цепь событий и эпизодов многочисленными вставными репликами, отступлениями, рассуждениями и микро-сюжетами. Таким образом, возникает вопрос о подлинной роли комментариев нарратора в художественном целом романа. И для ответа на него необходима практика анализа произведений, в которых повествование не просто включает в себя метанарративные элементы, но в буквальном смысле, выстраивается вокруг посредством комментирования наррации на разных уровнях повествования.

Литература XX — начала XXI столетия включает большое количество произведений, так или иначе экспериментирующих с формой в поисках новых возможностей развития и более полного воплощения представлений о современном сознании, существуют романы, которые акцентируют (сосредоточивают?) читательское внимание непосредственно на комментировании некоего «основного» текста, включенного в повествование.

<sup>1</sup> См., например: [Томашевский, 1959].

Особенного внимания, на наш взгляд, в этом ряду заслуживает роман американского автора Марка Данилевского «Дом листьев» [Данилевский, 2016]. По свидетельству Д. Быкова он довольно быстро завоевал славу одного из самых любимых произведений американской «университетской молодежи», одновременно продолжая традицию интеллектуального американского романа<sup>2</sup> и отходя от нее.

Усложненная композиция, демонстрирующая «шкатулочный» принцип, при котором одна история вкладывается в другую, составляя (образовывая?) большое количество фреймов, известна со времен «Дон Кихота», где, как мы помним, главный герой не только читает рыцарские романы и старается подражать им, но и сам оказывается героем повествования «арабского автора», чьи тетради были «обнаружены» Сервантесом [Сервантес, 1988]. Это, в свою очередь, позволяет Борхесу предположить, что автором Дон Кихота может быть не только Сервантес, но и вдохновенный читатель — такой, как его Пьер Менар [Борхес, 2002].

Однако в данном случае автор преобразует формулу «вложения» историй одна в другую, помещая в условный нарративный центр или «ядро» повествования исповедь «простой американской семьи, переезжающей в новый дом, в котором вскоре начинают происходить странные вещи» [Быков, 2016] — этот незамысловатый, а в каком-то смысле даже стереотипный сюжет, безусловно, взятый из массовой современной культуры, внезапно начинает развиваться совсем не так, как мог бы ожидать читатель.

История в жанре «horror» перерастает в масштабный опыт работы не столько с материалом, сколько с законами восприятия художественного слова и осознания границ литературности как таковой. Споря со всеми правилами рассказывания историй, автор предлагает читателю не последовательное изложение событий или описание их ретроспекции, но сложно организованную нарративную сеть, реализующуюся на разных уровнях повествования. История семьи известного фотографа Нэвидсона превращается в снятый им фильм, главным героем которого оказывается их новый дом, точнее — странные искажения пространства внутри дома, где внезапно появляются, а потом исчезают комнаты и коридоры. Так странные происшествия в доме Нэвидсона превращаются в «Пленки Нэвидсона» — несколько любительских фильмов, которые, в свою очередь становятся материалом для невероятной рукописи Дзампано — старика, который тратит огромное количество времени на изучение событий фильма. Абсурд ситуации в том, что он не может увидеть фильм, поскольку слеп, но едва ли не всю

<sup>2</sup> См. об этом: [Стеценко, 2013].

жизнь читает и пишет о нем. И, наконец, рукопись Дзампано, после его загадочной смерти, по воле случая попадает в руки молодого парня, работающего в тату-салоне — Джонни Труэнта.

Труэнт, не будучи ни фотографом, ни исследователем, ни ученым, берется изучать рукопись, описываемую как бесконечный ворох бумаг, сплошь покрытый словами, — и чувствует, что страх, который заключен в сердцевине всех этих историй, передается и ему, и в его жизни тоже начинают происходить пугающие события, связанные, прежде всего, с нарушениями работы сознания и психическим расстройством. Он начинает бояться того самого «монстра», которого Нэвидсон пытался запечатлеть на своих пленках, но если точнее — начинает бояться своего собственного страха.

Следующей инстанцией в этой спиралевидной, непрестанно расширяющейся, вихреобразной композиции оказывается читатель. Это ему Труэнт адресует свое предисловие и с ним вступает в непринужденные диалоги прямо на страницах рукописи Дзампано, точнее — на полях, где он, по праву первого читателя, оставляет бесчисленные замечания и комментарии.

Перед нами не один уровень комментариев, но несколько слоев: во-первых, сам Дзампано комментирует свою рукопись, снабжает ее сложной системой ссылок и сносок, поскольку уверен, что это — научное исследование, его *opus magnum*, посвященный сложнейшей теме. И это не «Пленки Нэвидсона», но сам страх, страх как таковой и человеческая возможность противостоять ему.

Во-вторых, рукопись комментирует Труэнт — правда, он делает это совершенно иначе, бесконечно описывает свои впечатления от прочитанного, перемежая их дневниковыми записями, фотографиями, историями из собственной жизни и письмами, которые он получает от матери, находящейся в сумасшедшем доме. И тем страшнее читателю понимать, что некий иррациональный ужас постепенно сводит его с ума, и записи становятся все менее связными.

В лице Труэнта мы теряем не нарратора, но собеседника, поскольку тот постоянно обращается к нам с какими-то рассуждениями — и словно существует в одном с нами временном потоке: «Чтобы представить, попробуйте вот что: сосредоточьтесь на этих словах, не позволяйте взгляду ускользнуть за пределы страницы. А теперь представьте, что на периферии вашего зрения — сбоку, спереди, может, из-за плеча — оттуда, куда вам нельзя смотреть, — на вас нечто надвигается, так тихо, что только эту тишину вы и слышите. Вот оно. Прямо сейчас. Но не смотрите! Глаза на страницу!» [Данилевский, 2016, с. 26]

Таким образом, перед читателем многослойное комментирование, где есть всё: от словарных статей, посвященных таким понятиям как «страх», «темнота» или «пространство», до цитат из работ крупных кинокритиков, богословов, философов. Страницы истории семьи Нэвидсонов перемежаются страницами работ Аристотеля, Хайдеггера, Деррида, а они, в свою очередь — репликами из интервью популярных режиссеров и фотографов [Данилевский, 2016, с. 24].

Следует также упомянуть, что половина ссылок ведет к действительно существующим источникам, монографиям, коллективным трудам, художественным произведениям, электронным сайтам, половина — к вымышленным. Особенно упорные читатели не перестают осуществлять верификацию всех «списков литературы» в романе, однако их работа пока далека от завершения.

В целом, можно вообразить, какие глубины раскрываются перед внимательным читателем и сколько «комментариев к сюжету» ему предстоит. Ведь фактически, мы не столько читаем, сколько «путешествуем по ссылкам». И здесь возникает закономерный вопрос: почему роман вообще не рассыпается? Другими словами — как и почему нарушения линейности текста не препятствуют, а иногда даже способствуют целостности повествования?

Ответ на этот вопрос, разумеется, требует учитывать не только читательское впечатление, но и авторскую интенцию: создать роман, который будет вбирать в себя все: не только разнообразные по стилю и жанру фрагменты, не только многоуровневую систему нарративов, но также реально существующие исследования, историю, архитектуру, фотографии, рисунки, отсылки к музыкальным произведениям, фильмам, комиксам и реальным событиям. Казалось бы, это невозможно. С другой стороны, мы прекрасно знаем, что напоминает нам такая структура — это своего рода гибрид интернет-сайта с его системой гиперссылок и видеогры, где игроку необходимо выбирать каждое следующее действие как одну из возможных вероятностей.

Так в «Доме листьев» читателю необходима стратегия продвижения: он может читать текст несколькими разными способами, выбирая для себя тот подход, который кажется наиболее интересным, углубляясь в те комментарии, которые, по его мнению, приближают его к разгадке феномена дома на Ясеновой улице.

Несмотря на то, что это явление достаточно недавнее, романы, использующие схожую стратегию, уже получили свое обобщающее название. С подачи норвежского исследователя Эспена Аарсета их стали называть эргодической литературой [Aarseth, 1997].

Сейчас это обозначение постепенно входит в научный оборот, однако совсем недавно термин считался узкоупотребительным: Аарсет предложил его для «электронной» литературы, которая пишется и читается с учетом дополнительных возможностей всемирной сети. Согласно теории Аарсета, посвященной кибертексту, в эргодической литературе читатель путешествует сквозь текст, принимая его нелинейную организацию как дополнительную художественную задачу. При этом результат чтения будет зависеть от того, каким способом прочитан роман: в прямой последовательности страниц, в обратной, с пропуском вставных историй и комментариев или во всей возможной полноте смыслов.

В случае Данилевского дополнительным условием авторской игры оказывается достоверность. Он изначально договаривается с читателем, что роман — не вымысел, всё происходит на самом деле, фактически, мы вовлечены в игру. Изучение конструирования вымышленных миров как игровых, а не только повествуемых, не раз становилось предметом собственно нарратологических исследований и более широкого анализа, однако в «Доме листьев» это конструирование не только мира, но и читателя.

Комментарии всех нарраторов возводят сложность в самостоятельную ценность. И в силу многочисленных отсылок к интернет-пространству мы вскоре перестаем воспринимать «Дом листьев» как произведение, которое вообще может быть прочитано до конца и завершено. Рукопись Дзампано не заканчивается, но обрывается, и затем следуют перечни задач, которые еще предстоит выполнить, чтобы дополнить ее. И читатель уже не удивляется этому, как не удивляется тому, что не может освоить весь интернет, потому что сеть как система превосходит возможности восприятия.

Мы привыкли думать, что роман как таковой поддается прочтению. Строго говоря, он задуман для того, чтобы быть прочитанным до конца — и именно завершение позволяет нам понять и оценить замысел в целом. Но в данном случае возможности повествования оказываются шире возможностей воспринимающего сознания.

Комментарии не просто создают иллюзию бесконечного текста, постоянно обрамляя его, они дают эффект зеркала, отражающегося в зеркале — бесконечный взаимообращенный круговорот смыслов.

Ведь комментарии рассказчиков звучат не в тишине, но в хоре голосов многочисленных героев: мир романа довольно густонаселен, и каждый получает время для собственной партии, — все они оказываются так или иначе связаны с ужасающей тайной дома. И выясняется, что страх заставляет их сильнее держаться за само-

идентификацию, без конца проговаривая себя: «Мое имя Холлуэй Робертс. Я родился в Меномони, Висконсин. Закончил Массачусетский университет. Путешественник, профессиональный охотник» [Данилевский, 2016, с. 335]. И в каком-то смысле герои оказываются в роли комментаторов собственной жизни перед лицом надвигающегося небытия.

Их комментарии тоже часто выполняют обратную привычную задачу: вместо того, чтобы упрощать и улучшать восприятие текста, комментарии усложняют и скручивают его. Труэнт совмещает комментарии и дневник, нанизывая свои и чужие истории друг на друга, соединяя их линиями жизни и смерти. Читатель классифицирует комментарии и каталогизирует их по мере продвижения вглубь романа. Можно сказать, что на каждом уровне наррации перед нами разные произведения, сплетающиеся в одно целое.

И, хотя принято считать, что мода на экспериментальный роман осталась в пределах XX столетия, поскольку литературная практика показала, что игр с текстом не так много и фактически о каждом новом опыте в этой области можно сказать, что подобное уже было в «Моби Дике» Мелвилла, «Улиссе» Джойса или «Бледном огне» Набокова — ряд, разумеется, может быть продолжен — Данилевскому удастся создать эргодический роман, не повторяющий опыты предшественников, но мультиплицирующий их в поисках новых форм.

И в этих формах все привычные элементы обретают дополнительное значение: ссылки и сноски становятся инвариантом цитат: чтобы не превращать текст в сплошной набор чужих мыслей, Данилевский вместо, а иногда и вместе с обращением к какому-либо автору дает ссылки на целый ряд его произведений. При этом роман не стремится намеренно обмануть или запутать читателя, он лишь раскрывается перед нами во все стороны одновременно.

Но если читатель не увидит ни единой ссылки, его восприятие романа как целого не пострадает: многочисленные перечни других книг составляют лишь потенциальный горизонт развертывания темы, но никак не влияют на ее непосредственную реализацию.

Данилевский, в данном случае исследует вопрос о страхе. При этом ему явно близка мысль, что страх как таковой открывается нам в самых простых и повседневных вещах. А поскольку эта тема составляет значительный пласт современной культуры, материала для осмысления здесь очень много. По мере «накопления» читателем многочисленных отсылок к другим произведениям и научным работам создается впечатление, что современная культура в ее многообразии выступает как один грандиозный комментарий к художественному целому ро-



ману.

Однако автор очень быстро заставляет читателя забыть о том, что и как заимствует, поскольку читательское внимание оказывается прикованным к тексту. Текст сам по себе, текст как система знаков представляется необычайно интересным полем для исследований. Игра со смыслами и значениями переходит в игру с предметностью текста, в основе своей отсылающая читателя к богатой традиции — от опытов фигурных стихов до самых современных экспериментов с визуальностью в литературе.

Некоторые страницы романа требуют не столько чтения, сколько разглядывания. Текст, напечатанный зеркально, зачеркнутые фразы, слова, набранные разным шрифтом, предшествуют пересечением между главами и частями, вставными историями и другими текстами, составляющими потенциальный семиотический и семантический «ореол» романа.

В русском издании 2016 года роман чуть «потускнел», став черно-белым, но в оригинальном варианте слово «дом» было выделено синим цветом, слово «Минотавр» — красным, некоторые фразы, слова или слоги подчеркнуты зеленым, текст напечатан в два или три столбика, диагонально или замыкаясь в кольцо. Мы никогда не знаем, что ждет нас на следующей странице и каким образом автор поступит с текстом на этот раз.

Однако материалом для многочисленных научных работ «Дом листьев» стал не благодаря внешней выразительности. Главной особенностью романа оказались новые решения для традиционных компонентов романной формы.

В слепоте нарратора «второго уровня» — самого Дзампано небезосновательно усматривают аллегорию с Борхесом, сравнение усиливается еще и тем, что старик занят коллекционированием историй, однако в отличие от Борхеса, не выбирает их на свой вкус, но посвящает все время одной-единственной теме. Усилиями нарраторов всех уровней читатель получает сигнал, своего рода комментарий, обращенный не к нему, но к его подсознанию. И этот непрерывный сигнал, непрерывный вопрос, звучащий на всех этапах повествования, постепенно начинает занимать нас все больше: текст раскачивается по принципу маятника, постепенно погружая читателя в самоанализ — и подобно тому, как в доме на Ясеновой улице появляются и исчезают некие темные пространства, дополнительные комнаты и коридоры, они возникают в сознании читателя.

Постепенно комментарии Труэнты к рукописи начинают не просто формировать читательское восприятие, но заставляют задаваться не-

ожиданными вопросами: «Неужели вы никогда не замечали, что все вещи окружены мерцанием, но мерцанием темным?» [Данилевский, 2016, с. 57]

При этом, каждый повествовательный уровень обладает собственным временем: «переключаясь» с одного на другой, мы словно чувствуем общую дискретность художественного мира и вынуждены разбираться в хитросплетениях сюжетных ходов, всякий раз опираясь не на событие (оно может оказаться ложным, ложно описанным или вовсе не случившимся), но на то, что говорит нарратор: фактически, мы руководствуемся не фабулой, но комментариями к происходящим событиям. Это создает эффект имперсонального повествования.

В лингвистике имперсональность означает, что субъект действия сознательно или случайно никак не определен в грамматической структуре предложения. В романе Данилевского субъект действия до конца не определен в структуре всего романа. Каждый из героев чувствует себя лишь комментатором определенных событий или текстов, а место главного героя отведено читающему, поскольку и Труэнт выступает в первую очередь как читатель и с ним в большей степени отождествляет себя читатель реальный.

Перед нами пример произведения, которое стремится использовать коммуникативные возможности для того, чтобы запустить в читательском восприятии механизмы саморефлексии: мы постоянно сравниваем происходящее не с чем-то внутри более глубоких повествовательных уровней, но с чем-то внутри себя. Читатель получает в собственное пользование динамическую структуру, отдельные части которой скреплены между собой жестко, а другие не скреплены вовсе.

Нумерация страниц в «Доме листьев» прерывается и начинается заново несколько раз подряд. Такие мелочи сообщают роману странную достоверность: книга помещается в книге фактически. И когда, по мере прочтения рукописи, небрежный грубоватый стиль комментариев Джонни Труэнта сменяется его трагическими и бессвязными монологами, читатель знает, что он чувствует. Данилевский не описывает чьих-либо чувств, но погружает нас в сходные состояния.

Мы видим, как рукопись превращает его из молодого бездельника, признающего «в общем, мы с Людом проводили остаток года в неприкаянности, разъезжая по новым барам в поисках новых лиц, неумоимо пересекая каньоны и пытаясь заглушить всякой ерундой тоску высоких полуночных небес» [Данилевский, 2016, с. 17], — в испуганного и бессонного комментатора странной рукописи: «Это были вороха бумажных листов, бесконечный хаос слов, иногда складывавшихся

в осмысленные фрагменты, иногда — в ничто, переползающих со страницы на страницу, с салфетки на кусок обоев, на открытки, рваные конверты, а то и почтовые марки» [Там же, с. 35]. Работа Дзампано, посвященная тщательному описанию и комментированию каждого фрагмента пленки, свидетельства очевидцев, тщательному анализу биографии Нэвидсона и его семьи, поглощает Труэнта: «Это случалось все чаще и чаще — целые дни стали пропадать в дебрях этих заворачивающих букв» [Там же, с. 40].

И чем хуже становится его душевное состояние — «особенно подозрительными казались мне углы — словно хрупкие ребра инопланетного корабля» [Там же, с. 131], чем больше бессвязных фраз добавляет он к своим остроумным выпадам против Дзампано: «Изоленда должна была спасти. Но не спасла. Ничто не спасло», — тем больший вес обретает в глазах читателя сама рукопись и все, что в ней описано, поскольку речь идет о знакомой каждому человеку границе реального и ирреального, в равной степени вызывающей иронию и ужас, как у всякого существа, столкнувшегося с непостижимым.

Фактически все комментарии такого рода — апелляция к страху, но к страху как форме, форме бытия-не по себе, которую мы вольны наполнить собственным содержанием, поскольку только нам известно, что значит «не по себе» — это одновременно и всем знакомое и сугубо индивидуальное переживание. И именно оно, по мнению автора, ведет нас к встрече с самим собой — и другими. Хайдеггер в «Бытии и времени» описывает этот механизм, говоря об «основоположении ужаса как отличительной разомкнутости присутствия» [Хайдеггер, 2003, с. 254]: чтобы онтологически преодолеть чувство страха, нам необходимо в какой-то момент «отшатнуться» от себя, и рассказать о нем другим.

Дом в романе постепенно превращается в символ такого экзистенциального страха. И тогда мы слышим «голос» Нэвидсона, комментирующего уже наши собственные ощущения: «Не выдумывайте ничего, кроме того, что видите. И если однажды почувствуете, что сами проходите через этот дом, не останавливайтесь, не замедляйте шаг, просто идите. Там ничего нет. Берегитесь» [Данилевский, 2016, с. 208].

Говорение становится формой видения, автор возводит в абсолют умение объяснять собственные приемы и раскручивать сложные концепты. Но лучше всего у него получаются эскизы «видов страха»: «... ни за что не понять, как пустынные коридоры далеко за полночь врезаются в тебя, хотя не уверен, что ничего в него не врезалось. Если ты

ничего не чувствуешь, это еще не значит, что ты цел и невредим» [Там же, с. 78]. За каждым утверждением подобного рода следует несколько страниц внутритекстовых комментариев и отсылок, упоминание эха отсылает читателя сначала к мифу об Эхе, а затем — к устройству онара.

Появление любого нового героя вызывает к жизни обязательный пласт эпиграфов, сносок и цитат, при этом действие может оставаться застывшим сколь угодно долго. Данилевский исследует новые возможности ускорения и замедления текста, но вместо вставных историй он оснащает произведение бесконечными полезными фактами, отсылками, сносками, развернутым самоанализом. В итоге читатель осознает себя не жертвой, но инициатором кошмара. И когда на определенном витке текста появляется версия, что «Пленки Нэвидсона» никогда не существовало, а все исследование Дзампано является грандиозной мистификацией, это открытие не является шокирующим — просто к существующим трактовкам добавляется еще одна версия.

Степень ненадежности нарратора и неправдоподобности происходящих событий никак не влияет на наше впечатление. Благодаря множественным повествовательным уровням, роман добивается погружения читателя в состояние, от которого нельзя избавиться, поскольку оно вырастает изнутри.

И роман, представляющий как система запутанных лабиринтов — лабиринтов творчества, исследования, помутненного сознания, дома, мира, в итоге выводит нас к некоему новому качеству восприятия. Вариативность прочтения зависит не только от формы романа, но от содержания читателя: мы вольны выбирать стратегию чтения в соответствии с нашими силами и возможностями, болевыми рефлексам и воспоминаниями. А истории Нэвидсона, Дзампано и Труэнта — трех основных нарраторов в этом запутанном произведении окажутся комментарием к нашему пути, который приведет к Монстру внутри дома, но не выведет из лабиринта текста.

Однако опыт создания и чтения «Дома листьев» как эргодического романа представляется нам определенной вехой на пути развития литературы XXI столетия, отличающейся от всех известных жанровых форм предшествующих эпох. Данилевский с помощью известных нам средств пытается создать не просто повествование, но конструировать художественный мир, в котором бесконечное число людей могут «играть» в роман и прочитывать его в сотнях различных вариаций. И комментарии становятся путеводной нитью для человека, входящего в новый художественный лабиринт. Возможно, именно принцип созда-

АВТОКОММЕНТАРИЙ:  
ВИДЫ, ЗАДАЧИ, ФУНКЦИИ

ния отличных от нашего художественных миров, а не просто рассказывания историй станет основным принципом дальнейшего развития романа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Борхес, 2002 — *Борхес Х.Л.* Пьер Менар, автор Дон Кихота // Антология: Рассказы магов. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 122–131.

Быков, 2016 — *Быков Д.* Предисловие к русскому изданию // *Марк З. Данилевский.* Дом листьев. М.: Гонзо, 2016. С. 8–12.

Данилевский, 2016 — *Данилевский М. З.* Дом листьев. М.: Гонзо, 2016. 750 с.

Сервантес, 1988 — *Сервантес Мигель де С.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М.: Худ. лит., 1988. 583 с.

Стеценко, 2013 — *Стеценко Е.А.* Литература между двумя мировыми войнами // История литературы США: в 6 т. М.: ИМЛИ РАН, 2013. Т. 6. Кн. 2 / редкол.: Е.А. Стеценко (отв. ред.) и др. 967 с.

Томашевский, 1959 — *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. М.: Искусство, 1959. 279 с.

Хайдеггер, 2003 — *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. с нем. В.В. Библихина. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.

Юл, 2015 — *Юл Й.* Рассказывают ли игры истории? Краткая заметка об играх и нарративах // *Логос.* 2015. № 1. С. 61–78.

Aarseth, 1997 — *Aarseth E.J.* Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press. 1997. 203 p.

Videogames and Art, 2007 — *Videogames and Art* / eds. A. Clarke, G. Mitchell. Bristol; Chicago: Intellect Ltd., 2007. 283 p.

Ryan, 2001 — *Ryan M.-L.* Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. 399 p.