

DOI 10.23683/2415-8852-2017-3-51-66

УДК 821.111(73)

**САМОИНТЕРПРЕТИРУЮЩАЯ КНИГА:
РОМАН М. ДАНИЛЕВСКИ «ДОМ ЛИСТЬЕВ»**



Ольга Александровна Ананьина

кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: hexenhammer@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые смыслопорождающие механизмы романа американского писателя Марка З. Данилевски “House of Leaves”, который провоцирует читателя, разрушая его жанровые ожидания, привычки обращения с печатным текстом и доверие к мнению критиков. Причисление романа к так называемой эргодической литературе, ставшее общим местом в зарубежном литературоведении, представляется необоснованным: приемы вроде взаимопроникающих повествований недостоверных нарраторов или визуального письма усложняют восприятие текста, но не делают его открытым для рекомбинации, что обязательно для эргодичности. Рассматривая «Дом листьев» в рамках более широкой концепции игровой литературы, можно выделить ключевые механизмы, организующие его содержание: это ремедиация, обратное овеществление экфрасиса и семиотизация. В ходе анализа выявляется, что идеальной критической интерпретацией «Дома листьев» в рамках теории ремедиации должен быть эквивалентный ему по всем параметрам текст – тот, который уже написан самим автором. В итоге роман Марка З. Данилевски трактуется как парадоксальный пример, в котором предмет и объект филологического анализа, а также собственно филологический анализ полностью совпадают.

Ключевые слова: Данилевски, «Дом листьев», ремедиация, экфрасис, эргодическая литература, игровая литература.

“House of Leaves” («Дом листьев» в русском переводе 2016 г. или, ближе к контексту, «Дом из листьев») – дебютный роман Марка З. Данилевски, изданный в 2000 г. и с тех пор ставший ценным объектом изучения для критиков разных специальностей – филологов, теоретиков медиа, искусствоведов, психоаналитиков и прочих диагностов современного состояния культуры [Timmer, Huber], для которого пока не находится лучшего определения, чем термин-результат цепочечной префиксации «постпостмодернизм». Мнения и профессиональных интерпретаторов, и обычных читателей разнятся: многие упрекают автора в неоригинальности и эклектичном «собираательстве» приемов, заимствованных из экспериментальной литературы разных периодов; другим мешает жанровая неопределенность его произведения (готика? псевдодокументалистика? сатира или пародия?); третьим кажется утомительно нарочитой структурная игра, которую ведет автор с помощью вполне привычных инструментов создания фигурных текстов.

М. Данилевски, действительно, хорошо знаком с семиотическими системами разных медиа. Его отец – авангардный режиссер польского происхождения Тэд (Тадеуш) Данилевски, получивший известность в том чис-

ле благодаря экранизации пьесы Сартра «Нет выхода» (1962). Будущий писатель прошел обучение в Йельском университете по специальности «английская литература»; изучал латынь и классическую литературу в Калифорнийском университете в Беркли; учился кинематографии в Лос-Анджелесе, а затем работал в качестве оператора, редактора и звукоинженера над документальным фильмом «Деррида» (2002). Все это заставляет предположить, что Данилевски знает, что делает, когда прихотливым образом монтирует мультязычные цитаты в рамке единого текстового кадра, и что он, вероятно, был достаточно травмирован современной филологической эпистемой, чтобы создать произведение, предвосхищающее любую интерпретацию в пределах современных литературоведческих теорий.

На первый взгляд, именно кинематограф и деконструкция явственнее всего просвечивают в том симбиозе текстов, которые составляют «Дом листьев». Структурно роман состоит из трех магистральных повествований (и ряда вспомогательных текстовых корпусов, которые образуют дополняющие ответвления; они присутствуют не во всех изданиях и добавлялись автором постепенно). Первое из них опирается на язык фото- и кинематографии: “The Navidson Record”¹ представляет

¹ В русском переводе романа эта часть обозначена как «Пленка Навидсона», что отражает лишь один из контекстов: действительно, речь идет о киноплёнке, на которой зафиксированы события, участниками которых стали Навидсон и его семья; однако киноряд – лишь одна из знаковых систем, которые использованы затем для представления этих событий, а потому более адекватным нам представляется перевод “record” как «запись». Далее цитаты из романа также даются в нашем переводе.

словесное описание содержания серии из нескольких фильмов, которые фотожурналист Уилл Навидсон снимает в доме, куда переезжает его семья. То, что должно было стать семейной хроникой, превращается во фрагментированное повествование о физической аномалии: в доме обнаруживается неучтенное пространство, вначале незначительных размеров, которое постепенно ширится, вмещающая в себя, по-видимому, бесконечный лабиринт комнат и коридоров. Эпизоды, из которых состоит «Запись», документируют ряд экспедиций, предпринятых Навидсоном, его друзьями и сторонними специалистами для исследования этого пространства; материал перемежается ретроспективными зарисовками из прошлого Навидсона, его жены Карен и других участников этих событий. Данный киноартефакт имеет культовый статус и является своего рода Граалем среди киноманов, которые слышали о «Записи», но не видели ее. Физическое отсутствие предмета исследования не мешает теоретикам литературы и кино, психологам, историкам и прочим специалистам высказываться о его содержании.

Проблема деконструкции «Записи» объединяет два других пласта повествования – исследование Дзампано и комментарии к

нему за авторством Джонни Труанта. Дзампано – старик с неизвестным прошлым, который пишет монументальный труд о «Записи», собирая всевозможные сведения, замечания и мнения, способные прояснить ее смысл. Сам Дзампано слеп, поэтому пленку не видел, но при этом ставит своей целью дать критическое истолкование тому необъятному массиву рассуждений, который этот артефакт породил. Джонни Труант, молодой человек с анархическими взглядами и психоделическими привычками, по воле случая становится наследником труда Дзампано, но, вполне ожидаемо¹, не справляется до конца с этой миссией.

Однако именно повествование Труанта становится координирующей рамкой, в которой размещаются рассказы других. Текст Дзампано, представленный в книге, составлен усилиями Труанта и снабжен его комментариями, которые движутся в трех направлениях – к «Записи Навидсона» (глубинный слой, к которому Труант приближается в наименьшей степени), к тексту Дзампано, который, в свою очередь, становится поводом для третьего, самого масштабного пласта комментариев Труанта – его рассуждений о самом себе и своей жизни, начинающей после

¹ Англ. *Truant* – прогульщик; тот, кто манкирует своими обязанностями.

III

*It is no accident that the photographer
becomes a photographer any more than
the lion tamer becomes a lion tamer.*

— Dorothea Lange

וַיֹּאמֶר מֹשֶׁה אֶל־הָאֱלֹהִים מִי אֲנִי כִּי אֵלֶךְ אֶל־פַּרְעֹה:
וְכִי אֲצַיֵּא אֶת־בְּנֵי יִשְׂרָאֵל מִמִּצְרַיִם:

— Exodus 3. 11²⁴

Why Navidson? Why not someone else?

When the great Florentine howls, "*Ma io perchè venivvi? o chi 'l concede?/ Io non Enèa, io non Paulo sono,*"²⁵ Homer's rival calls him a

²⁴But Moses said to God, 'Who am I that I should go to Pharaoh and free the Israelites from Egypt?' — Ed.

²⁵Dante again. Again translated by Sinclair. Canto II; lines 31-32: "But I, why should I go there, and who grants it? I am not Aeneas; I am not Paul."

A question I'm often asking myself these days. Though not the Aeneas/Paul part.

The simple answer I know: Lude woke me up at three in the morning to check out some dead guy's stuff.

Of course, it's not really all that simple. Typically when Lude calls me late at night it's because there's some party he wants to hit. He's the kind of guy who thinks sublime is something you choke on after a shot of tequila. Maybe he's right.

Not that this matters, someone once told me Lude's real name is Harry, maybe he did, though no one I know has ever called him that.

Lude knows every bar, club and gatekeeper at every bar and club. Hollywood has always been mother's milk to Lude. Mother's tongue.

Whatever. Unlike me, he never needs to translate, interpret or learn in LA. He knows. He knows the drinks, the addresses and most important of all he can usually tell the difference between the women who are out to talk and those out to do something a little more interesting which always interests Lude.

Despite a nose that others have described as a bee-battered, Lude's always surrounded by very attractive women which is pretty much the norm for hair stylists—and photographers—especially if they're good and Lude is that. Beautiful women are always drawn to men they think will keep them beautiful.

During the past two years, he and I have spent a good deal of time wandering all over this odd city. We both thrive in the late hours,

Рис. 1. Пример объединения разных уровней комментариев на странице: многоязычные эпиграфы, основной текст – исследование Дзампано, сноски – текст Труанта

контакта с рукописью магическим образом вписываться в сюжет «Записи». Все три уровня повествования сопрягаются не только сюжетно, но и (типо)графически: за счет комбинаций разных шрифтов, взаиморасположения на странице, цветовых маркеров (рис. 1).

История с аномальным домом, из-за которой роман Данилевски часто классифицируют как пример готической литературы, занимает в тексте небольшой объем, уступая огромному количеству справочного и критического материала: Дзампано, стремившийся в своем исследовании «Записи» к полной инклюзивности, снабжает обширной библиографией каждый вопрос, связанный с домом, от архитектуры, материаловедения и истории интерьеров до теоретической физики, мифологии или психоанализа – дисциплин, призванных интерпретировать пространственный феномен Навидсона в материальных и символических категориях. Нередко библиографические перечни становятся самоцелью, вытесняя остальные повествовательные уровни, растягиваясь на несколько страниц и включая как реально существующие источники, так и вымышленные работы. Их верификацию частично проводит Труант и обнаруживает, что в некоторых текстах даже не упоминаются те вопросы, ради которых Дзампано внес источник в свой список.

Именно эта ветвящаяся система междисциплинарных ссылок энциклопедического охвата подтолкнула первых читателей романа к вполне очевидному сравнению «Дома листьев» и «Моби Дика», с одной принципиальной разницей: если цель Мелвилла заключалась в дискретном «вырисовывании» контуров Левиафана, рассеянных по различным областям человеческого знания, то цель Данилевски – выявление контуров этого знания вообще, для чего история с домом Навидсона используется как лакмусовая бумажка, проверяющая надежность механизмов современного познания.

В этом плане книга Данилевски – хрестоматия всех актуальных критических теорий и, безусловно, пародия на существующие практики интерпретации. Сам Данилевски неоднократно и открыто заявлял, что все критические подходы к его книге ошибочны и многие из них предвосхищаются уже в самом романе. Пародийные интонации достигают своего пика, когда Карен после истории с домом-лабиринтом обращается ко многим специалистам в поисках не столько объяснений, сколько прямых ответов на самые базовые вопросы: возможно ли такое и, если да, каков смысл ее опыта? Среди ее консультантов – как вымышленные, так и реальные лица: например, Дуглас Хофштадтер, Камил-

ла Палья, Энн Райс, Стивен Кинг, Жак Деррида, Гарольд Блум и др. Каждый из них уходит от прямого ответа, подменяя его игрой слов и терминов, типичных для своей отрасли знаний, что не может не создать у читателя скепсиса по отношению к эпистемологическим возможностям гуманитарных методов. Один из специалистов говорит Карен: «Ваш дом – это семиотическая дилемма. Как опасный вирус сопротивляется иммунной системе организма, так и ваш символ – дом – сопротивляется интерпретации» [Danielewski: 356].

Когда Карен уточняет, значит ли это, что символ не имеет смысла, критик приглашает ее на свидание.

Некоторые интерпретации «отрабатывают» Дзампано, и среди них самая очевидная – это мифологема минотавра и лабиринта. Миф о Миносе, Пасифае и Минотавре как аллегория разрушенной семьи легко накладывается на историю отношений Навидсона и Карен, подкрепляясь и психоаналитическими толкованиями. Эта теория отброшена самим Дзампано, правда, без пояснений почему; мешает полностью ее игнорировать и графическое оформление: красный цвет и нарочитое зачеркивание только сильнее

привлекают внимание читателя именно к этой трактовке (рис. 2).

На фоне бессилия интерпретации с помощью слова, которым только и может работать гуманитарная теория, роман предлагает еще один уровень означивания: это пространственная организация текста – как в пределах страницы, так и на протяжении всей книги. Именно трудности нелинейного продвижения по разным системам комментариев, вложенных одна в другую, дали основание для определения текста «Дома листьев» как эргодического [Parrinder, Nash & Wilson: 58; Portela: 234]. «Эргодическая литература» – термин норвежского исследователя электронных текстов Э. Аарсета – на первый взгляд подходит роману [Aarseth]. По определению Аарсета, эргодический текст представляет собой открытую, динамически выстраиваемую структуру, для порождения которой читатель должен выполнить определенные действия¹. Ключевым принципом в эргодике становится возможность выбора. Читатель традиционных текстов лишен власти над ними и довольствуется ролью вуайера, который может строить догадки, предвосхищать развитие сюжета, предла-

¹“During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of ‘reading’ do not account for. This phenomenon I call ergodic, using a term appropriated from physics that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning ‘work’ and ‘path’. In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text” [Aarseth: 1].

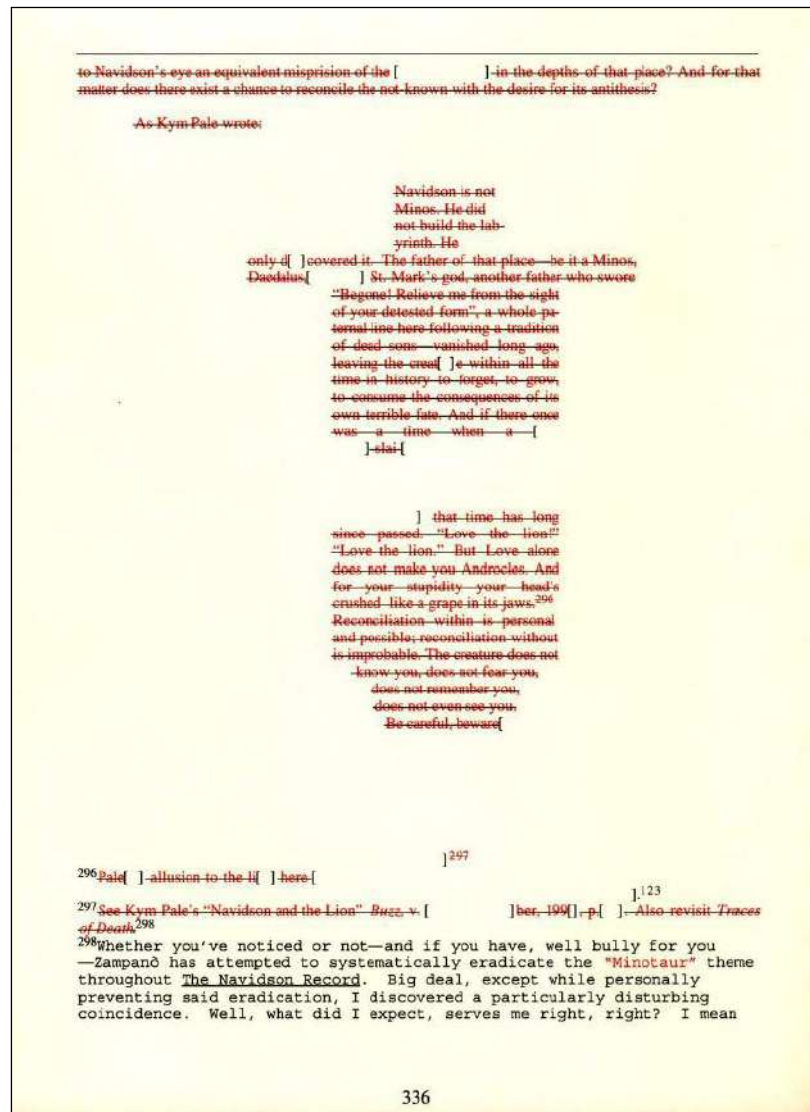


Рис. 2. Графический комментарий к мифу о Минотавре: самоцензура Дзампано, белые пятна в местах, где должны упоминаться ключевые понятия, – пример апофатизма, по принципам которого строятся описания и толкования «Записи»

гать интерпретации, но не может переписать предложенную ему историю. В эргодическом тексте, напротив, читателю назначена роль игрока-соучастника: в зависимости от его решения проследовать одним нарративным путем (и при этом проигнорировать остальные) меняется результат текстового приключения, а иногда, если мастерство игрока недостаточно, связный художественный нарратив не сформируется вовсе. Классическими примерами эргодической литературы Аарсет называет «Книгу перемен», «Каллиграммы» Г. Аполлинера или «Сто тысяч миллиардов стихотворений» Р. Кено.

Оценка «Дома листьев» по критериям эргодичности обманывает ожидания. Ошеломляюще избыточная нелинейность формы и трудности ее восприятия действуют как отвлекающий маневр, за которым скрывается вполне традиционное линейное повествование, к тому же, закрытое от вмешательства читателя. Наличие лабиринта как объекта (внутреннее пространство дома) и как символа (борьба его толкований) не придает тексту эргодических свойств, так как никакая рекомбинация его элементов не предполагается.

Сам Данилевски также отказывается от определения «эргодический» и дает собственное именование тому типу означава-

ния, которое возникает при контакте с его текстами: SIGNICONIC – иконознак, – который запускает механизм ремедиации¹:

“Signiconic = sign + icon. Rather than engage those textual faculties of the mind remediating the pictorial or those visual faculties remediating language, the signiconic simultaneously engages both in order to lessen the significance of both, and therefore achieve a third perception no longer dependent on sign and image for remediating a world in which the mind plays no part” [Does Danielewski draw...].

Опираясь на эти ключевые термины, проанализируем тот опыт, который получает читатель при взаимодействии с объектом, созданным по правилам ремедиации.

Комментарии Дзампано к «Записи Навидсона» можно рассматривать как попытку экзфрасиса несуществующего объекта. Саму запись не могут отыскать в ожидаемых местах: ее нет на пленке, в кинотеатре или частной коллекции. Объект, о котором она повествует, лишен отличительных черт. Внеразмерное пространство внутри дома Навидсона характеризуется апофатически – только через отрицательные признаки: там нет света, влажности, звука, направления (не работают компасы), нет цвета, кроме черного, нет дверей, окон или какой-либо декоративной

¹ “*House of Leaves* was my remediation of film. *Only Revolutions* my remediation of music. *The Familiar* is my remediation of a television series [Allways...].

отделки, и оно стирает из себя любые предметы, привнесенные извне. Такое отсутствие дифференцирующих признаков и создает ощущение пустоты, неуловимости, которое ставит в тупик критиков и исследователей.

При этом и эффект киноповествования,

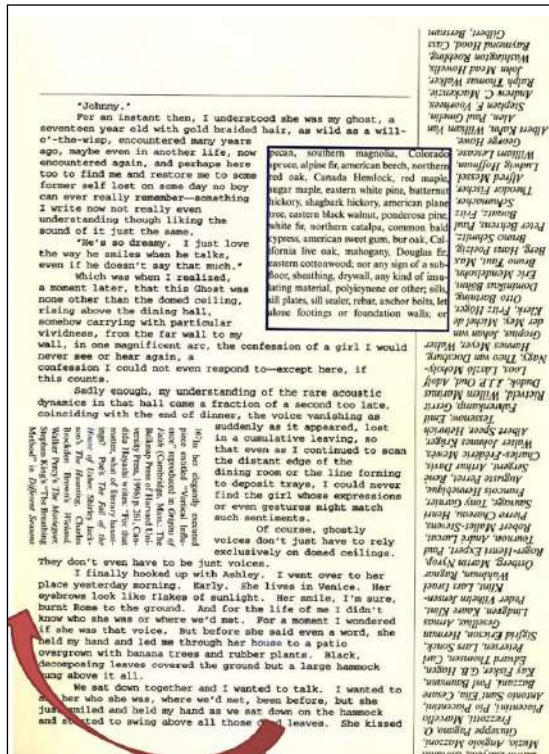


Рис. 3. Вращение этой страницы (по стрелке) создает эффект движения в заданных сюжетом координатах: это спуск по винтовой лестнице, которая соединяет «нормальную» часть дома и внутренний лабиринт. Этот прием использован на нескольких страницах подряд, так что читатель в итоге испытывает такое же головокружение, что и герои, спускающиеся по лестнице в пространстве текста [Danielewski: 131]

и сам дом в книге присутствуют, причем на уровне визуально-тактильных ощущений. Возможно, опираясь на собственный кинематографический опыт, Данилевски превращает текст книги – обычно идеальный символ статики – в динамический объект. Один из приемов, которым он пользуется довольно часто, – это нелинейное и, на первый взгляд, декоративное размещение текста на страни-

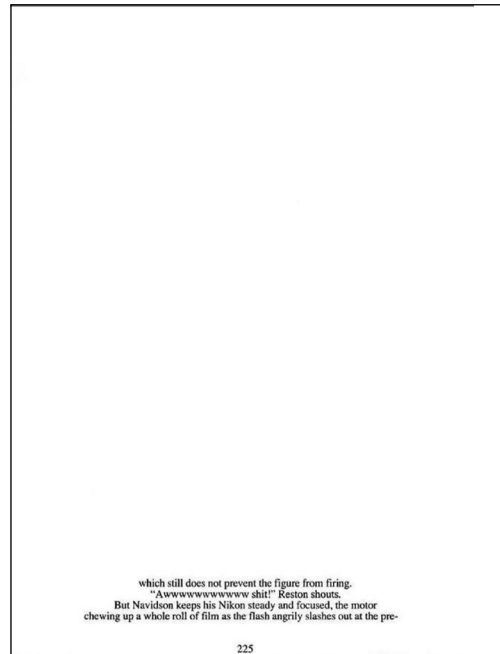


Рис. 4. Текстовая имитация динамической последовательности действий, представленная в виде анимации [Danielewski: 225–238]

це. Чтобы прочитать каждую врезку, читатель вынужден следовать траектории, кото-



Рис. 5. Ключевое слово кадра – “fist”, кулак

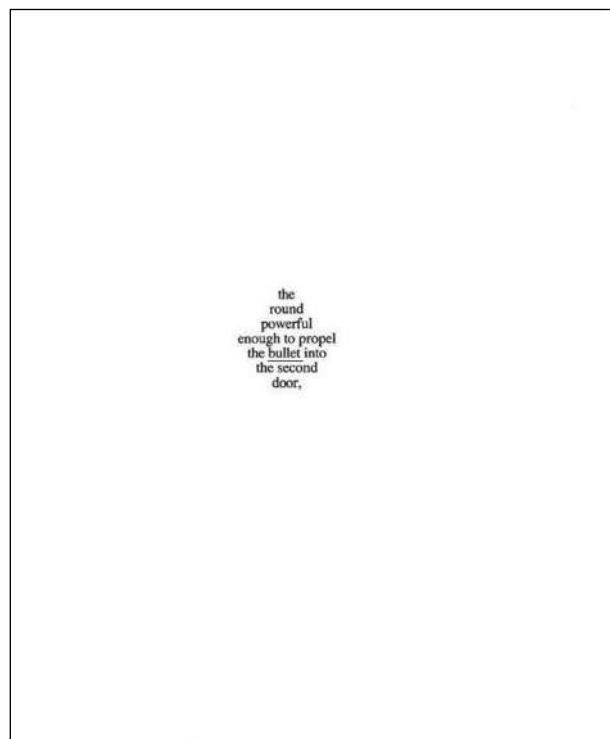


Рис. 6. Ключевое слово – “bullet”, пуля

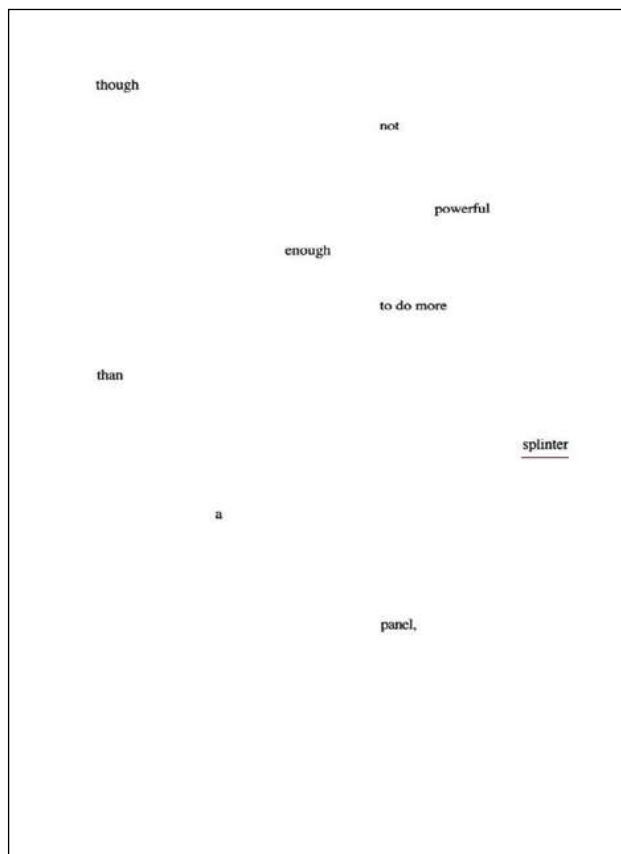


Рис. 7. Ключевое слово – “splinter”, расщеплять, раскалывать; фигура имитирует разлетающиеся обломки двери

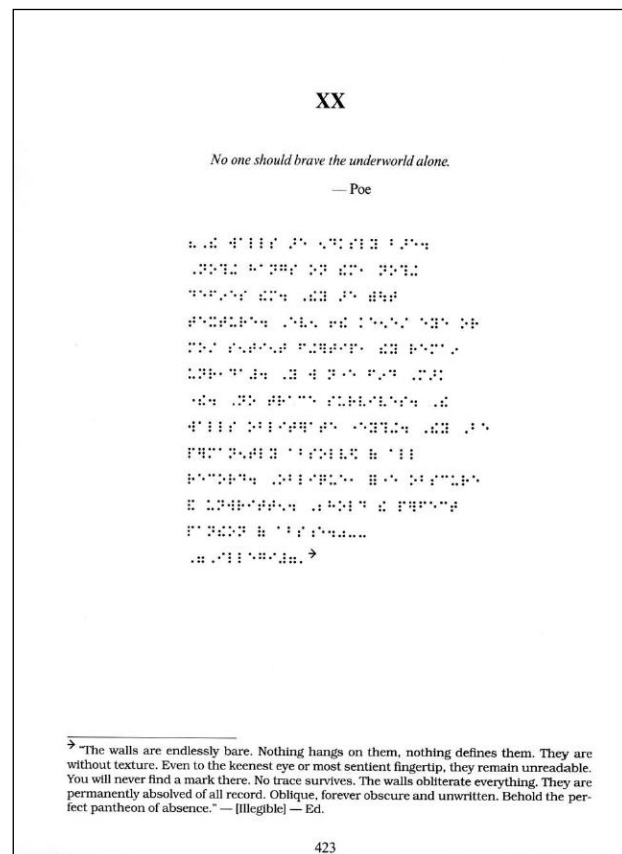


Рис. 8. Описание стен, набранное шрифтом Брайля, который фактически создает/замещает их отсутствующую текстуру. Это характерный прием для «Дома листьев»: описание отсутствия излечивает это отсутствие (вещи, смысла), ставя на пустующее место знак. Редакторское примечание [illegible] («неразборчиво») в данном случае может читаться как ирония по поводу возможностей такой семиотизации

рая разрушает двумерность плоской страницы и создает перспективу (рис. 3).

Другой способ придать экфрасису гаптические свойства – это использование эффекта анимации, который создается разделением текстовых сегментов по страницам, причем «узор», который образуют сегменты, отражает поворотные точки сюжетного действия, а читатель получает подсказки в виде ключевых слов, определяющих форму изображаемого объекта (рис. 4).

В этом эпизоде Навидсон и его спутники преследуют, как они думают, неведомого обитателя лабиринта, сначала спускаясь (вертикальное движение по страницам вниз), затем преодолевая преграду-дверь, чтобы ворваться в очередную пустую комнату, где нет ничего, кроме тишины. На раскадровке представлены страницы, где за

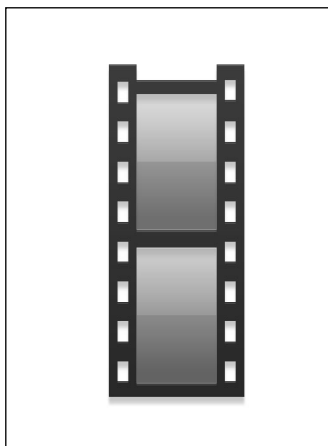


Рис. 9. Кинематографическая «Запись Навидсона»

счет вариаций в длине строк и их расположения создаются очертания предмета или действия, обозначенного ключевыми словами (рис. 5–7):

Совмещение двух планов – недостатка означивания на уровне содержания и избытка означивания на уровне формы – позволяет выдвинуть несколько предположений.

Книга «Дом листьев» и есть кинематографическая «Запись Навидсона», которую, по законам этого медиума, нужно не читать, а *смотреть* (рис. 9).

Прагматическая задача романа – заставить читателя отказаться от привычных каналов взаимодействия с книгой (движение глаза по строкам) и поупражняться в восприятии текста другими органами чувств, что соответствует принципу ремедиации, о котором говорит Данилевски. В этом случае слепота Дзампано обретает еще одно значение: это не только метафора бессилия интерпретатора, неспособного разглядеть истинный смысл текста, но и пример адаптивного союза между читателем и текстом, который подсказывает, как именно следует взаимодействовать с ним в каждом случае. Например, описание стен лабиринта и их текстуры в начале гл. XX набрано шрифтом Брайля, который сам является текстурой (рис. 8).

Самодеконструкция, которая происходит всякий раз, когда читателю предлагается интерпретация или рецепт прочтения (как

в примере выше), заставляет искать смысл текста не в каком-то конечном его истолковании, а в самом процессе анализа. При этом обычный инструмент критики текста – слово – оказывается бессильным, создавая только очередной виток лабиринта, наполненного пустотой, и разочаровывая вопрошающего.

Механизм ремедиации, который предлагает Данилевски, предполагает, что разные медиа должны использоваться и для представления смысла текста. Так, интерпретация кинотекста должна быть представлена в кинематографической форме; звук должен

интерпретироваться звуком; тактильные ощущения должны быть интерпретированы тактильными же средствами. Таким образом, идеальной критической интерпретацией «Дома листьев» в рамках теории ремедиации станет равновеликий ему по всем параметрам текст – который, собственно, уже написан самим автором. «Дом листьев» – это вызывающе парадоксальный пример, в котором предмет и объект филологического анализа и сам филологический анализ полностью совпадают.

References

Aarseth, E.J. (1997). *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. HU Press.

Allways: an interview with Mark Z. Danielewski. (2012, October 15). Retrieved from: <https://themillions.com/2012/10/allways-an-interview-with-mark-z-danielewski.html> (date of access: 01.11.2017).

Danielewski, M.Z. (2000). *House of leaves* (2nd ed.). New York: Pantheon Books.

Danielewski, M.Z. (2015, May 5). *Writing should be a continued exploration*. *The Atlantic*. Retrieved from: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/05/mark-z-danielewski/393035/> (date of access: 01.11.2017).

Does Danielewski draw, write, or both at the same time to bend our minds? (2015, April 23).

The Familiar. Retrieved from: <https://thefamiliar.wordpress.com/category/imagetext/signiconic/> (date of access: 01.11.2017).

Huber, I. (2014). *Literature after postmodernism: reconstructive fantasies*. New York: Basingstoke.

Parrinder, P., Nash, A. & Wilson, N. (2014). *New directions in the history of the novel*. London: Palgrave Macmillan.

Portela, M. (2013). *Scripting reading motions: the codex and the computer as self-reflexive machines*. MIT Press.

Timmer, N. (2010). *Do you feel it too?: the post-postmodern syndrome in American fiction at the turn of the millennium*. Amsterdam: Rodopi.

THE SELF-INTERPRETING BOOK: 'HOUSE OF LEAVES' BY M. DANIELEWSKI

Olga A. Ananyina, PhD, Assistant Professor, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia;
e-mail: hexenhammer@gmail.com.

Abstract. The article investigates some of the sense-generating mechanisms in the novel “House of Leaves” by M. Danielewski, which perplexes the reader by its genre ambiguity, and requires nontrivial efforts to handle the text and undermines trust in the potency and purpose of critical interpretation. The classification of the novel as ergodic is called into question: with its form being designedly difficult, this text is not open to interpretive recombination, which changes the narrative and is a prerequisite for ergodicity. When analysed within the broader framework of ludic fiction, “House of Leaves” reveals its key principles of organization: remediation, sensorial perception of ekphrasis, and semiotisation. The analysis shows that the ideal critical interpretation of “House of Leaves” in terms of remediation theory must be an in all aspects as an equivalent text – the one already written by the author. This leads to the interpretation of the novel as a paradox in which the object, the subject and the philological analysis itself coincide completely.

Key words: Danielewski, House of Leaves, remediation, ekphrasis, ergodic literature, ludic literature..

