

ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский Государственный Университет»
Филологический факультет
Кафедра истории зарубежных литератур

Токарев Клим Андреевич

**РОМАНЫ ДОНА ДЕЛИЛЛО В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ
ПАРАДИГМЫ**

Выпускная квалификационная работа магистра филологии

Научный руководитель:
к. ф. н., доцент
А. А. Аствацатуров

Рецензент:
д. ф. н., доцент
О. Ю. Панова

Санкт-Петербург
2017

СОДЕРЖАНИЕ

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Дон Делилло (Don DeLillo, 1936) – современный американский писатель, один из ведущих авторов послевоенной литературы США, стоящий рядом с такими фигурами, как Томас Пинчон (Thomas Pynchon, 1937), Тони Моррисон (Tony Morrison, 1931), Джозеф МакЭлрой (Joseph McElroy, 1930) и т.д. Исследователи обычно относят творчество Делилло к постмодернистскому течению художественной литературы: в его текстах используются такие характерные для течения приемы, как интертекстуальность, игра на нескольких уровнях текста (от языкового до композиционного), соединение элементов высокого и низкого, пародия и ряд других. Одной из основных проблем в произведениях автора является современное американское общество – в своих произведениях Делилло отражает особенности социальной жизни в постмодернистскую эпоху, которые выражаются в мировоззрении современного индивида. Писатель показывает, чем обуславливается точка зрения современного человека – на мировоззрение влияет множество факторов, начиная от самого механизма языка и заканчивая современными технологиями. Точка зрения индивида, существующего в американском культурном пространстве, также в особом порядке рассматривается автором даже в тех случаях, когда действие происходит за пределами США: страна и её влияние анализируются как на локальном, так и на глобальном уровнях.

Несмотря на то, что проза Делилло чаще всего исследуется в контексте постмодернизма, сложно говорить о том, что автор намеренно движется в русле данного направления. Проблемы, которые ставит Делилло, действительно характерны для эпохи постмодернизма, и даже само рассуждение о них выполнено в соответствующей манере – писатель не дает какие-либо определенные установки, а указанные в произведениях темы даются в более абстрактном ключе. Однако, как отмечает исследователь Дэвид Коварт, у Делилло также имеются приемы, которые отражают его сопротивление постмодернистской теории и практике. В своей работе «Дон Делилло: физика языка» («*Don DeLillo: The Physics of Language*») Коварт пишет следующее:

«Проблемы, поставленные Делилло, имеют свое миметическое обоснование в запутанности современной американской культуры. Как инструмент оценки жизни в американском настоящем, этот автор отражает странную подвижность и отсутствие корней в век, когда ощущение индивидом идентичности или себя страдает от прогрессирующего ослабления (с заявлениями в ключе лакановского психоанализа или без них). Делилло проводит наблюдения и записывает то, как современный разум, с его пониженной концентрацией внимания, модифицируется, на первый взгляд, кино, музыкой и, в подавляющем большинстве, телевидением. Но расшифровать эту социальную и психологическую реальность не значит поддерживать её. Если Делилло, на первый взгляд, становится в своей прозе той американской действительностью, которую он детально изучает, – иными словами, становится модным, молодым, помешанным на образах и двусмысленным в вопросах морали, – то, возможно, он делает это из-за желания гомеопатического толка, желания сделать прививку (в самом буквальном смысле) культурному созиданию против тирании двухмерного, которое угрожает обесценить это созидание. Эта борьба с поверхностностью при помощи кажущейся капитуляции образу имеет внешнее сходство с «переходом к объекту», стратегией для борьбы или обхода «зла» субъективности, которую предлагает Бодрийяр. Но там, где Бодрийяр действительно поддерживает выступление против субъекта, Делилло лишь симулирует «переход». Высокомерие Бодрийяра – узнаваемая аллегория политической трансформации; высокомерие Делилло – это уловка шпиона внутри постмодернистской цитадели»¹. Таким образом, постмодернистские тенденции в прозе Делилло – это своеобразное явление, отношение к которому является двойственным.

Объектом данного исследования являются романы, написанные автором в XX веке – «Американа» (Americana, 1971), «Конечная зона» (End Zone, 1972), «Улица Грейт Джоунс» (Great Jones Street, 1973), «Звезда Ратнера» (Ratner's Star, 1976), «Игроки» (Players, 1977), «Бегущий пёс» (Running Dog, 1978),

¹ Cowart D. Don DeLillo: The Physics of Language. – Athens, GA: University of Georgia Press, 2003. – P. 12-13. – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

«Имена» (The Names, 1982), «Белый шум» (White Noise, 1985), «Весы» (Libra, 1988), «Мао II» (Mao II, 1991) и «Изнанка мира» (Underworld, 1997). Данные произведения в наибольшей степени связаны с мировосприятием, сформировавшемся в эпоху после двух мировых войн. Повествование романов разворачивается вокруг одного или нескольких индивидов, которые оказываются в пространстве влияния постмодернистской парадигмы и различными способами взаимодействуют с окружающим миром, обусловленным этой парадигмой (пытаются адаптироваться или же, наоборот, сопротивляются). Указанные произведения относятся к двум этапам в творческой биографии автора – ранние романы, от «Американы» до «Бегущего пса», показывают становление писателя и формирование основных проблем, которые будут рассматриваться автором в дальнейшем. Романы «Имена», «Белый шум», «Весы», «Мао II» и «Изнанка мира» можно отнести ко второму периоду творчества Делилло – эти романы будут высоко оценены литературными критиками, некоторые из них будут отмечены национальными литературными премиями. Произведения данного периода станут отправной точкой для дальнейшего анализа творчества писателя исследователями, так как именно в них автор наиболее детально и многогранно разрабатывает свои темы.

Предметом исследования является постмодернистская парадигма в романах Делилло до 2000-го года. Множество исследователей отмечают связь работ Дона Делилло с явлением постмодернизма: об этом говорит уже упомянутый исследователь Дэвид Коварт во введении работы «Дон Делилло: физика языка». При этом наиболее детально в данном контексте рассматриваются именно тексты второго периода, так как в них наиболее отчетливо прочитываются символы и образы, которые связываются с постмодернистской парадигмой.

Литературный постмодернизм в данном исследовании будет рассматриваться не как изначальный ориентир для автора и писательская установка, но как философское течение, элементы которого присутствуют в романах Делилло. Основой для исследования будут являться концепт

симулякра, а также концепт историографии и исторического процесса, рассматриваемые в контексте постмодернистской парадигмы. Творчество Делилло уже рассматривалось с позиции философии постмодернизма (например, в статье Питера Найта (Peter Knight) «Делилло, постмодернизм, постмодерн, постсовременность» («DeLillo, postmodernism, postmodernity») из сборника «The Cambridge Companion to Don DeLillo»²); концепты симулякра и постмодернистской истории рассматривались по отношению к отдельным произведениям. Данная исследовательская работа фокусируется на произведениях двух периодов в целом.

В зарубежном литературоведении творчеству Дона Делилло посвящено значительное количество работ. Помимо упомянутого ранее исследования Дэвида Коварта (в котором проводится анализ романов автора до 2003 года с точки зрения проблемы языка) произведения Делилло рассматриваются в коллективных монографиях «The Cambridge Companion to Don DeLillo» и «Don DeLillo (Bloom's Modern Critical Views)». Также творчеству Делилло посвящено множество литературоведческих статей – например, статья Алана Гравано «Нью-Йорк в романах Дона Делилло» («New York City in Don DeLillo's Novels») фокусируется на месте действия, в которых проходит действие нескольких текстов Делилло, с точки зрения определенных исторических событий и проблематики, характерной для автора. В отечественном литературоведении количество исследовательских работ, посвященных произведениям Дона Делилло, немногочисленно. Данная ситуация может быть обусловлена тем, что произведения американского постмодернизма в целом редко становятся объектом исследования у отечественных литературоведов. Также стоит отметить, что лишь некоторые из произведений американских авторов-постмодернистов переведены на русский язык; не менее существенен и тот факт, что временной промежуток между выходом произведений и их переводов чаще всего оказывается значительным. Таким образом, малоизученность

² Knight P. DeLillo, postmodernism, postmodernity // The Cambridge Companion to Don Delillo / Ed. Duvall J.N. – New York: Cambridge University Press, 2008. – P. 27-39.

творчества Дона Делилло и произведений американского постмодернизма в целом обуславливает **новизну исследования**.

Актуальность работы обуславливается рассмотрением произведений Делилло с точки зрения постмодернистской парадигмы, так как постмодернизм (и его американская линия в частности) как сфера гуманитарных исследований в отечественной науке обладает значительным потенциалом для развития. Исследование учитывает контекст философского течения постмодернизма и опирается на выводы философов второй половины XX века (Жан Бодрийяр, Мишель Фуко, Маршалл Маклюэн и т.д.). Также работа учитывает контекст американской литературы послевоенной эпохи (с 1945 года).

Цель данного исследования – определить, каким образом постмодернистская парадигма (на примере концепции симулякра и истории в контексте современности) строится в романах Дона Делилло.

Задачи исследования:

- рассмотреть романы Делилло с точки зрения концепции симулякра, выявить те уровни текста, на которых данная концепция находит свое выражение;
- рассмотреть романы Делилло с точки зрения постмодернистских концепций истории;
- выделить основные мотивы и образы, репрезентирующие постмодернистскую парадигму;
- определить структуру репрезентации постмодернистских идей в текстах Дона Делилло.

Глава I. Симулякры и симуляции в романах Делилло

Романы американского писателя Дона Делилло фокусируются на проблемах, которые стали актуальными во второй половине XX века – автор наблюдает за общественными процессами в американском обществе послевоенной эпохи. Одним из главных предметов рассуждения для автора являются отношения между индивидом (если быть точнее, то американцем) и окружающим его миром технологий. В частности, он раскрывает симуляционную природу современного мира, которая обусловлена расширением спектра коммуникационных технологий. Для подробного анализа явлений симулякра и симуляции предварительно следует обратиться к теоретическому материалу, который находит отражение в прозе Делилло.

Термины ‘симулякр’ и ‘симуляция’ были разработаны французским социологом и философом Жаном Бодрияром (Jean Baudrillard, 1929-2007). Термин ‘симулякр’ возникает еще в античной философии, однако Жан Бодрияр, следуя за идеями таких французских деятелей, как Жорж Батай (Georges Bataille, 1897-1962), Пьер Клоссовски (Pierre Klossowski, 1905-2001) и Александр Кожев (Alexandre Kojève, 1902-1968), трактует его с опорой на общественные отношения в постмодернистском мире³. По Бодрияру, симулякр является продуктом процессов симуляций. Само описание понятия вынесено в эпиграф работы «Симулякры и симуляции» (*Simulacra et simulation*, 1981) и приписано автору книги Экклезиаста: «Симулякр – это вовсе не то, что скрывает собой истину, – это истина, скрывающая, что ее нет. Симулякр есть истина»⁴. Уже начиная с эпиграфа Бодрияр показывает, как знак и его референт теряют связь между собой, оказываясь предметами игры – цитата не принадлежит Экклезиасту, но в современном обществе такое замещение высказываний и реалий, стоящих за ними, легитимно. Симуляция и репрезентация в тексте разводятся следующим образом: «Репрезентация

³ Гриценов А. А. Симулякр // Новейший философский словарь. Постмодернизм / под. ред. А. А. Гриценова. – Минск: Современный литератор, 2007. – С. 550-553.

⁴ Бодрияр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. – М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – С. 5.

исходит из принципа эквивалентности реального и некоего «представляющего» это реальное знака (даже если эта эквивалентность утопическая, это фундаментальная аксиома). Симуляция, наоборот, исходит из утопичности принципа эквивалентности, из радикальной негации знака как ценности, из знака как реверсии, из умерщвления всякой референтности⁵. Симуляция выводит объекты из оппозиции «истинный–ложный» в область гиперреальности, тем самым размывая границы, ранее существовавшие между реальным и его концептом. Говоря о симулякрах, симуляции, обществе потребления, Жан Бодрийяр часто отсылает к опыту Соединенных Штатов Америки, во многом определяющему процессы глобализации, начавшиеся в XX веке. В работе «Симулякры и симуляции» большое внимание уделяется американской истории второй половины XX века (Уотергейт, убийство Кеннеди, покушения на Ричарда Никсона и Ричарда Форда и т.д.), американскому кинематографу и явлениям американской жизни (Диснейленд, бомбоубежища и ряд других). Размышления о США найдут свое развитие в последующем эссе «Америка»⁶, в котором Бодрийяр говорит также о территориальных особенностях США и проводит сравнительный анализ европейской и американской культур.

То, что Бодрийяр рассматривает под понятиями ‘симулякр’ и ‘симуляция’ в социологическом ключе, американский писатель Дон Делилло анализирует посредством художественного текста. Литературную карьеру Делилло начинает в 1960-ых, когда теория гиперреальности в социальной среде (и, соответственно, теория симуляции и симулякр) начинает разрабатываться различными философами – Маршаллом Маклюэном (Herbert Marshall McLuhan, 1911-1980), Ги Дебором (Guy Debord, 1931-1994) и уже упомянутым Жаном Бодрийяром. Дон Делилло выходит к явлению гиперреальности в художественном пространстве, выбирая одним из предметов американское современное общество. В результате его тексты приобретают качества

⁵ Бодрийяр Ж. Цит. соч. – С.12.

⁶ Бодрийяр Ж. Америка / пер. с фр. Д.Колугина. – СПб: Издательство «Владимир Даль», 2000. – 208 с.

философской притчи постмодерна, при этом сам автор видит себя продолжателем линии писателей-модернистов⁷.

Первые романы Делилло по-разному фокусируются на поставленной проблеме симуляции. Наиболее детально явления симуляков и симуляций рассматриваются в романе 1985 года “Белый шум”, описывающем быт американской семьи в эпоху потребительства, однако вопрос гиперреальности ставится уже в дебютном романе «Американа».

«Американа» повествует о телепродюсере Дэвиде Белле, который осуществляет попытку выйти из телeinдустрии во время поездки на место съемок документального фильма о племени Навахо. Главный герой увлечен телевидением и кинематографом, что выражается в «идолизации» американского актера Берта Ланкастера, отсылках к европейским режиссерам, вроде Федерико Феллини и Ингмара Бергмана, а также через сравнения окружающих героя ситуаций со сценами из фильмов. Делилло показывает своего героя как индивида, который видит окружающий мир сквозь призму объектива видеокамеры. В моменте, когда Дэвид решается снять автобиографический документальный фильм, видится попытка вернуться к эпохе модерна, выйти за рамки потребительского мира телевидения, в котором имя одного человека может перейти к другому. Так герой описывает свой проект другу по колледжу Кену Уайлду, отношения с которыми связываются им с отношениями между Стивеном Дедалом и Быком Маллиганом, героями романа Джеймса Джойса «Улисс»⁸: «О том, что я делаю, сложно говорить. Это что-то от первого лица, но без какого-либо моего физического присутствия, разве что мимолетно, не совсем в манере Хичкока, но все-таки краткое появление, мое отражение в зеркале в лучшем случае. Также мой голос, когда я стану использовать звук. Это возвращение к определенным вещам. Но не только. Это также попытка объяснить, собрать воедино. Господи, я не знаю. Это

⁷ Singer D. Take Five: Don't call Don DeLillo's fiction 'postmodern'. – URL: <http://web.archive.org/web/20101119081615/http://www.stlbeacon.org:80/arts-life/books/104954>. – (Дата обращения: 21.02.2016).

⁸ DeLillo D. Americana. – New York: Penguin Books, 1989. – P. 145. – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

будет частью сон, частью вымысел, частью кино. Попытка изучить глубины моего сознания. Не вполне автобиографично как у Йонаса Мекаса. Я сказал частью кино. Под этим я имел в виду определенные связи кинофильмов с реальностью, определенные образы, что остались со мной, а также некоторые влияния. Я имею в виду, что ты можешь начать всего лишь со своей небольшой реальности и закончить приближением к искусству. Тени и призраки везде с точки зрения техники. Бresson. Miklós Jancsó. Ozu. Shirley Clarke. Техника интервью. Монолог. Антифильм. Одно положение камеры. Безэмоциональный актер. Кадр, расширенный до полного предела во времени. Я только что перепихнулся по случайности». («What I'm doing is kind of hard to talk about. It's a sort of first-person thing but without me in it in any physical sense, except fleetingly, not exactly in the Hitchcock manner but a brief personal appearance nonetheless, my mirror image at any rate. Also my voice when I start using sound. It's a reaching back for certain things. But not just that. It's also an attempt to explain, to consolidate. Jesus, I don't know. It'll be part dream, part fiction, part movies. An attempt to explore parts of my consciousness. Not quite autobiographical in the Jonas Mekas sense. I've said part movies. By that I mean certain juxtapositions of movies with reality, certain images that have stayed with me, certain influences too. I mean you can start with nothing but your own minor reality and end with an approximation of art. Ghosts and shadows everywhere in terms of technique. Bresson. Miklós Jancsó. Ozu. Shirley Clarke. The interview technique. The monologue. The anti-movie. The single camera position. The expressionless actor. The shot extended to its ultimate limit in time. I just got laid incidentally»⁹). В дальнейшем один из героев прочитывает реплику из диалога, написанного Беллом: «Это двигает его от сознания в первом лице к сознанию в третьем. В этой стране есть всеобщее третье лицо, человек, которым мы все хотим быть. Реклама нашла этого человека. Она использовала его, чтобы показать возможности, доступные потребителю. В Америке потреблять – это не покупать; в Америке потреблять – это грезить. Реклама – это предположение, что мечта о вхождении в третье лицо

⁹ DeLillo D. Op. cit. – P. 263.

единолично может быть осуществима». («It moves him from first person consciousness to third person. In this country there is a universal third person, the man we all want to be. Advertising has discovered this man. It uses him to express the possibilities open to the consumer. To consume in America is not to buy; it is to dream. Advertising is the suggestion that the dream of entering the third person singular might possibly be fulfilled»¹⁰). Белл понимает природу телерекламы как современного явления – его отец и дедушка успешно занимались рекламой и смогли сделать на этом состояние. Дэвид, оказавшись в среде коммерчески успешных людей, не находит себе места, так как в своей деятельности он ориентируется на создание индивидуальности. Даже его проекты, созданные для телевидения, ориентированы на речь индивида – таким является упоминаемый телепроект «Монолог» (*Soliloquy*), который уже в названии намекает на авангардную установку. При этом телесеть относится к подобным проектам презрительно, а рекламодатели отказываются от спонсорства подобных программ. Проблема Дэвида Белла заключается в том, что в своем эксперименте он возвращается к массовой культуре и явлениям постмодерна – в своей автобиографии он говорит не самостоятельно, но через актеров, и если мысли современного потребителя отталкиваются от рекламных образов, то сознание Белла состоит из образов и художественных приемов кинематографа. Беллу не удается построить желанный образ, он также оказывается в оковах симуляции, как и остальные. В четвертой (заключительной) части романа Дэвид посещает лагерь индейцев, ушедших из племени Апачей, в котором проживают также и белые люди, желающие «не работать на машину смерти». Жители лагеря оказываются пародией на хиппи, которые верят в любовь и инопланетян, но которые обречены ввиду того, что находятся на государственном участке земли. Белым поселенцам вместе с тем не удается найти контакт с индейцами, так как вся их настроенность на природу собрана из элементов культуры симуляции – один из поселенцев, Невероятный Уменьшающийся Человек (*The Incredible Shrinking Man*), предстает своеобразным гуру среди белых, при этом

¹⁰ DeLillo D. Op. cit. – P. 270.

его идеология, как и идеология всей группы, основывается на идеях научной фантастики. Фигура этого персонажа эксцентрична, он ведет себя подобно пророку и носит синие волосы, однако индейцы считают его «гомиком» (fag) (об этом сообщает другой белый поселенец лагеря, Джилл (Jill)), а не божеством, как думал Дэвид. Разрушение стереотипов, связанных с пониманием представителей малых народностей, происходит в романе еще при упоминании разговора художницы Салливан (Sullivan) с Черным Ножом (Black Knife) – тот говорит, что индейцы полностью поддерживают идею разрушения природного в угоду технологиям и высокой производительности¹¹. Такое описание этносов схоже с размышлениями Бодрийяра о решении антропологов не вмешиваться в жизнь дикого племени тасадаев в Филиппинах – по мнению французского философа, в попытке провозгласить реальность наука якобы жертвует ценным материалом, что на самом деле является симулированной уступкой, а спасенные от цивилизации различные дикие племена и малые народности (в их число входят и индейцы) становятся частью симулятивной модели доэтнологического времени¹². Индейцы в «Американе» выступают разоблачителями идеи о себе со стороны белых и соответственно провозглашают симуляцию как необратимое состояние современного мира. В конце романа Дэвид Белл возвращается к старому образу жизни – произведение заканчивается следующими словами: «Утром я двигался на запад по улице Мэйн-стрит в нижней части Далласа. Я повернул направо к улице Хаустон-стрит, повернул налево к улице Элм-стрит и нажал на гудок. Я держал руку на нем в тот момент, когда я проезжал Техасское школьное книгохранилище, через Дили-Плаза и под тройным проездом внизу полотна железной дороги. Я продолжал гудеть по всей автостраде Стеммонс и за Парклендским госпиталем. В аэропорту Даллас Лав Филд я сдал машину и купил подарок для Мерри. Затем, с помощью моей кредитной карты «Американ Экспресс» я забронировал место в самолете на первый рейс до Нью-Йорка. Через десять минут после того,

¹¹ DeLillo D. Op. cit. – P. 117-121.

¹² Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. – М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – С. 13-16.

как мы взлетели, женщина попросила у меня автограф. («In the morning I headed west along Main Street in downtown Dallas. I turned right at Houston Street, turned left onto Elm and pressed my hand against the horn. I kept it there as I drove past the School Book Depository, through Dealey Plaza and beneath the triple underpass. I kept blowing the horn all along Stemmons Freeway and out past Parkland Hospital. At Love Field I turned in the car and bought a gift for Merry. Then, with my American Express credit card, I booked a seat on the first flight to New York. Ten minutes after we were airborne a woman asked for my autograph»¹³⁾). Возвращаясь, Дэвид посещает место убийства 35 президента США Джона Кеннеди (John Fitzgerald «Jack» Kennedy, 1917-1963), события, которое Дон Делилло будет рассматривать более подробно в романе «Весы». Покушение является первым постмодернистским событием в истории США, поэтому возвращение в Нью-Йорк через Даллас является символичным, точно так же, как и просьбы оставить автограф, с которыми герой сталкивается еще до выезда на съемки документального фильма. Люди, желающие взять у Дэвида подпись на память, никогда не знают, кто он на самом деле, но узнают в нем знаменитость. В этом явлении наблюдается чистая симуляция – герой становится знаком с ускользающим референтом, адекватным современному состоянию американского общества. Его попытки выйти в область примитивного, вернуться к индивидуальности в этом случае оказываются тщетными, поэтому он возвращается в исходную позицию.

Идея симуляции находит отражение в следующем романе Делилло «Конечная зона», рассказывающем историю Гари Харкнесса (Gary Harkness), который играет в американский футбол в колледже Логос, расположенном в западном Техасе. Одной из важных тем является ведение боевых действий после появления технологии ядерного оружия, и в данном случае рассматривается идея военного конфликта как игры, в которой есть определенные правила. Американский футбол в контексте произведения становится своеобразной точкой схождения современности и периода,

¹³ DeLillo D. Americana. – New York: Penguin Books, 1989. – P. 377.

предшествовавшего двум Мировым войнам и возвращающего ко временам, с одной стороны, гладиаторов и, с другой стороны, межплеменных конфликтов. Вторая часть романа описывает игру команд колледжа Логос и Биотехнического института Западного Центрекса (West Centrex Biotechnical Institute) – текст во многом состоит из футбольной терминологии и специфического жаргона, и тем самым игра оказывается специфическим упорядоченным явлением с собственной системой языка. Повествователь предлагает читателю своеобразное предисловие к игре, объясняя позицию в описании действия: «Наблюдатель на данном этапе определенно задается вопросом о том, должен ли он сейчас терпеливо рассматривать футбольную игру в текстовом виде, писательском способе добавления полусантиметровых зазубрин на иссеченной вороненой стали боевого письма. Игра, в конце концов, известна своим мотивом тактики штурма, и множество комментаторов были готовы смертельно рисковать ради сравнения футбола и войны в открытых дискуссиях. Но такие вещи мало интересуют образцового наблюдателя. Как затем скажет Алан Запалак: «Я отвергаю представление об игре в футбол как о войне. Война есть война. Нам не нужны заместители, так как война у нас есть в действительности». Образцовый наблюдатель – это человек, который понимает, что спорт – это легкая иллюзия, иллюзия о том, что порядок возможен. Это вид общества, в котором нет крыс и нет вреда нерожденным; который организован так, что все следуют в точности одинаковым правилам; который контролируется через электронику, тем самым сокращая человеческий фактор и принося пользу промышленности; который искореняет неэффективных и карает виновных; который всегда стремится к совершенству. У образцового наблюдателя есть свои страсти, но не к боевым действиям, едва ли ко всему этому. Нет, детали – вот в чем он нуждается: впечатления, цвета, статистика, манеры поведения, загадки, цифры, идиомы, символы. Футбол, в большей степени, чем другие виды спорта, удовлетворяет эту потребность. Это тот спорт, который ведом языком, ведом словесным сигналом, щелчком по расчету, цветовым кодом, названием игры». («The spectator, at this point, is certain to wonder whether he

must now endure a football game in print—the author's way of adding his own neat quarter-notch to the scarred bluesteel of combat writing. The game, after all, is known for its assault-technology motif, and numerous commentators have been willing to risk death by analogy in their public discussions of the resemblance between football and war. But this sort of thing is of little interest to the exemplary spectator. As Alan Zapalac says later on: "I reject the notion of football as warfare. Warfare is warfare. We don't need substitutes because we've got the real thing." The exemplary spectator is the person who understands that sport is a benign illusion, the illusion that order is possible. It's a form of society that is rat-free and without harm to the unborn; that is organized so that everyone follows precisely the same rules; that is electronically controlled, thus reducing human error and benefiting industry; that roots out the inefficient and penalizes the guilty; that tends always to move toward perfection. The exemplary spectator has his occasional lusts, but not for warfare, hardly at all for that. No, it's details he needs—impressions, colors, statistics, patterns, mysteries, numbers, idioms, symbols. Football, more than other sports, fulfills this need. It is the one sport guided by language, by the word signal, the snap number, the color code, the play name»¹⁴⁾. Несмотря на указание того, что война и игра не могут отождествляться, само описание все же говорит об обратном — спортивные жаргонизмы похожи на военную терминологию, достаточно детальное внимание в тексте уделяется травмам игроков, наконец, фамилия одного из тренеров — Рольфа Гауптфюрера (Rolf Hauptfuhrer) — переводится с немецкого как «Верховный вождь». Игра становится доминирующим элементом, так как она позволяет внести порядок в окружающий хаос.

Главный герой заворожен идеей ядерного апокалипсиса с её теоретической стороны (Харкнесса не интересует практика, поэтому он отказывается от предложения вступить в кадетский корпус), при этом он не приемлет симуляцию военных действий, что видно из его чувств по поводу военной игры, разработанной майором Стэйли: «Я был изведен приносящими удовольствие видениями апокалипсиса, но я абсолютно не был знаком с

¹⁴ DeLillo D. End Zone. – New York: Penguin Books, 1986. – P. 111-113. – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

профессиональными манипуляциями, дипломатического и военного толка, которые, как правило, могут предшествовать любому виду крупномасштабного уничтожения. Все, что я мог делать, – это пытаться откликаться разумно, если это слово можно использовать, на то, что майор делал с его дивизиями, его военно-воздушными войсками, его боевыми кораблями, его ракетами. Я не чувствовал себя глубоко увлеченным. На самом деле я считал план действий скучным, несмотря на все буйство и напряженность» («I had been plagued by joyous visions of apocalypse but I was not at all familiar with the professional manipulations, both diplomatic and military, which might normally precede any kind of largescale destruction. All I could do was try to react intelligently, if that word can be used, to whatever the major did with his divisions, his air force, his warships, his missiles. I wasn't feeling very involved. In fact I considered the scenario somewhat boring despite all the frenzy and tension»¹⁵). Гари не принимает симуляцию как факт современности, его видение апокалипсиса и хаоса относится скорее к допостмодерновому сознанию – здесь стоит отметить, что герой каждый день учит по новому слову из словаря, при этом учитывая его значение. С другой стороны, Билли Mast (Billy Mast), который, как и Гари, играет в команде, учит поэмы и слова на немецком языке, но в то же время он не знает языка – произношение слов создает для него чувство комфорта, однако он отмечает, что после того, как он узнает значение, эффект снижается. Сознание Билли Mast стремится войти в симуляционную эпоху, где все окружающее является симулякром – тем и обуславливается его привязанность к знаку без референта. К симуляции стремится и сосед главного героя – Анатоль Блумберг (Anatole Bloomberg). На протяжении повествования Блумберг осуществляет попытки избавиться от своего еврейского происхождения, начиная с собственной речи. Свое стремление Блумберг объясняет желанием избавиться от навязчивого чувства вины, которое испытывает невинная жертва из-за своего существования, а также «европейской традиции» и связанной с европейским сознанием тревоги – иными словами, Блумберг стремится оторваться от

¹⁵ DeLillo D. Op. cit. – P. 223.

истории, которая, по его мнению, мешает ему видеть вещи ясно. Это во многом коррелирует с суждениями Бодрийяра об отличиях Европы и Америки и о зависимости первой от истории¹⁶. Для того, чтобы адекватно существовать в американском обществе, Блумбергу нужно отказаться от своей врожденной истории. В итоге персонаж меняет на EKseventeen, которое не имеет за собой исторической или любой иной значимости.

Финал романа показывает, как несостоительно сознание Гари Харкнесса в современном мире. «Конечная зона» обрамляется фигурой темнокожего игрока в футбол Тафта Роббинсона (Taft Robbinson) – в первой главе он представлен читателю повествователем (Гари Харкнессом) как персонаж, который «лишь призраком проходит по всей книге» («...no more than haunts this book»¹⁷). Данный герой действительно оказывается отделен от большей части основных событий, более того, он различными способами сам огораживает себя от остального мира, подобно главному герою романа афроамериканского писателя Ральфа Эллисона (Ralph Ellison, 1913-1994) «Невидимка» (Invisible Man, 1952) – бреется налысо, носит очки с темными линзами, обустраивает комнату в аскетичной манере. Тафт также описывается как потенциальная звезда американского футбола, которую ждет большое будущее; такую же звезду пытаются сделать из главного героя после поражения команды, чтобы сформировать идеальный tandem Гари Харкнесса и Тафта Роббинсона. Герои похожи друг на друга: они не вписываются в современный мир симулякров. Но при этом Тафту удается найти своеобразный компромисс – он бросает карьеру игрока в американский футбол и сосредотачивается на учебе, что оказывается своеобразным уходом в мистицизм, некую серую зону. Важно заметить, что и Тафт и Гари очарованы смертью, однако если Гари созерцает массовые жертвы, то Тафт увлечен «точечной» жестокостью, которая направлена на детей и связана с бытовыми предметами. Сознание Тафта в большей степени подходит к современности, но в то же время ему достается роль «невидимки». Гари, в

¹⁶ Бодрийар Ж. Америка / пер. с фр. Д. Колугина. – Санкт-Петербург: Издательство «Владимир Даль», 2000. – 208 с.

¹⁷ DeLillo D. End Zone. – New York: Penguin Books, 1986. – P. 3.

свою очередь, оказывается ближе к поколению людей, для которых апокалипсис являлся значимым, «настоящим» концептом, поэтому он не может адекватно адаптироваться в мире. С этим связана и неожиданная концовка, в которой Гари оказывается в больнице, где он принимает пищу через пластиковые трубы. Герой, наконец, принимает единственную возможную форму существования в мире симулякров – форму человека, чья жизнь определена искусственными предметами и технологиями.

Невозможность использования оружия массового поражения описывается у Бодрийяра в работе «Симулякры и симуляции», в частности, в параграфе «Орбитальное и ядерное»¹⁸. Ядерное оружие становится не предметом настоящей, реальной угрозы, но средством сдерживания, валютой для создания систем наиболее полного контроля. Появление ядерной технологии у государства, вступление в «ядерный клуб», не раскрепощает её владельца – реальная возможность использования нейтрализуется с помощью создания различных систем безопасности и т.д. Именно поэтому мысли Гари Харкнесса об апокалипсисе и массовых жертвах оказываются химерой в мире симулякра. Тема ядерной технологии будет также присутствовать в романе Делилло «Изранка мира». Стоит отметить, что подобное рассмотрение ядерной технологии наблюдается у другого американского автора – Томаса Пинчона. Роман «Радуга тяготения» (Gravity's Rainbow, 1973) завершается сценой, в которой ракета V-2 падает на кинотеатр в Лос-Анджелесе 1970-ых. Текст на этом моменте заканчивается, однако читателю так и не дается ответ, достигла ли ракета своей цели. В этом авторском решении тоже можно увидеть оценку современной тексту Америки – ядерная угроза и угроза массового уничтожения в целом аннулированы и используются как предлог для «затягивания гаек», что будет отражено в последующих романах Пинчона.

Третий роман Дона Делилло «Улица Грэйт Джоунс» так же, как и предыдущие, фокусируется на персонаже, «выпавшем» из системы симулякров. Главный герой, рок-н-ролл звезда Баки Вундерлик (Bucky Wunderlick), покидает

¹⁸ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. – пер. с фр. А. Качалова. – М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – С. 50-61.

свою музыкальную группу во время её финального тура и поселяется в квартире на улице Грейт Джоунс. Причиной ухода Баки является своеобразное окончание определенного этапа в его карьере – по его словам, «...нынешняя музыка [нашей группы], отделенная от криков людей, была практически бессмысленной, и поэтому не было иного выбора, кроме того, чтобы прекратить играть» («...recent music, deprived of people's screams, was next to meaningless, and there would have been no choice but to stop playing»¹⁹). Главный герой сталкивается с ситуацией разложения в лоне массовой культуры, когда современное сознание толпы доходит до состояния агрессии и порождает насилие. Баки, тем самым, выходит из хаоса в мире симуляции, чтобы понять, как ему следует поступать дальше. Отличительной чертой романа в сравнении с предыдущими является дискурс о терроризме. Бодрийяр в тексте «Симулякры и симуляции» пишет о том, как можно вырваться из системы симуляков: «Чтобы противостоять этой гегемонии системы, можно прославлять ухищрения желания, создавать революционную микрологию повседневности, прославлять молекулярный дрейф или даже создавать апологию кухни. Но это не решает насущной необходимости нанести вполне определенное поражение системе. Это может сделать лишь терроризм. Это та черта реверсии, которая перечеркивает все остальное, так же как одна ироническая ухмылка перечеркивает весь дискурс, а одна вспышка неповиновения раба перечеркивает всю власть и все право господина»²⁰. В романе «Улица Грейт Джоунс» фигурирует организация «Коммуна фермы «Счастливая Долина» («Happy Valley Farm Commune»), которая борется за возвращение идеи приватности американской жизни. В связи со своим выбором уйти в подполье Баки невольно становится посредником в деятельности данной террористической организации – ему достается пакет с экспериментальным наркотиком, разработанным в закрытых лабораториях правительства США. Наркотик действует на сектор

¹⁹ DeLillo D. Great Jones Street. – New York: Penguin Books, 1994. – Р. 2. – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

²⁰ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. – М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – С. 212.

головного мозга, в котором происходит речеобразование. В результате его воздействия человек теряет дар речи. Интерес в наркотике со стороны «Коммуны фермы «Счастливая Долина» заключается в возможности выключиться из современных процессов, так как все они так или иначе обусловлены языком. Пакет с наркотиком практически идентичен по весу и упаковке пакету с пленками, на которых записан материал так называемых «Горных записей» (The Mountain Tapes – отсылка к записям Боба Дилана и группы The Band «The Basement Tapes»; Баки Вундерлик, скорее всего, списан с Боба Дилана, а сюжет романа, в свою очередь, перекликается с периодом в биографии Дилана, когда музыкант восстанавливался после аварии в 1966 году и не появлялся на публике). Буклете с текстами некоторых песен «Горных записей» включен в композицию произведения – одни строки представляют из себя бессвязные сочетания слов и бессмысленных звуков, другие напоминают детские песни. «Горные записи» похищает менеджер Баки, которому нужно что-то делать с образом музыканта во время его отсутствия и которому нужно приготовить основу для его возвращения. Сами записи являются настоящим личным творчеством Баки, так как он записывал и придумывал песни в полном одиночестве на своей студии в горах. Они могут рассматриваться как творчество, выходящее за пределы симуляционной системы, однако их также можно трактовать как отражение той же системы ввиду использования знаков без референта. В повествовании «Горные записи» уничтожаются участниками «Коммуны фермы «Счастливая Долина», и этот поступок может объясняться тактикой защиты идеи приватности – индивидуальное творчество не должно попасть к массовому сознанию. «Коммуна фермы «Счастливая Долина» использует упомянутый ранее наркотик на самом Баки, чтобы наказать его за неисполнение удобного им сценария, в котором Баки закончил бы жизнь самоубийством. Участникам организации (в которую входят в том числе бывший игрок в американский футбол и телепродюсер) не нравится идея возвращения Баки на сцену, так как это противоречит их основам. Наркотик действует на Баки, однако его эффект, вопреки ожиданиям, заканчивается, и в

этом главный герой видит одно из своих поражений – в конце романа он говорит, что период воздействия давал ему ощущение ясности. С возвращением речи Баки возвращается в мир симуляков, однако в финале он заявляет, что не собирается как-то информировать массы о своем возвращении: «...Я не вижу причин объявлять новости. Пусть вязкая история немного всосет меня. Когда настанет подходящее время, я вернусь к тому, что есть. Вопрос лишь в том, какой звук произнести или сымитировать. В данный момент слухи разрастаются. Похищение, изгнание, пытки, членовредительство и смерть. Самыми притягательными из слухов являются те, в которых я живу среди нищих и сифилитиков, занимаясь благими делами, святой покровитель для всех тех, что слышат свист рек, поющий о тайном, и возвращаются спать под вином у южного колеса города». («...I see no reason to announce the news. Let viscous history suck me down a bit. When the season is right I'll return to whatever is out there. It's just a question of what sound to make or fake. Meanwhile the rumors accumulate. Kidnap, exile, torture, self-mutilation and death. The most beguiling of the rumors has me living among beggars and syphilitics, performing good works, patron saint of all those men who hear the river-whistles sing the mysteries and who return to sleep in wine by the south wheel of the city»²¹). Иными словами, Баки возвращается в роль звезды рок-н-ролла, исчезновение которой может быть объяснено только смертью.

Роман «Улица Грейт Джонс» демонстрирует насильственную природу явлений системы симуляков и также системы, выходящей в сторону индивидуальности. Обе системы базируются на насилии и оказываются в замкнутом круге, не позволяющем найти новые адекватные решения в отношении проблем современного мира.

В этом же тексте ставится проблема роли писателя в современном мире. Автором художественных произведений является один из соседей Баки – Эдди Фениг (Eddie Fenig). Несмотря на то, что Фениг пишет для массовой аудитории (тексты писателя варьируются от научной фантастики до порнографии), его

²¹ DeLillo D. Great Jones Street. – New York: Penguin Books, 1994. – P. 265.

волнует проблема индивидуальности автора, поэтому он проникается симпатией к Баки. Он также защищает идею приватности, но в отличие от «Коммуны фермы «Счастливая Долина» Фениг делает это в своих фантазиях, которые он называет «терминальными» (*terminal fantasy*), где убивает нарушителей его единственности (в частности, группировку «Dog-boys»). В то же время как писатель Фениг обеспокоен тенденциями книжного рынка. Несмотря на то, что он считает порнографию явлением, приближающим общество к фашизму и лишенным какого-либо человеческого элемента (иными словами, порнография является симуляцией), он сам же готов писать непристойные тексты о половых актах между детьми. В конечном итоге идея писать порнографические романы с участием детей проваливается – для рынка порнографии не важна специфика. Фениг утверждает, что рынок умирает, стабильным остается лишь сегмент финансовой беллетристики, так как «всегда будут миллионеры и люди, которые хотят стать миллионерами» («*There'll always be millionaires and people who want to be millionaires*»²²). При этом Фениг находит свою личную нишу – «терминальную» художественную литературу, которая является хроникой для выживших, чтобы последние могли понять эпоху и её ошибки. В данном случае Дон Делилло создает основу для размышлений о роли писателя в эпоху постмодерна, которые найдут свое развитие в романе «Мао II». Писатель в тексте «Улица Грейт Джоунс» – это все еще фигура эпохи, предшествовавшей постмодерну, поэтому функция автора текстов зыбка даже в том случае, когда автор пытается соответствовать современности (и запросам рынка капиталистической системы). Его же миссия как своеобразного архивариуса эпохи также сомнительна – даже название сегмента литературы, который он пишет для будущего поколения, говорит о том, что писатель мыслит в терминах досимуляционной эпохи, в которой существует понятие конечности. Единственная конечная инстанция, которая возможна в мире симуляков – это смерть, поэтому сложно сказать, можно ли

²² DeLillo D. Op. cit. – P. 225.

как-то выйти из системы симуляков, при этом не попав в очередную симуляцию.

В четвертом романе Дона Делилло «Звезда Ратнера» предметом анализа являются естественные науки и математика. В тексте Делилло рассматривает математику и смежные науки в контексте их возможности объективного рассмотрения окружающего мира. Произведение, построенное по структуре романов Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) и «Алиса в Зазеркалье» (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871)²³, в то же время связано с произведениями эпохи Просвещения, периода, когда научное знание начинает приобретать авторитет в общественной сфере. Персонажи романа схожи с персонажами, представленными в третьей части произведения Джонатана Свифта «Путешествия Гулливера», жителями летучего замка Лапута, что отмечено исследователем Дэвидом Ковартом²⁴. Ученые, работающие в комплексе «Полевой Эксперимент Номер Один» (*Field Experiment Number One*, здание, напоминающее по своей архитектуре летучий замок Лапута), отличаются эксцентричностью и в своих исследованиях и наблюдениях доходят до гротеска и абсурда. В центре повествования – персонаж Билли Твиллига (*Billy Twillig*), 14-летнего математика, награжденного первой Нобелевской премией по математике. Билли призван в комплекс для расшифровки сообщения со звезды Ратнера. Расшифровка сообщения усложняется множеством факторов – новые данные исследований постоянно оспаривают количество звезд Ратнера, количество планет на орбите звезды и в целом сам факт существования каких-либо объектов. В дальнейшем Билли оказывается вовлечен в работу над проектом Логикон (*Logicon*) – искусственным, «философским», «объективным» языком, опирающимся, прежде всего, на логику. Математика оказывается важной основой, так как в ней нет тех границ, которые ставит языковая система

²³ DeLillo D. LeClair T. An Interview with Don DeLillo // Conversations with Don DeLillo. – Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2005. – P.3-11.

²⁴ Cowart D. Don DeLillo: The Physics of Language. – Athens, GA: University of Georgia Press, 2003. – P. 154-155.

– числа более универсальны; также в математике более существенна роль порядка и последовательности, и поэтому в данной области можно найти средства противостояния хаосу и энтропии. Однако упорядоченность науки в целом и математики в частности так же иллюзорна, как и другие способы освоения мира. Два персонажа, представляющих из себя гениев в области естественных наук – Шазар Лазарус Ратнер (*Shazar Lazarus Ratner*) и Генрик Эндор (*Henrik Endor*), в повествовании взвеличенные научным сообществом за свой вклад в астрономию – по различным причинам отказываются от науки. Генрик Эндор, также занимавшийся расшифровкой сообщения со звезды Ратнера, перестает работать над заданием и полностью посвящает себя выкапыванию ямы (а внутри нее – второй ямы) и поеданию личинок. В этом сюжете отражается эпистемологическая неуверенность, разочарование в «объективном» научном познании – несмотря на заявления о провале, Эндор все же расшифровывает сообщение, однако оно содержит в себе знание, которое ставит под сомнение непоколебимость естественно-научной объективности. Точной отправления оказывается Земля, а адресантами – древняя цивилизация, направившая послание будущим поколениям. В сообщении сокрыто точное время солнечного затмения, которое не совпадает с математическими расчетами астрономов, – когда это событие происходит, проект «Логикон» останавливается, и главный участник работы Роб Софтли (*Rob Softly*) повторяет путь Эндора, продолжая раскапывать начатую последним вторую яму.

Наука в романе уподобляется искусству, с его мистическим, неуловимым значением, а также способу упорядочивания в постмодернистской парадигме. Подобно тому, как «Коммуна фермы «Счастливая Долина» в «Улице Грэйт Джоунс» агрессивными методами пытается вернуть идею приватности, участники проекта «Логикон» пытаются вернуть идею объективного, универсального нарратива. Однако проблема заключается в том, что язык не может опираться на одну логику, так как ему нужна основа метаязыка. Обращаясь за советом по поводу разработки своего проекта к Честеру Грэйлагу Денту (*Chester Greylag Dent*; в тексте также сообщается, что это Нобелевский

лауреат по литературе), Роб Софтли получает рекомендацию, согласно которой «система должна отражать метасистему. Или наоборот...» («The system must reflect the metasystem. Or vice versa...»²⁵). Такое утверждение коррелирует с названием второй части («Отражения», *Reflections*) и с образом зеркала – старинное бронзовое зеркало находит в пещере с гуано Морис Ву (Maurice Wu) и дарит его Робу, который из-за своих «детских» пропорций испытывает неприязнь к своему телу в отражении. Здесь можно провести аналогию со стадией зеркала Жака Лакана (Jacques Lacan, 1901-1981) – «детская» целостность восприятия персонажа распадается после получения знания о зеркальности своей идентичности. Весь роман показывает научных деятелей как людей с целостным сознанием, допостмодernовым в контексте произведения, и столкновение с «зеркалом» (осознанием неизбежной субъективности естественно-научного знания) приводит к самоизоляции героев и поиску мистического начала. Осознание того, что наука и её достижения оказываются «копиями копий», то есть симулярами, разочаровывают персонажей научных сотрудников и сближают их с деятелями художественного творчества.

В тексте автор также строит связь между наукой и мистицизмом. Такие события, как церемония чествования Шазара Ратнера, проходят в комплексе «Полевой Эксперимент Номер Один» по определенным правилам, словно ритуальные мероприятия; некоторые из героев оговариваются, неправильно произносят слова, в результате чего высказывания теряют смысл и в устах героев кажутся практикой глоссолалии, своеобразного религиозного обряда. Обращаясь к Билли, Шазар Ратнер размышляет о связи математики, астрономии и языка с секретным, мистическим знанием²⁶. Ратнер также отмечает, что Билли напоминает ему голема, так как тот пересказывает сообщение Шазара лишь с научной точки зрения, игнорируя размышления о мистическом. Ратнер говорит, что «первый человек был големом до того, как стал давать имена вещам. <...>

²⁵ DeLillo D. Ratner's Star. – New York: Vintage, 1989. – P. 348. – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

²⁶ DeLillo D. Op. cit. – P. 217-228.

Он был бесформенной массой, ждущей душу. Создание голема сопряжено с риском...» («The first man was a golem before he gave names to things. <...> He was unformed matter waiting for a soul. Golem-making is laden with danger...»²⁷). Цифры, как и алфавит, оказываются существенным элементом в становлении человека. Однако проблема заключается в том, что Ратнер представляет из себя индивида, который не сумел адаптироваться к современному положению дел. Отделенность от современного общества показана в состоянии Шазара – тот находится на искусственном жизнеобеспечении в стерильном пространстве, что связывает его с главным героем романа «Конечная зона» Гари – такой же индивид в мире, принадлежащем массам, он оказывается изолирован. Ратнер отягощен хаосом в виде своего физического состояния – его описание схоже с описанием полужидкой массы, образовавшейся на кухне комплекса в результате засора и названной одной из героинь вегетоидом. Вегетоид, внушающий ужас сотрудникам комплекса, может трактоваться как символ современного общества (символами с подобным значением в творчестве Делилло оказываются отбросы; наиболее существенную роль они играют в тексте «Изнанка мира»), и его аморфность подобна вынужденной аморфности Ратнера. Дополнительным элементом доминирования симуляции оказывается указанный в произведении факт спонсирования корпорациями биомембранны, в которой находится персонаж. Символична также и сцена, в которой Билли читает записку Оранга Мохула (Orang Mohole) о продаже и аренде винтажных арт-фильмов перед тем, как найти Грейт Холл (Great Hall).

Необходимо также отметить, что в тексте Делилло проводит параллели между математикой и искусством. В разговоре с Билли Генрик Эндор говорит о математике следующее: «Математика – единственный авангард, оставшийся в области искусства. Это чистое искусство, парень. Искусство и наука. Искусство, наука и язык. Искусство в той степени искусство, которое мы когда-то называли искусством. Оно потеряло свои крылья после того, как вавилоняне выдохлись. Но оно вновь появилось у греков. Утихло в темные века. Мусульмане и индусы

²⁷ Ibid. – P. 227.

продолжали его развивать. Но теперь оно ярко как никогда» («Mathematics is the only avant-garde remaining in the whole province of art. It's pure art, lad. Art and science. Art, science and language. Art as much as the art we once called art. It lost its wings after the Babylonians fizzled out. But emerged again with the Greeks. Went down in the Dark Ages. Moslems and Hindus kept it going. But now it's back bright as ever»²⁸). Такое сопоставление искусства, науки и языка может быть объяснено модернистским мировоззрением, когда за символом и за знаком стоит в том числе сокровенный, мистический смысл. Герой Эндора, как и герой Ратнера, находился в поисках сокровенного смысла, однако в симуляционном состоянии современного общества нет однозначных подходов. «Я стал слишком неосторожным по отношению к математике. Забыл, какой стремительной и смертельной она может быть» («I got too careless for mathematics. Forgot how swift and deadly it can be»²⁹), – говорит Эндор, объясняя свой уход от научной работы после «провала» в расшифровке сообщения. Математика и наука в целом, язык и искусство в своем допостмодерновом состоянии содержат в себе память о смерти (*memento mori*), в то время как для человека эпохи симуляции смерть скрыта за бесконечным количеством копий, поэтому идея смерти для Эндора, несмотря на его приверженность в большей степени к модернистскому сознанию, невыносима: своим уходом он делает попытку войти в постмодернистское общество, что подчеркивается двумя символами – во-первых, это нора (данный символ в романе связывается также с таким символами, как темнота и подполье в его различных проявлениях (например, «Проект Логикон Минус Один» (Logicon Project Minus-One), разработки которого проходят под землей) – через них осуществляется уход от реальности, в которой довлеет вариативность), которую роет голыми руками и с помощью стальной вешалки Эндор, а во-вторых – личинки, которыми он питается. Нора Эндора содержит в себе вторую нору, симулякр, в котором персонаж пытается найти утешение, однако в итоге умирает, оставляя вторую нору для Роберта

²⁸ DeLillo D. Op. cit. – P. 85.

²⁹ Ibid.

Софтили, также в конце провалившегося в своей научной деятельности. Следует отметить и то, как Эндор подчеркивает, что он питается личинками: «Личинки насекомых. Вот что я ем. Скажи им, когда вернешься. Эндор ест личинки насекомых. Он не ест червей как таковых. Личинки. Квази-черви. Черви pro tem. Пушистые штучки, свежие из земли» («Insect larvae. That's what I eat. Tell them when you get back. Endor eats insect larvae. He doesn't eat worms as such. Larvae. Quasi-worms. Worms pro tem. Furry little items fresh from the earth»³⁰). Личинки как квази-черви – символ оказывается схожим по принципу симулякра, в нем подчеркивается имитация; личинки подчеркивают попытку Эндора войти в симуляцию после провала, адаптироваться к современному постмодерновому состоянию. Как и Ратнера, Эндора не щадит симуляционная эпоха, и если первый находится в подвешенном состоянии, близком к смерти, то второй умирает.

Универсальным символом симулякра оказывается Мохуловская относительность (Mohole, названа в честь уже упомянутого Оранга Мохула), которая в теории предоставляет возможность для появления нескольких измерений, во многом противоречащих постулатам науки. Мохуловская модель вселенной, согласно описанию в тексте, представляет собой звездообразный твиллигон с дырой, в которой находится n -количество доньев. Мохуловская относительность не имеет четкую структуру, представляет собой «невидимую массу» (invisible mass), внутри нее работают правила, отличные от законов физики и науки в целом; также она практически неописуема в рамках языка. Определенная часть повествования отводится вопросу о существовании Мохуловской относительности, и в finale, благодаря открытый Билли Твиллигом зоргам (zorgs, явление, за которое Билли получил Нобелевскую премию и которое в тексте никак не объясняется. Сам Билли считает зорги бесполезными), эта теория подтверждается, в результате чего научная парадигма в романе рушится. Мохуловская относительность по сути представляет собой модель хаоса, беспорядка, симулякра; данная

³⁰ DeLillo D. Op. cit. – P. 85.

симуляционная модель современного общества гиперболизируется автором и распространяется на всю вселенную, тем самым охватывая все области жизни, включая науку в её различных проявлениях.

В романе «Звезда Ратнера» Дон Делилло продолжает развивать идею симулякра. Если до этого автор обращался преимущественно к областям гуманитарного знания, то в данном произведении он рассматривает естественные науки и математику как основу для объективного восприятия мира. Созданный Делилло сюжет показывает, что данные разделы науки включают в себя в том числе и субъективную, опосредованную перспективу, и поэтому их порядок также может быть нарушен и поглощен хаосом.

В романе 1977 года «Игроки» Дон Делилло сосредотачивает внимание на супружеской паре, работающей в Нижнем Манхэттене, районе, в котором находятся важнейшие финансовые структуры. Персонажи текста – Лайл и Пэмми Уайнанты (Lyle and Pammy Wynant) – показаны скучающими в пространстве Всемирного Торгового Центра и Нью-Йоркской Фондовой биржи – так, героиня Пэмми предстает постоянно зевающей, а Лайл характерно чистит ногти зубочисткой. Их черты угадываются в прологе «Кино» (The Movie), где центральные герои в основном повествовании (в данной части их имена не названы) смотрят сцену жестоких убийств игроков в гольф террористами под аккомпанемент подчеркнуто ироничной игры на фортепиано. Основной сюжет фокусируется на двух противопоставленных «играх» – Лайл вовлекается в игру с террористами, а Пэмми – в игру пасторальной идиллии в Мэйне вместе с гомосексуальной парой – Итаном (Ethan) и Джеком (Jack).

В тексте наиболее очевидной является тема терроризма. Вовлеченность героя Лайла в сеть террористических отношений начинается с убийства его коллеги Джорджа. Персонаж Розмари Мур (Rosemary Moore) вводит главного героя в игру терроризма, в которой до этого потерпел поражение Джордж. Несмотря на свое согласие, Лайл оказывается в промежуточном состоянии, так как после знакомства с участниками провалившегося террористического акта он одновременно помогает и террористам и лицам, следящим за ними. Важным в

этом контексте является персонаж Дж. Киннера (J.Kinnear), чьи реплики содержат размышления о современном терроризме. Персонаж отмечает, что секретная жизнь, связанная с опасностью, с общественной угрозой, является чем-то увлекательным для «белого воротничка»: «Это была тайная мечта белого воротничка. Сделать звонок из телефонной будки посреди ночи. Позвонить кому-нибудь правительству, кому-нибудь департаменту, именно, государства. <...> Представь себе как сексуально это может быть для преданного профессора или бизнесмена» («That was the secret dream of the white collar. To place a call from a public booth in the middle of the night. Calling some government bureau, some official department, right, of the government. <...> Imagine how sexy that can be for the true-blue businessman or professor»³¹). В данном отрывке Киннером осуществляется попытка рассмотреть ментальность американского среднего класса, повязанного в рутине рабочих отношений. Данный контекст позволяет понять, с чем связано стремление уничтожить финансовые структуры, являющие основой современного американского общества. В дальнейшем диалоге с Лайлой Киннер объясняет отношения между государством и террором. Открыто показывая Лайлу оружие, Киннер говорит о том, что это также предмет чистой ностальгии по эпохе государственного насилия, особенно в 1960-ые годы («Щиты, слезоточивый газ, все эти дела по сопротивлению толпе в шестидесятых. Это артефакты. Все это – памятные вещи» («Riot shields, tear gas, all that anti-crowd business in the sixties. These are artifacts. This stuff is memorabilia»³²)). Терроризм в данном рассмотрении оказывается тождественен государственной репрессии. Такое сходство подчеркивается и в отмечаемом Киннером свойством государственного аппарата запутывать – в действиях есть двойственность, множественность интерпретаций, «чужд[ая] либеральному духу» («This is all so

³¹ DeLillo D. Players. – New York: Vintage, 1989. – P. 100. – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

³² Ibid. – P. 103.

alien to the liberal spirit»³³). Эта двойственность также присутствует в террористическом акте – когда Лайл пытается узнать у Киннера причины убийства Джорджа, последний дает ему несколько возможных сценариев, каждый из которых имеет определенную долю правдоподобности из-за размытости деталей. В последнем диалоге с Лайлом Киннер призывает его не заходить далеко в своей игре с терроризмом: «Все эти вещи действительно происходят, Лайл, когда все сделано тщательно. Это не дает никакого результата. Это очередное событие для СМИ. Невинные люди, мертвые и изуродованные. К какому концу это приведет? К огласке движения, вот и все. Снова СМИ. Они хотят освещения событий. Общественный интерес. Они хотят драматизировать» («These things really go off, Lyle, when they're put together properly. It accomplishes nothing. It's another media event. Innocent people dead and mutilated. Toward what end? Publicize the movement, that's all. Media again. They want coverage. Public interest. They want to dramatize»³⁴). Терроризм приобретает черты симулякра, так как акт террора, в свою очередь, становится основой для средств массовой информации и одновременно фундаментом для теорий. Участница террористических операций Марина Вайлар-Рамирез (Marina Vilar/Ramirez – важно отметить, что героиня использует разные фамилии для разных людей, как и её брат Луис (Luis) – личности террористов неоднозначны, они подчеркнуто скрываются под «масками») предполагает оценку Киннера, если бы тот знал о замысле, стоящем за подрывом Биржи: «Это вызвало бы у него симпатии, если бы он знал. Не к самому подрыву. К мыслям, стоящим за ним. Он бы обсуждал, обсуждал, обсуждал. Дж. (Киннер – прим. автора) весь про теорию. <...> Мы не только составляем доктрины, мой брат и я. Мы здесь, чтобы разрушать. <...> Теория – это изнеженная отвлеченность. Её цель – повысить самооценку теоретиков. Единственная достойная доктрина – просчитанное безумие» («It would have appealed to him if he had known. Not the bombing of itself. The thinking behind it. He would have discussed, discussed,

³³ DeLillo D. Op. cit. – P. 104.

³⁴ Ibid. – P. 180.

discussed. J. is all theory. <...> We don't only make doctrines, my brother and I. We're here to destroy. <...> Theory is an effete diversion. Its purpose is to increase the self-esteem of the theorists. The only worthwhile doctrine is calculated madness»³⁵). Перед планированием второй атаки на Биржу с участием Лайла Марина объясняет позицию её брата, на практике реализующего свою философию разрушения – через реплики героини раскрывается готовность Луиса умереть: жизненный опыт персонажа описан как стремление к смерти. Персонаж тем самым сближается с героем романа «Бегущий пес» Гленом Селви (Glen Selvy), однако путь Луиса Вайлара-Рамиреза оказывается осознанным – в тексте также отмечается образованность персонажа, его способность теоретизировать и обсуждать различные идеи, но в то же время и изготавливать бомбы. Герои Киннера и Луиса оба строят теоретические системы, и их различие проявляется лишь в вопросе практики – персонаж Киннера пассивен и видит бесмысленность разрушения, в случае же героя Луиса наблюдается религиозная приверженность террору, активное стремление победить «тайную силу» финансового мира, готовность отдать жизнь за идею. В конечном счете, симуляционная природа современных отношений приравнивает и обесценивает обе позиции. Персонаж Лайла, в свою очередь, склоняется к позиции, отличной от той, на которой стоят Марина и Луис – именно поэтому он предает героев. В эпилоге романа «Мотель» («The Motel») вновь описывается сцена, где персонажи не называются, но угадываются. Герой Лайла оказывается в постели Розмари, все это время исполнявшей роль медиатора между Лайлом, Киннером и Вайларами-Рамирезами. Важно отметить, что в половом акте Лайл является, скорее всего, пассивным участником – об этом можно судить исходя из упоминания пластмассового фаллоса, пристегнутого к телу Розмари. Исследователь Дэвид Коварт в своей работе «Дон Делилло: физика языка» анализирует сцену следующим образом: «Лайл ведет себя как человек, который инстинктивно понимает, что современная реальность – игра образов и теней и ничего другого. <...> Он не монстр, если посмотреть на него с точки зрения

³⁵ DeLillo D. Op. cit. – P. 107-108.

идей Фуко, – он тот, кто действует исходя из логики опыта. В финальной иронии романа Лайл становится именно тем «игроком», каким ему предназначено быть: личностью, которая вместе со способностью мириться со страхом точно также живет без убеждений, без приверженности чему-либо, без субстанции»³⁶. Таким образом, Лайл, как Дэвид Белл и Баки Вундерлик, возвращается к миру симуляков, принимая его после полученного опыта.

Героиня Пэмми оказывается в другой «игре», идиллии американской провинции. Поездка в штат Мэн представляется как попытка выйти из установленной системы финансового мира. В фокусе повествования оказывается герой Джека, характеризующийся своей невинностью, которая притягивает Пэмми. Отпуск в Мэйне становится моментом взгляда внутрь себя для героев Пэмми и Джека – подобным местом для созерцания в романе «Бегущий пес» являлись «Марафонские шахты» (Marathon Mines), где герой Глена Селви был «создан» разведкой и где он принял смерть. В Мэйне отношения Джека и Итана становятся отчетливо дистанцированными, подобно тому, какими являются отношения между Пэмми и Лайлом. Здесь же разрушается «маска» Джека – он признается Пэмми, что не является геем. Пэмми и Джек занимаются сексом в отсутствии Итана; Джек теряет свою невинность в том смысле, что он больше не в состоянии выдержать симуляционную жизнь. Описывая своего партнера, Итан отмечает: «Он принимает вещи как обвинения, принижения. Затем он обвиняет в ответ, часто про себя, когда уходит дуться. Я думаю, он порицает свое окружение так же, как и всё другое. Люди, которых он видит в пределах этих рамок. Какие-то места хороши, по какой-то причине. В других он ощущает себя приниженным. Он не получает чувства собственного существования, я полагаю. Мне кажется, что на всем пути были какие-то места, ранее. Родственники и так далее. Люди теперь стали размытостями» («He takes things as accusations, diminishments. Then he in turn accuses, often privately, going off to sulk. I think he condemns his surroundings as much as anything. People he sees within that frame. Some places are

³⁶ Cowart D. Don DeLillo: The Physics of Language. – Athens, GA: University of Georgia Press, 2003. – P. 54.

good, somehow. Others he feels reduced in. He gets no sense of himself, I suppose. I guess there were places all along the line, earlier. Relatives, so on. The people are blurs now»³⁷⁾. В последней главе второй части романа Пэмми обнаруживает Джека в помойке среди брендированных банок, бутылок и т.д. Джек совершил акт самосожжения, что отсылает к известной фотографии Малькольма Брауна (Malcolm Browne, 1931-2012), на которой запечатлен акт самосожжения буддийского монаха Тхить Куанг Дыка в знак протеста против преследований буддистов в Южном Вьетнаме (о сходстве говорит также и описанная поза Джека – у него скрещены ноги, подобно позе лотоса, которую принял Дык). Джек становится «мучеником» эпохи симуляков, его смерть приобретает псевдорелигиозный оттенок. Тело Джека на фоне бутылок и банок напоминает произведения поп-арта (к тому же среди предметов мусора оказывается банка супа «Кэмпбелл» (Campbell's Soup Can), отсылающая к творчеству художника Энди Уорхола (Andy Warhol, 1928-1987)), и смерть, кажется, намеренно снижается в своем значении – если поступок Тхить Куанг Дыка оказал существенное влияние на современный мир (важно отметить, что событие проходило в годы президентства Джона Кеннеди, когда эпоха постмодерна еще зарождалась), то смерть Джека приводит к возвращению Итана и Пэмми в мир симуляков: Итан начинает рассуждать о том, что в старости ему придется покупать продукты в магазине только для себя (все поведение Итана вечером перед возвращением домой Пэмми описывает через повествователя как «бесстрастную повесть» («deadpan novella») – Итан не способен смириться со смертью в понятиях, отличных от симуляков), а Пэмми впервые испытывает «настоящее горе» (до этого её опыт ограничивался созданием брошюры для «Отдела управления горя» (Grief Management)), но происходит это также в условиях мира симуляков – эмоциональность героини проявляется лишь в момент просмотра телевизора. Последняя сцена с Пэмми запечатлевает её за изучением вывески на ночлежке: «Она прошла под бегущей строкой у ночлежки. На ней было написано: временные. Что-то смутило её в этом слове.

³⁷ DeLillo D. Players. – New York: Vintage, 1989. – P. 173.

Оно приняло абстрактный оттенок, что, по её опыту, происходило и ранее (хотя редко), собираясь в её голове как языковые модули, которые по таинственным причинам ускользнули от ответственности перед содержанием. Временные. То, что оно передавало, не может быть описано словами. Функциональная значимость каким-то образом выскользнула из своих покровов и исчезла. Пэмми остановилась, полностью повернула свое тело и вновь взглянула на вывеску. Прошли секунды перед тем, как она поняла значение» («She walked beneath a flophouse marquee. It read: transients. Something about that word confused her. It took on an abstract tone, as words had done before in her experience (although rarely), subsisting in her mind as language units that had mysteriously evaded the responsibilities of content. Tran-zhents. What it conveyed could not itself be put into words. The functional value had slipped out of its bark somehow and vanished. Pammy stopped walking, turned her body completely and looked once more at the sign. Seconds passed before she grasped its meaning»³⁸). В сцене демонстрируется возможность истинного значения в симуляционном мире – перед Пэмми предстает потенциальная объективная реальность, которая распространяется за пределами языка. Тем не менее, предпосылка выхода за пределы симулякра является спорной – Пэмми все же удается «ухватить» функциональную значимость, которая принадлежит миру симуляков. Можно полагать, что объективная истина существует лишь в виде мимолетного мгновения, но и это заявление по сути своей спекулятивно.

В романе «Игроки» симуляция рассматривается в контексте явления терроризма. Террористический акт также является частью системы симуляков, несмотря на то, что в его основе лежат насилие и смерть, последняя из которых имеет выход за пределы симуляционного пространства. Персонажи романа оказываются игроками именно потому, что действуют в соответствии с установленными системой правилами: возможность выхода за пределы системы отвергается персонажами. С другой стороны, пространство за пределами влияния симуляков оказывается неопределенным, поэтому идея выхода к

³⁸ DeLillo D. Op. cit. – P. 207.

истине остается двойственной из-за существенного влияния систем, в том числе и влияния языка.

Роман 1978 года «Бегущий пес» представляет собой произведение, обыгрывающее шпионский триллер, жанр массовой литературы. Сюжет построен вокруг записи из бункера, в котором находился Адольф Гитлер перед своей смертью. Точного содержания пленки никто не знает, однако в начале повествования утверждается, что на ней запечатлена оргия. Название текста отсылает к идиоме китайского происхождения: бегущий пес – человек, который слепо следует приказам и никак их не оценивает. В романе «бегущим псом» является центральный персонаж Глен Селви, индеец по происхождению, имеющий другое имя – Бегущий Пес³⁹. Селви – подготовленный агент разведки, отличающийся простодушием (подобно герою повести Вольтера «Простодушный» (*L'Ingenu*, 1767)) и верой в свое дело. Персонаж играет роль лакея на нескольких уровнях – он исполняет обязанности «ассистента ассистента» («Assistant to the assistant»⁴⁰) у Сенатора Ллойда Персивала (Lloyd Percival), организующего для последнего покупку эrotического антиквариата, и одновременно внедренного агента, чья задача – найти компромат на этого же сенатора, занимающегося расследованием деятельности Консультативного комитета персонала, Кабинета записей и выплат (ККП/КЗВ, The Personnel Advisory Committee, Office of Records and Disbursements, PAC/ORD). В сюжете Селви становится мишенью для Эрла Маджера (Earl Muder), возглавляющего подразделение «Лучевая Матрица» (Radial Matrix), которое тесно связано с ККП/КЗВ и занимается осуществлением различных секретных операций. В заключительных главах романа, персонаж Селви приходит к пониманию, что система готовила его к смерти («Все это время он готовился умереть» («All this time he'd been preparing to die»⁴¹) – такой вывод дается в словах

³⁹ DeLillo D. *Running Dog*. – New York: Vintage, 1989. – P. 160. – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

⁴⁰ Ibid. – P. 35.

⁴¹ DeLillo D. Op. cit. – P. 183.

повествователя). Подчеркивается, что герой «верит в коды» («I believe in codes»⁴²), подстраивается под избранную им систему, отказываясь тем самым от собственной индивидуальности. Такой подход к мировосприятию оказывается симуляционным – с данной системой взглядов нельзя выйти за рамки смерти. В разговоре с Сэлви его наставник Леви Блэквотер (Levi Blackwater) говорит о вопросах понимания окружающего мира: «Чем меньше здесь есть, Глен, тем больше ты подвергаешься анализу с целью найти вещи, которые действительно существуют. Внутри и снаружи. Это работает. Если ты ограничишь себя до самого узконаправленного субъекта, то ты сможешь заставить себя сконцентрироваться до такой степени, что познаешь очень многое. Ты уже знаешь очень многое об этом. Ты откроешь для себя, что знаешь значительно больше, чем ты мог представить» («The less there is, Glen, the more you're tested to find the things that do exist. Within and without. It works. If you limit yourself to the narrowest subject, you force yourself to concentrate to such an extent that you're able to learn a great deal about it. You already know a great deal about it. You find you already know much more than you'd imagined»⁴³). Леви в целом описывает восприятие модерновой эпохи, однако сам Селви выбрал иной путь, действительность симуляков с искусственным порядком. Селви погибает от рук наемников, ему отрезают голову и забирают её (данная процедура напоминает убийце зверства из его вьетнамского прошлого, когда головы врагов насаживали на колы для дискомфорта духа⁴⁴), что означает неопределенность его дальнейшего пути – Леви проводит над телом ритуал, но для того, чтобы узнать судьбу духа Селви, ему нужны волосы с головы мертвеца⁴⁵. Таким образом, принятие игры симуляков не дает защиты от смерти. Следование мнимому порядку оказывается в том числе и губительным, однако при этом автор не дает какого-либо ответа по поводу выбора своего мировоззрения.

⁴² Ibid. – P. 33.

⁴³ Ibid. – P. 231.

⁴⁴ Ibid. – P. 240.

⁴⁵ DeLillo D. Op. cit. – P. 246.

Анализ симуляков в романе также включает в себя рассмотрение явления ностальгии. Один из героев романа, владелец галереи «Космическая Эротика» (Cosmic Erotics) Лайтборн (Lightborne), специализирующийся на предметах эrotического содержания, проявляет интерес к периоду Третьего Рейха. Он объясняет свой интерес следующим образом: «Понимаешь, он [Гитлер] бесконечно увлекателен. Вся эпоха нацизма. Людям недостаточно. Если это нацисты, то это автоматически эротика. Насилие, ритуалы, кожа, ботфорты. Все, связанное с униформами и атрибутикой. Он порол свою племянницу, ты знал об этом?» («You see, he's endlessly fascinating. The whole Nazi era. People can't get enough. If it's Nazis, it's automatically erotic. The violence, the rituals, the leather, the jackboots. The whole thing for uniforms and paraphernalia. He whipped his niece, did you know that?»⁴⁶). Ранее Лайтборн говорил об одержимости кинофильмами в нацистской Германии; если учесть мысль персонажа о важности движения в эротике, высказанную в первой главе первой части текста, то можно увидеть концепцию многомерной связи нацизма и сексуальности. Порнография, как и кино в целом, подавляет человеческий элемент (об этом говорит персонаж Эдди Фенига в романе «Улица Грейт Джоунс») и вводит в мир симуляков. Лайтборн охвачен Третьим Рейхом как идеализированным миром эротики, в котором проходят оргии и открывается возможность для удовлетворения своих извращенных потребностей. Гитлер в понимании Лайтхорна оказывается фигурой постмодерна (персонаж называет Гитлера «поп-героем» и «рок-н-рольщиком» из-за популярности у женщин, а его плохой вкус в изобразительном искусстве описывается Лайтхорном как предтеча поп-арта, китча, халтуры, кэмпа и порнографии), которая в то же время представляет из себя невероятно устойчивый для современности символ зла. Его ожидания, связанные с содержанием пленки из бункера, не оправдываются: в записи показана иная сторона Гитлера, не коррелирующая с современным представлением о его личности. Гитлер пытается изображать героя фильмов Чарли Чаплина перед шестью детьми, скорее всего,

⁴⁶ Ibid. – P. 52.

отравленными Геббельсом. Содержание фильма разочаровывает Лайтборна: «Я ожидал что-то бескомпромиссное. Что-то мрачное и мощное. Безумие в самом конце. Извращения, секс. Смотри, он крутит трость. Катастрофа» («I expected something hard-edged. Something dark and potent. The madness at the end. The perversions, the sex. Look, he's twirling the cane. A disaster»⁴⁷). Комментируя происходящее в фильме, Молли Робинсон (Molly Robinson) и Лайтборн отмечают непрофессионализм съемки, который создает иллюзию реалистичности – здесь практически нет монтажа, поэтому изображаемое кажется истинным. В этом плане кинематограф эпохи Третьего Рейха оказывается ближе к модернизму, чем к постмодерну – ранее в повествовании Лайтборн говорит об интересе нацистов к кинематографу следующее: «Эти нацисты были помешаны на кино. Они всё записывали на пленку. Даже казни, по его просьбе. Фильм был важен для эпохи нацизма. Миф, мечты, память» («Those Nazis had a thing for movies. They put everything on film. Executions, even, at his personal request. Film was essential to the Nazi era. Myth, dreams, memory»⁴⁸). Мифы и ритуальность вместе с документальным качеством оказываются неприятны для индивида эпохи симулякров – на пленке из бункера нет давления порнографии, но есть индивидуальность (Гитлер не как вождь, но как человек), не присущая современности. Ностальгия по прошлому оказывается несостоятельной после предоставления фактов, в большей степени претендующих на объективность – созданная современной эпохой картина мира рушится в результате появления подобных деталей на фоне размытого симуляцией суждения.

Другим объектом ностальгии является персонаж Эрла Маджера. Глава подразделения «Лучевая матрица», Эрл строит свою жизнь так, как это было на войне во Вьетнаме. Отмечается, что в бизнесе Маджер использует технику и навыки, которые он получил на полях сражения – во Вьетнаме он создал феодальную вотчину, а также организовал зоопарк. В послевоенный период

⁴⁷ DeLillo D. Op. cit. – P. 237

⁴⁸ Ibid. – P. 52.

Маджер управляет подразделением подобным образом, со временем устанавливает независимость от высших государственных инстанций, а затем отходит от дел, изолировавшись в своем доме. Тема войны во Вьетнаме является существенной в американской культуре, и одной из проблем в данной тематике становится вопрос адаптации в мирное время. Эрл выбирает путь изоляции, предпочитая оставаться в мире Вьетнама. Эскапизм находит опору в языке военного времени: например, в словесном портрете своей вьетнамской жены герой использует расистское оскорбление «гук» (gook), а техническое описание оружия и несуразица разговоров в момент непосредственного боя характеризуются им как образцы красоты (об именовании вооружения говорится следующее: «Орудия были именованы, получали второе имя, сленговое название, были крещены, титулованы и прозваны. Механизмы защиты. Ориентир идеального исполнения. Декламация этих имен была солдатской поэзией, его контржаргоном смерти» (*«Weapons were named, surnamed, slang-named, christened, titled and dubbed. Protective devices. Bearings of perfect performance. Reciting these names was the soldier's poetry, his counterjargon to death»*⁴⁹)). Ностальгия Маджера выражается в его занятии изготовлением ножей и желанием создать такой же зоопарк, которым он управлял во Вьетнаме. Проблема данного мышления выражается в насильственной природе подобной адаптации – Эрл уничтожает своих врагов (противников) по ритуальной схеме войны, надеясь уйти от смерти; порядок осуществляется насилием и приводит к изоляции Эрла, пытающегося вернуть «потерянный рай» вьетнамской войны. Учитывая, что смерть оказывается единственным существенным заявлением в мире симулякров, то противостояние Эрла против нее оказывается таким же тщетным занятием, как и услужливость Глен Селви.

Еще одним важным элементом, отсылающим к явлению симулякра, является размытость содержания знаков. Проходящим мотивом в произведении является маскировка. Центральный герой Глен Сэлви скрывает свое индейское

⁴⁹ DeLillo D. Op. cit. – P. 209.

происхождение, утверждая, что можно получить навыки скрытия своей истинной внешности, если есть хорошее зеркало («Ты можешь выглядеть иначе, если тренируешься. Начинаешь с хорошего зеркала» («You can look different if you train. You start with a good mirror»⁵⁰)). Образ зеркала вновь, как и в романе «Звезда Ратнера», отсылает к интерпретации Лакана, постулирующей иллюзорность восприятия себя, диктуемую образом. Данное качество дополняет образ персонажа Селви: его услужливость снижает индивидуальное начало. Также черты размываются у персонажа Кристофа Людеке (Christof Ludecke) – в прологе романа его находят мертвым в женском облачении. Жена персонажа Клара отмечает, что Кристоф не был гомосексуалистом, но любил облачаться в женские одеяния. Здесь наблюдается выход не только за свою расовую и культурную идентичность, но и выход за пределы конвенций пола, который также не дает защиты от смерти. Другими существенными образами с размытым содержанием являются Адольф Гитлер и Чарли Чаплин. Герои поставлены вместе как персонажи кинофильмов – Гитлер как участник фильма, записанного в бункере, и Чаплин как действующее лицо в фильме «Великий Диктатор» (The Great Dictator, 1940). Описания сцен обоих кинофильмов даны таким образом, что герой Чаплина становится в большей степени похож на мифический образ Гитлера-вождя, в то время как сам Гитлер берет на себя роль персонажей Чаплина. Современная эпоха определяется таким мировосприятием, когда образ претерпевает метаморфозы содержания. В послевоенной эпохе теряется основание, истинность, противоположные элементы оказываются тождественными, в результате чего порождается хаос.

Роман «Бегущий пес» затрагивает вопросы симуляции во множественных аспектах – персонажи вымышленные и исторические приобретают различные содержания в зависимости от угла рассмотрения. В произведении рассмотрены такие явления современности, как порнография, подавляющая индивида своей прямолинейностью. Также на нескольких уровнях рассматривается адаптация в системе хаоса, попытка следовать определенному порядку в постмодернистской

⁵⁰ DeLillo D. Op. cit. – P. 160.

парадигме, – такая практика не отводит индивида от смерти, поэтому услужливость персонажа Селви и следование Эрла Маджера языку войны в мирное время не ведут к адекватному познанию истинности, а лишь подчеркивают их приверженность миру симуляции.

Роман «Имена» рассматривает насилие как способ установления порядка в рамках постмодернистской парадигмы. Действие произведения проходит за пределами США, но главный герой – Джеймс Акстон (James Axton) – является американцем; одной из ключевых тем в романе является американское мировосприятие в глобальном контексте. Несмотря на доминирование США в глобальном пространстве, Америка предстает страной с симуляционным мышлением – в этом контексте значителен комментарий одного из героев, Оуэна Брадемаса (Owen Brademas): «Я пришел к той мысли, что Европа – это книга в твердой обложке, а Америка – версия в мягкой обложке» («I've come to think of Europe as a hardcover book, America as the paperback version»⁵¹). Американское мировоззрение предстает в качестве ответвления мировоззрения европейского – США является «копией» Европы, начинающей развиваться по собственному пути, порождая копии копий. Сама связь США с другими странами обуславливается не культурой, но политикой и экономикой – герой Андреаса Илиадеса описывает отношения США с другими странами следующим образом: «Если две страны, которые не снабжают американцев каким-либо ценным товаром, воюют друг с другом, то в этом случае общественное обучение не имеет места. Но когда диктатор свергается, когда нефть под угрозой, то тогда тыключаешь телевизор, и тебе говорят о том, где находится данная страна, на каком языке там говорят, как произносятся имена лидеров, какая там религия, и, вероятно, ты сможешь вырезать из газеты рецепты персидских блюд» («If two countries fight that do not supply the Americans with some precious commodity, then the education of the public does not take place. But when the dictator falls, when the oil is threatened, then you turn on the television and they tell you where the country is, what the language is, how to

⁵¹ DeLillo D. The Names. – New York: Vintage, 1989. – P. 23. – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

pronounce the names of the leaders, what the religion is all about, and maybe you can cut out recipes in the newspaper of Persian dishes»⁵²). Мир, находящийся за пределами США, воспринимается американцами опосредованно и лишь в том случае, когда имеется интерес политического или экономического толка. Поэтому для героя Джеймса Акстона Парфенон открывается лишь в конце романа, после его опыта знакомства с явлением культа – персонаж открывает для себя видение, не связанное с рациональным, но с чувственным, мистическим.

Язык является центральной темой романа, с ним связаны ритуальные убийства, проводимые культом, чьи принципы и идеи не вполне ясны. Цель избирается следующим образом: инициалы индивида должны совпадать с первыми буквами названия поселения, в котором он находится. Важно отметить, что жертва изначально немощна и близка к смерти, поэтому участники культа лишь придают насильственный почерк неизбежной участи. Через реплики персонажа Андала (Andahl) можно попытаться выявить позицию культа – в ритуале его адепты ищут выход за пределы мира симуляков к реальному миру. Имена, буквы, звуки, дериваты, транслитерации, по мнению приверженцев, содержат в себе «секретную силу», поэтому к языку они относятся трепетно. В высказываниях Андала также содержится комментарий по поводу отношений между словом и записью на кинопленку: «Книга отбрасывает тень, фильм и есть тень. Мы пытаемся определить вещи» («A book throws a shadow, a film is a shadow. We are trying to define things»⁵³). Таким образом, язык содержит в себе элементы выхода за пределы симулякра, однако тот факт, что к реальному культу пытаются подойти путем насилия, дискредитирует их. С мистическим знанием имеет дело и фигура писателя, которую в романе представляет персонаж Тапа (Tap, Thomas), сын главного героя. Как и участники культа, Тап имеет дело с лингвистической сферой, так как практикуется в письме и говорит на специфичном об-языке (ob-language). В

⁵² DeLillo D. Op. cit. – P. 58.

⁵³ Ibid. – P. 212.

отличие от культа, персонаж открывает реальное не через насилие и порядок, но через различие. В письме Тап намеренно оставляет грамматические ошибки, опечатки и т.д. История Тапа опирается на рассказы Оуэна Брадемаса из его детства, что придает ей характер нехудожественной литературы, при этом её аутентичность определяется в том числе и характером письма персонажа. Оба пути выхода за пределы симулякра спекулятивны, однако метод Тапа в меньшей степени окутан безумием, которое описывает герой Андала: «У безумия есть структура. Мы можем сказать, что безумие – это во всём структура. Мы можем сказать, что структура – врожденный элемент безумия. Без одного нет другого» («Madness has a structure. We might say madness is all structure. We might say structure is inherent in madness. There is not the one without the other»⁵⁴). В ритуале, стремящемся вернуть порядок, нет смысла, за ним нет содержания – Джеймс Акстон в этой связи говорит следующее: «Он [Андал] представил элемент мотивации, установок и нужд. Сила культа, его психический контроль, была основана на отсутствии таких свойств. Без смысла, без содержания, без исторических связей, без ритуальной значимости. Оуэн и я провели несколько часов в построении теорий, окутывая очевидный поступок отчаянными предположениями, в основном с целью собственного успокоения. Мы знали, что в конце концов останемся ни с чем. Ничего значительного, ничего, имеющего смысла» («He'd introduced an element of motivation, of attitudes and needs. The cult's power, its psychic grip, was based on an absence of such things. No sense, no content, no historic bond, no ritual significance. Owen and I had spent several hours building theories, surrounding the bare act with desperate speculations, mainly to comfort ourselves. We knew in the end we'd be left with nothing. Nothing signified, nothing meant»⁵⁵). Порядок в насилии оказывается фикцией, симулякром и в каком-то смысле оправданием. Ритуал данного культа бессодержателен, и это дает повод рассматривать его адептов как представителей постмодернистского мышления с постоянно ускользающим

⁵⁴ DeLillo D. Op. cit. – P. 210.

⁵⁵ DeLillo D. Op. cit. – P. 216.

референтом. Таким образом, в романе «Имена» показывается несостоятельность идеи порядка и рациональности как инструмента постижения объективной реальности. Подобно другим сферам постмодернистской парадигмы порядок может не иметь точного содержания. В этом аспекте произведение идейно приближено к ранее упомянутому роману «Звезда Ратнера».

Не менее существенен вопрос восприятия современности через призму записи. Один из героев романа, режиссер Фрэнк Вольтерра (Frank Volterra), выезжает из Америки в поиске уже упомянутого ранее культа. Подобно герою романа «Американа» Дэвиду Беллу, Вольтерра в съемке стремится достичь документальной достоверности, максимально объективного повествования. Однако во время описания своего плана по съемке деятельности культа Вольтерра отмечает, что не допустит ритуального убийства и оставит концовку фильма открытой. Вольтерре кажется, что участники культа согласятся на запись своих действий: «Я убежден, что они захотят сделать это. Жизнь, которую они ведут, кажется чем-то очень близким к фильму, естественным для фильма... <...>. Фильм — это больше, чем искусство двадцатого века. Это другая часть сознания двадцатого века. Это мир, видимый изнутри. Мы пришли к определенному этапу в истории фильма. Если вещь может быть снята, то фильм подразумевается самой вещью. Вот на каком мы этапе. Двадцатый век — на пленке» («My conviction is that they'll want to do it. The life they lead out here, what they do, seems so close to something on film, so natural to film... <...> Film is more than the twentieth-century art. It's another part of the twentieth-century mind. It's the world seen from inside. We've come to a certain point in the history of film. If a thing can be filmed, film is implied in the thing itself. This is where we are. The twentieth century is *on film*»⁵⁶). В данной реплике выражается идея современного восприятия мира в целом: даже без использования камер окружающая действительность представляется для индивида чем-то опосредованным. В связи с этим идея записи действий культа на пленку становится участником культа

⁵⁶ DeLillo D. Op. cit. – P. 200.

Андалом под сомнение, о чем упоминалось ранее. Позиция Фрэнка Вольтерры по поводу современного мира находится в контрасте с позицией культа, которую выразил участник под именем Автар Сингх (Avtar Singh): «Мир стал ссылаться сам на себя. <...> Тысячи лет мир был нашим избавлением, нашим убежищем. Люди прятались от самих себя в мире. Мы прятались от Бога или смерти. Мир был там, где мы жили, собственное было там, где мы сходили с ума и умирали. Но теперь мир создал его собственное. Почему, как, неважно. Что происходит с нами, когда мир имеет собственное? Как мы можем сказать самую простую вещь и не попасть в ловушку? Куда мы идем, как мы живем, кому мы верим?» («The world has become self-referring. You know this. This thing has seeped into the texture of the world. The world for thousands of years was our escape, was our refuge. Men hid from themselves in the world. We hid from God or death. The world was where we lived, the self was where we went mad and died. But now the world has made a self of its own. Why, how, never mind. What happens to us now that the world has a self? How do we say the simplest thing without falling into a trap? Where do we go, how do we live, who do we believe?»⁵⁷). Описание мира во многом похоже на определение симулякра, что особенно выражается в такой черте, как отсылание к самому себе. Из реплики Сингха также можно судить, что цель культа бессмысленна в рамках современной парадигмы, поэтому на вопрос о схеме убийства Андал не отвечает, а лишь подводит палец к губам. Мир оказывается ловушкой, в котором трансцендентальное и смерть вынесены за условную границу постмодернистской парадигмы.

Роман «Имена» фокусируется на мифе Америки в мировом контексте, за пределами её территории, а также детально рассматривает язык и его функции в современном мире. Симуляционная природа современного мира подчеркивается взглядами некоторых персонажей на мир; выход за пределы симулякра не может осуществиться лишь за счет рациональности. Язык в этом контексте также принадлежит симулякру из-за своей ускользающей референтности, однако в нем имеются предпосылки к выходу в

⁵⁷ Ibid. – P. 297.

трансцендентальное; с другой стороны, данные предпосылки не дают какой-либо определенности, поэтому идея выхода за рамки «мира, ссылающегося на самого себя» может оказаться фиктивной, ложной.

С разных точек зрения и наиболее детально явление симулякра рассматривается в романе 1985 года «Белый шум». В центре повествования – эпизоды из жизни семьи Глэдни, чьи черты во многом обусловлены парадигмой современного мира. Связь концепции Жана Бодрийяра и романа «Белый шум» отмечается у многих исследователей – Леонард Вилкокс в статье «Бодрийяр, «Белый шум» Делилло и конец героического нарратива» («Baudrillard, DeLillo's "White Noise," and the End of Heroic Narrative») указывает следующее: «В частности, «Белый шум» и «Весы», с их интересом к электронной медиации и репрезентации, показывают точку зрения на жизнь в современной Америке, которая невероятно похожа на ту, что отмечает Жан Бодрийяр. Они указывают, что трансформации современного общества, которые Бодрийяр описывает в своих теоретических работах об информации и медиа, также захватили разум и сформировали романы Делилло. Особенно для романа «Белый шум» – так как в произведении в большей степени целенаправленно раскрываются сфера информации и медиа-пространство, – работы Бодрийяра дают интересную, ценную и даже решающую перспективу. Информационный мир, который Бодрийяр разграничивает, имеет поразительное сходство с миром «Белого шума»...»⁵⁸. Статья в целом посвящена герою Джека Глэдни (Jack Gladney), главы семейства, которого Вилкокс интерпретирует как модернистского героя «фаустианской или прометеевской эпохи», находящегося в условиях «протеического» (разностороннего, многогранного) постмодернистского порядка⁵⁹. Герой Джека находит себе несколько «масок» от мира постмодерна – во-первых, он уходит от постмодернистской парадигмы в своей учебной области – гитлероведении (Hitler studies), которому в колледже выделено целое

⁵⁸ Wilcox L. Baudrillard, DeLillo's "White Noise," and the End of Heroic Narrative // Contemporary Literature. – 1991. – Vol. 32. – No. 3. – P. 346. – Далее текст этой статьи цитируется в моем переводе – К. Т.

⁵⁹ Ibid. – P. 349.

отделение. Занимательен факт, что Глэдни придумывает гитлероведение в марте 1968 года – в историческом контексте данный год характеризуется массовыми студенческими протестами по всему миру, включая США. События 1960-ых годов знаменуют смену парадигмы общественного сознания, и сосредоточение внимания на фигуре Адольфа Гитлера в академической среде знаменует желание государственного института вернуть идею порядка, так как Гитлер является фигурой скорее модернистского типа. Гитлер оказывается «маской», которую надевает Джек Глэдни перед постмодернистским хаотичным миром – ранее упомянутый исследователь Леонард Вилкоxs отмечает, что гитлероведение «подразумевает в себе мрачный ностальгический импульс восстановления «реального» в век симуляции»⁶⁰. Другими «масками» Глэдни являются его очки в толстой оправе и затемненными линзами (которые Глэдни выбирает в качестве альтернативы густой бороде – здесь следует упомянуть героя Ллойда Персиаваля (Lloyd Percival) из романа «Бегущий пес», который в бороде видел символ тайной власти и также представляет из себя индивида модернистского типа), а также дополнительные инициалы – герой выбирает именование «Джей-Эй-Кей Глэдни» (J.A.K. Gladney). Инициалы могут отсылать к фигуре президента Джона Кеннеди, также известного в общественном пространстве под инициалами Джей-Эф-Кей (JFK). Смерть Джона Кеннеди означает начало доминирования постмодернистской парадигмы, однако сама фигура президента отличалась индивидуальностью, качеством, которым хочет обладать сам Глэдни. При этом на протяжении всего романа Глэдни стремится одновременно адаптироваться в современности из-за боязни смерти, концепции, чуждой постмодернистской парадигме. Данное противоречие обуславливает дальнейшее втягивание Джека в постмодернистское поле, хотя герой в конце повествования сохраняет свой «модернистский» страх смерти.

Симулякры в романе выражены несколькими определенными образами. Одним из наиболее ярких из них является «самый фотографируемый амбар

⁶⁰ Ibid. – P. 352.

Америки» («the most photographed barn in America»⁶¹), достопримечательность в сельской местности Фармингтона (Farmington). Местность вокруг амбара ограничена белыми ограждениями; по дороге к достопримечательности встречаются знаки, говорящие о том, что амбар является самым фотографируемым в Америке; имеется возвышение, с которого происходит просмотр и фотографирование амбара. Амбар оказывается выведен из сферы своего практического применения и становится копией копии. Герой Мюррея Джая Сискинда (Murray Jay Siskind) отмечает, что никто не видит амбара из-за знаков о нем. Персонаж говорит следующее: «Чем был амбар до того, как он был сфотографирован? <...> Как он выглядел, чем он отличался от других амбаров, в чем он был похож на другие амбары? Мы не можем ответить на эти вопросы, потому что мы прочитали знаки, увидели фотографирующих людей. Мы не можем выйти за пределы ауры. Мы – часть ауры. Мы здесь, мы сейчас» («What was the barn like before it was photographed? <...> What did it look like, how was it different from other barns, how was it similar to other barns? We can't answer these questions because we've read the signs, seen the people snapping the pictures. We can't get outside the aura. We're part of the aura. We're here, we're now»⁶²). Аура – это мир симуляков, в котором заперты герои. Другим символом симулякра является организация СИМУВАК (SIMUVAC), занимающаяся работой по симуляции эвакуации. Во время «аэротоксичного события» (The Airborne Toxic Event) Джек Глэдни на мгновение оказывается в контакте с ядовитым облаком и после этого обращается к специалистам СИМУВАК, чтобы узнать, как токсин повлиял на его организм. Факт того, что над реальной катастрофой работают специалисты по симуляции катастрофы, говорит о симуляционной природе современного общества. Во время обследования Джек сталкивается с собственной смертностью – только через данные компьютера он понимает, что в конечном счете умрет. Одним из существенных моментов является то, что компьютер не дает однозначные

⁶¹ DeLillo D. White Noise (Penguin Classics Deluxe Edition). – New York: Penguin Books, 2009. – P. 12. . – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

⁶² Ibid. – P. 13.

прогнозы по поводу дальнейшей жизни Глэдни – по сути персонажу представлена бессодержательная информация, не заключающая в себе ничего нового, однако факт опосредованной передачи оказывается существенным для индивида, находящегося под влиянием симуляков. В этом контексте показателен и диалог между Джеком и его четырнадцатилетним сыном Хайнрихом (Heinrich): герои говорят о погоде, и восприятие дождя начинается для подростка только в тот момент, когда об этом говорят по радио. Через подобные примеры в романе раскрывается мышление современного человека, воспринимающего мир через знаки (к которым относится в том числе и язык как таковой – примером является называние катастроф в средствах массовой информации) и не отличающего их от реальных событий.

Вопрос смерти также рассматривается в контексте симуляков. Джек и его жена Бабетт (Babette) по-разному пытаются справиться со страхом смерти. Бабетт ищет выход в наркотике под названием Дайлар (Dylar), который блокирует страх смерти. Наркотик оказывается неэффективным средством, подобно тому, как неэффективным оказывается блокатор речи в романе «Улица Грейт Джоунс». К Баки Вундерлику, герою «Улицы Грейт Джоунс», возвращается речь, так как он тесно связан с современным обществом и не может выйти за его рамки; для Бабетт, как и для Джека, страх смерти является в большей степени врожденным элементом, который характеризует персонажей как индивидов с чертами модернистского мышления. Наркотик дал Бабетт некоторые представления о современной парадигме через побочный эффект, в результате которого героиня не различает слово и стоящий за ним референт. Если наркотик в «Улице Грейт Джоунс» был иллюзией выхода за пределы современного мировоззрения, то Дайлар показывает невозможность технологии полностью ввести индивида в область симуляков, если у него имеются врожденные черты вроде страха смерти. Именно поэтому персонажи Джека и Бабетт так обеспокоены данной проблемой. Смерть – это иррациональное для современной парадигмы явление, но в то же время естественный элемент природного цикла.

Стремление выйти за рамки постмодернистской парадигмы выражается также в определенном восторге, который испытывает Джек во время попыток вести коммуникацию со своим сыном Уайлдером (Wilder). Уайлдер представляет из себя «естественного человека», ребенка, еще не овладевшего языком. Персонаж олицетворяет иррациональность природного порядка, что подтверждает эпизод, на протяжении которого Уайлдер непрестанно рыдает, а затем успокаивается без каких-либо определенных причин. Также знаменателен эпизод, в котором персонаж проезжает через автомагистраль на велосипеде и остается в живых. Уайлдер на протяжении всего романа является фигурой, находящейся за пределами симулякра ввиду отсутствия языковой практики – персонаж действует, не ориентируясь на опосредующие инстанции, но движим чем-то иным, не имеющим аналога в постмодернистской парадигме. В сцене на автомагистрали герой проходит инициацию в мир симулякра, как это делает и герой Джека после встречи с немецкими монахинями, которые не верят в Бога. Таким образом, мир симуляции поглощает всех индивидов, в результате чего сугубо индивидуальные черты размываются в хаосе постмодернистской парадигмы. Даже страх смерти может рассеяться в симулякре, о чем говорит Леонард Виллокс: «... Глэдни передвигается по супермаркету и размышляет о его страхе и трепете по поводу смерти – это указание на только предстоящее поглощение его субъективности областью гиперреального»⁶³.

Процесс поглощения индивидуального начала симулякром запечатлевается в соединении элементов постмодернистской и допостмодернистской эпохи. Одним из ярких символов данного процесса в произведении является слияние фигур Адольфа Гитлера и Элвиса Пресли (Elvis Presley, 1935-1977). В 15 главе описывается лекция героя Сискинда, рассказывающего об отношениях Пресли с матерью и его популярности; здесь же вступает Джек Глэдни со своим рассказом о популярности Гитлера и также о его отношениях с матерью. Элвис и Гитлер становятся двойниками, хотя в целом представляют две разные эпохи. Двойниками являются и в свою очередь

⁶³ Wilcox L. Baudrillard, DeLillo's "White Noise," and the End of Heroic Narrative // Contemporary Literature. – 1991. – Vol. 32. – No. 3. – P. 364.

персонажи Сискинда и Глэдни, и если Глэдни пытается создать себе индивидуальность в эпоху постмодернизма, то Сискинд полностью поглощен современностью. Он также хочет сосредоточиться на одной личности в своих исследованиях, однако ей оказывается популярный певец третьей четверти XX века. Сискинд полностью обращен в мир современности, его интересы лежат в области потребительства, технологии и медиа. Оба героя, тем не менее, окружены симулякрами и обусловлены ими; их сходство также определяется стремлением уйти от смерти, и если страх Джека перед смертью очевиден, то Сискинд рассматривает смерть в более имплицитном и опосредованном ключе. Говоря о толпах, которых собирала фигура Гитлера, Сискинд говорит: «Многие из этих толп были собраны во имя смерти. Они были там для того, чтобы принести дань уважения мертвым. <...> Толпы приходили, чтобы сформировать щит против их собственной смерти. Стать толпой – это значит уводить смерть от себя. Отколоться от толпы – это значит подвергнуть себя риску умереть как отдельное лицо, принять смерть в одиночестве. Толпы шли в первую очередь из-за этой причины. Они были там, чтобы быть толпой» («Many of those crowds were assembled in the name of death. They were there to attend tributes to the dead. <...>. Crowds came to form a shield against their own dying. To become a crowd is to keep out death. To break off from the crowd is to risk death as an individual, to face dying alone. Crowds came for this reason above all others. They were there to be a crowd»⁶⁴). Данная реплика героя предваряет заключительные слова романа, которые фигурируют в сцене посещения семьей Глэдни супермаркета: «Все, что нам нужно, помимо еды и любви, находится здесь, на стойках с таблоидами. Истории о сверхъестественном и внеземном. Чудодейственные витамины, средства исцеления рака, препараты для лечения ожирения. Культы знаменитостей и мертвцев» («Everything we need that is not food or love is here in the tabloid racks. The tales of the supernatural and the extraterrestrial. The miracle vitamins, the cures for cancer, the remedies for obesity. The cults of the famous and

⁶⁴ DeLillo D. White Noise (Penguin Classics Deluxe Edition). – New York: Penguin Books, 2009. – P. 73.

the dead»⁶⁵). И Гитлер и Элвис являются знаменитостями и мертвецами, объектами паломничества в постмодернистской парадигме, хотя каждый из них находится по разные стороны двадцатого века. Поэтому герой Глэдни, сам того не осознавая, изначально принадлежит миру симуляков, так как его мысль как индивида во многом повторяет мысль толпы.

В романе «Белый шум» одной из ключевых проблем является современное мировосприятие. Название романа дает еще одно метафорическое описание современной постмодернистской парадигмы – общество окружено белым шумом, бесконечным потоком информации, который практически нельзя расшифровать. Символичен и образ телевизора, транслирующего белый шум, – он показывает, как технология определяет сознание современного индивида.

Роман «Весы» рассматривает конкретное историческое событие – убийство президента Джона Кеннеди – в ключе современного мировоззрения. Симуляционная природа наиболее детально раскрывается в фигуре Ли Харви Освальда (Lee Harvey Oswald, 1939-1963), который в романе приближается к своему историческому прототипу, однако используется автором также для рассмотрения внеисторических проблем. Персонаж Освальда показан как индивид, стремящийся поставить себя в контекст современной истории, однако проблема заключается в хаотичности исторического процесса, которая не позволяет полностью построить себя самостоятельно. В контексте рассмотрения симуляков важна часть романа, посвященная событиям после убийства президента. Именно в данной части сюжета показывается трансформация фигуры Освальда, расщепления личности; его двойственность, показанная уже в самом названии романа, анализируется в восприятии через средства массовой информации. В статье «История, биография и нарратив в романе Дона Делилло «Весы» («History, Biography, and Narrative in Don DeLillo's Libra») исследователь Глен Томас так рассматривает сцену убийства Освальда Джеком Руби (Jack Ruby, 1911-1967), запечатленную телекамерами: «Текст иронично играет с дискурсом кинематографа в двойном использовании

⁶⁵ Ibid. – P. 310.

слова ‘shot’ (Глагол ‘to shoot’ имеет значения ‘стрелять’ и ‘снять на камеру’ – К.Т.), и, как в случае с суицидом в России, Освальд одновременно и зритель и жертва в его последнем представлении. <...> ...его смерть показана по телевизору, и в процессе он становится «посторонним» во всем событии, оторванным от самого себя и наблюдающим момент по телевизору. Освальд в этой сцене одновременно «мы» и «он», что подразумевает причастность зрительской аудитории к его преступлению и к его смерти, и, таким образом, зрители разделяют испытываемую Освальдом отчужденность, проходящую по всему роману»⁶⁶. В работе Томас также отмечает, что смерть входит в область симуляции и приобретает двойственность: «Освальд, таким образом, одновременно мертв и не мертв, он запечатлен как зритель, смотрящий спектакль своего умирания, поэтому смерть становится не метафизическим озарением, но локусом рассеивания и двойственности»⁶⁷. Исходя из этого, можно сделать вывод, что Ли Харви Освальд репрезентирует идею создания индивидуальной личности в контексте постмодернистской парадигмы – индивидуальность практически во всех её аспектах рассеивается в симулякре.

Роман «Весы» фокусируется на исторической составляющей постмодернистской парадигмы, однако в нем также рассматривается симулякр. Особенностью данного произведения является рассмотрение смерти как элемента, который становится частью симуляционной системы. Незыблемость смерти ставится под сомнение даже для умирающего индивида. Событие убийства американского президента в данном контексте показывает состояние современного общества, которое не может принять такое явление, как смерть, в его истинном облике. Идея конца одновременно утверждается (что наблюдается в измышлении одного из героев романа – «замыслы имеют тенденцию двигаться к смерти» («There is a tendency of plots to move toward death»⁶⁸)) и

⁶⁶ Thomas G. History, Biography, and Narrative in Don DeLillo's “Libra” // Twentieth Century Literature. – 1997. – Vol. 43. – No. 1. – P. 115. – Далее текст данной статьи цитируется в моем переводе – К. Т.

⁶⁷ Ibid. – P. 117.

⁶⁸ DeLillo D. Libra. – New York: Penguin Books, 1991. – P. 221. – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

дискредитируется (о чем говорят сцены, описывающие смерть, – даже в сознании умирающего Освальда происходит расхождение в восприятии) – постмодернистская парадигма определяется хаосом, в котором одна точка зрения равноправна другим, так как все объекты становятся предметом симуляции, опосредованного восприятия.

В романе 1991 года «Мао II» автором проводится анализ современной парадигмы общества – мышление масс рассматривается на фоне мышления индивида. На примере фигур Мао Цзэдуна, Имама Хомейни и Мун Сон Мёна (главы «Церкви Объединения») Делилло показывает, на что опирается масса в своем мышлении и действии. Для массы важен символ, собирательный образ, но не сам индивид – ранее указанные исторические деятели в романе показаны прежде всего через призму медиатора – в прологе, посвященном массовому бракосочетанию в Янки-стэдиум (Yankee Stadium), сама церемония описывается с точки зрения симулякра, что можно заметить в одном из наблюдений героини Карен (Karen): «Она была достаточно близко к трибуне, чтобы увидеть людей, толпящихся у перил, стоящих везде, чтобы сделать фотографии. Думала ли она когда-нибудь о том, что будет находиться на стадионе в Нью-Йорке, фотографируемая тысячью людей? Здесь, возможно, столько же людей, делающих фотографии, сколько здесь невест и женихов. Один из них – это каждый из нас. Щелк-щелк. От этой мысли у пар немного кружится голова. Они чувствуют, что пространство заразно. Они здесь, но и также там, уже в фотоальбомах и на диапроекторах, заполняют кадры своими микрокосмическими телами, собой в миниатюрном виде, теми, кем они стремятся быть» («She's close enough to the grandstand to see people crowding the rails, standing everywhere to take pictures. Did she ever think she'd find herself in a stadium in New York, photographed by thousands of people? There may be as many people taking pictures as there are brides and grooms. One of them for every one of us. Clickety-click. The thought makes the couples a little giddy. They feel that space is contagious. They're here but also there, already in the albums and slide projectors, filling picture frames with their microcosmic bodies, the minikin selves they are

trying to become»⁶⁹). Таким образом, массовые события, события культа, изначально содержат в себе идею опосредованной презентации – сами участники видят себя не изнутри, но через фотографию. Поэтому для автора так важна фигура американского художника Энди Уорхола с его шелкографиями Мао – в методе поп-арта содержится символ современного мировоззрения. Портрет Мао, выполненный Уорхолом, множественен: это несколько картин, выполненных с «копии» Мао, его фотографии. Сама картина в этом плане представляется «копией копии», порождающей собственные смыслы, практически отделенные от изначального объекта. Множественность портретов повторяет изначальное свойство массы – следовательно, для каждого участника массы есть портрет, что определенным образом «рассеивает» индивидуальность и самой властной фигуры и его почитателя. С другой стороны, интересно представление фигуры лидера масс вне художественного контекста – героиня Карен смотрит по телевизору похороны аятоллы Рухолла Хомейни, и через описание данного события также можно сделать вывод о важности образа: «Это было тело аятоллы Рухолла Хомейни, лежащее в стеклянном корпусе, который был установлен на высокой платформе над толпой, что тянулась милями. Камера не могла поглотить всю ширину толпы. Камера продолжала панорамировать, но ни на дюйм не могла выйти за пределы страждущих масс. На экране толпа не имела ни конца ни края и продолжала разрастаться» (It was the body of Ayatollah Ruhollah Khomeini lying in a glass case set on a high platform above crowds that stretched for miles. The camera could not absorb the full breadth of the crowd. The camera kept panning but could not inch all the way out to the edge of the anguished mass. On the screen the crowd had no edge or limit and kept on spreading⁷⁰). В данном отрывке показывается, что тело лидера предоставлено массам не в непосредственном виде, но в стеклянном корпусе, опосредованном материале. Таким образом, массовое мышление, характерное для постмодернистской парадигмы, опирается на фигуры, обладающие

⁶⁹ DeLillo D. Mao II. – New York: Penguin Books, 1992. – P. 10. – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

⁷⁰ DeLillo D. Op. cit. – P. 188.

индивидуальными чертами, однако эта индивидуальность не передается непосредственно, но рассеивается в «копиях копий» или симулякрах.

Другой важной темой в романе является проблема влияния на современное общество. В тексте ставится вопрос о том, какое сообщение может иметь силу в эпоху постмодернистской парадигмы. Один из главных героев романа, писатель Билл Грей (Bill Gray) решается выйти в свет после долгого периода затворничества. Персонаж во многом представляет из себя аллюзию на американского писателя Дж. Д. Сэлинджера (Jerome David Salinger, 1919-2010), который также ушел из публичного пространства, однако в конце 1980-ых была сделана его первая за несколько десятилетий публичная фотография – именно она является одним из источников вдохновения романа, по словам Делилло. Персонаж Грея, в свою очередь, решается на фотосессию, которую проводит Брита Нильссон (Brita Nilsson). Героиня специализируется на портретах писателей, так как, по её словам, другие объекты выходили слишком красивыми, даже если она запечатлевала ужасающие картины жизни. Писатель в современную эпоху оказывается объектом, который в меньшей степени подвержен коррекции под массовое сознание. Если ужас и террор через призму технологий (телевидения, фотографии) становятся объектом искусства, из которого практически исключено изначальное восприятие, и одновременно симулякром, то запечатление фигуры писателя является актом превращения индивидуального сознания в массовый продукт, что и отмечает сам Билл: «Я стал чьим-то материалом. <...> Здесь жизнь и здесь событие для потребителя. Все вокруг нас стремится направить наши жизни в какую-то последнюю реальность в печати или на пленке. <...> Ничего не происходит, пока не произошло потребление. <...> Весь материал в каждой жизни направлен в сторону свечения. Вот здесь я в твоем объективе. Я уже вижу себя иначе. Дважды или единожды удаленным» («I've become someone's material. <...> There's the life and there's the consumer event. Everything around us tends to channel our lives toward some final reality in print or on film. <...> Nothing happens until it's consumed. <...> All the material in every life is channeled into the glow.

Here I am in your lens. Already I see myself differently. Twice over or once removed»⁷¹). Ранее в разговоре с Бритой персонаж отмечает связь писателя с террористом, и это сравнение проходит по всему роману – здесь важно указать на следующее событие, произошедшее в последней части произведения: героиня Бриты Нилссон отказывается от фотографирования писателей в пользу террористов как объектов съемки. Писательское, индивидуальное слово оказывается нерелевантным в постмодернистской парадигме – его значение и важность рассеиваются, оно не в состоянии уничтожать какие-либо рамки, так как последние больше не играют существенной роли в хаотичном мире, где знак постоянно меняет содержание. Герой Грея погибает в попытке спасти своего коллегу, швейцарского поэта, оказавшегося в плену у террористов; сама судьба поэта не определена, однако имеются намеки на трагическое завершение. Ситуация символична, она отражает современное положение дел – главным сообщением в постмодернистской парадигме является насилие. Террор оказывается возможным вариантом будущего, так как он видится единственным возможным инструментом для построения порядка; у него есть возможность влиять именно на массы, а не на конкретного индивида. Однако при этом значение террора может быть также подвержено сомнению – как упоминалось ранее, персонаж Бриты начинает снимать террористов, и из этого сюжетного развития можно сделать вывод, что террор имеет предпосылки стать массовым продуктом, влияние которого подобно влиянию симулякром. Акт террора индивидуален, за ним стоит определенный образ, поэтому он в равной степени с другими явлениями подвержен поглощению симуляционной системой.

Роман «Мао II» отражает атмосферу конца 1980-ых годов, период, когда британскому писателю Салману Рушди (Salman Rushdie, 1947) объявляет фетву аятолла Хомейни, а также появляется уже упомянутая фотография Сэлинджера. Данные факты становятся основой для анализа парадигмы современности, обусловленной массовым сознанием. Произведение рассматривает явление террора и его роль в современном обществе, а также показывает смену

⁷¹ DeLillo D. Op. cit. – P. 43-44.

доминирующих сил в современной культуре – литературное слово в меньшей степени определяет общественный диалог, во главе его становится визуальный образ. Иными словами, автором в очередной раз рассматривается симуляционный характер современных общественных отношений. Отмечая в прологе, что «будущее принадлежит толпам» («The future belongs to crowds»⁷²), Делилло тем самым говорит о постмодернистской парадигме, которая не знает индивидуальности и строит общество через симулякры, превращает его в культ, повинующийся образам.

Роман 1997 года «Изнанка мира» рассматривает современное общество второй половины XX века в историческом контексте. Произведение использует для повествования фактологический и фикциональный материал – исторические личности и события стоят на одной позиции с выдуманными персонажами и сюжетом. Подобное повествование строится в романе «Весы», однако свободные интерпретации исторических событий в произведении «Изнанка мира» направлены на более панорамный обзор послевоенной эпохи. Симуляционная составляющая постмодернистской парадигмы выражается в различных образах, но наиболее примечательными из них являются рассмотренные записи сцен насилия. В романе фигурируют две записи – одна из них запечатлевает убийство, совершенное серийным убийцей (Техасский шоссейный убийца, Texas Highway Killer) и являющееся фикциональным; другая запись – фильм Запрудера (Zapruder film), на котором зафиксировано реальное убийство президента Джона Кеннеди. Обе записи запечатлевают смерть, но они поставлены в разном контексте. Убийство, совершенное Техасским шоссейным убийцей, транслируется по телевидению. Сам образ убийцы «дорисовывается» средствами массовой информации – к нему приписываются различные стереотипные черты, которые обычно закрепляют за фигурами серийных убийц и маньяков. Человек, стоящий за убийствами, показан в 10 главе второй части – он живет с родителями, ему присуща изолированность, однако его описание не соответствует тем спекуляциям,

⁷² DeLillo D. Op. cit. – P. 16.

которые создают СМИ. При этом важно отметить, что данный герой является образом симулякра в том смысле, что почувствовать себя «настоящим» он может лишь с Сью Энн (Sue Ann), ведущей на телевидении. Так описывается сцена, в которой убийца звонит Сью Энн во время эфира: «Он говорил с ней по телефону и держал с ней зрительный контакт через телевизор. В этот момент просыпалось знание того, что он был реальным. Эта женщина с глазами пришельца и превосходными волосами испускала лучи, которые поражали его сердце. Через некоторое время он говорил более уверенно. Он приходил к себе самому, стеснительному, но также бесстыдному, даже слегка тщеславному, а также честному и умному, уклончивому в тех моментах, где это было необходимо, стоя в доме незнакомца возле лампы без тени, и она слушала и задавала вопросы, смотря на него с экрана на расстоянии десяти футов. В ней было столько блеска, что она могла сделать его реальным» («He talked to her on the phone and made eye contact with the TV. This was the waking of the knowledge that he was real. This alien-eyed woman with raving hair sending emanations that astonished his heart. He spoke more confidently as time went on. He was coming into himself, shy but also unashamed, a little vain, even, and honest and clever, evasive when he needed to be, standing there in a stranger's house near a lamp without a shade and she listened and asked questions, watching him from the screen ten feet away. She had so much radiance she could make him real»⁷³). Герой видит себя не в окружающей действительности, где он является 42-летним клерком, живущим с родителями, но в прямом эфире на телевидении. Идентичность персонажа оказывается частью симуляционной системы, что подчеркивается в том числе и следующим утверждением: убийца остается частью жизни жертвы и ее близких. Распространение симуляции выражается и в копировании почерка убийцы другими людьми – данная тенденция становится угрозой для той идентичности, которую выбрал персонаж. Убийство включается в симуляционную систему, так как оно проникает в общественное сознание через

⁷³ DeLillo D. Underworld. – New York: Scribner, 2015. – P. 270. . – Далее текст этого издания цитируется в моем переводе – К. Т.

средства массовой информации; в романе оно представлено как средство обретения идентичности в контексте постмодернистской парадигмы.

Фильм Запрудера, реальный исторический документ, также фигурирует в романе, однако предстает в ином контексте. Запись упоминается в четвертой части романа, в главе, центральным персонажем которой является Клара Сакс (Klara Sachs), – фильм становится частью инсталляции видеохудожника. Документ приобретает новое значение – событие рассматривается с художественной точки зрения (как оно и рассматривалось в романе самого автора «Весы»), и в результате переноса записи в иной контекст происходит смещение смыслов. Восприятие инсталляции Кларой описывается в романе следующим образом: «Кинофильм на самом деле был убедительно открытым, он был сверкающим, безыскусственным и полностью погруженным в то, чем он был, а именно фильмом. Он держал в себе внутреннюю жизнь, что-то несоединимое с теми вещами, которые мы называем явлениями. Отснятый материал, казалось, выдвигал аргумент о природе самого фильма. <...> Она стала гадать, являлась ли эта домашняя запись каким-то грубым живым сходством с собственной технологией разума, чем-то вроде плана смерти, который работает в разуме, потому что все это, запечатленное на кадрах,казалось настолько знакомым, – это напоминало вещь, которую мы могли бы видеть, не видеть, но знать, модель тех ночных, когда мы в близком контакте с нашим собственным умиранием» («...the movie in fact was powerfully open, it was glary and artless and completely steeped in being what it was, in being film. It carried a kind of inner life, something unconnected to the things we call phenomena. The footage seemed to advance some argument about the nature of film itself. <...> She thought to wonder if this home movie was some crude living likeness of the mind's own technology, the sort of death plot that runs in the mind, because it seemed so familiar, the footage did—it seemed a thing we might see, not see but know, a model of the nights when we are intimate with our own dying»⁷⁴). В контексте искусства фильм Запрудера здесь рассматривается как своеобразный метатекст

⁷⁴ DeLillo D. Op. cit. – P. 495-496.

жизни современного общества. Запись как объект искусства раскрывает внеязыковую сущность (стоит указать на следующую ремарку героя Майлза (Miles) – комментируя работу, он говорит, что запись «за пределами языка») и, вероятно, стоящую за пределами симулякра «истинность». Можно сделать определенный вывод о том, что в постмодернистской парадигме исторические документы могут претендовать на истинность в случае перенесения их в художественное пространство.

Роман «Изнанка мира» рассматривает симуляцию в акте насилия – такое действие, как убийство, становится «копией копии» в результате опосредованной передачи информации и порождает другие копии. В свою очередь, объекты исторического наследия, которые не могут содержать в себе объективное знание из-за включения в постмодернистскую парадигму, меняют свое предназначение, когда включаются в контекст художественного произведения.

Глава II. Постмодернистская концепция истории в романах Делилло

Постмодернистская парадигма затрагивает значительную часть сфер общественной жизни в период второй половины XX века. Влияние постмодерна распространилось в том числе и на область гуманитарных наук, в результате чего парадигма научного мышления нашла новый вектор в развитии – появились новые направления в области социологии, философии, филологии, истории и т.д. Историческая наука в постмодернистском контексте ставит вопрос об объективности историографии – разными мыслителями в период ХХ века выделяются несколько факторов, которые ставят под сомнение саму возможность точного, истинного описания истории.

Проблема субъективности восприятия истории начинает рассматриваться еще в XVIII веке (суждения о данном предмете имеются, в частности, у Иммануила Канта (Immanuel Kant, 1724-1804)); на рубеже XIX-XX веков вклад в изучение данного вопроса вносят такие мыслители, как Вильгельм Дильтей (Wilhelm Dilthey, 1833-1911), Макс Вебер (Max Weber, 1864-1920), Бенедетто Кроче (Benedetto Croce, 1866-1952) и ряд других. Качественный скачок был сделан французской школой «Анналов», основанной Люсьеном Февром (Lucien Febvre, 1878-1956) и Марком Блоком (Marc Bloch, 1886-1944). Далее вопрос об исторических исследованиях расширяется благодаря влиянию лингвистического поворота в области социальных наук (мир, данный индивиду в языке, не дает объективного знания); следствием данного влияния является разработка теорий исторического повествования, исторического разума и т.д. Примерно с 1980-ых годов дискуссия о исторической науке претерпевает кризис ввиду неопределенности взаимоотношений между системой символов и внешним миром. Предпринимаются попытки выхода за лингвистические рамки (неоменталистские (когнитивизм), естественнонаучные подходы). Иными словами, постмодернизм с его множественностью интерпретаций проникает в сферу научного исторического знания. Говоря о постмодернистской парадигме истории, исследователь И. А. Василенко отмечает следующее: «Главное в постмодернистской парадигме все-таки не отказ от центральных философских

категорий, а освобождение от навыков мышления, связанных с использованием этих категорий. Философия истории становится не «сферой принципиальной координации» (Т. Парсонс), а «совокупностью шансов» (З. Бауман) — шансов, явно не вполне определившихся и никогда до конца недетерминированных. Перефразируя Г. Зиммеля, можно сказать, что в постмодернистской парадигме история складывается из моментальных снимков, моментов движения, процессов, которые в равной мере составляют взаимопонимание и сотрудничество вместе с антагонизмом и борьбой, взаимное согласование усилий и одновременно взаимные помехи»⁷⁵. Постмодернизм ставит вопрос о качестве определенных исторических событий и явлений, предлагая альтернативные модели в рассмотрении прошлого.

Существенным в постмодернистской парадигме истории является пересмотр фигуры историка. В частности, американский исследователь Хейден Уайт (Hayden White, 1928), используя филологический инструментарий, рассматривает мышление историка как мышление писателя, с которым у первого много общих методов анализа. Историографический стиль, согласно концепции Уайта, строится по таким параметрам, как сюжет, форма аргументации и идеологический подтекст; каждый из параметров делится на четыре типа, поэтому возможны различные комбинации типов, создающие основу для исторического повествования. В анализе работы Уайта «Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX в.» (Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe, 1973) исследователь А. Ю. Ашкеров делает следующий вывод: «Реальность оказывается пленницей исторического воображения. Однако Уайт демонстрирует, что подобное состояние, – во всяком случае, если речь идет об *исторической* реальности, – представляет собой едва ли не единственный способ ее существования»⁷⁶. В статье 1980 года «Значение нарративности в презентации реальности» («The

⁷⁵ Василенко И. А. Постмодернистская парадигма истории // Философия истории: Учеб. пособие / под ред. проф. А.С. Панарина. М.: Гардарики, 1999. — С. 192.

⁷⁶ Ашкеров А. Ю. Метаистория метаистории, или Декодирование Хейдена Уайта (Уайт Х. «Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века») // Социологическое обозрение. – 2002. – Т.2. – №. 1. – С. 99.

Value of Narrativity in the Representation of Reality») Уайт, рассматривая ненarrативные формы фиксации исторических событий, отмечает необходимость нарратива и в качестве аргумента представляет желание придавать реальным событиям завершенность, «закрытость»: «В отличие от летописей, реальность, представленная в историческом нарративе, говорящая «от самой себя», говорит с нами, зовет нас издалека (это «издалека» – земля форм), и демонстрирует нам формальную согласованность, которую мы сами не имеем. Исторический нарратив, в отличие от хроник, представляет нам мир, который предположительно «завершен», с ним покончено, но он не растворился, не распался на части. В этом мире реальность носит маску значения, завершенность и полноту которой мы можем себе только представить, но никогда не испытаем»⁷⁷ (перевод мой – К.Т.). Таким образом, нарративизация событий с точки зрения исследователя является условием максимальной приближенности к объективности.

В данном контексте также существенен генеалогический метод французского философа Мишеля Фуко. В статье «Ницше, генеалогия, история» Фуко анализирует отношение Ницше к поискам происхождения, первоосновы в истории. «"Действительная" история заставляет событие вновь раскрыться в том, что в нем есть уникального и острого. Событие, — а под этим следует понимать не решение, черту, проявление или битву, но меняющееся отношение сил, отнятую власть, отобранный и повернутый против своих пользователей вокабулярий; одно господство — ослабляющее и отравляющее само себя, и другое — подкрадывающееся, маскирующееся. Силы, действующие в истории, не подчиняются ни предначертанию, ни механизму, но лишь превратности борьбы. Они не выказывают себя последовательными формами первоначальной интенции, они не имеют значения результата. Они всегда проявляются в уникальной случайности события. В противоположность христианскому миру, повсеместно сотканному божественным промыслом, в отличие от мира греческого, поделенного между правлением воли и правлением великой

⁷⁷ White H. The Value of Narrativity in the Representation of Reality // Critical Inquiry. – 1980. – Vol. 7. – No. 1. – P. 24.

космической бессмысленности, мир действительной истории знает лишь одно царство, в котором нет ни провидения, ни конечной причины, но лишь "железная рука необходимости, встряхивающая рог случая"»⁷⁸. Данная концепция опирается, прежде всего, на максимально детальный сбор фактов и предлагает другой подход к историческому знанию; идеи Фуко в этом ключе противоположны идеям Уайта.

В произведениях Дона Делилло вопрос о качестве истории в современном мире наиболее детально рассматривается в романах «Весы» и «Изнанка мира», однако уже в своих ранних произведениях автор начинает разрабатывать данную проблему. В романе 1971 года «Американа» возникает рефлексия по поводу современной истории. Одна из героинь романа, художница Салливан, пересказывает свой опыт общения со столетним индейцем по имени Черный Нож, мировоззрение которого пародийно перевернуто – основополагающими принципами его племени оказываются аскеза и практицизм. На вопрос Салливан о том, что изменилось с того времени, когда Черный Нож был ребенком, он отвечает: «Всё едва ли изменилось. Только материалы поменялись, технологии; мы все еще были той женацией аскетов, экспертов по эффективности, ненавистников мусора. Все эти годы мы перестраивали наш ландшафт таким образом, чтобы убрать ненужные объекты вроде деревьев, гор и всех этих зданий, которые не использовали в практических целях каждый дюйм пространства. Аскеты ненавидят отбросы. Мы планируем уничтожение всего, что не служит целям эффективности. Сложно поверить, сказал он, что мы аскеты. Но мы таковы, в большей степени, чем все эти мнимые святые за морем» («Things had changed hardly at all. Only materials had changed, technologies; we were still the same nation of ascetics, efficiency experts, haters of waste. We have been redesigning our landscape all these years to cut out unneeded objects such as trees, mountains and all those buildings which do not make practical use of every inch of space. The ascetic hates waste. We plan the destruction of

⁷⁸ Фуко М. Ницше, генеалогия и история [Электронный ресурс] // Философия эпохи постмодерна: Сборник переводов и рефератов. – Минск: Изд. ООО «Красико-принт», 1996. – С. 74-97. – URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000552/>. – (Дата обращения: 29.05.2016).

everything which does not serve the cause of efficiency. Hard to believe, he said, that we are ascetics. But we are, more than all the fake saints across the sea»⁷⁹). В мировоззрении Черного Ножа выражается историческая идея «коренного» американца, но не представителя индейцев, а первых английских поселенцев, прибывших на судне «Мейфлауэр» в 1620 году. Аскеза и практицизм близки протестантскому сознанию, в дальнейшем определившем культурное развитие Соединенных Штатов Америки. Персонаж Черного Ножа противопоставляется образу индейца, созданному культурой белых американцев: он становится зеркалом современного американского общества. В его повествовании существенно замечание о том, что в исторической перспективе изменились только материалы и технологии. Из этого наблюдения можно сделать вывод, что история определяется не только событиями, но и вещами, артефактами. «Отбросы» оказываются основой историографии, через них читается «действительная» история, так как «мусор» в меньшей степени является результатом целенаправленной деятельности и более связан с явлением случайности. Ненависть Черного Ножа к отбросам объясняется стремлением к «стерилизации» окружающей американской действительности: пейзаж будущего в глазах данного персонажа должен быть заполнен однообразными зданиями, автомобилями, университетами с одним кабинетом, в котором видеозапись со студентами транслируется для видеозаписи с преподавателем, и т.д. В этом же ряду выделяется образ мотеля, который, как отмечает американский исследователь Дэвид Коварт, является для Делилло эмблемой американской стерильности⁸⁰. «Отбросы» рушат порядок, установленный стерильностью, так как содержат в себе исторический груз, в данном контексте не имеющий практической значимости. Общество, находящееся под влиянием постмодернистской парадигмы, предпринимает попытки выстроить систему в условиях хаоса и ассимилироваться; история, в свою очередь, налагает определенные моральные рамки и, несмотря на свой случайный (хаотичный)

⁷⁹ DeLillo D. *Americana*. – New York: Penguin Books, 1989. – P. 118.

⁸⁰ Cowart D. Don DeLillo: The Physics of Language. – Athens, GA: University of Georgia Press, 2003. – P. 23.

характер (с точки зрения современного мировоззрения), не может существовать в границах подобного порядка.

В романе «Конечная зона» вопрос об истории рассматривается через сюжетную линию персонажа Анатоля Блумберга. История в понимании Блумберга является виной («History is guilt»⁸¹): иными словами, в исторической перспективе имеется моральная составляющая, отягощающая индивида с постмодернистским мировоззрением. Персонаж Блумберга целенаправленно пытается искоренить в себе еврейскую индивидуальность, «разъевреить» («to unjew») себя из-за того исторического груза, который несут евреи. Блумберг также стремится избавиться от своего имени из-за его «европейскости», «европеистичности» («...the Europeness of my name. Its Europicity»⁸²): в отказе от своего имени герой отказывается от исторического «переизбытка», которым наполнена европейская культура в сравнении с американской. Персонаж уходит от историчности путем «стерилизации» собственной индивидуальности – здесь «отбросами» выступают коммуникация с евреями, синтаксис, лексика, фразеологизмы, фольклор, мелодика и темп речи и т.д. Сами язык и речь оказываются отягощены определенным историческим знанием, созданным обществом бессознательно, во многом случайно. Так же, как и в случае с мировоззрением персонажа Черного Ножа в «Американе», здесь имеет место рассмотрение истории как сферы, во многом противоречащей и противопоставленной постмодернистской парадигме, в которой индивид старается максимально отдалиться от содержательной составляющей окружающих его знаков.

В романе «Улица Грэйт Джоунс» концепция истории отражена в монологе одного из персонажей, «Морхаусовского профессора скрытой истории в Институте Осмонда» («Morehouse Professor of Latent History at the Osmond Institute») – он объясняет один из принципов работы с историей: «Данная профессура имеет дело с событиями, которые практически произошли, с

⁸¹ DeLillo D. End Zone. – New York: Penguin Books, 1986. – P. 45.

⁸² Ibid. – P. 187.

событиями, которые определенно произошли, но остались незамеченными и непрокомментированными, как действия бактерии или возвышения и разрушения горных массивов, и с событиями, которые скорее всего имели место, но определенно не были отмечены в хронике. Возможные события часто оказываются более важными, чем реальные события. Реальные события, которые не были записаны, часто оказываются более важными, чем записанные события, возможные они или реальные» («This professorship deals with events that almost took place, events that definitely took place but remained unseen and unremarked on, like the action of bacteria or the rising and falling of mountain ranges, and events that probably took place but were definitely not chronicled. Potential events are often more important than real events. Real events that go unrecorded are often more important than recorded events, whether real or potential»⁸³). Под маской профессора скрывается персонаж Доктора Пеппера («Dr. Pepper»), связанного с вымышленной «Коммуной фермы «Счастливая Долина». Доктор Пеппер прописан в романе как герой со смешающимися характеристиками, поэтому его портрет всегда неточен. «Коммуна фермы «Счастливая Долина» защищает интересы приватности американской жизни, и в связи с этим Доктор Пеппер является показательным последователем данной идеологии – в произведении герой представлен, прежде всего, как медиатор, чья личная жизнь никоим образом не раскрывается, а имя отсылает к названию безалкогольного газированного напитка. Его интерес к «скрытой истории» может объясняться индивидуальным, личностным содержанием предмета, выходящим за пределы «стерильного» постмодернистского мира, контролируемого массами (в обличии профессора герой отмечает, что «история никогда не бывает чистой» («History is never clean»⁸⁴)). «Скрытая история» характеризуется учетом всех событий, действительно имевших место, а также теоретически возможных, – таким образом, здесь выражается концепция, в которой история представлена не только избранным повествованием,

⁸³ DeLillo D. Great Jones Street. – New York: Penguin Books, 1994. – P. 75.

⁸⁴ Ibid. – P. 76.

создающим идею порядка и последовательности, но и охватом всех фактов. Это не означает, что данная концепция дает выход к истинному знанию, но в ней больше выходов к объективности из-за учета незафиксированных и неслучившихся событий. В романе «Улица Грейт Джоунс» проблема истории уже рассматривается не только через «изъятые» из доминирующего нарратива элементы («отбросы»), но и через вопрос соотношения реального и вымышленного (или же возможного).

Роман «Звезда Ратнера» также обращается к истории, отчасти для критики научной эпистемы. Главным символом истории в романе становится пещера, заполненная гуано, исследованием которой занимается персонаж Мориса Ву (Maurice Wu). В произведении отмечается, что Ву так же, как и профессор из «Улицы Грейт Джоунс», интересуется скрытой историей: «Ву размышлял над скрытой историей. Не над обратной хронологией лет до н.э., а над классом умопостигаемых событий, слишком точных для того, чтобы быть собранными в фильтре, который определяет, какие группы фактов будут записаны и проанализированы как элементы в определенной системе, что обуславливается только лишь грубой видимостью этих фактов в ячейке. Скрытое – это отдельная история безумного в любом периоде, рассматривающем себя как эпоху разума» («Wu mused on latent history. Not the negative chronology of years b.c. but a class of intelligible events too fine to be collected in the sifting mechanism that determines which sets of occurrences are to be recorded and analyzed as elements in a definite pattern and which examined merely for their visibility as the coarser of the particles in the mesh. Latent in any period's estimation of itself as an age of reason is the specific history of the insane»⁸⁵). В контексте романа такое определение скрытой истории описывает стоящее за научной деятельностью безумие, выстроенное автором в комедийном ключе. Скрытая история также связывается с экскрементами, представляющими из себя часть категории «отбросов». В гуано Морис Ву находит следы древних цивилизаций, которые отражают в себе высокоразвитую культуру; рассмотрев

⁸⁵ DeLillo D. Ratner's Star. – New York: Vintage, 1989. – P. 387.

орнамент зеркала, найденного в пещере, персонаж через точку зрения повествователя отмечает следующее: «Теперь мы начинаем понимать, что мы не только возвращаемся вглубь прошлого значительно дальше, чем подразумевалось, но и что нет такого аспекта в естественной истории мозга или бедер, который обязывает предполагать, что факты нашей расширенной родословной должны показывать неизменно возрастающий примитивизм — всегда уменьшающийся объем черепа, более грубые типы инструментов, структура скелета, отличная от человеческого» («So we begin to see not only that we go back much farther than previously estimated but also that there is no aspect of the natural history of the brain or femur that makes it obligatory to deduce that evidence of our extended lineage must show ever increasing primitivism—smaller and smaller cranial volume, cruder tool types, nonhuman skeletal organization»⁸⁶). Экскременты скрывают за собой артефакты, которые ставят под сомнение развитость современного общества с его направленностью на науку; точно также скрытая история ставит под сомнение объективность событий в «отфильтрованном» историческом нарративе: зафиксированные в нем события отражают лишь поверхностный слой истории, «отбросы» никак не учитываются ввиду своего хаотичного характера. Постижение скрытой истории оказывается тяжелым грузом для научных деятелей: после того, как устанавливаются адресант и источник сообщения со звезды Ратнера — представители древних цивилизаций и Земля соответственно, — персонажи Генрика Эндора и Роберта Софтли бросают науку и отдаются симулякам, практически голыми руками выкапывая нору в норе.

Говоря о символической функции экскрементов в романе, нельзя не отметить их связь с главным персонажем первой части романа Билли Твиллигом. В произведении отмечается, что персонажа интересуют экскременты с языковой точки зрения: «В отбросах было что-то, противостоящее систематическому именованию. Казалось, что множество инфантильных названий фекалий и мочи было уступкой тому факту, что

⁸⁶ DeLillo D. Op. cit. – P. 389.

реальные имена (какими бы они ни были) имели тайную власть, которая тормозила все, кроме самых церемониальных речений» («There was something about waste material that defied systematic naming. It was as though the many infantile names for fecal matter and urine were concessions to the fact that the real names (whichever these were) possessed a secret power that inhibited all but the most ceremonial utterance»⁸⁷). Экскременты ставятся в один ряд с явлениями «за пределами выражения» (имена божеств, именования кровных родственников противоположного пола, названия органов тела и т.д.); наравне с ними экскременты содержат в себе секретное знание, хотя и имеют различные вариации в наименовании. В дальнейшем при общении с персонажем Эвинруда (Evinrude) Билли отмечает, что тот неправильно произносит слово «дерьмо» (shit), его дериваты и однокоренные слова – вместо «shit» он говорит «shith». Поправляя Эвинруда, Билли говорит следующее: «Дерьмо универсально вне зависимости от языка. Используй мое произношение, и я гарантирую, что с тобой все будет в порядке» («Shit is universal no matter which language. Use my spelling and I guarantee you're safe»⁸⁸). Язык является одним из существенных элементов симулякра, поэтому свойство именования экскрементов выходить за пределы одной языковой системы дает возможность увидеть тайные, отброшенные симуляцией факты, в том числе и факты истории. Наконец, проходящая сквозь роман фраза «Продолжай верить в это, жопоголовый (дословно – дерьмо-вместо-мозгов)» («Keep believing it, shit-for-brains») разрушает иллюзии героев, комически снижая их высказывания. «Дерьмо-вместо-мозгов» в данном случае трактуется как насмешка над разумом, и, хотя наименование экскрементов в данной идиоме имеет негативную коннотацию, сам факт его присутствия и произнесения открывает для персонажей скрытое за симулярами и искусственными системами содержание. Таким образом, наблюдение за «отбросами» позволяет раскрыть различного рода элементы, выходящие за пределы

⁸⁷ DeLillo D. Op. cit. – P. 38.

⁸⁸ Ibid. – P. 235.

«рационального» (обусловленного строгой логикой науки) мышления, в том числе и события (а также артефакты), которые были не зафиксированы в историческом нарративе.

В романе 1978 «Бегущий пес» проблема истории также рассматривается через призму «незаписанных» событий. Сюжет романа строится вокруг исторического артефакта – пленки, на которой запечатлены последние события, происходившие в Фюрербункере (убежище Адольфа Гитлера). Пленка в романе становится репрезентацией «скрытой» истории и основой для создания определенного порядка. В данном контексте интересен, прежде всего, персонаж Лайтборна. Лайтборн является коллекционером предметов эrotического содержания, и вместе с этим он интересуется историей нацистской Германии. Об истории в целом Лайтборн говорит следующее: «История очень успокаивает <...> Не поэтому ли люди занимаются коллекционированием? Иметь у себя фрагмент осязаемой истории. Жизнь скоротечна, и мы ищем утешения в долговечных вещах» («History is so comforting <...> Isn't this why people collect? To own a fragment of the tangible past. Life is fleeting, and we seek consolation in durable things»⁸⁹). История для Лайтборна – элемент стабильности, порядка в современной жизни; то же суждение актуально и для героя Эрла Маджера, стремящегося построить свою жизнь так, как она проходила в годы войны во Вьетнаме. Однако важно отметить, что историю Лайтборн воспринимает через призму порнографии – его интересует эrotическая составляющая истории, которая, несмотря на элемент таинства, характерный для «скрытой» истории, вполне соответствует современной парадигме. В «эротической» истории Лайтборн видит предпосылки современной парадигмы, именно поэтому неизвестное содержание пленки из бункера он представляет себе как запечатление предсмертной оргии. Лайтборн также собирает «отбросы» (подобно тому, как Эрл Маджер конструирует свое прошлое – пользуется жаргоном военного времени, приобретает себе зоопарк из-за ностальгических побуждений и т.д.), но целью является не открытие истории во

⁸⁹ DeLillo D. Running Dog. – New York: Vintage, 1989. – P. 104.

всей многогранности и хаотичности, а закрепление полученной информации на поверхности: персонаж пополняет порнографический архив, а порнография является подавляющим своей открытостью и поверхностностью элементом. Именно поэтому после просмотра пленки Лайтборн разочаровывается в своей находке: на реплику героини Молли Робинсон о том, что на записи Гитлер показан человечным, он реагирует следующим образом: «Это отвратительно. <...> Что я могу сделать с такой вещью? Кому она нужна?» («It's disgusting <...> What do I do with a thing like this? Who needs it?»⁹⁰). В конце произведения становится очевидным тот факт, что Лайтборна не интересует скрытая история как таковая, но тот порнографический материал, который можно из неё выделить. В более художественном ключе эротический материал истории воспринимает персонаж Ллойда Персиваля. Его интересы как коллекционера лежат скорее в эстетической сфере, чем исторической (так герой комментирует очередной аукцион Лайтборна: «В последнее время мы не видим ничего, кроме стоячих хренов. Что бы я только не отдал за один вялый хер. Может быть это будет полностью новый подход. Иисус Рождественский, что случилось с эстетическим элементом? <...> Утонченность, комплексность, обычный шарм. Все, что он показывает нам, – хлам из помойки» («We see nothing but stiff pricks lately. What I wouldn't give for a single mushy prick. Might be a whole new approach. Jesus Christmas, what happened to the esthetic element? <...> The subtlety, the complexity, the simple charm. All he seems to show us are junkyard pieces»⁹¹)). Персиваль представляется индивидом с модернистским мышлением, поэтому в конце романа он ищет себе «маску», когда задает будущей жене вопрос о том, узнает ли она его с бородой и в темных очках. «Маска» представляет из себя одновременно попытку сохранить свою модернистскую индивидуальность и открыть для себя новые «тайные силы», позволяющие находить в людях второе начало. Таким образом, Персиваль, в отличие от Лайтборна, видит в артефакте прошлого предмет искусства, поэтому не вся

⁹⁰ DeLillo D. Op. cit. – P. 237.

⁹¹ Ibid. – P. 45.

«скрытая» история является полем его интересов – из «отбросов» он выбирает те вещи, которые соответствуют его критериям настоящего искусства. Историческая перспектива Персиваля так же ограничена, как и у Лайтборна, но по причине модернистского мышления персонажа. В данном контексте также важно его положение в обществе: находясь в области политической сферы, Персиваль ищет выход к новым источникам власти, которые должны быть скрыты от общества – именно поэтому коллекция Персиваля является тайной, и знают о ней лишь приближенные люди. Предмет искусства в его модернистском понимании может иметь силу религиозного характера, поэтому Персиваль избирателен в своих приобретениях предметов.

Проблема истории является одной из ключевых в романе 1988 года «Весы», чей сюжет сосредотачивается на фигуре Ли Харви Освальда, человека, совершившего убийство американского президента Джона Ф. Кеннеди в Далласе 22 ноября 1963 года. Данное историческое событие рассматривается Доном Делилло в художественном ключе и намеренно не претендует на объективность, о чем говорится в примечании автора после текста романа: «Эта работа является вымышленной. Несмотря на то, что я ориентировался на исторические записи, мною не были сделаны попытки предоставить фактические ответы на вопросы, поставленные убийством. <...> Любой роман о значительном нераскрытом событии будет стремиться заполнить пробелы в известных документах. Чтобы сделать это, я изменил и приукрасил реальность, перенес реальных людей в воображаемое пространство и время, придумал инциденты, диалоги и персонажей»⁹². Несмотря на такой подход автора, сам текст также представляет собой рефлексию об историографии в современном мире – историограф находится в том же положении, что и писатель, и поэтому он вынужден придумывать нарратив истории.

Произведение можно поделить на три части в зависимости от центральных персонажей: в романе есть биографическое повествование о жизни Ли Харви Освальда, сюжет, связанный с бывшими оперативниками ЦРУ,

⁹² DeLillo D. Libra. – New York: Penguin Books, 1991. – P. 457.

планирующими неудачное покушение президента для того, чтобы привлечь внимание правительства к Кубе, а также история Николаса Бранча (Nicholas Branch), которому было поручено написать историю убийства в Далласе. Каждый из героев строит свой собственный нарратив: Ли Харви Освальд пишет свой «Исторический дневник» («History Diary»), пытаясь вписаться в общую историю; бывший оперативник ЦРУ Вин Эверетт (Win Everett) строит сюжет покушения на президента, придумывая обстоятельства события и фигуру убийцы, под форму которой в итоге встанет Освальд; наконец, Николас Бранч пытается написать историю убийства Джона Кеннеди в ситуации, когда факты о прошлом постоянно дополняются. Совершая попытки создать последовательный нарратив, герои теряют контроль над собственным повествованием, окончание которого находится за пределами их влияния.

Заговор, конструируемый персонажем Вина Эверетта, является попыткой повлиять на «официальную» историю. Исследователь Скип Уиллман в статье «Пересекая фантазии об убийстве Джей-Эф-Кей: Заговор и непредвиденные обстоятельства в романе Дона Делилло «Весы» («Traversing the Fantasies of the JFK Assassination: Conspiracy and Contingency in Don Delillo's "Libra"») пишет следующее «Он [Эверетт] хочет разоблачить Кеннеди, человека, ответственного за провал операции в заливе Свиней, но его заговор лишь удостаивается записи именно в «секретной истории» убийства Джона Кеннеди, хранящейся в пределах ЦРУ, а «официальная история», которой он пытается манипулировать, остается неизменной»⁹³. Проблема планирования истории заключается в том, что в самой истории существенным оказывается элемент случайности, непредвиденных обстоятельств. Заговор подразумевает под собой сеть различных элементов, на которые влияет внешняя среда, в результате чего окончание заговора приобретает естественный характер. Сам Эверетт в своих размышлениях отмечает: «Заговоры имеют свою логику. У заговоров есть тенденция двигаться к смерти. Он верил, что идея смерти вплетена в сущность

⁹³ Willman S. Traversing the Fantasies of the JFK Assassination: Conspiracy and Contingency in Don Delillo's "Libra" // Contemporary Literature. – 1998. – Vol. 39. – No. 3. – P. 411-412. . – Далее текст данной статьи цитируется в моем переводе – К. Т.

любого заговора» («Plots carry their own logic. There is a tendency of plots to move toward death. He believed that the idea of death is woven into the nature of every plot»⁹⁴). Проблема смерти заключается в том, что она не подчиняется законам повествования заговора, поэтому его окончание строится не по уже построенной схеме, но движется по тому направлению, которое задали обстоятельства. Таким образом, попытка контролировать исторический процесс оказывается тщетной из-за влияния внешних факторов и открытости истории к случайному, непредвиденному.

Линия повествования Николаса Бранча показывает фигуру современного историографа, который имеет дело с событием, источники информации о котором различны по степени фикциональности и многочисленны. Томас Кармайкл в статье «Ли Харви Освальд и постмодернистский субъект: история и интертекстуальность в романах Дона Делилло «Весы», «Имена» и «Мао II» (Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality in Don DeLillo's "Libra", "The Names", and "Mao II") отмечает следующую особенность события в Далласе 22 ноября 1963 года: «В массовом и профессиональном дискурсах современной культурной истории убийство Кеннеди часто рассматривается как первое постмодернистское историческое событие. С массовой точки зрения оно лучше всего известно как изначальный объект современной ностальгии и одновременно как момент, после которого всё в постмодернистском периоде было насилию включено в современный опыт»⁹⁵. Как постмодернистское событие, убийство Кеннеди характеризуется изобилием фактов разного толка, которым сложно дать какую-либо однозначную оценку. Бранч имеет дело с фактами, к которым не дается каких-либо рекомендаций по анализу, в результате чего любая оценка становится спекуляцией. Истинность интерпретации не достигается даже новыми технологиями – несмотря на то, что существует фильм Запрудера, а само убийство может быть смоделировано,

⁹⁴ DeLillo D. Libra. – New York: Penguin Books, 1991. – P. 221.

⁹⁵ Carmichael T. Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality in Don DeLillo's "Libra", "The Names", and "Mao II" // Contemporary Literature. – 1993. – Vol. 34. – No. 2. – P. 207. – Далее текст данной статьи цитируется в моем переводе – К. Т.

технологии все равно не заполняют все пустые места в событии. Научная и фактическая информация в контексте истории становится объектом искусства, и Бранч называет все собранные данные «Джойсовск[ой] книг[ой] Америки, роман[ом], в котором ничего не оставлено» («This is the Joycean Book of America, remember—the novel in which nothing is left out»⁹⁶). Единственный выход в данной ситуации – это постоянный сбор фактов без выборки, создание архива, чем в итоге и занимается Бранч; его собственный вклад в создание истории ограничивается заметками по поводу фактов. Само же убийство Кеннеди в результате остается нераскрытым – нарратив расследования, истории прошлого также движется в сторону смерти, как и нарратив заговора. Интересен и тот факт, что действительное расследование также трансформировалось в создание архива. В работе «Играя с историческими записями: роман Дона Делилло «Весы» и Архив Кеннеди» («Playing the Historical Record: DeLillo's "Libra" and the Kennedy Archive») исследователь Шеннон Герберт отмечает: «Подход Бранча к фактам предвосхищает эпистемологический поворот, ознаменованный полным обнародованием документов, осуществленным Советом по пересмотру материалов убийства (ARRB, Assassination Records Review Board). Авторитетность его работы определяется не детальностью или достоверностью, но завершенностью. Хотя некоторые документы вызывают у него сомнение, Бранч думает, что обязан принимать во внимание все материалы, присылаемые Куратором – данная установка обусловлена его «ответственной одержимостью» и верой в то, что «все слаженно», хотя и элементы могут не соединяться друг с другом. Делилло повествует о событиях 22 ноября со схожей всесторонностью. Как и комиссия Уоррена в своем докладе, он беспрепятственно двигается по расшифровкам и точкам зрения разных свидетелей, но он сохраняет те детали, которые не имеют ясной эмпирической завершенности»⁹⁷ (перевод мой – К.Т.). Таким образом,

⁹⁶ DeLillo D. Libra. – New York: Penguin Books, 1991. – P. 182.

⁹⁷ Herbert S. Playing the Historical Record: DeLillo's "Libra" and the Kennedy Archive // Twentieth Century Literature. – 2010. – Vol. 56. – No. 3. – P. 301.

историческое прошлое является открытым и в данном аспекте подобно историческому настоящему.

Сюжетная линия Ли Харви Освальда во многом связана с его желанием вписаться себя в историю. В отличие от Вина Эверетта Освальд является не только субъектом историографии, но и её объектом. Герой пытается выразить себя индивидуально в истории постмодернистского периода, однако его нарратив также изменяется под воздействием внешних сил. Делилло показывает тщетность попыток Освальда описать себя объективно через его дислексию, которая создает для персонажа дополнительные препятствия в полноценном владении языком – сама система коммуникации не позволяет герою объективно выразить себя. Томас Кармайкл в упомянутой ранее статье говорит о лингвистической неудаче выразить себя следующее: «Созданные с муками тексты Освальда – это оригинальные презентации неизбежно провальной попытки создать собственный голос в постмодернистской истории»⁹⁸. Следующей проблемой в попытке объективно описать себя в постмодернистской истории является восприятие индивидом самого себя. Освальд видит себя в проекции, через Другого в лакановском понимании. Такая точка зрения подтверждается тем, как часто герой видит себя «снаружи» – как человека, пишущего «Исторический дневник», как Ли Харви Освальда, о котором делают репортаж по телевизору и т.д. Проблема Освальда заключается в том, что он не может избежать того расщепления индивида, которое происходит в контексте симуляции. Здесь стоит обратиться к эпиграфу романа, цитате из письма Освальда к брату: «Счастье не основано на самом себе, оно не состоит из маленького дома, из взятия и получения. Счастье – это принятие участия в борьбе, где нет границы между чьим-либо личным миром и миром в целом» («Happiness is not based on oneself, it does not consist of a small home, of taking and getting. Happiness is taking part in the struggle, where there is no

⁹⁸ Carmichael T. Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality in Don DeLillo's "Libra", "The Names", and "Mao II" // Contemporary Literature. – 1993. – Vol. 34. – No. 2. – P. 209.

borderline between one's own personal world, and the world in general»⁹⁹). В то время, как в письме очевидно прочитывается марксистская позиция (в упомянутой статье Скипа Уиллмана «Пересекая фантазии об убийстве Джей-Эф-Кей: Заговор и непредвиденные обстоятельства в романе Дона Делилло «Весы»» персонаж рассматривается в контексте экономических систем¹⁰⁰), цитата интересна своим подходом к восприятию мира. Отношения личности и внешнего мира в постмодернистском мире одновременно закрыты и открыты. Личность никогда не попадает во внешний мир во всей своей полноте, она копируется и переносится на различные коды, установленные обществом, начиная от языка и заканчивая средствами массовой информации – таким образом, индивид взаимодействует с внешним миром, но в результате его взаимодействие отделяется от его сущности и движется по направлению, указанному миром симуляции. В романе сам Освальд после убийства Кеннеди желает стать историографом события, проанализировать его извне; иными словами, Освальд-убийца уже не отождествляется с Освальдом, сидящем в камере. Итогом нарратива Освальда также оказывается смерть – непредвиденное обстоятельство, разрушающую мысль о возможности контроля над своей историей в контексте общей постмодернистской истории.

Важным моментом концепции постмодернистской истории является отношение факта и вымысла. В романе «Весы» универсальный символ такого отношения вынесен в название; Весы – это знак зодиака Ли Харви Освальда. Герой Клея Шоу (Clay Shaw) описывает характер людей, родившихся под знаком Весов, следующим образом: «Мы имеем положительные Весы, человека, который достиг самообладания. Он хорошо сбалансирован, уравновешен, здравомыслящий парень, уважаемый всеми. Мы имеем отрицательные Весы, человека, который, скажем, несколько неустойчивый и импульсивный. Очень-очень-очень легко поддается влиянию. Готов сделать опасный шаг. В любом случае, баланс – это ключ» («We have the positive Libran

⁹⁹ DeLillo D. *Libra*. – New York: Penguin Books, 1991. – P. 1.

¹⁰⁰ Willman S. Traversing the Fantasies of the JFK Assassination: Conspiracy and Contingency in Don Delillo's "Libra" // Contemporary Literature. – 1998. – Vol. 39. – No. 3. – P. 418-428.

who has achieved self-mastery. He is well balanced, levelheaded, a sensible fellow respected by all. We have the negative Libran who is, let's say, somewhat unsteady and impulsive. Easily, easily, easily influenced. Poised to make the dangerous leap. Either way, balance is the key»¹⁰¹). В балансе – установка произведения. Каждая из сюжетных линий сбалансирована в том смысле, что в них имеются равнозначные фактологические и фикциональные составляющие. Биография Ли Харви Освальда претендует на объективность, так как в романе зафиксированы все важные события в его жизни; с другой стороны, автор «дорисовывает» портрет Освальда и окружающих его людей. Сюжетная линия, связанная с заговорщиками, фикциональна по своему основанию, так как берет свое начало из спекуляции, но в то же время в данном повествовании имеются элементы, позволяющие увидеть фактологический материал с иной точки зрения: в карту событий вводится фикциональный элемент, в результате чего факты становятся более детальными. Наконец, линия Николаса Бранча, также придуманная автором, открывает новую перспективу в рассмотрении того, как действительно проходило расследование убийства Кеннеди. Композиция романа «Весы», тем самым, может сопоставляться с трудом историографа, который пытается построить последовательный исторический нарратив; в обоих случаях присутствует моральная установка, определяющая повествование.

Роман «Весы» ставит проблему истории и исторического повествования на примере убийства Джона Ф. Кеннеди, «первого постмодернистского события». В произведении показывается, как взаимодействуют между собой вымысел и факт, а также рассматривается вопрос невозможности объективного описания истории и контроля над ней.

В романе 1997 года «Изнанка мира» Дон Делилло пытается создать летопись «скрытой истории», уделяя внимание тем событиям, которые не были отмечены в истории «официальной». Композиция романа построена в обратном хронологическом порядке; исключение составляют вставной сюжет о Манксе Мартине (Manx Martin), а также пролог и эпилог. Центральным фигурой в

¹⁰¹ DeLillo D. Libra. – New York: Penguin Books, 1991. – P. 315.

произведении является Ник Шей (Nick Shay), руководитель управления ликвидации отходов, но в то же время повествование строится из точек зрения других персонажей, являющихся вымышленными или основанными на конкретных исторических фигурах. Пролог, «Триумф смерти» («Triumph of Death»), отсылающий к одноименной картине Питера Брейгеля, определяет интонацию произведения: бейсбольный матч между командами «Нью-Йорк Джайентс» («New York Giants») и «Бруклин Доджерс» («Brooklyn Dodgers»), проходящий в 1951 году, оказывается знаковым в истории бейсбола – победный хоум-ран игрока «Нью-Йорк Джайентс» Бобби Томпсона (Bobby Thompson, 1923-2010) в прессе будет описан как «Удар, слышный по всему миру» (Shot Heard 'Round the World; строка заимствована из поэмы Ральфа Уолдо Эмерсона (Ralph Waldo Emerson, 1803 – 1882) «Конкордский гимн» (Concord Hymn, 1837)). Таким же «ударом» становится испытание ядерного оружия в СССР, о котором на матче узнает директор ФБР Джей Эдгар Гувер (John Edgar Hoover, 1895-1972). Тем самым, матч становится метафорой открытия новой эры – вторая половина XX века оказывается временем ядерного оружия и средств массовой информации (важно отметить, что данный матч – первая бейсбольная игра, транслируемая на телевидении по всей стране). Событие является одним из символов «скрытой истории» – это обусловлено тем, что победа «Джайентс» блекнет на фоне информации о ядерных испытаниях в Семипалатинске, событии, которое входит в «официальную» мировую историю. Помимо самого матча в прологе описывается история Коттера Мартина (Cotter Martin), афроамериканского подростка, в чьих руках оказывается победный бейсбольный мяч, артефакт, который будет проходить по всему сюжету романа. Линия Коттера Мартина заканчивается в прологе, после чего в романе будет фигурировать его отец Манкс, пытающийся продать бейсбольный мяч, чтобы обеспечить семью. Данный сюжет в романе коррелирует с событиями, происходящими в Бронксе, т.е. за пределами центра Нью-Йорка. Линия отца Коттера Мартина, а также повествование о матери Ника Шея с подчеркнутыми итальянскими корнями, живущей в Бронксе, образует нарратив

мультикультурализма Америки, и в этом смысле символично первое предложение в прологе: «Он [Коттер] говорит твоим голосом, американец, и в его глазах есть блеск, что на полпути к надежде» («He speaks in your voice, American, and there's a shine in his eye that's halfway hopeful»¹⁰²). Дон Делилло, таким образом, строит национальную историю не из официально зафиксированных событий, но из событий, которые проходили за пределами видимости, в периферии. Темы мирового противостояния, Холодной войны, движения за гражданские права темнокожих и т.д. показаны с точки зрения индивидуального опыта отдельного человека, живущего в США. Даже точка зрения Джая Эдгара Гувера выражает позицию не «человека в истории», но отдельной личности с её собственными мыслями и переживаниями.

Бейсбольный мяч с игры «Нью-Йорк Джайентс» – «Бруклин Доджерс» для главного героя является символом поражения: Ник Шей приобретает его для того, чтобы помнить о проигрыше команды «Доджерс», за которую он болел. Картина «Триумф смерти» в этом контексте показывает одну из ключевых установок романа: мир второй половины XX века – это мир триумфа смерти, мир ядерного оружия. Смерть оказывается во главе мира, так как это единственный элемент жизни, чья объективность в меньшей степени была разрушена симуляцией, определившей общественную парадигму времени. Период после 1951 года ознаменует начало «эпохи мусора», предметов, чья прямое предназначение уходит на второй план – вещи становятся артефактами времени, содержат в себе ностальгическое начало, то самое успокоение, о котором говорил персонаж Лайтборна в романе «Бегущий пес». Профессия Ника Шея в этом плане символична – как специалист в области отходов, он также становится историографом послевоенного времени. Перед героем открывается «скрытая» история индивидов, запечатленная в мусоре, отходах. Одним из примеров подобного исторического нарратива является изображение презерватива в восприятии представителей разных эпох. В 1992 году Брайан Глэссик (Brian Glassic) показывает Нику магазин

¹⁰² DeLillo D. Underworld. – New York: Scribner, 2015. – P. 11.

«Презервативология» (Condomology), который последний описывает следующим образом: «... презервативы, весь магазин был в презервативах, полки, набитые сотней видов средств контрацепции, мужской и женской, спермициды, масло для тела, латексные перчатки, силиконовые лубриканты, с книгами, инструкциями, видео, специальным демонстрациями, с сувениры типа «большой член – маленький член», и, конечно же, футболки и бейсболки с логотипами презервативов» («...condoms, the whole place was condoms, shelves filled with a hundred kinds of protection, male and female, spermicides, body butter, latex gloves, silicone lubricants, with books, manuals, videos, special displays, with novelty items of the big-dick little-dick type, and T-shirts of course, and baseball caps with condom logos»¹⁰³). В главе, посвященной времени середины 1980-ых – начала 1990-ых, презервативы рассматриваются в контексте эпидемии СПИДа: персонажи сестры Альмы Эдгар (Sister Alma Edgar) и сестры Грэйси Фэй (Sister Grace Fahey) приезжают в Южный Бронкс для помощи нуждающимся; одним из элементов ландшафта оказываются «два стола на тротуаре – бесплатные презервативы на одном, бесплатные шприцы на другом» (Two tables on the sidewalk—free condoms at one, free needles at the other)¹⁰⁴). В 1957 году презерватив – это единичная вещь: персонаж Эрика Деминга использует презерватив для мастурбации, однако предмет им не утилизируется после использования: «Эрик украдкой у стены проскользнул в ванную комнату, пряча в руке мокрый презерватив. Он промыл его в раковине, затем натянул его на средний палец и направил палец ко рту, чтобы он, Эрик, смог продуть презерватив досуха. И в киноверсии его жизни он представлял, как все проецируется на экран системы Синемаскоп, все тайные вещи, которые он делал один все эти годы, и теперь, когда он мертв, всё это доступно для публичного просмотра... («Eric sidled along the wall and slipped into the bathroom, palming the sloppy condom. He washed it out in the sink and then fitted it over his middle finger and aimed the finger at his mouth so he could blow the

¹⁰³ DeLillo D. Op. cit. – P. 109.

¹⁰⁴ Ibid. – P. 247.

condom dry. And in the movie version of his life he imagined how everything is projected on a CinemaScope screen, all the secret things he did alone over the years, and now that he is dead it's all available for public viewing...»¹⁰⁵). В 1962 году американский комик Ленни Брюс (Lenny Bruce; Leonard Alfred Schneider, 1925-1966) на сцене пытается натянуть презерватив на язык. В одной реплике Брюса презерватив, натянутый на язык, становится завязкой для шутки: «Никогда не недооценивайте силу языка. Я всегда ношу с собой резинку, потому что я не хочу оплодотворить кого-либо с помощью трёпа. Какая-нибудь невинная девочка-подросток спрашивает направление к улице Стейт. *Bah!* Непорочное зачатие» («Never underestimate the power of language. I carry a rubber with me at all times because I don't want to inseminate someone by schmoozing with her. Some innocent teenage girl asks for directions to State Street. *Zap.* A virgin birth»¹⁰⁶). Далее по сюжету Брюс тщательно изучает презерватив (лижет его, растирает, вертит в руках, хлопает им) и говорит следующее: «Я только что понял. Вот так ощущается двадцатый век» («I just realized. This is what the twentieth century feels like»¹⁰⁷). Таким образом, история раскрывается в предмете одноразового использования: в 1950-ых презерватив – еще редкость, предмет скрытый, во многом табуированный, поэтому герой Эрика так трепетно относится к данной вещи и предвосхищает эпоху средств массовой информации (ремарка Эрика о запечатлении его жизни на кинопленку). В 1960-ых презерватив все еще является предметом, связанным с маргинальной культурой. Именно поэтому тот факт, что в 1960-ых презерватив «представляет» комик Ленни Брюс, чье творчество характеризовалось нарочитой обсценностью, оказывается символичным: в данную эпоху запретное начинает выходить на поверхность массовой культуры, и презерватив наряду с непристойными шутками становится символом освобождения от былых устоев прошлого и пересмотра института свободы слова в США. Через реплики Брюса автор

¹⁰⁵ DeLillo D. Op. cit. – P. 517.

¹⁰⁶ Ibid. – P. 582.

¹⁰⁷ Ibid. – P. 584.

раскрывает эпоху постмодерна – мир второй половины двадцатого века характеризуется искусственностью, симуляционностью, и резина, материал для опосредованного контакта, в данном контексте оказывается одним из наиболее показательных символов общества. В 1980-ых–1990-ых презерватив все еще имеет прочную связь с запретным, табу, – на этот раз этим табу является СПИД, и в данный временной промежуток болезнь была предметом общественной паранойи. В этом контексте презерватив также является символом эскапизма – резина становится не только защитой, но и колпаком, скрывающим от актуальных проблем современного мира (примечательно поведение сестры Эдгар в Южном Бронксе – она сторонится Измаэля Муньоза (*Ismael Muñoz*), так как подозревает, что он болен СПИДом; кроме того, на протяжении всего движения по району она носит латексные перчатки. В данных характеристиках проявляется допостмодернистский, пуританский характер персонажа). Наконец, в 1990-ых презервативы становятся полноценным предметом массовой культуры, выходя за рамки запретного и скрытого. В данном случае презерватив становится уже символом потребительства, ситуации, когда индивид окружен изобилием продукции. Презерватив также приобретает псевдорелигиозное свойство, что выражается в восхищении Брайана Глэссика магазином «Презервативология». Таким образом, «отбросы» оказываются важным элементом в историческом нарративе – в них открывается отличная от «официальной» точка зрения. Через её призму можно наблюдать за «невидимыми» процессами, которые определяли развитие общества наряду с «записанными» явлениями истории.

Исторический нарратив в романе также дополняется соединением фактологического и фикционального материала. Исторические явления, личности и события используются художественным нарративом для создания цельной картины избранного периода. Уже упомянутый матч «Нью-Йорк Джайентс» – «Бруклин Доджерс» имел место в истории, однако в произведении он дополняется историей о подростке Коттере Мартине. В этом же эпизоде описываются события в специальном ложе стадиона, где сидят персонажи

Фрэнка Синатры (Frank Sinatra, 1915-1998), Джеки Глисона (Jackie Gleason, 1916-1987) и Джая Эдгара Хувера. И если первые два персонажа присутствуют лишь в виде камео, то Хувер становится существенным персонажем во всем романе, являясь своеобразным двойником консервативной сестры Эдгар, с которой он соединяется в пространстве Интернета («Бульдог на службе государства, Джей Эдгар Хувер, униженный святой Закона, наконец соединен гиперссылкой с сестрой Эдгар: они – теперь единый колеблющийся импульс, часть закодированной информации» («The bulldog fed, J. Edgar Hoover, the Law's debased saint, hyperlinked at last to Sister Edgar—a single fluctuating impulse now, a piece of coded information»¹⁰⁸)). Примечателен и герой Ленни Брюса, который на первый взгляд во всем соответствует своему историческому прототипу, однако автор трансформирует его в художественном поле и дает персонажу роль провозвестника Апокалипсиса, о чем пишет исследователь Элизабет Росен в статье «Ленни Брюс и его ядерная тень Марвин Ланди: неповторимые провозвестники Апокалипсиса в произведении Дона Делилло» («Lenny Bruce and his Nuclear Shadow Marvin Lundy: Don DeLillo's Apocalyptic Extraordinaires»)¹⁰⁹. В статье говорится, что, помимо реплик и описаний Брюса, автором были изменены места и даты выступлений комика, и все это было сделано для того, чтобы персонаж как контркультурный герой смог высказать свою позицию по поводу проходящего в этот момент Карибского кризиса. Согласно исследованиям Росен, сам Ленни Брюс касался Карибского кризиса поверхностно, так как в выступлениях не уделял политике особого внимания. Делилло, в свою очередь, имитирует стиль Брюса и вкладывает в его речь обсуждение актуальной политической проблемы. Выбор Ленни Брюса как провозвестника Апокалипсиса объясняется его моральной позицией: «Его гнев, кажется, отчасти берет начало из того факта, что божественного наказания нигде нет, в то время как коррупция процветала везде. Сатира Брюса была ножом для чистки, предназначенным для того, чтобы удалять защитные слои

¹⁰⁸ DeLillo D. Op. cit. – P. 826.

¹⁰⁹ Rosen E. Lenny Bruce and His Nuclear Shadow Marvin Lundy: Don DeLillo's Apocalyptic Extraordinaires // Journal of American Studies. – 2006. – Vol. 40. – No. 1. – P. 97-112.

самодовольной жизни среднего класса и выставлять на показ вращающиеся мускулы и сухожилия, которые вынуждали общество ковылять осторожной походкой: расовая несправедливость, мошенничество института религии, лицемерие в том факте, что мы можем делать что-либо, но не можем говорить об этом на сцене»¹¹⁰ (перевод мой – К.Т.). И если «исторический» Брюс направлял свою сатиру в сторону обывательской жизни, то Брюс в романе поднимает проблему до философского уровня. Герой оказывается провозвестником не Апокалипсиса, но его вечной отмены. В своем комическом выкрике «Мы не умрем!» («We're not gonna die!») после конца Кубинского кризиса Брюс отмечает конец Конца и провозглашает установку второй половины двадцатого века, в которой Конец замещается его копиями копий. В дальнейшем ядерный Апокалипсис оказывается предметом ностальгии по самому напряженному периоду Холодной войны, когда мир был понятен и завершен. На примере героя Ленни Брюса можно увидеть, как историческая личность трансформируется автором для связного повествования; отличие писателя от историографа заключается в том, что первому доступно больше вольностей в интерпретации материала.

Немаловажным элементом в исторической составляющей романа является взаимоотношение искусства и истории, а также условного реального и фикционального. Одним из примеров сложной взаимосвязи истории и искусства является документальный фильм американского фотографа Роберта Франка (Robert Frank, 1924) «Блюз членососа» («Cocksucker Blues», 1972). Картина, выполненная в манере синема верите, представляет из себя хронику американского концертного тура группы The Rolling Stones в поддержку студийного альбома *Exile on Main St.* Особенностью фильма в контексте начала 1970-ых годов была откровенность – в частности, на пленке запечатлены вечеринки за кулисами, а также нес имитированное употребление наркотиков. Фильм недоступен для массового зрителя ввиду разногласий между режиссером и участниками группы – последние были обеспокоены тем, что

¹¹⁰ Rosen E. Op. cit. – P. 107.

могут понести наказание из-за содержания картины. В романе к фильму отсылает одноименная глава (*Cocksucker Blues, Summer 1974*), описывающая события лета 1974 года. В центре повествования (помимо героя Мэттью Шэя (Matthew Shay)) – современная художница Клара Сакс (Klara Sax), и тематически вся глава строится вокруг искусства. Героиня Клары оказывается на показе «Блюза членососа», и её впечатления описываются следующим образом: «Она была в восторге от акварельно-синего свечения пленки, что-то вроде сумеречного света, тоннельного света, который предполагал недостоверную реальность, но на самом деле реальность была достоверной, так как не имелось препятствий для того, чтобы ты поверил в увиденное – это, возможно, подрывная реальность, порочная и разрушительная, красивый тоннель синего цвета» («She loved the washed blue light of the film, a kind of crepuscular light, a tunnel light that suggested an unreliable reality—not unreliable at all in fact because you have no trouble believing what you see but a subversive reality maybe, corruptive and ruinous, a beautiful tunnel blue»¹¹¹). В данном наблюдении отмечается художественная составляющая фильма, однако при этом персонаж смотрит и на исторический документ – несомненно, что фильм создает для участников определенные ситуации, но, тем не менее, их реакции подлинны (в главе пересказывается сцена с двумя наркоманами, в которой девушка собирается вколоть себе героин; на вопрос другого наркомана о том, как она додумалась заснять процесс принятия наркотика, героиня отвечает: «У меня не было мысли запечатлеть это на пленке» («It hadn't occurred to me to film that»¹¹²)). Немаловажен и тот факт, что фильм недоступен массам, и посмотреть его можно лишь при определенных обстоятельствах – «Блюз членососа» в данном контексте представляет из себя образец тайной истории, которая записана на пленку, но которая недоступна массам, и в связи с этим не отмечается в «официальном» повествовании истории. Если фильм «Блюз членососа» – реально существующее произведение, то фильм советского

¹¹¹ DeLillo D. Underworld. – New York: Scribner, 2015. – P. 382-383.

¹¹² Ibid. – P. 384.

режиссера Сергея Эйзенштейна (1898-1948) «Изнанка мира» (*Unterwelt*) изначально выдуман автором. Цель вымысла – дополнить историческое повествование, заполняя его пробелы. Герой Майлза Лайтмана (Miles Lightman) описывает произведение Эйзенштейна Кларе перед показом: «Очень давно разошлась новость, что Эйзенштейн сделал фильм с сильной темой и что все эти десятилетия отснятый материал был спрятан, так как тема на определенном уровне была связана с людьми, живущими в тени, и правительство или правительства, ГДР и Советский союз, умалчивали о фильме до сегодняшнего дня» («...word got around, early on, that Eisenstein made a film with a powerful theme and the footage has been hidden away all these decades because the theme deals on some level with people living in the shadows, and the government, or the governments, the GDR and the Soviets, have suppressed the film until now»¹¹³). Информация о фильме спекулятивна вплоть до самого названия, однако его содержание направлено на то, чтобы показать скрытое, тайное, которое в той же мере претендует на объективность, в какой на нее претендует исторический документ. Само название фильма проецирует одну из ключевых тем романа – историю, находящуюся за пределами поля зрения массового сознания.

Как и в случае с романом «Весы», «Изнанка мира» предлагает официальную историю, которая дополняется всевозможным материалом разной степени достоверности и реальности. В романе 1997 года умещаются два историографических метода – построение исторического нарратива с помощью «заполнения» имеющихся пробелов и охват максимального количества материалов, определяющих историю. Вопрос объективности ставится автором на второй план, так как он, в отличие от историографа, рассматривает истинность в контексте художественного метода – история в его произведениях служит установкам художественного замысла. Тем не менее, в романах содержится вполне конкретный комментарий по поводу современной постмодернистской парадигмы и места истории в ней. Таким образом, история

¹¹³ DeLillo D. Op. cit. – P. 424.

в произведениях функционирует на нескольких уровнях, от художественного до философского.

Заключение

Романы Дона Делилло до 2000 года раскрывают постмодернистскую парадигму в авторском ключе – несмотря на связь установившейся философской теории постмодерна и идей автора, репрезентация явлений современности в произведениях имеет особый характер. В центре произведений Делилло чаще всего оказывается герой, пытающийся осмыслить свое положение в мире, – многие из персонажей обращаются к различным способам адаптации в хаосе современности. В большинстве случаев эта адаптация проходит неудачно, вне зависимости от того, выбирает ли герой путь построения индивидуальной, «модерновой» личности или же стремится полностью соответствовать постмодернистской эпохе. Магистральной проблемой современности оказывается пронизывающая все сферы жизни симуляция. Явление симулякра берет начало уже в языке индивида – его ограничения формируют личность и создают искусственные границы в восприятии персонажем самого себя и окружающего мира. Симуляционное восприятие усиливается явлениями современности, и в связи с этим немаловажную роль в создании симуляков играют развивающиеся технологии. Возможность запечатлевать события с помощью кинокамеры или фотоаппарата создает дополнительный барьер перед возможной истиной (путь к которой изначально огражден языком) – в произведениях показано, как технологические средства обесценивают объекты окружающей действительности, лишая их изначальных функций. «Самый фотографируемый амбар Америки» из романа «Белый шум» является наиболее показательным примером этой тенденции. Описываемые механизмы симуляции в романах также регулируют всевозможные процессы, проходящие в современности, – любые попытки вернуться в допостмодерновое состояние заканчиваются неудачей, поэтому такие персонажи, как Дэвид Белл, Баки Вундерлик или Ли Харви Освальд, в итоге возвращаются в мир постмодернистской парадигмы вне зависимости от их воли. В данном контексте проблема отношений симуляции и смерти становится наиболее острой, так как концепт смерти оказывается наиболее

устойчивым к влиянию симуляции. Природа отношений со смертью в романах весьма различна – с одной стороны, страх смерти в современном обществе все еще имеет место, но, с другой стороны, инкорпорируется в симуляцию. Индивид воспринимает смерть не напрямую, но через посредника, что обуславливается средствами массовой информации и новыми технологиями в целом. Иными словами, даже такое основательное явление, как смерть, подвергается влиянию системы симуляков.

Не менее существенным оказывается восприятие истории в контексте постмодернистской парадигмы. Наиболее яркая метафора истории в её современном понимании – мусор, отбросы; через произведения Делилло до 2000 года проходит идея «скрытой», «тайной» истории, которая непосредственно связывается с образом мусора. Если в допостмодерновой эпохе история строится через определенные ключевые события, связанные друг с другом избирательной логикой историографа, то в постмодернистской парадигме также имеются иные варианты рассмотрения исторического процесса. «Пробелы» в ключевых событиях дополняются автором либо материалом, который был не учтен при описании, либо вымыслом, который, однако, имеет под собой реальную основу и в некоторых моментах дополняет основное историческое повествование. В условиях постмодернистской парадигмы факт и вымысел являются равнозначно легитимными и дополняют друг друга. Образ мусора оказывается важным в детализации истории, но при этом он не дает предпосылок для построения логической структуры, выражющей абсолютную истину. Одним из вариантов запечатления истории оказывается создание архива, подразумевающее сбор материала самого различного толка. С архивом сталкивается герой Николаса Бранча из романа «Весы»: постоянное пополнение материала не дает персонажу возможность создания цельного и одновременно истинного повествования. Таким образом, история в постмодернистской парадигме может сочетать хаотический принцип (постоянный учёт любого материала) и метод создания определенной структуры (заполнение «пробелов» у ключевых событий с помощью

функционального материала и новых фактов, включающих в себя и те элементы, которые ранее рассматривались как излишние или несущественные). Такие романы Делилло, как «Весы» и «Изнанка мира», наглядно показывают данные тенденции в описании исторического процесса.

Постмодернистская парадигма в романах Делилло близка идеям философов-постмодернистов, однако в рамках авторских установок и избранного метода письма (художественная литература) она приобретает иные очертания. Можно сказать, что Делилло строит свою собственную теорию современного мировоззрения, которая совпадает с актуальной философской мыслью; но это также и отдельное «авторское» рассмотрение современности в рамках постмодернизма. Изученные концепции симулякра и постмодернистского исторического процесса тесно переплетаются в творчестве Делилло, дополняя друг друга. По Делилло симуляция оказывается доминирующим явлением в современном мире, так как пронизывает все сферы общественной жизни. Оказывает она влияние и на восприятие исторического процесса: уже упомянутые технологии позволяют учитывать максимальное количество деталей и создавать массивные архивы, но все полученные документы – тем или иным образом продукты симуляции, поэтому факт и вымысел оказываются на равных позициях.

Список использованной литературы

1. DeLillo D. Americana. – New York: Penguin Books, 1989. – 384 p.
2. DeLillo D. End Zone. – New York: Penguin Books, 1986. – 242 p.
3. DeLillo D. Great Jones Street. – New York: Penguin Books, 1994. – 272 p.
4. DeLillo D. Libra. – New York: Penguin Books, 1991. – 480 p.
5. DeLillo D. Mao II. – New York: Penguin Books, 1992. – 254 p.
6. DeLillo D. The Names. – New York: Vintage, 1989. – 339 p.
7. DeLillo D. Players. – New York: Vintage, 1989. – 216 p.
8. DeLillo D. Ratner’s Star. – New York: Vintage, 1989. – 448 p.
9. DeLillo D. Running Dog. – New York: Vintage, 1989. – 246 p.
10. DeLillo D. Underworld. – New York: Scribner, 2015. – 832 p.
11. DeLillo D. White Noise (Penguin Classics Deluxe Edition). – New York: Penguin Books, 2009. – 336 p.
12. Ядерные испытания СССР. Т.1 [Электронный ресурс] / под ред. В. М. Тагировой. – Саратов: РФЯЦ-ВНИИЭФ, 1997. – С. 125-164. – URL: http://elib.biblioatom.ru/text/yadernye-ispytaniya-sssr_1997/go,125/. – (Дата обращения: 20.04.2017).
13. Автономова Н. С. Лакан [Электронный ресурс] // Новая философская энциклопедия: в 4 т. — М.: Мысль, 2010. – URL: <http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH131b8ed3772dfc457f4613>. – (Дата обращения: 21.04.2016).
14. Ашкеров А. Ю. Метаистория метаистории, или Декодирование Хейдена Уайта (Уайт Х. «Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века») // Социологическое обозрение. – 2002. – Т.2. – №. 1. – С. 87-99.

15. Василенко И. А. Постмодернистская парадигма истории // Философия истории: учеб. пособие / под ред. проф. А. С. Панарина. М.: Гардарики, 1999. — С. 190-192.
16. Гелаев В. Сотни ядерных взрывов за 40 лет [Электронный ресурс]. – URL: https://www.gazeta.ru/science/2015/07/29_a_7660565.shtml. – (Дата обращения: 23.03.2017).
17. Грицанов А. А. Симулякр // Новейший философский словарь. Постмодернизм / под. ред. А. А. Грицанова. – Минск: Современный литератор, 2007. – С. 550-553.
18. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа [Электронный ресурс]. – М.: Интрада, 1998. – 256 с. – URL: <http://www.lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt>. – (Дата обращения: 21.02.2016).
19. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Электронный ресурс]. – М.: Интрада, 1996. – 256 с. – URL: http://lib.ru/CULTURE/ILIN/poststrukt.txt_with-big-pictures.html. – (Дата обращения: 21.02.2016).
20. Кирш Е. Кино в Третьем рейхе: полуправда и ничего, кроме нее [Электронный ресурс]. – URL: <https://liveberlin.ru/articles/2016/10/07/filme-des-dritten-reiches/>. – (Дата обращения: 23.03.2017).
21. Колосов Н. Е. Как думают историки. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 8-48.
22. Яскевич Я. С. Философия истории в контексте современной социальной философии // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны: наука. зб. – Вып. 3. – Мінск: БДУ, 2007. – С. 24–34.
23. Андерсон П. Истоки постмодерна / пер. с англ. А. Апполонова под ред. М. Маяцкого. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2011. – 168 с.

24. Бодрийар Ж. Америка / пер. с фр. Д. Колугина. – СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2000. – 208 с.
25. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. – М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.
26. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма [Электронный ресурс]. – URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000297/index.shtml>. – (Дата обращения: 04.03.2017).
27. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. с англ. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. — 210 с.
28. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. – СПб.: Алетейя, 2016. – 160 с.
29. Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. – 4-е изд. — М.: Кучково поле, 2014. — 464 с.
30. Фуко М. Ницше, генеалогия и история [Электронный ресурс] // Философия эпохи постмодерна: Сборник переводов и рефератов. – Минск: Изд. ООО «Красико-принт», 1996. – С. 74-97. – URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000552/>. – (Дата обращения: 29.05.2016).
31. Running Dog [Электронный ресурс] // Wordsmith / Garg A. – URL: http://wordsmith.org/words/running_dog.html. – (Дата обращения: 29.04.17).
32. The Cambridge Companion to American Fiction After 1945 / Ed. Duvall J.N. – New York: Cambridge University Press, 2012. – XVI, 271 p.
33. The Cambridge Companion to Don DeLillo / Ed. Duvall J.N. – New York: Cambridge University Press, 2008. – 218 p.

34. Don DeLillo (Bloom's Modern Critical Views) / Ed. Bloom H. – Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 2003. – 182 p.
35. History of HIV and AIDS overview [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.avert.org/professionals/history-hiv-aids/overview>. – (Дата обращения: 23.04.2017).
36. Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction / Ed. Schneck P., Schweighauser P. – New York: Continuum, 2010. – 264 p.
37. Reading America: New Perspectives on the American Novel / Ed. Boyle E., Evans A.-M. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 266 p.
38. Bachner S. Prestige of Violence: American Fiction, 1962-2007. – Athens, GA: University of Georgia Press, 2011. – 183 p.
39. Beam A. Paul Adao's famous J.D. Salinger photo [Электронный ресурс]. – URL: http://archive.boston.com/ae/specials/culturedesk/2010/04/paul_adaos_famous_jd_salinger.html. – (Дата обращения: 20.04.2017).
40. Brauner D. Contemporary American Fiction / D. Brauner, K. Millard. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. – 255 p.
41. Carmichael T. Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality in Don DeLillo's "Libra", "The Names", and "Mao II" // Contemporary Literature. – 1993. – Vol. 34. – No. 2. – P. 204-218.
42. Coale S. C. Cultural Frames, Framing Culture: Quirks of the Quantum: Postmodernism and Contemporary American Fiction. – Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 2012. – 235 p.
43. Conte J. Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction. – Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2002. – 287 p.

44. Cowart D. Don DeLillo: The Physics of Language. – Athens, GA: University of Georgia Press, 2003. – 289 p.
45. DeLillo D. An Interview with Don DeLillo / D. DeLillo, T. LeClair // Conversations with Don DeLillo. – Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2005. – P.3-11.
46. Donovan C. Postmodern Counternarratives: Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson, and Tim O'Brien. – New York: Routledge, 2005. – 260 p.
47. Gaunson S. Cocksucker Blues: The Rolling Stones and Some Notes on Robert Frank [Электронный ресурс]. – URL: <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/cockssucker-blues-the-rolling-stones-and-some-notes-on-robert-frank/>. – (Дата обращения: 24.04.2017).
48. Gravano A. J. New York City in Don DeLillo's Novels // Italian Americana. – 2011. – Vol. 29. – No. 2. – P. 181-189.
49. Gunzenhäuser R. «All plots lead toward death»: Memory, History, and the Assassination of John F. Kennedy // Amerikastudien / American Studies. – 1998. – Vol. 43. – No. 1. – P. 75-91.
50. Hantke S. Conspiracy and Paranoia in Contemporary American Fiction: The Works of Don DeLillo and Joseph McElroy. – Frankfurt am Main: Peter Lang AG, 1994. – 202 p.
51. Hassan I. Making Sense: The Trials of Postmodern Discourse // New Literary History. – 1987. – Vol. 18. – No. 2. – P. 437-459.
52. Hassan I. Pluralism in Postmodern Perspective // Critical Inquiry. – 1986. – Vol. 12. – No. 3. – P. 503-520.
53. Hassan I. Postmodernism Revisited: A Personal Account // Amerikastudien / American Studies. – 1998. – Vol. 43. – No. 1. – P. 143-153.

54. Hassan I. The Question of Postmodernism // Performing Arts Journal. – 1981. – Vol. 6. – No. 1. – P. 30-37.
55. Herbert S. Playing the Historical Record: DeLillo's "Libra" and the Kennedy Archive // Twentieth Century Literature. – 2010. – Vol. 56. – No. 3. – P. 287-317.
56. Jacobs R. Surviving Hate and Death – The AIDS Crisis in 1980s USA [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.counterpunch.org/2016/12/09/surviving-hate-and-death-the-aids-crisis-in-1980s-usa/>. – (Дата обращения: 23.02.2017).
57. Kreis S. 1968: The Year of the Barricades [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.historyguide.org/europe/lecture15.html>. – (Дата обращения: 04.04.2017).
58. Laist R. Technology and Postmodern Subjectivity in Don DeLillo's Novels. – New York: Peter Lang Publishing, 2009. – 221 p.
59. Liste Noya J. Naming the Secret: Don DeLillo's "Libra" // Contemporary Literature. – 2004. – Vol. 45. – No. 2. – P. 239-275.
60. Neel E. The Shot That Changed the World [Электронный ресурс]. – URL: http://www.espn.com/classic/s/neel_on_thomson_shot.html. – (Дата обращения: 23.02.2017).
61. Padover S. K. The German Motion Picture Today: The Nazi Cinema // The Public Opinion Quarterly. – 1939. – Vol. 3. – No. 1. – P. 142-146.
62. Pass P. Of Empire and the City: Language of Self: Strategies of Subjectivity in the Novels of Don DeLillo. – Bern: Peter Lang AG, 2013. – 232 p.
63. Passaro V. Dangerous Don DeLillo [Электронный ресурс] // The New York Times. – 1991. – URL: <http://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-dangerous.html>. – (Дата обращения: 06.12.2016).

64. Polley J. S. Jane Smiley, Jonathan Franzen, Don DeLillo: Narratives of Everyday Justice. – New York: Peter Lang Publishing, 2011. – 274 p.
65. Rosen E. Lenny Bruce and His Nuclear Shadow Marvin Lundy: Don DeLillo's Apocalyptic Extraordinaires // Journal of American Studies. – 2006. – Vol. 40. – No. 1. – P. 97-112.
66. Singer D. Take Five: Don't call Don DeLillo's fiction 'postmodern'. – URL: <http://web.archive.org/web/20101119081615/http://www.stlbeacon.org:80/arts-life/books/104954>. – (Дата обращения: 21.02.2016).
67. Thomas G. History, Biography, and Narrative in Don DeLillo's "Libra" // Twentieth Century Literature. – 1997. – Vol. 43. – No. 1. – P. 107-124.
68. White H. The Value of Narrativity in the Representation of Reality // Critical Inquiry. – 1980. – Vol. 7. – No. 1. – P. 5-27.
69. Wilcox L. Baudrillard, DeLillo's "White Noise," and the End of Heroic Narrative // Contemporary Literature. – 1991. – Vol. 32. – No. 3. – P. 346-365.
70. Willman S. Traversing the Fantasies of the JFK Assassination: Conspiracy and Contingency in Don Delillo's "Libra" // Contemporary Literature. – 1998. – Vol. 39. – No. 3. – P. 405-433.
71. Witty P. Malcolm Browne: The Story Behind The Burning Monk [Электронный ресурс]. – URL: <http://time.com/3791176/malcolm-browne-the-story-behind-the-burning-monk/>. – (Дата обращения: 23.03.2017).