

УДК 808.1:821.111(73)  
DOI 10.17223/18137083/63/11

**Ю. В. Шатин**

*Новосибирский государственный педагогический университет  
Институт филологии СО РАН, Новосибирск*

### **Сюжетная машина как аннигилятор смысла («Дом листьев» Марка Z. Данилевского)**

Рассматривается проблема сюжета в литературе второй степени. В отличие от общепринятых классических образцов, ориентированных на изображение фрагментов целостной картины действительности, в литературе второй степени основным героем повествования становится сам имманентный смысл языка без его соответствия логике внешнего мира. Повествование при этом лишается абсолютной власти, а внеположенный смысл текста теряет признаки верификации, подвергаясь воздействию палимпсестных образований: интертекста, паратекста, гипертекста, метатекста, архтекста. Подобные изменения возвращают тексту исконную функцию комментария к множеству других текстов, которые могут иметь виртуальную природу. В таком случае смысл не открывается в процессе развития сюжета, но изобретается всякий раз по мере предъявления того или иного фрагмента. Сюжет теряет привычные очертания, становясь машиной, которая осуществляет игру по производству и уничтожению смыслов. Подобные тенденции зародились в первой половине XX в. К значимым образцам таких текстов можно отнести «Дар» Набокова или «Сад расходящихся дорожек» Борхеса. По мере перехода от модернизма к постмодернизму художественный текст окончательно теряет признаки структурной упорядоченности, подчиняясь ризомной организации. В качестве примера ризоматического членения в статье рассматривается роман Марка Z. Данилевского «Дом листьев».

*Ключевые слова:* постмодернизм, палимпсест, сюжетная машина, ризома.

Вышедшая в 1982 г. работа Ж. Женетта «Палимпсесты. Литература второй степени» [Genette, 1982] привела к важным следствиям в области теории литературы и обусловила новое понимание того, что есть художественный текст. Согласно представлениям исследователя, сущность литературы второй степени заключается в том, что она лишает повествование абсолютной власти, предлагая на ее место власть полей, которые выстраиваются вокруг текста: интертекста, па-

*Шатин Юрий Васильевич* – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия; shatin08@rambler.ru), главный научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия)

ISSN 1813-7083. Сибирский филологический журнал. 2018. № 2  
© Ю. В. Шатин, 2018

ратекста, гипертекста, метатекста и архетекста. Комментируя произведение литературы второй степени, современный отечественный лингвист справедливо замечает, что в нем «на первый план в качестве смыслопорождающих выдвигаются внутренние элементы языка, якобы имманентная ему “риторическая форма”, освобождающая его от прямой связи с внеязыковой реальностью» [Фатеева, 2000, с. 13]. В свою очередь построение текста в литературе второй степени оказывает влияние не только на характер дискурса, но и кардинально перестраивает логику повествования. В результате сюжет теряет роль главного определителя и распределителя смыслов. Теперь он перестает быть средством передачи смысла и тем самым превращается в машину, уничтожающую первичный смысл. Смысл не открывается в процессе развития действия, но изобретается интерпретатором каждый раз заново при поступлении того или иного фрагмента текста. Тексту возвращается его исконная со времен античности роль материала для комментария, а не для массового потребления.

Сюжетная машина литературы второй степени становится литературой о литературе и в этом качестве строится как непрерывная борьба гипотаксиса и паратаксиса. Если на уровне отдельного высказывания гипотаксис и паратаксис выступают как две формы сосуществования эксплицитных и имплицитных средств выражения, то при погружении в художественный язык они образуют конфликтное состояние утверждения смысла с его одновременным уничтожением. «Форма знает две границы: или это пустыня непомерной протяженности, или же хаотическое нагромождение лабиринта» [Леман, 2013, с. 146]. Традиционная структура сюжета стремится к равноудаленности от обеих крайностей. Благодаря такой равноудаленности сюжет оплотняет смысл, делается незаметным по отношению к нему, умирает в постулируемом высказывании. Литература же второй степени одновременно реализует обе противоположности и становится тем самым машиной уничтожения смыслов. В рассказе Хосе Луиса Борхеса «Сад расходящихся тропок» Стивен Альбер демонстрирует манеру письма древнего писателя Цюй Пэна. В классическом повествовании герой, оказавшись перед несколькими возможностями, выбирает одну из них. В романе Цюй Пэна он выбирает все разом и творит тем самым различные будущие времена, которые множатся, ветвятся, накладываются друг на друга. В качестве примера Альбер рассказывает немецкому шпиону Ю Цюю, что герой такого романа может убить незваного гостя Фана, Фан может убить героя, они могут убить друг друга, могут оба остаться живыми и так далее. В финале рассказа Ю Цюй убивает Альбера, но не потому, что он враг или друг, а потому, что его имя совпадает с названием города, где расположено хранилище бомб. История убийства попадает в прессу, и немецкая авиация уничтожает английский город. Таким образом Борхес снимает возможные этические координаты, которые могли бы мотивировать развитие действия. В итоге плотность знаков разряжается, означающее отрывается от означаемого и творит собственную семиотическую историю.

Литература второй степени трансформирует основные категории поэтики и прежде всего категорию персонажа. В традиционном повествовании персонаж выступает как пересечение определенных функций, обуславливающих сюжет. Начиная с эпохи модернизма, персонаж теряет свою устойчивость, становится полем игры различных знаковых систем. В известном романе В. Набокова «Дар» главный герой Годунов-Чердынцев пишет биографическое эссе о Чернышевском. Для написания герой Набокова изобретает фигуру повествователя Страннолюбского. В свою очередь в процессе письма Страннолюбский опирается на существующую помимо текста биографию, написанную марксистом Ю. Стекловым, полемизируя и пародируя ее. «След другой слезы, куда более горячей, горькой и драгоценной, сохранился на его знаменитом письме из крепости, причем описание этой второй слезы у Стеклова грешит, по указанию Страннолюбского, неточ-

ностями, – о чем будет дальше» [Набоков, 1990, с. 235]. Спрашивается, кому принадлежит след этой дискурсивной, а возможно, и реальной слезы? Можно предположить, что реальному Николаю Гавриловичу, если это действительно слеза, а не капля влаги, случайно попавшая на письмо. Между тем, приобретя дискурсивный статус, драгоценная слеза становится полем референциальных заблуждений сразу четырех фигур: Стеклова, Страннолюбского, Годунова-Чердынцева и самого Набокова. Слеза – лишь один из примеров игры метаязыками и гиперссылками, превращающимися в романе «Дар» Чернышевского в фигуру фикции, наподобие подпоручика Кижэ. При различии этих фигур в обоих случаях знак теряет плотность, становясь облаком виртуальных значений.

Одним из наиболее показательных образцов сюжетной машины, приводящей к аннигиляции смысла, может служить роман современного американского писателя Марка З. Данилевского «Дом листьев». Представим себе, что лабиринт расходящихся тропок Борхеса расположен не в двумерной плоскости древнего романа, а в *n*-мерном измерении. В этом случае мы будем одновременно наблюдать два противоположных эффекта: бесконечное запутывание смысла, с одной стороны, а с другой – эффект распутывания клубка с целью обнаружения его смысла, который в конечном итоге окажется пустотой. Это и есть работа сюжетной машины в эпоху постмодернизма: бесконечно производя противоположные смыслы, она в конечном итоге погружает их в черную дыру, поглощающую нарративную материю.

Литература второй степени, к которой и принадлежит «Дом листьев», устанавливает новый тип связи между нарративом и художественным языком. В отличие от литературы первой степени, сюжетная машина оказывается не следствием децентрации избранного языка, но его причиной. Сюжетная машина порождает несколько типов языка, каждый из которых осмыслен в своей отдельности, но, будучи представленными как целостный текст, они разрушают смысл.

Как заметил Ж. Делёз, «Лейбниц уже научил нас, что существуют не точки зрения на вещи, но сами вещи являются точками зрения. Но Лейбниц же и подчинил “точки зрения” правилу исключения: каждая из них открыта для другой только в случае их схождения, например точка зрения на один и тот же город. По Ницше, напротив, каждая точка зрения раскрывается в своем расхождении: каждой точке зрения соответствует другой город, эти города связаны только благодаря дистанции между ними, их серии, их дома и улицы резонируют только благодаря своему расхождению. Внутри всякого города всегда есть другой город. Каждый термин становится средством прохождения по всей дистанции до края другого термина» [Делёз, 1998, с. 230].

Принцип децентрации становится основным механизмом действия сюжетной машины. При первом приближении «Дом листьев» состоит из двух фабул – в первой рассказывается о семействе Нэвидсонов, решивших покинуть Нью-Йорк и переехать в провинциальный Шарлотсвилль на Ясеневою улицу; во второй – о судьбе читателя этой истории Джона Труэнта, работающего клерком в тату-салоне, ведущего беспорядочный образ жизни и сходящего с ума по мере чтения первого текста.

Обе фабулы проходят серию усложнений, благодаря которой и возникает эффект децентрации. Так, дом, в котором поселяются Нэвидсоны, оказывается трансформером, постоянно меняющим свои размеры. Он – то сжимается, то безгранично расширяется, уходя в пустоту. Пять экспедиций, которые предпринимает Нэвидсон с разными людьми в тщетной попытке найти нечто в пустоте, образуют основную линию повествования. Осложнение повествования достигается прежде всего за счет того, что Нэвидсон является фотографом и все события рассказываются как серия фотографий, оставшихся от экспедиций. Это серия напоминает фильм, но вместе с тем этот фильм существует и не существует одновре-

менно. «Большинство скептиков считают всю историю фальшивкой, но все же признают, что “Пленка Нэвидсона” все же фальшивка исключительного качества. Увы, многие из тех, кто ратует за подлинность, верят также в НЛО» [Данилевский, 2016, с. 3]<sup>1</sup>.

Сомнения усиливаются за счет того, что главный читатель Джон Труэнт не видел самого фильма, но познакомился с его содержанием благодаря клочкам текста, созданного Дзампено. Впрочем, и сам Дзампено, будучи от рождения слепым, не мог видеть этого фильма. Скорее всего, кинотекст существует в воображении героя. Тем не менее кадры сопровождаются массой ссылок и подстрочных комментариев, вероятно порожденных воображением Дзампено и записанных разными людьми на клочках обоев и квитанций. Эти обрывки и читает Труэнт, постепенно, как уже было сказано, погружаясь в безумие.

Таким образом, обе фабулы «Дома листьев» образуют конфликт гипотаксиса – истории жизни и чтения записок Труэнтом, и паратаксиса – постоянно прерываемого рассказа об экспедициях Нэвидсона, сопровождаемого киноведческим анализом, а также многочисленными отзывами и комментариями по поводу отдельно взятого кадра и/или монтажа отснятого материала. Помимо указанного конфликта, сюжетная машина построена как пересечение шести различных семиотических кодов (языков), которые, если воспользоваться метафорой Ницше, резонируют друг другу благодаря своему расхождению.

В романе выделяются шесть расходящихся языков (кодов), каждый из которых в отдельности создает смысл, однако, будучи сочлененными, они работают как сюжетная машина смыслового уничтожения. Отчасти такое построение напоминает знаменитую «Книгу» Стефана Малларме, где «не предполагалось, что страницы должны следовать друг за другом в строго определенном порядке: они должны были связываться между собой различным образом в соответствии с законами перестановки. Налицо имелся ряд как бы самостоятельных брошюр (не имевших переплета, который определял бы их последовательность), причем первая и последняя страница каждой такой брошюры должны были быть написаны на одном большом листе, сложенном вдвое, который означал начало и конец брошюры: внутри находились разрозненные листы, которые имели определенную самостоятельность и могли меняться местами, но так, чтобы при любом их порядке текст обладал законченным смыслом [Эко, 2004, с. 46]. Благодаря такой книге смысл изначально теряет целостность, перестает соотноситься с картиной мира и сохраняет свое значение только в границах выбранного языка.

Первый язык принадлежит действующим лицам, вовлеченным в фабулу, связанную с Нэвидсоном, его женой, братом Томом и другими участниками пяти экспедиций. До начала истории все они были обычными американцами, но, оказавшись в пространстве дома-трансформера, они меняют привычный психологический статус, демонстрируя все более глубокое погружение в сферу бессознательного.

Второй язык возникает в результате межсемиотического перевода вербального кода в серию кинокадров, на анализе которых и сосредоточено внимание. В итоге «к основному плану, когда камера движется по кругу, добавился широкий ряд планов, сделавших эпизод более динамичным и полным. В этом случае наиболее близким кинематографическим аналогом являются черные монолиты из фильма “2001 год: космическая Одиссея”: несомненность присутствия при практической неподвергаемости толкованию» (с. 63). Такая неподвергаемость изначально ис-

---

<sup>1</sup> Далее текст «Дома листьев» М. З. Данилевского цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

ключает возможность обратного перевода кинематографического знака в фабульный словесный ряд.

Третий язык связан с превращением кинотекста в записки слепого Дзампано. «Это были вороха бумажных листов, бесконечный хаос слов, иногда складывающихся в осмысленные фрагменты. Иногда – в ничто, переползающих со страницы на страницу, с салфетки на кусок старых обоев» (с. XXV). Поскольку записи под диктовку Дзампано делались разными людьми и частично не сохранились, в третьем языке возникают значимые пустоты, отчасти напоминающие музыкальные творения Карлхайнца Штокхаузена, которые, по мысли Умберто Эко, «автор вроде бы вверяет истолкователю, как будто бы рассматривая их как детали игрового конструктора и как бы не интересуясь, чем все это закончится» [Эко, 2004, с. 28].

Четвертый язык по сути оказывается метаязыком статей и комментариев к виртуальному фильму. «Поток рецензий не иссякает и поныне. Регулярно выходят книги, посвященные “Пленке Нэвидсона”. Множество профессоров демонстрируют “Пленку Нэвидсона” на лекциях, по фильму защищены десятки диссертаций, ссылки на него присутствуют во множестве публикаций» (с. 7). Огромное число лингвистов, психологов, семиотиков комментируют содержание кадров. Все эти комментарии носят сугубо вымышленный характер. Однако часть высказываний, включенных в комментарии, представляют апелляции к вполне реальным авторитетам – Эйнштейну, Маклюэну, Деррида и другим. Общим для реальных и фиктивных комментариев становится интенция на уничтожение смысла. Так, вымышленный психоаналитик Лесли Стерн, отвечая на вопрос журналиста: «есть ли в этой истории смысл?», прямо заявляет: «Ну, снова «смысл». Я уже много лет стараюсь избегать этого слова. И без него трудностей хватает» (с. 379). Ей вторит Эйнштейн: «Если теоремы математики прилагаются к отражению реального мира, они не точны; они точны до тех пор, пока не ссылаются на действительность» (с. 398). В обоих случаях констатируется разрыв между постулируемым языком и предполагаемой им действительностью. Истинный смысл языка существует до тех пор, пока он дистанцируется от действительности, по мере смыкания с ней смысл неизбежно аннигилируется.

Пятый язык принадлежит читателю «Пленок Нэвидсона» Джону Труэнту. В начале процесса чтения он задается как вполне адекватный окружающему нас миру, однако по мере погружения героя в безумие он теряет логоцентрические ориентиры. Этот семиотический код необходим для анализа глубокого личностного кризиса героя, происходящего параллельно текстам писем, отправляемых его матерью из психиатрической клиники, и в конечном итоге сводящего героя с ума. Предисловие к читателю от 31 октября 1998 г. он заканчивает словами: «Вы все же будете бороться до последнего, лишь бы не встретиться лицом к лицу с тем, что пугает вас больше всего: с самим собой, тем, кто вы есть на самом деле, с тем, что есть все мы, погребенные в безднах наших имен. Вот тогда-то и начнутся кошмары» (с. XXXI). Таким образом, постулируемый язык выполняет психотерапевтическую функцию, скрывая от нас, кто мы есть на самом деле, но в момент окончательного распада психического мира, он обнаруживает свою иллюзорную сущность. Смысл становится концом языка и совпадает тем самым с концом текста. Язык заканчивается не в силу исчерпанности своих потенциалов, но в силу неспособности производить какие-либо дискурсы. Ведь как известно, «субъект может показаться, конечно, рабом языка. Но еще более рабствует он дискурсу, в чьем всеохватывающем движении место его – хотя бы лишь в форме собственного имени – начертано с самого рождения» [Лакан, 1997, с. 56]. Власть дискурса «Пленок Нэвидсона» подавляет собственный дискурс Труэнты, обесмысливает его и приводит тем самым героя к катастрофе.

Наконец, шестой язык имеет чисто семиотическую природу, освобожденную от всякой вербальности. Он включает всевозможные паралингвистические знаки в виде шрифтов, зачеркиваний, пустот, фотографий и т. д. Именно этот язык становится главенствующим над остальными. Его доминирующая функция определяется приоритетом письма над говорением. Как известно, «если письмо всегда исходно, то не потому, что оно творит, а по своей особой, абсолютной свободе сказать, вызвать в своем знаке уже существующее, предвосхитить нечто... Только когда письмо погибло как знак-сигнал, оно рождается как язык, тогда оно говорит то, что есть, отсылая тем самым лишь к себе, к знаку без значения, игре и чистому функционированию, ведь оно больше не используется как естественная, биологическая или техническая информация, как переход от одного сущего к другому, от означающего к означаемому. Парадоксальным образом одна лишь запись – хотя и не всегда, обладает могуществом поэзии, то есть способностью будить слово из его сна в форме знака» [Деррида, 2000, с. 21–22].

Развертывая мысль Ж. Деррида. Ю. Хабермас подверг критике фоноцентризм, заметив, что «Письмо как опосредующая инстанция придает тексту автономии от всех контекстов его возникновения. Запись делает сказанное независимым как от духа автора и адресатов, так и от присутствия обсуждаемых в нем предметов. Письмо как опосредующая инстанция придает тексту автономии от всех живых контекстов» [Хабермас, 2003, с. 104].

Господство чисто семиотической функции языка над коммуникативной вызывает эффект бриколажа, связанный с тем, что без этой функции различные языки, сталкиваясь друг с другом, непременно привели бы текст в состояние гетеротопии, напоминающей знаменитую китайскую энциклопедию Борхеса. В свое время К. Леви-Стросс показал, что миф может описываться либо как структура, либо как длительность, либо как переживание его носителя, причем все три описания должны надежно отделяться друг от друга. В итоге появилось три разных работы «Структура мифа», «Сырое и вареное» и «Печальные тропики». Таким образом, миф существует только внутри себя и только для того, кто располагает внутри мифа. Выход за его пределы требует разделения языков для последующей демистификации. С этой точки зрения «Дом листьев» – глобальная демистификация, осуществляемая с помощью сюжетной машины, организовавшей крушение смысла окружающего нас мира.

### Список литературы

- Данилевский М. З.* Дом листьев. Екатеринбург, 2016.  
*Делёз Ж.* Логика смысла. Екатеринбург, 1998.  
*Деррида Ж.* Письмо и различие. М., 2000.  
*Лакан Ж.* Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997.  
*Леман Х.-Т.* Постдраматический театр М.. 2013.  
*Набоков В. В.* Дар // Набоков В. В. Избр. М., 1990.  
*Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000.  
*Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М., 2003.  
*Эко У.* Открытое произведение. М., 2004.  
*Genette G.* Palimpsestes: Le literature au second degré. P., 1982.

**Yu. V. Shatin**

*Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation  
Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences  
Novosibirsk, Russian Federation, shatin08@rambler.ru*

**The plot machine as an annihilator of sense  
(«House of Leaves» by Mark Z. Danielewski)**

The paper is devoted to the role of the plot in the literature in the second degree. «The literature in the second degree» is the term of G. Genette. It means that the content of the literary text is directed to the literature itself but not to the reality. Like that, the immanent nature of the literary text includes in its structure such potential elements as intertext, paratext, hypertext, metatext and archetext. The hero of the literature of the second degree becomes not a personage, but the language. In this case, the plot loses the independent nature and turns into the plot machine. The text turns into the commentary of the other text, but not into the fragment of the reality. As a result, a common sense disappears from the text. This tendency originated in the first part of the 20th century in the literature of the modernism, for instance in the novel «Gift» by V. Nabokov or in the tale «Garden of diverging tracks» by J. Borges. Later, in the literature of postmodernism, the text loses the signs of structure order and submits to the principles of a rhizome. The paper deals with the novel «House of Leaves» by Mark Z. Danielewski. On the basis of the novel, the method of divergence of six languages (semiotic codes) inaugurates. The first code is connected with the history of the Navidson family, which has found itself in the house-transformer constantly changing the spatial coordinates. The second code appears in consequence of the intersemiotic translation of the narration to the code of movies. The third language is connected with the transformation of movies into scraps of sheets, written by different people after blind Zampanò's dictation. The fourth code is the metalanguage of the commentary to these scraps and virtual film. The fifth code belongs to the reader of these scraps – Johnny Truant, who becomes the lunatic in the process of the reading. At last, the sixth code discovers pure semiotic basis. It consists of the diverse of prints, emptiness, photo, insertions, etc. Thanks to the decentralization of these codes, the specific game, which leads to the annihilation of common sense and stereotype language, arises.

*Keywords:* postmodernism, plot, the plot machine, rhizome.

DOI 10.17223/18137083/63/11

**References**

- Danielewski M. Z. *Dom list'yev* [House of leaves]. Ekaterinburg, 2016.  
Deleuze J. *Logika smysla* [Logic of sense]. Ekaterinburg, 1998.  
Derrida J. *Pis'mo i razlichie* [Ecriture and difference]. Moscow, 2000.  
Eco U. *Otkrytoe proizvedenie* [Open work]. Moscow, 2004.  
Fateeva N. A. *Kontrapunkt intertekstual'nosti ili intertekst v mire tekstov* [Counterpoint of intertextuality or intertext in the world of texts]. Moscow, 2000.  
Genette G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, 1982.  
Khabermas Yu. *Filosofskiy diskurs o moderne* [Philosophical discourse on modernity]. Moscow, 2003.  
Lacan Zh. *Instantsiya bukvy v bessoznatel'nom, ili Sud'ba razuma posle Freyda* [Instance of the letter in the unconscious, or the fate of the mind after Freud]. Moscow, 1997.  
Leman H. -T. *Postdramaticheskiy teatr* [ Postdramatic theatre]. Moscow, 2013.  
Nabokov V. V. *Dar* [Gift]. In: Nabokov V. V. *Izbrannoye* [Selected works]. Moscow, 1990.