

Т.А. МОЗГОВА

ПОЭТИКА ГИПЕРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА МИШЕЛЯ УЭЛЬБЕКА И ФРЕДЕРИКА БЕГБЕДЕРА

Рассматривается феномен литературного гиперреализма. На материале современных французских романов М. Уэльбека «Элементарные частицы», «Платформа», Ф. Бегбедера «Windows on the World», «99 франков» показаны основные его признаки: тип героя, стиль.

The article presents the phenomenon of literary hyperrealism. Using the material of modern French novels by M. Houellebecq «Elementary particules», «The Platform» and F. Beigbeder «Windows on the World», «99 francs», the author demonstrates the main principles of hyperrealism (character type, style).

«Писать этот гиперреалистический роман трудно из-за самой реальности. После 11 сентября 2001 года реальность не только превосходит вымысел, но и убивает его. Писать на эту тему нельзя, но и на другие невозможно. Нас больше ничего не трогает» (Бегбедер 2005, 22). Это цитата из предпоследнего романа Фредерика Бегбедера «Windows on the World». В ней Бегбедер называет себя гиперреалистом; Мишеля Уэльбека к гиперреализму причисляют французские исследователи (в частности, Элиан Тонне-Лакруа).

В последнее время во французской литературе появились попытки исследования гиперреализма. Этому явлению Э. Тонне-Лакруа посвящает целую главу «Un hyperrealisme froid. Le cas Houellebecq» («Холодный гиперреализм. Случай Уэльбека») своей книги «La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000» («Французская и франкоязычная литература 1945–2000 годов»), в которой она формулирует основные эстетические принципы гиперреализма и рассматривает творчество тех писателей, которых она к нему относит: Мари Даррьесек (Marie Drieu-secq), Винсент Равалек (Vincent Ravalec), Алина Рей (Alina Reyes), Регина Детамбель (Regine Detambel), Дени Лашо (Denis Lachaud), Виржиния Деспант (Virginie Despentes). Правда, французская исследовательница не дает четкого определения гиперреализму, не причисляет его ни к методу, ни к стилю и обозначает как «nouvelle tendance en littérature» («новая литературная тенденция») (Tonnet-Lacroix 2003, 313). Мы считаем, что «гиперреализм» можно определить как

стилевое течение, которое, по мнению белорусской исследовательницы Г.Л. Нефагиной, связывает «ряд индивидуальных стилей на основе общности традиции, авторской позиции, типа героев»; объединяет «произведения, возникающие в пределах определенного времени, а потому отражающие общественные и эстетические тенденции этого времени» (Нефагина 1998, 35).

Рубеж XX–XXI вв. вновь обращает литературу к реальности, к реализму. Российский прозаик М. Попов по этому поводу пессимистически замечает, что «реализм сейчас снова вошел в моду, значит, он снова умирает». Мы же позволим себе заметить, что не умирает, а трансформируется в нечто особенное, что французы называют «documentaires» («документами»), или «tranches de vie» («срезы жизни»), или даже «faits divers» («происшествия»), или, другими словами, произведения становятся все более социологичными и документальными.

Как считает Тонне-Лакруа, гиперреализм характеризуется «вниманием к всеобщей действительности, отказом от психологичности, представлением тела в его наипошлейших аспектах, невыразительным языком и отказом от эстетизма» (Tonnet-Lacroix 2003, 314). Этими свойствами гиперреалистический роман обязан прежде всего натуралистической традиции. Предельно точное, даже фотографическое, отражение самых будничных и заурядных деталей не кажется новым, но от натурализма эпохи Золя гиперреализм отличается авторской позицией: натуралисты отказываются от социальных, политических,

моральных оценок изображаемого, гиперреалисты морализируют, оценивают и присваивают новые стоимости окружающей нас действительности. И еще одно существенное отличие: натуралисты были уверены, что могут спасти мир своим творчеством, гиперреалисты точно знают, что это сделать невозможно. Другая традиция, которой следуют гиперреалисты в своем творчестве, – цинизм в понимании древнегреческих киников. Вольфганг Ланге в своей работе «О литературе и цинизме» определяет его как «любовь к обнаженной жизни, даже если она сведена к примитивной альтернативе «пожирать или быть съеденным», и называет Уэльбека «постмодернистским Диогеном» (Ланге 2004, 175). Тем более что писатель, рассуждая о смерти, признается: «Я буду животным; животным, которое до конца терпит свою жизнь и борется за нее» (там же, 176). По мнению Ланге, циники – это моралисты, склонные к фарсу, меланхолически настроенные комедианты. Ими движет не просветление, не идея – только отвращение, пресыщение абсурдностью человеческого существования. Они готовы использовать все художественные средства, чтобы надолго поколебать авторитет знания или силы. Циники предлагают тривиальное вместо прекрасного, истинного и доброго, смешивают возвышенное с пошлейшим, каждый раз демонстрируя, что от великого до смешного один шаг. Именно соединение этих двух начал и формирует гиперреалистическое видение, а некоторые исследователи даже называют гиперреализм «особым видом циничного натурализма» (F. Badre). Отсюда и вытекает особая жестокость повествования, присущая откровенным сценам и происходящая от пессимистической авторской позиции, а также потребности автора в полной свободе высказывания. В своих романах и эссе М. Уэльбек пытается объяснить мир, используя метафору «супермаркета» – «настоящего современного рая, у дверей которого прекращается житейская борьба» (Уэльбек 2003, 42). Люди, занятые индивидуальным потреблением, перестают желать самостоятельно, в их желаниях появляется «нечто крикливое и визгливое», сами их желания заданы извне. Эти люди потеряли способность общаться, навыки беседы заменены рекламными слоганами. Уэльбеку хотелось бы, чтобы появились новые люди, но это невозможно, он уверен, что мир, летящий в бездну, нельзя спасти, тем более посредством творчества: «В “Платформе” я не пророчил, а всего-навсего описывал реальность, как я ее вижу. Романы не меняют мир. Никогда» (Прокофьева [Электронный ресурс]) – так он говорит в одном из своих интервью. Некоторые критики считают, что М. Уэльбек избрал для себя определенную роль, «которая разумна и уравновешенна»: он честно говорит, что не знает, куда

катится цивилизация, но, скорее всего, к катастрофе, будущим он не воодушевлен и планомерно и методично показывает пустоты на месте современного человеческого сознания. Именно эти люди становятся прототипами персонажей гиперреалистических романов. Вместо героя появляется «человек толпы», среднестатистический потребитель. Он перестает существовать как личность, теряет свои отличительные характеристики, мысли, чувства, желания. За него думают, решают проблемы, желают вещи или услуги и навязывают стратегию поведения посредством рекламы. По определению одного из современных философов Э. Кассирера, «человек является символическим существом и живет в символическом универсуме, который сегодня создается в основном средствами массовой информации» (Информационное общество 2004, 457–458). И «рассказчики или персонажи кажутся порой посторонними в своей жизни, они просто замурованы в своей холодной ярости и глубоком пессимизме, гораздо более зловещем, чем безразличие Мерсо у Камю, так как они уже не перед лицом абсурда, а скорее – перед лицом чистейшего нигилизма» (Tonnet-Lacroix 2003, 314).

Почти в каждом своем произведении М. Уэльбек заявляет следующее: «В жизни может случиться разное, но чаще всего не случается ничего» (Уэльбек 2002, 198). И эта авторская позиция находит свое отражение в изображении персонажей. Чтобы ни происходило с героями или на их глазах, все, точнее, почти все, оставляет их равнодушными, они просто не способны на чувства. «В большинстве жизненных ситуаций я ощущал в себе пустоту вычищенного пылесоса», – говорит Мишель, главный герой «Платформы», который очень похож на Мерсо Камю. У героя Уэльбека умирает отец, у героя Камю – мать. Оба они никак не реагируют на это событие. Для Камю человек, который не плачет на похоронах матери, способен на убийство. Но убийство – это все же поступок, пусть и страшный. Герой Уэльбека ни на какие поступки в принципе не способен. Яркий пример тому – роман «Расширение пространства борьбы». Главное действующее лицо романа – это парижский тридцатилетний инженер-программист, который делает вид, что живет. При этом он размышляет иногда о человеческих особенностях и ходит на бессмысленную и надоевшую работу. Роман наполнен мелкими, незаметными для нас в повседневной жизни, но бросающимися в глаза в печатном тексте пустяками (или, как их называют французы, «riens habituels»). И что характерно для Уэльбека, эти «незначительные детали» всегда остаются на первом плане, отодвигая истинную трагедию на второй. «Сегодня в универсальном магазине «Новая галерея» на моих глазах умер человек. ...Случилось это так. Я зашел в отдел

самообслуживания и увидел, что на полу лежит мужчина, но не смог разглядеть его лицо. Вокруг него уже суетились несколько человек. Было около шести вечера. Мои покупки были скромны: немного сыру и нарезанный ломтиками хлеб, чтобы поужинать в номере гостиницы. Но потом я остановился в нерешительности перед отделом вин: выбор – богатейший, прямо праздник для глаз. Только вот у меня не было штопора. Кроме того, я не очень-то люблю вино; последний довод возобладал, и я ограничился несколькими банками пива» (Уэльбек 2003 [а], 72).

В тексте романов преобладают глаголы настоящего времени, где третье лицо – это только маска, адаптированная для одного из главных героев. Это происходит из-за того, что М. Уэльбек максимально приближает текст к реальности, а в ней существует только одно время – настоящее и только одно лицо – третье, если повествует о ней сторонний наблюдатель. И если в «Элементарных частицах» Уэльбек объясняет это тем, что роман написан «новым, совершенным, но лишенным эмоций существом», заменившим человека, то в других произведениях он и не пытается объяснить такую манеру письма. Надо заметить, что в тексте появляется даже медицинская терминология, когда Уэльбек описывает сцены насилия, а они встречаются неоднократно и проходят фоном к основному повествованию, герои их даже не всегда замечают. Например, в «Платформе» – это массовые беспорядки, насилие на парижских улицах и в метро, в «Элементарных частицах» – это сцены издевательств над Брюно в пансионе или извращения в коммуне ди Меолы.

Обратимся к творчеству другого яркого представителя гиперреалистического романа в литературе рубежа XX–XXI вв. – Фредерика Бегбедера.

Известно, что он работал рекламистом, вследствие этой профессии почти каждая фраза из его романов читается если не как афоризм, то хотя бы как неплохой рекламный слоган. В каждой его фразе все выверено и максимально немногословно. Стиль его повествования скорее насмешлив и ироничен, что вытекает из его заявлений о цинизме. В романе «Windows on the World» повествование ведется от первого лица единственного числа, но два нарратора сменяют друг друга буквально каждую минуту, как и языковые стили: прямое выражение авторской мысли прерывается нарочитой объективностью высказываний главного героя Картью. Все главы названы однотипно: «8 час. 31 мин.», «9 час. 40 мин.», что позволяет максимально приблизиться к отчету с места происшествия. Повествование начинается главой «8 час. 30 мин.» за 16 минут до того, как самолет рейса № 11 «Американ Эрлайнз» врежется в Северную башню-близнец, и заканчивается главой «10 час. 29 мин.» через

минуту после того, как башня рухнула. Этим автор хочет подчеркнуть, что все написанное им не вымысел, что это действительно случилось и может повториться.

Что касается описания будничной рутины, то ведь у всякого свои «будни». Если у Уэльбека это в основном бессмысленная ежедневная работа ненавистной работы, то герои Бегбедера – это те, кому все завидуют, они могут позволить себе не работать или работать на очень «благоприятной» для них работе, но такие необычные для нас – их будни – это та же рутинная, которая описана Бегбедером не менее дотошно и нелюбопытно, чем у Уэльбека. Местами текст просто перегружен подробными описаниями деталей и вещей, в этом Бегбедер превосходит не только Уэльбека, но, возможно, и самого Перека. Один из самых ярких примеров этому седьмая глава романа «99 франков»: «Ты носишь костюм от Эрика Бержера, рубашку *Hedi Sliman* из магазина мужской одежды “Сен-Лоран – Рив Гош”, туфли от Берлути, часы *Royal Oak* от Одмара Пиге, очки *Stark-Eyes*, трусы *Banana-Republic*, купленные в Нью-Йорке. Ты владеешь пятикомнатной квартирой в Сен-Жермен-де-Пре (дизайн Кристиана Льегра)» (Бегбедер 2001, 120), дальнейшее перечисление всех вещей, которыми владеет Октав – главный герой этого романа, занимает пять последующих страниц.

Что касается главных действующих лиц в романах Бегбедера, то в последнем из них «Романтический эгоист» он замечает по этому поводу: «Кто я? Некоторые утверждают, что меня зовут Оскар Дюфрен, прочие полагают, что мое настоящее имя – Фредерик Бегбедер. Иногда я сам теряюсь» (Бегбедер 2006, 34). Большинство протагонистов его романов носят имя Оскара Дюфрена, и все в какой-то мере напоминают его самого: «Я считаю, что Фредерик Бегбедер не прочь бы стать Оскаром Дюфреном, да кишка тонка. Оскар Дюфрен – это он сам, только хуже, иначе зачем бы его придумывать?» (Бегбедер 2006, 34). Это позволяет ему обозначить свою прозу как автофикшн. Сам термин «автофикшн» был предложен Сержем Дубровским (Serge Doubrovsky) в 1977 г. для определения жанровой разновидности его романа «Сын» (*Fils*). Французский исследователь Мишель Майяр считает, что «книга, чтобы быть отнесенной к автофикшену, должна быть заявлена как вымышленная история и в то же время должна ясно указывать на жизненный путь автора или рассказчика» (Mailard 2003, 74).

Пессимизм перерастает у Бегбедера в самый настоящий нигилизм: «Бог умер, значит, весь мир – бордель, и надо просто этим пользоваться, куда не сдохнешь» (Бегбедер 2001, 167) – к подобным выводам приходят почти все его герои. Но местами обнаруживается все тот же, что

и у Уэльбека, лирический пессимизм: «Как бы я хотел рассказывать о невероятных перипетиях, об удивительных поворотах событий, но правда есть правда: не происходило ровным счетом ничего» (Бегбедер 2001, 161). По сути, в этой фразе нет ничего шокирующего или нового, еще братья Гонкуры писали в своем дневнике: «Пошлая, плоская жизнь. Ничего, ровно ничего не происходит. Одни каталоги» (Гонкур 1964, 327); но пораждает сама ситуация, в которой находится герой, произносящий эти слова; что говорить о буднях, если даже такая неординарная ситуация, как разрушение всемирного торгового центра, воспринимается так, словно ровным счетом ничего не происходит. Невольно вспоминается Сэмюэл Беккет и его герои, ожидающие Годо, который не приходит; герои Уэльбека ждут любовь, а она не приходит; герои Бегбедера ждут спасения, и оно тоже не приходит.

Герой каждого романа Бегбедера обязательно хоть раз, но назовет себя циником; не важно, является ли он таковым или просто изображает из себя циника. Но Бегбедер неустанно напоминает об этом читателю. Если вспомнить, что циники предлагают нам взамен прекрасного тривиальное, то Бегбедер как раз вписывается в этот формат: «Иисус Христос – лучший в мире рекламист, автор многочисленных бессмертных слоганов, как-то: “Возлюбите ближнего своего”, “примите, ядите, сие есть тело мое”, “простите им, ибо не ведают, что творят”, “и последние станут первыми”, “в начале было слово”... ах, нет, пардон, это сказал его папаша» (Бегбедер 2001, 103). Высокие добрые истины Бегбедер облачает в форму рекламных слоганов.

О романе «Windows on the World» стоит сказать отдельно. Все элементы гиперреалистического романа в нем присутствуют: и ироничность, и циничность, и излишняя детализированность, и даже «циничный натурализм» в описании трагедии: «Иногда мне снится тысячетонная дымящаяся груда человеческой плоти и расплавленной стали, где смешались человек и камень, компьютеры и оторванные руки, лифты и обожженные ноги, верующие и атеисты, огонь и кровь... Потом это проходит. А потом возвращается снова: я вижу стены с впечатавшимися в них глазами, расколотые стеклами черепа, распотрошенные туловища на факсах, мозги, вытекающие

на ксероксы. Бог создал и это тоже» (Бегбедер 2005, 320).

Но вот что неожиданно в этом романе: самые ироничные и циничные пассажи, перемежаясь с отрывками из библейских текстов, не вызывают отторжения и не выглядят кощунственными. Наоборот, во всем безумии мира они дают призрачную надежду на осмысленность жизни. «Windows on the World» – это первый роман, в котором Бегбедер описывает катастрофу такого масштаба, и именно в нем «посреди всего этого милого, прелестного горя стоял циник и плакал...» (Бегбедер 2005, 191). Но за маской циника скрывается боль разочарованного романтика, надлом «сына тысячелетия».

Таким образом, проведенный анализ позволяет отнести романы Мишеля Уэльбека и Фредерика Бегбедера к гиперреалистическому стилистическому течению. Авторы-гиперреалисты продолжают литературные традиции натуралистов и киников, приспособив их основные положения к новым условиям «информационного» общества.

ЛИТЕРАТУРА

- Бегбедер Ф. 99 франков. М., 2001.
 Бегбедер Ф. Windows on the World. М., 2005.
 Бегбедер Ф. Романтический эгоист. М., 2006.
 Гонкур Э. и Ж. де. Дневник. Записки о литературной жизни: В 2 т. М., 1964. Т. 1.
 Информационное общество. М., 2004.
 Ланге В. О литературе и цинизме // Всемирная литература. 2004. № 3. С. 176–197.
 Maillard M. L'autobiographie et la biographie. Paris, 2001.
 Нефагина Г. Л. Динамика стилевых течений в русской прозе 1980–90-х годов. Мн., 1998.
 Прокофьева Е. Писатель Мишель Уэльбек: «Ради Бодлера я бы позволил себе косячок» // Интервью с М. Уэльбеком [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.izvestia.ru/culture/article2034320/> Дата доступа: 19.12.2007.
 Tonnet-Lacroix E. La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000. Paris, 2003.
 Уэльбек М. Элементарные частицы. М., 2001.
 Уэльбек М. Платформа. М., 2002.
 Уэльбек М. Мир как супермаркет. М., 2003.
 Уэльбек М. Расширение пространства борьбы. М., 2003 [а].

Поступила в редакцию 28.12.07.

Татьяна Анатольевна Мозгова – аспирант кафедры зарубежной литературы. Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Т. В. Ковалева.