

### Глава 3. Итоговый текст как форма затекста

DOI 10.15826/B978-5-7996-3520-6.04

Термин «затекст» представляется продуктивным инструментом аналитики искусства в силу того, что он акцентирует такое качество любого художественного явления, которое в современной литературной теории, пожалуй, потеряло свою безусловную значимость. Это качество – целостность, как отдельного произведения, так и авторского творчества. Не слишком обобщая и с небольшой долей преувеличения можно сказать, что западная критика в XX в. (после англо-американской новой критики) была сосредоточена на исследовании 1) происхождения тех или иных явлений, 2) их взаимодействия друг с другом и 3) их функционирования в читательской среде. В первом случае в тексте выявляется претекст (то, что предшествует тексту, формирует его) – на основе реконструкции мифологем, архетипов, комплексов авторского бессознательного, габитусов и глубинных нарративных структур; во втором случае предметом исследования становится интертекст; в третьем – рецептивный ресурс текста, закодированный в нем читательский отклик. И хотя не всегда специфический ракурс исследования «репрессировывает» идею целостности произведения, все-таки, как правило, западная методология XX в. дробит текст, выявляя в нем коды, цитаты, голоса, факторы эстетического воздействия, следы и т. д.<sup>1</sup> Дезактуализация целостности текста особенным образом проявляется в практике постструктурализма, конкретнее – в практике интертекстуального анализа, который невероятно повысил статус читателя, предоставив ему право произвольного толкования – в опоре на личные субъективные ассоциации. Тем самым, напомним, постструктуралистская теория легитимизировала «гиперинтерпретацию» (У. Эко) – способ чтения, не учитываю-

---

<sup>1</sup> Рецептивно-эстетическая методология все-таки исходит из идеи эстетической целостности текста, что, собственно, и позволяет ей обосновать идею имплицитно присутствующей в тексте рецептивной программы.

щий единство, согласованность и упорядоченность всех элементов художественной структуры. В крайних случаях целостность стала пониматься как негативное качество текста, посягающее на свободу читателя<sup>2</sup>.

Представляется, что введение в литературоведческую сферу понятия «затекст», до сих пор почти исключительно функционировавшего в лингвистике, возвращает в актуальный научный контекст идею целостности. Термин «затекст» в самой своей внутренней форме, т. е. априори, предполагает эстетическое единство прецедентного текста и акцентирует тот факт, что после своего завершения тот фигурирует в сознании автора или реципиента как единый феномен.

Если трактовать «затекст» в самом широком плане (как то, что сложилось постфактум на основе заверченного текста), то более чем резонно рассматривать всю европейскую словесность в качестве затекста христианско-античной культуры. Думается, что именно это и имели в виду немецкие компаративисты Эрик Ауэрбах и Эрнст Курциус, которые пытались обосновать единство и целостность литературы западного мира. Э. Ауэрбах, напомним, выводил всю европейскую литературу из «антично-христианского субстрата», подразумевая под ним напряженное взаимодействие двух стилевых тенденций в изображении действительности (античный и христианский тип мимесиса) («Мимесис», 1946)<sup>3</sup>. Э. Курциус в работе «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948) в качестве единого субстрата европейской литературы обосновал латинскую традицию: из латинской литературы, по Курциусу, писатели последующих веков заимствовали всю образность и все смыслы. Латинская риторика, пишет Курциус, стала для последующей литературы своего рода «лавкой-складом» готовых и бесконечно воспроизводимых топосов и идей<sup>4</sup>.

Опираясь на эти концепции, затекст в самом широком плане вполне возможно трактовать как то, что произрастает из перво-

---

<sup>2</sup> Об этом см.: Тюпа В. И. «Теория литературы Два» как гуманитарная угроза // *Вопр. литературы*. 2019. № 152. С. 52–66.

<sup>3</sup> Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М. ; СПб., 2000.

<sup>4</sup> Curtius E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern ; München, 1978.

текста, первоосновы, то, что всходит на благодатной почве универсальной традиции – библейской и греко-латинской, если иметь в виду европейскую словесность. И тогда каждый европейский текст есть не только интертекст (вспомним знаменитое определение Р. Барта), но и затекст.

Но в узком плане затекст может быть описан как результат функционирования первоначального авторского текста или целой совокупности текстов (объединяемых на тех или иных основаниях) в новых художественных формах. Выделим некоторые варианты такого функционирования.

1. **Жанровый затекст**, т. е. текст, содержание которого образует рефлексия о какой-то жанровой традиции. Из ранних поэтических затекстов такого рода уместно назвать, например, сонет о сонете. Образцы этого метажанра находим у Р. Бернса, Дж. Китса, У. Вордсворда, А. С. Пушкина, А.-В. Шлегеля, Ш.-О. Сент-Бева, Лопе де Веги, И. А. Бунина и др. Рефлективный спектр, характерный для этого типа поэтической мысли, широк: от апологии жанра до иронического разбора его «тесноты» и фиксированности.

В новейшей литературе выразительным примером жанрового затекста является роман В. Сорокина «Роман» (опубл. 1994), который интерпретируется критиками как повествование о смерти классической романной формы. Если в первой части романа Сорокин демонстративно имитирует поэтику русского романа XIX в., то во второй части эта имитация получает самое радикальное разрешение. Язык романа предельно опрощается, подменяясь примитивными конструкциями, бесстрастно повествующими о том, как герой убивает более двухсот человек и сам погибает в чудовищной агонии. Омонимия имени героя с жанровой формой породила ставшую общепринятой трактовку, согласно которой Сорокин «изгоняет традицию» и «хоронит» великий русский роман<sup>5</sup>.

Другой пример жанрового затекста приведем из мира кинематографа. Это последний фильм Джима Джармуша «Мертвые не умирают» (2019) – хоррор-комедия, в которой предметом сар-

---

<sup>5</sup> Скаков Н. Слово в «Романе» // «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы. М., 2018. С. 360.

кастического воспроизведения являются все жанровые признаки зомби-фильма. Свойства затекста кинематографического жанра зомби-апокалипсиса этому фильму придает не только осмеяние формульности жанра, но и насыщение его моральной проблематикой сегодняшнего дня: восставшие из могил мертвецы уравниваются с условно живыми современниками, обменявшими свои живые души на те или иные удовольствия потребительской культуры. Зомби у Джармуша не только поедают живых людей, как им и положено в соответствии с требованиями жанра, но и требуют возвращения к тем зависимым формам поведения, которые они практиковали еще при жизни. В результате фактически снимается оппозиция «живые – мертвые»: мертвецами оказываются все. Думается, что этот фильм должен поставить точку в развитии жанра зомби-апокалипсиса. После столь сокрушительного разоблачения его штампов и формул восстановление этого жанра в классической жанровой форме представляется вряд ли возможным: создав зомби-комедию, Джармуш фактически хоронит жанр зомби-хоррора. Примером жанрового затекста (и не только в кинематографе, но и в литературе) может служить и жанр иронического детектива, хотя в данном случае комическое обыгрывание штампов криминального жанра не стало фактором дискредитации жанрового прецедента.

**2. Стилиевой затекст.** Такое наименование мы предлагаем, подразуемая теорию больших стилей Д. С. Лихачева. Стилиевой затекст – это текст, который содержит художественно выраженную рефлексию о предыдущем типе художественного сознания. Классический пример – европейский реалистический роман, который в образе главного героя рисует носителя романтического сознания и читателя романтической литературы. В таком романе иронической дискредитации подвергается романтический стиль поведения и творчества, а поражение героя непосредственно выводится из его принадлежности романтической парадигме – в качестве читателя или художника. Творчество Г. Флобера, который с отвращением относился к романтизму и сделал это отвращение предметом своих самых главных романов, составляет выразительный пример такого типа затекста. В более узком плане в качестве стилиевого затекста можно рассматривать любую пародию, иронически имитирующую специфические особенности авторского письма.

**3. Тематический затекст.** Таковым можно считать произведение (или их совокупность), разрабатывающее тематику какого-то прецедентного текста. Это римейки, продолжения, переложения, фанфики, переосмысления, т. е. такие формы жизни текста, которые актуализируют глубину и открытость его содержательного потенциала. Выразительным примером такого рода можно считать корпус произведений, разрабатывающих донкихотовскую сюжетную ситуацию: от «Посмертных записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса и «Идиота» Ф. Достоевского до романа Дж. Уильямса «Стоунер» (1965). Один из последних образцов донкихотовского затекста представляет собой испанский фильм-антиутопия 2019 г. «Платформа» (реж. Г. Гастелу-Уррутия). Главный герой фильма – читатель сервантесовского романа, а также носитель внешности, поведения и иллюзий Дон Кихота – соглашается на участие в жестоком эксперименте, имитирующем жизнь в социуме. Подобно Дон Кихоту, он пытается установить справедливость, с помощью импровизированного меча сражаясь как с бессердечием миропорядка, так и со злом человеческой природы. Этот фильм, безусловно, составляет тематический затекст «Дон Кихота», так как, воспроизводя характер протагониста и сюжетную схему прецедентного романа, а также прямо выстраивая отсылки к нему, он пытается ответить на совокупность тех же вопросов, которые были поставлены Сервантесом: о возможности, цене, смысле и результате человеческого противостояния жестокому миру. При этом вне требуемого от зрителя соотношения фильма с романом-первоисточником реконструкция его философского содержания представляется вряд ли осуществимой.

**4. Персональный авторский затекст,** который мы предлагаем обозначить понятием «**итоговый текст**» и разработка которого составляет главное содержание данного раздела.

Понятие «итоговый текст» не имеет теоретической разработки, возможно, в силу кажущейся самоочевидности его семантики. В то же время есть немногочисленные работы о явлении финальной книги, лишь отчасти пересекающемся с феноменом итогового текста<sup>6</sup>. Мы предлагаем рассматривать

---

<sup>6</sup> Бондарчук Е. М. «Финальная книга» в контексте проблемы культурной памяти (Ф. М. Достоевский «Братья Карамазовы», Б. Л. Пастернак «Доктор

итоговый текст как текст, который вбирает в себя *рефлексию автора о собственном творчестве и собственном положении в мире искусства и культуры*. В этом случае предшествующее этому тексту авторское творчество следует рассматривать в качестве единого и целостного текста, *им самим в таком качестве осознанного*. На почве авторского переживания целостности собственного творчества и единства направленности своего пути в искусстве и может возникнуть текст, который можно считать итоговым. Это не обязательно последний текст, но его неизменным признаком является авторефлексивность, распространяемая не на процесс создания данного текста (это классический случай авторефлексии), а на собственное творчество в его сложившихся и освоенных публикой результатах. Классический пример – тексты, развивающие поэтическую традицию стихотворения-«Памятника». В творчестве любого автора, обращающегося к этому жанру (от Горация до Пьера Ронсара в западной литературе, от Державина до Высоцкого и Бродского в отечественной), – это итоговый текст, вырастающий на почве самосознающей мысли.

Кроме того, *отличительной чертой итогового текста может быть рефлексия, предметом которой является традиция*. Если обратиться к предложенному примеру, очевидно, что все поэтические «Памятники» воспроизводят или обыгрывают горацианскую систему мотивов и образов. Так, Пушкин прямо обозначает свое стихотворение как «Подражание Горацию», а Бродский, наоборот, педалирует отказ от традиционного решения темы памяти: «Я памятник себе воздвиг иной».

Наконец, свойства итоговости тексту может придавать и включенная в него *рефлексия о характере восприятия*. Все поэтические «Памятники» такую рефлексию содержат, так как их авторы решают вопрос о значении собственного творчества и праве на память. Выразившаяся в итоговом тексте рефлексия такого рода может также подразумевать оценку предыдущего авторского творчества в современной ему критике.

---

Живаго») // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. 2017. № 6 (119). С. 136–144; Кириллова И. В. Феномен финальной книги в русской прозе XX века : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. URL: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-final-noi-knigi-v-russkoi-proze-xx-veka> (дата обращения: 18.04.2017).

*Эта трехвекторность единой самосознающей мысли, в которой рефлексия о единстве собственного творчества сопрягается с рефлексией о характере моделируемой им коммуникации – как с читателем (в широком плане), так и с традицией, на наш взгляд, и является отличительным признаком итогового текста.* Мы предлагаем дистанцировать такое понимание итогового текста от распространенной версии, в соответствии с которой итоговый текст (часто вне всякого теоретизирования) понимается как текст, вобравший в себя важнейшие темы, мотивы и смыслы предшествующих произведений автора. В таком ключе термин «итоговый текст» (или «финальная книга») часто употребляется, например, в отношении романов Достоевского «Братья Карамазовы» и Пастернака «Доктор Живаго».

Такое, недостаточное, с нашей точки зрения, понимание итогового произведения, впрочем, расширяет самарская исследовательница Е. М. Бондарчук<sup>7</sup>. Помимо того, что итоговое произведение аккумулирует духовные поиски автора и всей эпохи, оно, по мысли исследовательницы, обязательно отличается жанровой синкретичностью, экспериментально сочетает образность с философским дискурсом, выдвигает на первый план проблематику, связанную с надындивидуальной памятью. Однако и в случае такого расширенного наполнения понятия «итоговый текст» обозначаемый им феномен нельзя рассматривать в качестве формы затекста.

Итоговый текст как форму затекста можно выявить только на материале произведения, в котором выразилось *авторское понимание его как авторефлексивного высказывания, выросшего из субстрата всего его предыдущего творчества.* Иными словами, идея итога должна принадлежать самому автору (а не только исследователю), и она должна найти свое выражение в тех или иных архитектурных формах произведения. В этом случае мы можем рассматривать итоговый текст как форму затекста. «Братья Карамазовы» – это итоговый текст Достоевского в рамках исследовательского взгляда на творчество писателя (в силу обнаружения в нем универсального для всего творчества писателя проблемно-художественного комплекса), но в качестве

---

<sup>7</sup> Бондарчук Е. М. Указ. соч.

такового самим писателем в романной ткани произведения не представленный. Присутствующая в тексте рефлексия о том, что он художественно обобщает авторское понимание своего собственного положения в искусстве и репрезентирует его путь в нем, и отличает итоговое произведение, которое можно считать формой затекста. Ему предшествует корпус всего предыдущего творчества автора, но предшествует не просто хронологически, а в качестве предмета самосознающей мысли, так или иначе в итоговом тексте зафиксированной.

Итак, *вектор авторефлексии, воплотившейся в итоговом тексте*, мы определяем как направленный на 1) предшествующее творчество (а шире – и на творческое поведение и эстетическую позицию), 2) характер коммуникации с реципиентом, 3) характер освоения традиции.

Поднимем вопрос о *содержании* итоговой авторефлексии. В. И. Тюпа и Д. П. Бак определяют литературную авторефлексию как «...рефлексию *поиска* субъектом своей актуальной позиции, на которой он еще не утвердился окончательно (курсив наш. – О. Т.). <...> Это не рефлексия самопознания, а рефлексия самоопределения», и направлена она, по мысли исследователей, на попытку осмысления «роли творца в возникновении художественного целого»<sup>8</sup>. В том случае, о котором мы пишем, функционирует совсем другой тип авторефлексии. Это не рефлексия поиска актуальной позиции, самопознания и самоопределения, а рефлексия подведения итогов: поиск эстетической позиции уже мыслится завершенным и нашедшим свое окончательное воплощение в корпусе предшествующих текстов, и субъект творчества осмысляет коммуникативные результаты ее воплощения. Творчество как результат самовоплощения и эстетического отклика – вот предмет авторефлексии, образующей ткань итогового текста, понимаемого в качестве формы затекста. В этом плане авторефлексия смыкается с интеллектуальной, критической, искусствоведческой, психологической авторецепцией и автооценкой всей целостности собственной жизни в искусстве.

---

<sup>8</sup> Тюпа В. И., Бак Д. П. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988. С. 5.



Представляется, что первым в европейской литературе текстом такого рода является «Дон Кихот» М. де Сервантеса, первый же в ее истории «структурно самосознательный роман», по определению С. Г. Бочарова<sup>9</sup>. Авторефлексивное содержание романа Сервантеса описано в науке исчерпывающе, наша задача – обратить внимание на такой аспект «Дон Кихота», который позволяет его считать итоговым произведением затекстового типа. У Сервантеса мы находим рефлексию и о литературной традиции, и о взаимоотношениях с реципиентом, и о собственном положении в искусстве. Первая нашла свое выражение в критике рыцарского романа; вторая – в эпизодах, изображающих злых, унизивших Дон Кихота читателей романа, и эпизодах, полемизирующих с трактовкой его образа в подложном продолжении «лжеписак» Авельянеды; третья – в целом ряде эпизодов, повествующих об отношении героев романа к своему собственному создателю. Более подробно остановимся на последнем аспекте – и в силу того, что он составляет самую выразительную характеристику исследуемой нами формы затекста, и в силу того, что, как правило, особенным предметом исследовательского внимания является отношение автора к герою, но не героя к автору.

Рефлексию о себе и своем романе Сервантес присваивает целому ряду своих персонажей, и в первую очередь самому Дон Кихоту, который называет своего создателя «мудрым мавром», «ученым мужем», «волшебником» и правдивым летописцем его истории, а в финале повествования, находясь на смертном одре, даже просит у него прощения – за то, что «дал [ему] повод написать такие нелепые вещи». Во всех этих эпизодах Дон Кихот выводится через его отношение к Сиду Ахмету Бен-инхали, которому Сервантес присваивает авторство купленной на толедском рынке книги о подвигах хитроумного идадьго. Однако, как показала В. Б. Зусева-Озкан, фигуры Бен-инхали и того субъекта речи, который назван автором всей книги в прологе, т. е. самого Сервантеса, неоднократно по ходу повествования сливаются друг с другом<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 111.

<sup>10</sup> Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана. М., 2014. С. 84–85.

При этом и предшествующее «Дон Кихоту» творчество Сервантеса становится в романе прямым объектом оценки со стороны ряда героев. Так, в эпизоде досмотра библиотеки Дон Кихота радеющие о его умственном здоровье обнаруживают «Галатею», первый роман самого Сервантеса, изданный в 1585 г. И на эту находку священник (лицензиат, университетский человек) отказывается распространять вынесенный библиотеке Дон Кихота приговор о сожжении, мотивируя свой отказ следующим образом: «Кое-что в его книге придумано удачно. Но все его замыслы так и остались незавершенными. Подождем обещанной второй части: может статься, он исправится и заслужит, наконец, снисхождение, в коем мы отказываем ему ныне»<sup>11</sup>.

Иная оценка фигурирует в отношении другого произведения Сервантеса – «Повести о Ринконете и Кортадильо» (предположительно, 1604) из сборника «Назидательные новеллы» (опубл. 1613), найденной хозяином постоялого двора вместе с «Повестью о Безрассудно-любопытном» в сундучке, забытом одним из гостей. Священник, которому были переданы обе рукописи, тут же рассудил, «что коли “Безрассудно-любопытный” хорош, то, может статься, и эта повесть недурна, ибо, как видно, она того же автора»<sup>12</sup>.

В. Б. Зусева-Озкан такое присутствие автора в мире своего произведения объясняет неизменным признаком эйдетической поэтики, являющимся «отзвуком древней синкретичности автора и героя» «как активного и пассивного статуса божества»<sup>13</sup>. Данная идея подкрепляется в цитируемом исследовании мыслью о том, что в романе Сервантеса «действует герой-характер, а не герой-личность», и поэтому он не может выступать по отношению к автору как «субъект равноправного сознания»<sup>14</sup>. При всей справедливости этого замечания, оно все-таки не может исчерпывающе объяснить авторефлексивный план романа, который, с нашей точки зрения, поддерживается целым рядом других факторов – необходимостью полемики с продолжением-

---

<sup>11</sup> *Сервантес М. де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский : в 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 91.

<sup>12</sup> Там же. С. 495.

<sup>13</sup> *Зусева-Озкан В. Б.* Указ. соч. С. 108–109.

<sup>14</sup> Там же. С. 109.

фальсификацией, с тенденциозным читательским восприятием Дон Кихота как безумца, наконец, необходимостью выражения собственной эстетической позиции и представления о собственном месте в актуальной словесности. Все это позволяет считать «Дон Кихота» не только первым метароманом в истории европейской литературы, но и первым персональным авторским затекстом.

Другой и даже более выразительный пример персонального авторского затекста – это роман испанского писателя **Мигеля Унамуно «Туман»** (1914). Мы считаем его более выразительным образцом исследуемого явления в связи с тем, что в нем герой, изображенный в прямых отношениях со «своим» автором, уже претендует на статус субъекта сознания, полноправного с ним.

Собственно, в «Тумане» два таких героя. Первый – Виктор Готи, автор предисловия к роману своего собственного создателя – самого Мигеля Унамуно. В «Прологе» он рассказывает о непростых взаимоотношениях Унамуно с «простодушной публикой» и, посвящая читателя в свои разговоры с автором, характеризует его мировоззрение (сосредоточенность на идее бессмертия), его концепцию испанского национального характера, общественную позицию, художественную манеру («сочетание эротики и метафизики», «гротеска и трагизма», «шутки и правды») и творческие планы (создать «образ трагического шута»). Наконец, в финале своего пролога Виктор Готи вступает в полемику с Унамуно относительно судьбы изображенного в повествовательной части романа его друга Аугусто Переса: Готи оспаривает авторскую концепцию романной судьбы этого героя! Кроме того, именно Виктору Готи, персонажу романа «Туман», принадлежит его жанровое определение! Готи изобретает для него такую номинацию, как «руман» (синонимичное – «нивола»), в самом начале пролога делая следующую сноску: «См. с. 303, где засвидетельствовано мое авторство на слово *руман*»<sup>15</sup>. Под «руманом» («ниволой») он подразумевает такой тип повествования, который воссоздает иллюзию равноправия автора и героя, отвергая реалистическую поэтику. И сам автор – Мигель Унамуно – принимает это жанро-

---

<sup>15</sup> Унамуно М. Туман / пер. А. Грибанова. URL: [https://modernlib.net/books/unamuno\\_migel/tuman/read/](https://modernlib.net/books/unamuno_migel/tuman/read/) (дата обращения: 15.12.2020).

вое наименование: это роман, но такой, в котором против автора «восстают его собственные создания»<sup>16</sup>.

Впрочем, Унамуно не только принимает пафос пролога, написанного его героем, но и полемизирует с ним. Эта полемика разворачивается в «Постпрологе», где автор выступает от своего собственного лица, упрекая Виктора Готи в том, что он присвоил себе право публиковать его суждения и оспаривать концепцию образа Аугусто Переса, того самого персонажа «Тумана», который восстал против своего создателя. Более того, автор, в случае повторения подобного самоуправства Готи, угрожает ему расправой: «Я поступлю с ним так же, как с его другом Пересом: либо дам ему умереть, либо уморю его на манер докторов»<sup>17</sup>.

Очевидно, чтобы компенсировать вольности Готи, автор помещает вслед за «Постпрологом» еще одну авторефлексивную часть, именуя ее «металогом» и «самокритикой». Это «История “Тумана”», в которой Унамуно предлагает читателю очерк своего творчества и своих взаимоотношений с публикой, поясняет свою эстетическую позицию, настаивает на своей концепции образа Аугусто Переса.

Аугусто Перес – второй (после Виктора Готи) герой «Тумана», настаивающий на своей автономности, суверенности и самостоятельности перед лицом своего создателя. Так, вступая в полемику с Унамуно, Аугусто оспаривает право того закончить его историю по своему усмотрению и даже угрожает «своему» автору из-за его намерения завершить роман смертью героя. На самом деле в форме диалога со своим персонажем Унамуно формулирует свою философию человеческой жизни, которая есть, с его точки зрения, трагическая иллюзия свободного самоосуществления, «сон Бога», «туман», прозрение чего может обеспечить только искусство. Эта тема вымышленности жизни, ее трагической зависимости от воли Творца развивается и в заключительном фрагменте романа, названном «Приложение». Эта часть также имеет металитературное содержание, воплощенное сначала в форме разговора автора с читателем, а потом – в форме разговора автора со своим «загубленным» героем, отвечающим ему уже с того света.

---

<sup>16</sup> Унамуно М. Указ. соч.

<sup>17</sup> Там же.

Таким образом, как и в романе Сервантеса, Унамуно изображает себя присутствующим в одной реальности со своими героями, позволяя им оценивать как свое собственное творчество, так и свою философскую и эстетическую позицию. Во внутренний мир своего романа Унамуно помещает и воображаемого реципиента, превращая его в своего скептически настроенного собеседника-полемиста. Так в самой романной ткани осуществляется авторская рефлексия о собственном положении в искусстве, о собственной художественной позиции, о взаимоотношениях с читателем. Эта рефлексия подкрепляется и фактографическим очерком о собственном творчестве и его восприятии, образующим содержание «металога», описанного выше.

Однако роман Унамуно содержит и рефлексия относительно соотношения его собственного творчества с литературной традицией, наличие которой мы считаем важнейшим признаком персонального затекста. Эта рефлексия находит свое выразительное воплощение во фрагментах, посвященных роману Сервантеса «Дон Кихот». Мигель Унамуно – известный исследователь и интерпретатор «Дон Кихота»<sup>18</sup> – неоднократно на страницах «Тумана» возводит свою художественную философию к великому литературному прецеденту: с одной стороны, меркой его отношений с Аугусто Пересом становятся отношения Сервантеса и Дон Кихота («Пером Сервантеса водил Дон Кихот!»), а с другой стороны, меркой сервантесовского романа он определяет и значение своего труда: «Я даже решусь предсказать, что книга вроде моего “Тумана” может содействовать тому, чтобы “Дон Кихота” узнали больше и лучше. Именно эта моя книга, а не какая-либо другая. <...> Дело в том, очевидно, что фантазия и трагикомизм моего “Тумана” больше говорят человеку как личности – человеку вообще, стоящему одновременно выше и ниже всех классов, каст, социальных прослоек, бедному или богатому, плебею или аристократу, пролетарию или буржуа. И это хорошо известно историкам культуры, людям, которых называют уче-

---

<sup>18</sup> Унамуно принадлежит сочинение «Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуно» (1905), в котором он, по его собственным словам, звучащим в «Тумане», «воскресил Дон Кихота».

ными»<sup>19</sup>. Кроме того, на «Дон Кихота» ориентирована и поэтика «Тумана»: как и в романе Сервантеса, в повествование о любви Аугусто к Эухении вплетается ряд вставных новелл, тематически корреспондирующих с основной сюжетной линией.

Итак, несмотря на то, что роман Унамуно «Туман» вовсе не является его последним крупным произведением<sup>20</sup>, он представляется нам выразительным образцом итогового текста.

Еще один пример приведем из мира кинематографа. Последний фильм Ларса фон Триера «Дом, который построил Джек» (2019) представляет собой хорошую иллюстрацию феномена, который мы называем авторским затекстом итогового типа.

Фильм построен как диалог антагонистов, ведущих идеологический спор. Серийный маньяк Джек, спускаясь в ад в сопровождении Верджа, в котором легко опознается дантовский проводник Вергилий, рассказывает ему о совершенных в разное время убийствах. При этом реплики каждого героя сопровождаются конкретным визуальным рядом. Его образуют произведения живописного искусства, архитектуры и кинематографа, портреты исторических деятелей, фото- и кинохроника. Кинонарратив организован таким образом, чтобы поддержать зрительскую иллюзию о том, что эти документальные и художественные ссылки предпринимаются самими героями – с целью аргументации отстаиваемой каждым идеи.

Джек – инженер, мнящий себя архитектором: на протяжении всего фильма он проектирует «дом мечты», предпринимая безуспешные попытки его строительства. Воплощение замысла не устраивает Джека уже на самом первоначальном этапе – этапе выбора материала, из которого будет строиться дом. А «материал – это ключевое звено» в проектировании сооружения, говорит он, обращаясь к истории готической архитектуры. Эта неудовлетворенность – один из элементов артистической натуры Джека. Он мнит себя тоскующим по идеалу художником и в своей преступной деятельности: каждое свое убийство он трактует как художественную акцию. Более того, по ходу повествования

---

<sup>19</sup> Унамуно М. Указ. соч..

<sup>20</sup> За ним последовали романы «Авель Санчес» (1917), «Тетя Тула» (1921) и ряд новелл, в том числе объединенных в цикл с сервантесовским названием «Три назидательные новеллы и пролог» (1920).

Джек излагает свою эстетическую программу. Зная о многочисленных отсылках фон Триера к творчеству Достоевского в его предыдущих фильмах, не будет преувеличением рассматривать и образ Джека в рамках аллюзий на русский роман об убийце-теоретике, а его эстетическую идею – как перевернутый вариант идеи Раскольникова: если для героя Достоевского все великие мира сего – преступники, то для триеровского Джека все «великие» преступники есть творцы, художники, создатели «величайших произведений искусства».

Искусство, которое отстаивает Джек, – это искусство, свободное от морали, сочувствия и любви, сосредоточенное на красоте распада и разложения; искусство, важнейшим инструментом которого является смерть. Джек настаивает на исключительных правах художника, которому, с его точки зрения, «все позволено». Причем «позволено» не потому, что Бога нет<sup>21</sup>, а, наоборот, потому, что Бог есть и, по мысли Джека, он тоже преступник. Так, Джек уверен, что Бог благословляет его, смывая дождем кровавые следы его преступлений и так оберегая его от правосудия. Эту идею – вненравственной природы творчества и красоты разрушения и тлена – Джек иллюстрирует рядом примеров.

Первая ссылка, предпринятая Джеком, – это ссылка на оригинальную мифологию У. Блейка, изобразившего Бога, с одной стороны, рациональным Творцом Вселенной, «Великим архитектором» мира<sup>22</sup>, а с другой стороны, носителем жестокой воли, «соразмерным»<sup>23</sup> воплощением которой в его поэзии становится образ тигра. Так у Блейка Джек вычитывает идею творчества как бесчувственного насилия. Основания подобной трактовки более чем ясны: отождествляя себя с жестоким Богом Блейка, Джек оправдывает свою преступность. Себя, вспомним, он тоже считает архитектором, а свои убийства осознает в финале необходимым элементом строительства задуманного дома.

Вторая иллюстрация идеи Джека опирается на технологию производства элитного французского вина «Сотерн», которое обретает свои исключительные вкусовые качества благодаря

---

<sup>21</sup> Очевидная полемическая отсылка к «Братьям Карамазовым».

<sup>22</sup> Название знаменитой гравюры Блейка, на которой Бог – Urizen – изображен с циркулем в руке.

<sup>23</sup> В переводе С. Маршака.

тому, что изготавливается из разложившихся виноградных ягод. Джек настаивает на том, что именно распад превращает виноград в произведение искусства.

За следующим аргументом Джек обращается к философии нацистского архитектора Альберта Шпеера, который сформулировал теорию ценности руин. «Он проектировал свои здания в том числе и из хрупких материалов, чтобы через тысячу лет они стали прекрасными руинами», – объясняет герой.

Четвертый аргумент Джека образует то, что он называет «иконой». Это творения рук человеческих, свидетельствующие о красоте зла и тлена. Среди них – немецкий пикирующий бомбардировщик, создатели которого «гениально», с точки зрения Джека, снабдили его визжащим звуком, наводившим ужас; тоталитарные режимы Гитлера, Сталина и Мао; лагеря смерти и засвидетельствованные на пленке горы трупов, истощенные тела, безумные лица.

Наконец, последний пример Джека представляет собой стремительную нарезку кадров из фильмов самого Л. фон Триера с изображением, как говорит герой, «зверств»: тонет герой фильма «Европа», Медея накидывает веревку на шею сына, героиня «Королевства» в муках рождает существо, зачатое от призрака, садист истязает героиню «Нимфоманки», гангстеры расстреливают Догвилль, герой «Антихриста» пытается избежать пыток обезумевшей жены, и, наконец, Земля погибает в столкновении с Меланхолией в одноименном фильме фон Триера, свидетельствуя то ли об отсутствии Творца во Вселенной, то ли о его бесчувствии или жестокости.

Поверх этой нарезки Джек и излагает свою философию творчества, отождествляя искусство и преступление: искусство также опасно, настаивает он, как и собственно преступное действие. Художественная деятельность не сублимирует преступные наклонности, спорит он с З. Фрейдом, а высвобождает их: преступление и есть искусство, искусство и есть преступление. Настаивая на абсолютных правах художника, он декларирует отказ от всяческих границ, норм и рамок. Таким образом, Л. фон Триер, создатель Джека, позволяет герою использовать образы своего творчества для обоснования преступной теории! Джек же, ссылаясь на творчество фон Триера ради аргумента-



ции чудовищной идеи, фактически характеризует «своего» творца как преступника и носителя зверских наклонностей! Аналог этого авторефлексивного приема мы встречали и у Сервантеса, и у Унамуно. Но если герой Сервантеса *хвалит своего создателя* Бен-инхали и ругает его оскорбителя Авельянеду, а герой Унамуно *спорит* с автором по поводу концепции своего собственного романного образа, то герой фон Триера *дискредитирует* своего автора, выставляя его бесчувственным садистом, исповедующим красоту насилия. Этот парадоксальный метахудожественный прием требует своей дешифровки.

В его смысле поможет разобраться образ Верджа. Вердж негативно реагирует на каждый пример своего антагониста, сразу же уличая того в извращенной интерпретации: «Вы трактуете Блейка как дьявол трактовал бы Библию». По поводу восхищения Джека Шпеером Вердж говорит, что проекты того не выдержали и двух лет и разделили участь фашистской Германии, хотя Шпеер и рассчитывал на тысячелетнюю память. А восторг перед создателями икон смерти (Гитлером, Сталиным, Муссолини) вызывает у Верджа гнев: «Вы чудовищное извращение Сатаны... Вы Антихрист. Я никогда не сопровождал настолько извращенного человека».

Эстетике убийства Вердж противопоставляет противоположную концепцию искусства: «Искусства без любви не существует». Его монолог сопровождается соответствующим визуальным рядом. На экране сменяют друг друга шедевры изобразительного искусства: «Рождение Венеры» Боттичелли, таитянки Гогена, «Поцелуй» Климта и «Поцелуй» Мунка, «Еврейская невеста» Рембранта, «Спящие» Курбе. Исходя из этой идеи, Вердж отказывается считать свою «Энеиду» произведением искусства: она написана по велению императора, а не по велению свободного чувства, вызвана не любовью, а исполнением заказа. Джек же, говорит Вердж, руководствуется гордыней, и поэтому его архитектурные проекты зауражны, а его мания подобна любой банальной зависимости.

Однако (парадокс!) Вердж никак не комментирует цитаты из фильмографии фон Триера, привлеченные Джеком в качестве аргументов в обосновании эстетики распада, – при том, что он с негодованием отзывался на все другие примеры своего оппо-

нента. Представляется, что расшифровка функции триеровских автоцитат делегируется компетентному зрителю, знакомому с предшествующим творчеством датского режиссера. Такой зритель должен увидеть, что фон Триер как художник на самом деле есть абсолютная противоположность своего героя-художника. Если Джек лишен эмпатии (он прямо об этом говорит, эмпатию в присутствии людей он разыгрывает, предварительно отрепетировав обычные человеческие чувства перед зеркалом), то фон Триера заподозрить в отсутствии сочувствия своим страдающим героям никак нельзя: все преступники и преступницы его зрелого творчества (за исключением, пожалуй, гротескно-сатирических фигур сериала «Королевство» и самого Джека) выведены в понимающем и сострадательном ключе, их поступки объяснены живыми человеческими чувствами. Причем сострадание у фон Триера распространяется и на такие человеческие проявления, которые принято осуждать: отказ от религиозно закрепленных норм поведения («Рассекая волны»), убийство («Танцующая в темноте», «Догвилль»), предательство семьи и оскорбление ее скорби («Идиоты»), разрушительная истерия («Антихрист», «Меланхолия»), не менее разрушительное сладострастие («Нимфоманка»). Но преступность героев у фон Триера всегда сочувственно объяснена: как форма слабости перед лицом репрессирующей культуры (в «Антихристе»), как форма утверждения свободы (в «Нимфоманке»), а подчас и как форма героической жертвы (в цикле «Золотое сердце»). Джек – единственный герой фон Триера, проклятый и наказанный автором. Поэтому использование цитат из фон Триера в эстетическом манифесте Джека свидетельствует только о том, что герой предлагает ложную интерпретацию творчества «своего» режиссера. И разоблачить эту провокацию вполне возможно – при условии знакомства с предыдущим творчеством фон Триера.

Таким образом, парадоксально присваивая интерпретацию своего кинематографа антигерою, фон Триер делегирует реципиенту *заявку на восприятие* своего творчества как *единого текста*, в отношении которого его последний фильм является не чем иным, как затекстом, венчающим корпус предыдущих произведений. Иными словами, *рецептивная программа этого фильма предъявляет к зрителю требование быть «прочитан-*

ным» в контексте всей художественной деятельности автора. Вне выполнения этого требования – требования реверсивного взгляда – герменевтика этого текста будет неизбежно ложной. В том же случае, если зритель выполнит это требование, Джек раскроется как триеровский антигерой, тот самый ненадежный рассказчик, искажающий содержание и смысл творчества своего создателя (впрочем, как и Блейка – сатанизируя его, как и Гитлера – романтизируя его). Слово Джека не тождественно слову фон Триера. Хотя провокация такого отождествления предпринята самим автором.

В попытке ответить на вопрос о смысле столь рискованного жеста обратимся к разбору *коммуникативной стороны фильма*, метарефлексию о которой мы выше определили в качестве важнейшего признака итогового затекста. На наш взгляд, главным адресатом этой провокации является негативная критика творчества Л. фон Триера. Джек – это фигура, парадоксально созданная «в угоду» негативной критике: фон Триер присваивает ему ту эстетическую позицию, которую кинокритики часто присваивали ему самому, обвиняя его в имморализме, жестокости и насилии над зрителями. Образность, замешанная на изображении того, что не принято изображать в интеллектуальном кино, подчас заслоняла от рецензентов и арт-аналитиков философский смысл и гуманистический пафос триеровского кинематографа. Так, создав в цикле «Золотое сердце» образы хриstopодобных героев, Триер парадоксальным образом заслужил славу антифеминиста – очевидно, потому, что присвоил им глубокие страдания и мучительную смерть. Мизогиническую репутацию Триера упрочили «Догвилль» и особенно «Антихрист» и «Нимфоманка»<sup>24</sup>, а «Меланхолия» была воспринята как мизантропический манифест художника и благословление смерти<sup>25</sup>. Однако анализ

---

<sup>24</sup> Dwyer M. Cannes jury gives its heart to works of graphic darkness. URL: <https://www.irishtimes.com/news/cannes-jury-gives-its-heart-to-works-of-graphic-darkness-1.770020?digest=1>; Collett-White M. Lars von Trier film “Antichrist” shocks Cannes. URL: <https://www.reuters.com/article/us-cannes-antichrist-idUSTRE54G2JF20090517> (accessed: 20.07.2019).

<sup>25</sup> Тарн А. Черная желчь «Меланхолии». URL: <http://alekstarn.livejournal.com/37681.html> (дата обращения: 20.07.2019); Бенvenuto С. «Земля – это зло». О фильме Л. фон Триера «Меланхолия» // Лаканалия. 2013. № 12. С. 71–77.

позволяет настаивать на сомнительности такого прочтения. Кинематограф фон Триера – это не кинематограф фобической направленности, это интеллектуальное кино, ставящее фундаментальные философские вопросы, главным из которых является вопрос о положении человека в постмодернистском мире, мире утраты всех иллюзий. Но решение этих вопросов осуществляется посредством образности, которая воспринимается как преступное нарушение конвенций, как эстетический имморализм<sup>26</sup>. Такого же рода обвинения сопровождают и неосторожные слова режиссера. Всем памятна история о том, что за неловкую шутку о Гитлере фон Триер был объявлен Каннским фестивалем персоной нон грата, в знак протеста режиссер явился на пресс-конференцию с заклеенным скотчем ртом.

Представляется, что фильм о маньяке – это акция подобного рода. Фон Триер создает на экране образ, который критика присваивает ему самому, и так провоцирует зрителя на отождествление автора и героя. Но в ложности этого злого хода легко убедиться, досмотрев фильм до конца. В заключительной части фильма, имеющей название «Катабасис» (греч. – сошествие в ад), фон Триер завершает историю своего «псевдодвойника» низвержением того в огненную бездну, правда, предварительно пощекотав нервы зрителей возможностью спасения героя. Таким образом, идея Джека о совместности гения и злодейства подтверждения в художественной концепции фильма не находит. В рамках такого завершения провокация отождествления героя

---

<sup>26</sup> Впрочем, такое восприятие связано не только с провокативной образностью датского режиссера. Оно обусловлено и тем, что фон Триер ставит под сомнение те ценности и установки, которые христианская культура возводила на протяжении тысячелетий. Кроме того, у фон Триера выражена мысль о бессилии культуры и искусства в обуздании зла человеческой природы. В «Доме, который построил Джек» она выразительно представлена в монологе Верджа о дубе Гете. Вердж имеет в виду дуб, под которым Гете писал «Фауста» и который рос на территории Бухенвальда. Вердж сокрушенно произносит: воплощение достоинства и гуманизма оказалось в центре чудовищного преступления. Для него этот парадокс свидетельствует о бессилии искусства. Гете не защитил нацию от нацизма. Для Джека этот факт парадоксом не является: Бухенвальд, став лагерем смерти, подтвердил его идею о том, что насильственная смерть сродни производству искусства. Для Джека у искусства нет этических границ. В его логике, в XX в. дуб Гете осенил другое произведение искусства – лагерь смерти.

с автором выглядит не более чем злой шуткой рассерженного на публику художника. Неспособным к эмпатии в рамках такой концепции оказывается не режиссер, пусть и нарушающий конвенции, а его обвинители. Ответственность за порождение Джека автор делегирует именно им. Таким нам представляется коммуникативный посыл фильма. В его основе – саркастическая авторефлексия, вызванная полемикой с негативной критикой<sup>27</sup>.

Наконец, анализируемый фильм обнаруживает еще один важный признак затекста. Это *рефлексия о включенности в традицию*. Как и в предыдущем творчестве фон Триера, степень опоры на художественную традицию в «Доме, который построил Джек» очень высокая. Ее образуют античная и христианская мифология греха и наказания, архитектурное искусство (А. Шперер), литература (фон Триер придает Джеку сходство с Данте, как он изображен на картине Э. Делакруа «Ладья Данте», переписывая тем не менее дантовскую модель ада; а Верджу – сходство не только с проводником Данте, но и с чертом Ивана Карамазова), изобразительное искусство (помимо названных обращает на себя и опора на гравюры Г. Доре к «Божественной комедии» в изображении ада), музыка (в фильме звучат композиции Г. Гульда, А. Вивальди, И. С. Баха, Т. Нисидзаки, Л. Армстронга и голоса Д. Боуи и П. Мейфилда). Однако не все предпринятые в фильме отсылки можно рассматривать в качестве предмета и формы осуществления итоговой авторской рефлексии. Такových в «Доме, который построил Джек» обнаруживается две: это отсылка к определенной художественной традиции и определенной эстетической концепции.

Под художественной мы имеем в виду горацианскую традицию осмысления творчества как памятника. Выше уже шла речь о том, что тема памятника, который воздвигает себе художник, является самой репрезентативной для рассматриваемой формы затекста. Фон Триер преодолевает поэтические границы бытования этой темы, предлагая кинематографическую форму ее воплощения.

---

<sup>27</sup> Интересно, что «Дом...» вызвал привычную реакцию у негативной критики фон Триера. Многие рецензенты отождествили его автора не с Верджем, а с Джеком: после премьеры несколько рецензий вышли под заголовком «Дом, который построил Ларс».

Проблему творчества как монумента решает в фильме и герой, и автор. Джек одержим идеей строительства дома, который бы утвердил его художническую значительность, связываемую им с искусством убивать. Недаром эта идея воплощается им в чудовищном образе строения из мертвых тел. Другой материал для замысла Джека не годится. Гордыню убийцы может удовлетворить только памятник из убиенных им жертв. И недаром окончание строительства венчает катабасис – низвержение, а не возвышение, как в поэтической традиции утверждения автором собственных заслуг.

Но и сам фильм не может не вызывать ассоциации с памятником, который строит режиссер, – именно в силу воплощенной в нем интенции, связанной с подведением итогов. Выразительное подтверждение – заявление фон Триера о том, что после фильма о Джеке он больше не будет снимать полнометражное кино. Последнее слово сказано. Памятник возведен – и, главное, он не тождественен дому, который построил Джек. Джек, повторим, выведен как антипод автора, хотя традиционно поэтический памятник всегда рисует его автопортрет. Фон Триер свой автопортрет конструирует от противоположного – в отталкивании от героя. Так в заключительном фильме датского режиссера выстраивается рефлексия о собственном творчестве, в основе которой, как уже говорилось выше, полемика с негативной критикой.

Есть еще одно доказательство причастности фильма к традиции стихотворения-«Памятника»: это оппозиция письменного слова архитектурным творениям. Все стихотворения-«Памятники» универсально утверждают превосходство слова над архитектурой памяти. В монологе Джека эта оппозиция тоже существует. Воображая себя гениальным архитектором, он говорит, что презирает слова: они превращают людей в рабов, так как священные книги учат человека подавлять в себе тигра. Вердж в ответ настаивает на священности слов: с его точки зрения, слова оберегают, учат различать добро и зло, «пробуждают добрые чувства». Это, конечно, позиция фон Триера. Об этом свидетельствует и то, что исход спора Джека и Верджа изначально предreshен победой бессмертного проводника великого флорентийца.

Но почему же в финале Триер придает Джеку прямое сходство с Данте, подчеркивая его точным воспроизведением кар-

тины Делакруа? Мы считаем, что, проводя эту параллель, фон Триер вовсе не героизирует своего убийцу, а, наоборот, подчеркивает степень его гордыни: Джек также мнит себя творцом и архитектором «вечного создания»<sup>28</sup>.

Как мы говорили выше, предметом рефлексии в фильме фон Триера является не только принадлежность к художественной традиции, но и отношение к определенной эстетической концепции. Это постмодернистская концепция конца искусства<sup>29</sup>, в рамках которой абсолютным критерием художественности считается свободная воля художника, который единственно может определять границы искусства – и не только эстетические, но и этические. Миф об исключительности прав художника начал формироваться еще в романтическую эпоху, но свои радикальные контуры он обрел в постмодернистском контексте, провозгласившем смерть «этического субъекта» и «конец искусства».

Как пишет О. Митрошенков, «...основой уходящего постмодернизма стала ориентация на индивидуальный мир человека, предпочтение интересов и прав личности интересам и правам группы и общества. <...> Доведенная до предела, эта логика приводила к отрицанию существования плохого и хорошего, правильного и неправильного, добра и зла, высокого и низкого. Внешним проявлением этой логики стало стремление актуализировать весь мировой опыт, весь культурный багаж, включить его в современность, но в виде ироничного цитирования “прошлых побед”, вольной интерпретации»<sup>30</sup>.

На этой почве – преодоления диктата классического мировоззрения, видимо, и расцветает в постмодернистской мысли рефлексия на тему «искусство и зло», не только обосновывающая право на изображение крайних форм зла, но и уравнивающая искусство и преступление. Выразительные примеры – книга американского историка Береля Ланга «Репрезентация Холоко-

---

<sup>28</sup> Данте А. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М., 1992. С. 17.

<sup>29</sup> Danto A. After The End of Art: Contemporary Art and The Pale of History. Princeton, 2014.

<sup>30</sup> Митрошенков О. Что придет на смену постмодернизму? URL: <http://prosvetitel.blagorussia.ru/prosvetiteli/cto-pridet-na-smenu-postmodernizmu> (дата обращения: 20.07.2019).

ста: на границах истории и этики» (2000)<sup>31</sup>, в которой Холокост трактуется как модернистское произведение искусства, или книга Бориса Гройса «Gesamtkunstwerk Сталин»<sup>32</sup>, впервые изданная в 1987 г., в которой советское государство представлено как эстетический феномен, тотальное произведение искусства, главным творцом которого был Сталин, по мысли автора, прямой преемник авангарда. «Сталинская эпоха осуществила главное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразению методами тотального эстетико-политического проекта», – пишет Гройс<sup>33</sup>.

Таким образом, Джек – не исключительный теоретик искусства как формы насилия. Фон Триер мог бы присвоить ему опору не только на творцов тоталитарных режимов, Блейка и Шпеера, но и маркиза де Сада, Т. де Куинси (автора трактата «Убийство как одно из изящных искусств»), Ш. Бодлера, О. Уайльда, А. Арто, Ж. Батая, Ж. Жене, Ф. Ницше. Почему фон Триер вкладывает в уста своего героя не ссылки на его прямых предшественников-теоретиков, а заставляет его как бы изобретать аргументацию с нуля? Выдвинем предположение, что фон Триер в образе Джека изображает радикального постмодернистского философа. Ему интересен современный, но уже уходящий эстетико-теоретический контекст. Недаром действие фильма помещено в 70-е гг. – годы, когда и складывается теория постмодерна.

Нужно сказать, что в центре триеровского творчества всегда находилась именно постмодернистская парадигма, но если в предыдущих картинах он исследовал *мирочувствование* человека постмодернистской эпохи, то в последнем фильме предметом авторской мысли становится постмодернистская *эстетика*. Антропологический вектор, питавший его предшествующее творчество, здесь сменяется эстетической рефлексией. В Джеке выведен нарциссический художник, образ которого воплощает постмодернистский постулат о свободе творца, обязательно выражающей себя в нарушении границ и бунте против диктата ав-

<sup>31</sup> Lang B. Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics. Baltimore, 2000. URL: <https://books.google.ru/books?id=oHm125wZ6SwC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (accessed: 15.12.2020).

<sup>32</sup> Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013.

<sup>33</sup> Там же. С. 56.



торитарной морали. Причем в образе Джека фон Триер предельно обостряет эту мысль: тот отстаивает идею снятия всяческих границ и включения смерти в спектр эстетических ценностей, а убийства – в спектр инструментов художественной деятельности. Таким образом, фон Триер вполне позволяет трактовать фигуру Джека как аллегория постмодернистского художника, отвергающего идею искусства как конструирования целостности. Искусство Джека, наоборот, есть разложение целого на фрагменты и последующая произвольная комбинация фрагментов<sup>34</sup>.

Б. Парамонов описывает постмодерниста именно как разрушителя, посягающего на целостность: «Постмодернизм – установка на материал, он не судит по внешности (“форме”), а идет вглубь, в кишки, в трубуху. Стиль (т. е. здесь единство, целостность. – О. Т.) в постмодернизме воспринимается как иллюзия, обман, идут сеансы разоблачения магии стиля, всяческие обнажения приемов»<sup>35</sup>. Джек начинает свой рассказ с «обнажения приема»: первая глава фильма называется «Домкрат», в ней рассказывается об убийстве с помощью домкрата. «Домкрат» и звучит на английском как «Джек». В образе Джека фон Триер аллегоризирует художника нарциссического типа, иронически и без сочувствия относящегося к предмету своего творчества. В этом плане сам фильм, заканчивающийся низвержением такого художника в бездну под звуки песни Перси Мэйфилда «Hit The Road Jack» («Проваливай, Джек»), представляется ярким выражением завершения постмодернистской эпохи. Фон Триер-мыслитель, очевидно, видит исчерпанность искусства, декларирующего отказ от границ, ценностей и директив эстетического канона.

Итак, последний фильм фон Триера представляется выразительным примером авторского затекста, сложившимся на почве авторефлексии и авторецепции художником своего предыдущего творчества, понимаемого в качестве единого текста. В связи с этим его рациональная интерпретация возможна только на почве знания корпуса предшествующих фильмов режиссера, осо-

---

<sup>34</sup> Так, Джек играет в таксидермиста, «исправляет» характер и образ Ворчуна – убитого им мальчика. А до этого он конструирует из тел убитых детей веселых участников пикника.

<sup>35</sup> Парамонов Б. Конец стиля. СПб. ; М., 1997. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1032228> (дата обращения: 20.07.2019).

бенностей его творческого поведения и его взаимоотношений с другими агентами кинематографического поля. Такое понимание «Дома, который построил Джек» – как затекста итогового типа – позволяет увидеть в нем авторскую попытку разоблачения устойчивого культурного мифа об исключительности прав художника, а также мифа об имморализме его собственной художнической позиции и, наконец, критику уходящей эстетической парадигмы.