

## ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ: ДВОЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА (роман М. Уэльбека «Карта и территория»)

**Инга Валерьевна Сулова**

к. филол. н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, Букирева, 15. inga\_sus@mail.ru

Исследуются жанровые особенности и проблемная направленность романа Мишеля Уэльбека «Карта и территория» (2010). В качестве доминирующей рассматривается традиция романа о художнике. Выстраивается система традиции жанра в национальной литературе. Особое внимание уделяется аллюзиям к роману Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Подробно анализируются тип героя-художника, этапы его творческого становления. Философия творчества, выраженная в романе, определяется в контексте философских идей Коржибски и Бодрийяра. Делаются выводы о трансформации жанровой идеи романа о художнике в обстоятельствах постмодернистской культуры, об усложнении творческой проблематики Уэльбека.

**Ключевые слова:** Мишель Уэльбек; роман о художнике; философия творчества.

Мишель Уэльбек (M.Houellebecq, род. в 1958) – одна из наиболее знаковых фигур в пространстве французской литературы рубежа XX–XXI вв. Многочисленные противоречивые оценки его творчества, бурно порождаемые в 90-е гг. прошлого века («литературная помойка», но «самый читаемый и цитируемый писатель Франции» [Шаталов 2001: 154]), оформились сегодня в солидную и стабильную репутацию гонкуровского лауреата, «очень французского» писателя, философа, идеолога современности и даже почти «пророка» [Дубин 2001: 266].

Мишель Уэльбек не обделен вниманием как зарубежных, так и российских литературоведов. Особенно активный исследовательский интерес вызывает роман «Элементарные частицы». Д. Ногез резюмирует его как выражение «надежд и тревог *fin de siècle*» [Ногез 2006: 9]. По мнению С. Дубина, это произведение – «первое заметное воплощение новейшего эсхатологического мифа во французской литературе» [Дубин 2001: 267]. Вышедший в 2010 г. роман «Карта и территория», по всей видимости, повторит успех «Частич»: первые отзывы авторитетных критиков фиксируют явную новизну и высокий, если не сказать мощный, проблемный и эстетический потенциал книги: «<...> роман “Карта и территория” представляет собой разительный контраст со всеми предыдущими текстами автора. При

формальном сохранении всех фирменных примет уэльбековской прозы эта книга демонстрирует нечто принципиально новое: незлой юмор, мудрое смирение и – даже страшно сказать – некоторый оптимизм» [Юзефович 2011]. М. Визель, также отметив сохранение сквозных тем («все на месте»), видит в последнем романе «нового Уэльбека»: книга посвящена соположениям поэзии и живописи, «причем многоуровневым соположениям» [Визель].

Акцент критиков на типичном, на «уэльбековском каноне» неслучаен. Изучение основного массива романного творчества писателя оставляет впечатление невероятной монотонности, однообразия тем, мотивов, сюжета и сюжетных ходов и т.д. Но, что самое главное, неизменен герой – мужчина от тридцати до сорока лет, скромный и неуверенный в себе, отстраненный, в состоянии хронической депрессии. Г. Юзефович называет его «аутичным» («аутичный герой») [Юзефович 2011]. Оценки творчества писателя как *гипертекста* уже заявлены и представляются перспективным направлением дальнейших исследований [Шейпак 2012: 109].

Тема писательства, образ пишущей/творческой либо размышляющей о писательстве и литературе личности, черты метапрозы присутствуют в большей части произведений М. Уэльбека. Дебютный роман «Расширение пространства борь-

бы» (1994) в полной мере соответствует жанровой идее романа о романе (см. об этом: [Бочкарева, Сусллова 2011]). Роман «Элементарные частицы» – это история двух братьев, один из которых создает поэтические и прозаические «тексты», не давая им никакого жанрового обозначения, а само повествование оказывается отнесено к будущему, заявляется как «вымысел», «правдоподобная реконструкция на основе отрывочных воспоминаний» [Уэльбек 2006б: 509].

Герой «Платформы» (2001) утверждает: «Вопросы эстетики и политики – это не для меня; не моя забота вырабатывать и утверждать новые концепции, новое отношение к миру» и далее: «искусство не может изменить жизнь» [Уэльбек 2009: 17]. Однако одним из ключевых эпизодов этого произведения являются рассуждения героя о романе Агаты Кристи «Долина» (1946), тенденциозно сосредоточенные на темах «мук творчества» и «отчаяния».

Повествовательная структура романа «Возможность острова» (2005) организована как система дневников-комментариев представителей «рода Даниэлей», который «начиная с основоположника, склонен к некоторым формам сомнения и заниженной самооценке» [Уэльбек 2006а: 229]. В данном случае повествование тоже отнесено к далекому будущему. Представители «рода Даниэля» – *неолоуды*, «постоянное размышление над рассказом о жизни предшественника, написание комментария» [там же: 230] – это основа их духовной и эмоциональной жизни.

Таким образом, творческая ориентированность героев Уэльбека очевидна, однако они «дилетанты» от искусства. Писание для них – форма рефлексии, попытка преодолеть пустоту существования, выстроить диалог с миром в лице потенциального читателя. И только в романе «Карта и территория» впервые заявляется *герой-художник*, сюжет реализует историю его *творческого становления*. В жанровом отношении последний роман Уэльбека может быть определен как *роман о художнике* (см. об этом: [Бочкарева 2000]), пусть и осложненный элементами триллера, криминального и даже фантастического жанров. В числе второстепенных героев заявлен «Мишель Уэльбек», но не как автор-повествователь, а лишь на правах персонажа – объекта творчества, среди трехстепенных – Ф.Бегбедер. Доминирующую жанровую идею подчеркивает и актуализированная традиция романа о художнике, выраженная в системе аллюзий.

Эпиграфом к роману служат слова средневекового «принца поэтов» Шарля Орлеанского: *Мир наскучил мне, /и я наскучил миру*, транспони-

рованные впоследствии в ведущие темы романтической и символистской литературы, ставшие девизом затворников башни слоновой кости. Таким образом, герой романа «Карта и территория» вписывается в систему объявленной традиции, он тоже повествует о трагической судьбе художника, о драме его разлада с миром, пусть причины трагедии и разлада на рубеже XX–XXI вв. несколько иные, чем в предшествующие эпохи.

Роман состоит из предисловия, трех частей и эпилога. Повествование идет от третьего лица – *il*. Повествователь явно принадлежит к другой эпохе – к будущему, это своего рода летопись, предание о жизни и творчестве художника, а также многомерная ретроспектива эстетической ситуации рубежа XX–XXI вв. со всем ее производственным аппаратом, инструментами деятельности: выставками, галереями, пиар-индустрией. Эпическая дистанция обнаруживает себя в бесстрастном тоне повествователя, а также в сложившейся системе оценок творчества персонажей.

Главный герой Джек Мартен – традиционный для Уэльбека «аутист», «французик недоделанный», исповедующий «интеллигентное невмешательство в жизнь» [Уэльбек 2011: 78]<sup>1</sup>. Фамилия «Мартен» (*Martin*) вызывает аллюзию к Вольтеру: так зовут одного из персонажей философской повести «Кандид, или Оптимизм», «человека самого разочарованного и самого несчастного», воплотившего идею пессимистического мировоззрения [Вольтер 1938: 160].

Джек Мартен – потомственный «почти художник»: его дед был фотографом, отец – архитектором, мать – скрипачкой. Он «посвятил свою жизнь (во всяком случае профессиональную, очень быстро слившуюся воедино с *его жизнью вообще*) *искусству*, созданию изображаемого мира, не предназначенного, однако, для проживания» (37). Но и сам Джек, и окружающие скептически воспринимают его творческий статус: «<...>слегка смутившись, [он] признал в конце концов, что да, в каком-то смысле его можно назвать *художником* <...> он производил впечатление – причем вполне обоснованное – серьезного художника, художника, который *действительно работает*» (78). Крупный пиарщик, берясь за проект Джека, испытывает определенного рода затруднения: «Что касается ваших... – он запнулся в поисках подходящего слова, – что касается ваших *произведений* <...>» (99). А сам герой-художник тем временем делает неожиданное признание: «Я позиционирую себя, прежде всего как телезритель!» (94).

В своем становлении Джек-художник проходит несколько циклов (*cycles*), отдавая дань раз-

ным материальным *носителям* (*toutes ses réalisations ultérieures*) образности, но творческие принципы, как определяют искусствоведы впоследствии, останутся неизменными: ему были присущи «старомодная вдумчивость», «трудолюбие», «классическое понимание живописи <...> основанное на концепции *фигуративного искусства*», установка на «объективное описание мира», стремление отдать «дань уважения человеческому труду» и при этом абсолютная неспособность к словесному выражению (37, 51–52). Переход к новому циклу в становлении героя почти всегда обозначен неким озарением, знаком свыше.

Альбом, поданный Джедом на конкурс при поступлении в Школу изящных искусств, назывался «Триста фотографий металлоизделий». По мнению комиссии, «он свидетельствовал о незаурядной эстетической зрелости» абитуриента. «Сдержанно мерцающая, гайки, болты и разводные ключи смотрелись ювелирными украшениями» (50–51). В период обучения в Школе изящных искусств Джед, продолжая предпочитать фотографию живописи, создает целую серию работ, посвященную всякому «ширпотребу» (*des objets manufacturés du monde* [Houellebecq 2011: 10]<sup>2</sup>): «Скоросшиватели, огнестрельное оружие, еженедельники, картриджи для принтера – ничто не ускользнуло от его поистине энциклопедического взгляда в стремлении составить исчерпывающий каталог предметов, произведенных человеком в индустриальную эпоху». Проект был «грандиозный», «маниакальный», «слегка безумный» (40). То есть на этом этапе он создает предельно объективные портреты *предметов и инструментов* деятельности. Возможно, именно поэтому творения Джеда Мартена первого периода «часто трактовали как плод холодного, отстраненного размышления о состоянии мира, превратив его чуть ли не в наследника великих концептуалистов прошлого века» (64).

Второй период творчества (новый подход к «объективному описанию мира») заявлен внезапным увлечением героя картами «Мишлен – регионы» и «Мишлен – Департаменты». В описании творческого озарения нельзя не заметить иронических аллюзий к Прусту: «И вот тут, когда он разворачивал карту в непосредственной близости от обернутых целлофаном бутербродов из мягкого белого хлеба, на него **снизошло** второе эстетическое **откровение** (*qu'il connut sa seconde grande révélation esthétique*). Карта потрясла (*était sublime*) его; он просто **задрожал** от **восхищения** (*il se mit à trembler devant le présentoir*, замерев перед крутящейся стойкой. Никогда еще ему не приходилось видеть столь

великолепный, волнующий и наполненный смыслом объект, как эта мишленовская карта <...>» (55; 15). Мы можем вспомнить знаменитые прустовские эпифанические мгновения: «Но как только чай с размоченными в нем крошками пирожного коснулся моего неба, я **вздрагнул**: во мне **произошло** что-то **необыкновенное**. На меня **нахлынул** беспричинный **восторг** <...> Откуда пришла ко мне эта **всемогущая радость**? <...> Я оставляю чашку и обращаюсь к своему разуму. Найти истину должен он. <...> Искать? Нет, не только – творить!» (*Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé <...> D'où avait pu venir cette puissante joie? Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité <...> Chercher? pas seulement: créer*) [Пруст 1973: 73; Proust 1999: 44–45]. Творческая философия героя Уэльбека, ее риторика, словесное выражение, вступает в диалог с прустовской. Незадолго до смерти Джед сформулирует (прежде всего, для интервьюеров), что значит быть художником: «...художник, прежде всего, говорил он, должен уметь *подчиняться* (*être quelque'un de soumis* (32)). Подчиняться неким таинственным, неожиданным **знакам** (*des messages mystérieux imprévisibles*), которые за неимением лучшего и при какой-либо религиозности называют *озарениями* (*qualifier d'intuitions*). Эти знаки властно и безапелляционно командуют тобой, и от их приказов удается увильнуть разве только ценой потери собственной цельности и самоуважения» (116–117; 32). Герой М. Уэльбека чаще всего оперирует понятием *le message*, которое можно перевести не только как «знак», но и как «послание», «идея». В художественном лексиконе Пруста встречаются непосредственно *les signes* («знаки»), либо *les vérités mystérieuses* («таинственные откровения/истины»); его герой также не свободен по отношению к ним, он определяет это, например, как «долг совести», «обуза» [Пруст 1973: 202]. Попытка уклониться уподобляется предательству: себя самого, «какого-нибудь Бога» и т.п.

В течение нескольких лет Джед будет фотографировать карты и, подвергая их разнообразным экспериментам (игры с оптикой, фотошоп), достигать необходимого эстетического и выразительного эффекта, создавать иллюзию абсолютной власти над территорией: «<...> добавлял эффект размытости в глубине кадра и подсинивал фон на линии горизонта. На первом плане очутились пруд Брей и деревня Шателнос-ле-Маршекс. Чуть поодаль, между деревьями Сен-Гуссо, Лор-

рей и Жабрей-ле-Борд, по лесу извивались дороги, казавшиеся заветными, сказочными, нехоженными землями. Слева в глубине еще можно было различить красно-белую ленту автостреды А20, словно вынырнувшую из туманной пелены» (68). Ему казалось, что, сама «суть современности, научного и технического восприятия мира сочеталась тут с сущностью животной жизни <...> во всех поселках и деревнях, обозначенных на карте в соответствии со своей величиной, угадывалось трепетание и ауканье десятков человеческих жизней, десятков и сотен душ, – одни были обречены на адские муки, другие – на бессмертие» (55).

Первая «мишленовская» выставка Джеда Мартена, снискавшая невероятный успех и утвердившая его в творческом бомонде («проникнуть в эту среду было несложно» (78)), называется «КАРТА ИНТЕРЕСНЕЕ ТЕРРИТОРИИ». Соглашаясь с приоритетом карты (предложено продюсером), Джек утверждает первенство описания и знака над реальностью, искусства над природой. Вспомним, что соположение этих категорий служит также и названием романа. Заглавная оппозиция произведения – это, конечно, оппозиция символа и объекта, искусства и действительности. Ставшее афористичным высказывание «карта не есть территория» принадлежит Альфреду Коржибски (1879–1950), американскому ученому, основателю общей семантики, пионеру нейролингвистического программирования. По его мысли, то, что «карта не есть территория, значит, что *описание* реальности *не является* самой *реальностью*, метафорическое выражение какого-либо явления не является самим явлением» [цит. по: Уилсон 1998: 70]. Однако на рубеже веков гораздо актуальнее полемическая интерпретация идей А. Коржибски Ж. Бодрийяром, реализованная в культовой работе «Симулякры и симуляция» (1981). Отталкиваясь в своих размышлениях от книги Х. Л. Борхеса и А. Б. Касареса «Истории короткие и необычайные» (1973), где упоминается сочинение испанского путешественника Суареса о небольшой стране у северной границы Монголии, в которой Коллегия Картографов создала Карту Империи, по размерам равную самой Империи. Бодрийяр приходит к заключению: «Абстракция сегодня – это не абстракция карты, копии, зеркала или концепта. Симуляция – это уже не симуляция территории, референциального сущего, субстанции. Она – порождение моделей реального без оригинала и реальности: гиперреального. Территория больше не предшествует карте и не переживает ее. Отныне карта предшествует территории – прецедессия симулякров, –

именно она порождает территорию» [Бодрийяр]. Последующую логику творческого развития Джеда Мартена можно определить как испытание и утверждение философской посылки «карта предшествует территории», объективное описание мира невозможно за отсутствием такового.

Третий, самый продолжительный период творчества Джеда посвятит «ремеслам» (117). Эта идея также явится спонтанно, как озарение. В качестве *носителя* здесь выступают холсты и краски, от фотографии художник наконец обращается к живописи. Он создает серию «стандартных профессий», причем в «наиболее репрезентативную часть этой серии, названной историками искусства “серией основных профессий”, Джек Мартен включает ни много ни мало сорок две стандартные профессии, предоставив, таким образом, исследователям производственных условий современного общества на редкость обширный и богатый материал для изучения» (132). Яркими образцами этой серии являются: «Майя Дюбуа, диспетчер удаленной техподдержки», «Эме, эскорт-герл». Следующие двадцать два полотна будут называться в специальной литературе «серией корпоративных композиций», они, в свою очередь, «дают представление о функционировании экономики как целого в виде диалектической картины взаимосвязей» (132): «Бил Гейтс и Стив Джобс, беседующие о будущем информатики» или «Журналист Жан-Пьер Перно, проводящий редакционное совещание». В названии картин, как и вообще в своем творчестве, отмечает повествователь, «Мартен прямолинеен и прост: он описывает мир, крайне редко позволяя себе поэтические отступления или подзаголовки в качестве комментария» (206).

На первых трех этапах творческие принципы Джеда созвучны эстетической идеологии гиперреализма (или «фотореализма», «острореализма»). Гиперреализм возник к началу 70-х гг. как радикально-реалистическое художественное направление. Искусствоведы отмечают, нарочитую банальность и подчеркнутую «объективность» гиперреалистических образов. «Главными темами своих картин гиперреализм делает мертвую, рукотворную, “вторую” природу городской среды: бензоколонки, автомобили, витрины, жилые дома, телефонные будки, которые подаются как отчужденные от человека» [Турчин 1993: 222]. Гиперреализм проявил особый интерес к искусству фотографии как к возможности механически, бесстрастно, но абсолютно точно и детально фиксировать окружающую действительность. «В фотообразах гиперреализма не найти ярко выраженных чувств; их нет, как нет чувств у пленки с эмульсией. Гиперреализм видит всюду некий

холодок в отношениях между людьми и окружающей средой, между вещами и людьми и, наконец, между самими людьми [Турчин 1993: 225]. Гиперреализм/фотореализм претендует на создание портрета «истории материального мира» [Смирнов 2007: 7]. Феномен фотообраза, его природа, функции, выразительные возможности активно комментируются современной философской наукой. Так, например, актуально положение Бодрийяра: «Чудо фотографии, ее так называемое объективное изображение, является радикальным выявлением необъективного мира. Это парадоксально, что отсутствие объективности мира выявляется фотографической линзой (objectif)» [Бодрийяр].

Джед Мартен, успешно совмещая фотографическую и живописные практики, становится одним из самых известных и продаваемых художников современности. Личное знакомство Джеда Мартена и Мишеля Уэльбека происходит именно в «период ремесел», венцом которого, по мысли самого живописца, должен стать портрет художника.

Отношения ярчайших выразителей эпохи выстраиваются в форме творческого диалога и взаимоанализа. Мартен пишет портрет Уэльбека, Уэльбек – заказанный ему текст для каталога картин Мартена. Каталог призван восполнить акцентированное отсутствие слова, дара слова у Джеда Мартена. Соглашаясь писать, Уэльбек подытоживает: «Многие авторы, обратите внимание, писали о художниках, во все времена, кстати» (153).

Образ «писателя Уэльбека» в романе задан в системе штампов и репутаций, отчасти шаржирован: «автор “Элементарных частиц”», «автор “Платформы”», бесконечно склонный к «печальным раздумьям» отшельник и гомофоб, в состоянии абсолютной творческой апатии. Не менее колоритны портретные характеристики: «истерзанная развалина», которая, «мелко трясая головой, поглощала деревенский паштет и, казалось, чихать хотела на все, что хоть отдаленно напоминает любовные отношения, да и любые человеческие отношения вообще» (191). Писатель, кроме прочего, «подванивал» и «гнил заживо»: «У меня микоз, бактериальная инфекция, атопический генерализованный дерматит <...> вся моя жизнь превратилась в нескончаемый процесс чесания». Грибок делает его «агрессивным» (193). В «зуде» и «чесании» можно увидеть заурядную аллегорическую/саркастическую позицию по отношению к себе и миру. Однако Джед Мартен при первой же встрече замечает нарочитость поведения писателя:

« – По-моему, вы сейчас играете самого себя...»

– Да, вы правы, на удивление легко согласился Уэльбек <...>» (158). В редкие минуты он способен на «мальчишескую», действительно «обезоруживающую» улыбку. «Меня тысячи раз фотографировали, но если одному моему изображению суждено остаться в веках, то это будет ваша картина» (194).

Герои (более активен Уэльбек) ведут беседы о жизни и творчестве, комментируют современное состояние живописи и литературы. Например, рассматривают радиатор отопления как потенциальный (и весьма перспективный) объект обоих искусств. Уэльбек допускает Мартена в свой кабинет (творческую лабораторию) и рассказывает о мастерстве писателя: «Нет ничего проще, <...> чем делать заметки на полях и конструировать фразы; но для того, чтобы написать роман, надо подождать, пока все это уляжется, станет непреложным, надо подождать, пока возникнет насущная необходимость. Человек не сам по себе решает написать книгу <...>, по его мнению, сродни бетону, который, неожиданно решает загустеть, так что роль писателя в данном случае сводится к присутствию в нужном месте в нужный час и к муторному бездействию в надежде, что процесс пойдет сам собой» (279). Но сам он к моменту встречи с художником ничего не пишет, кроме вступительных/сопроводительных статей. «<...> мир как повествование – мир романов и фильмов для меня более или менее исчерпан, мир музыки тоже. Теперь мне интересе мир как соположение – мир поэзии и живописи» (284).

Портрет «Мишель Уэльбек, писатель» – вершина зрелого творчества Джеда Мартена. Сопроводительный текст Мишеля Уэльбека – «первая значительная работа о творчестве Мартена <...> Впервые за разнообразием тем и техник автор подметил внутреннюю целостность творчества художника» (205). Портрет и сопроводительный текст, результаты творческого диалога, можно назвать опытом *соположения* искусств. Однако портрет изначально обладал некой демонической силой. Арт-критики особо подчеркнули неожиданный для Мартена «отказ от реалистического пространства в качестве фона картины». Что касается пространства – писатель изображен в своем кабинете, в «мире бумаг». Джед Мартен, глядя на картину, «испытывал эстетическое наслаждение при виде древовидных фрагментов текста, связанных между собой и порождающих друг друга, словно гигантский полип» (202). Лицо писателя выражало «транс», «демоническую ярость», «тощие, длинные крючковатые пальцы» напоминали «когти хищной птицы», выражение

глаз «казалось столь странным», что его соотнесли с «некоторыми снимками из этнографических архивов, сделанных во время ритуальных обрядов вуду» (202–203). Концепция портрета нарочито встраивается в романтическую/символистскую традицию мистических артефактов (Гофман, Гоголь, Уайльд).

Получив портрет в дар, Мишель Уэльбек был зверски убит в своем деревенском доме. Жуткие обстоятельства преступления несколько месяцев расследовались полицией. Голову писателю отсекли, и она осталась нетронутой, но все «остальное представляло собой последствия бойни, невыносимой мясорубки <...> поверхность ковролина была покрыта завитками кровоподтеков, образующими там и тут затейливые узоры. Сами клочки плоти, красного цвета, переходившего местами в черный, казалось, были раскиданы не как придется, а выложены сложносочиненным орнаментом» (317). Впоследствии Джек Мартен определит/опознает этот «орнамент» как «убогое подражание Поллоку. Формы и подтеки на месте, но расположены они как попало, без какой бы то ни было силы и жизненной энергии» (391). Джексон Поллок (1912–1956) – американский художник-экспрессионист, основоположник «живописи действия». Важнейшие слагаемые его стиля – спонтанность, абсолютизация воли случая. По оценке искусствоведов, метод работы Поллока «был близок перформансам и хеппенингам: он почти подошел к отказу от красок, стремясь познать вещественность объектов» [Ярцева 2011: 19]. Таким образом, после гибели Мишеля Уэльбека осталось два портрета. Один – лишенный «жизненной энергии» («убогое подражание», создан психопатом), другой – «явно удался, ощущение жизненной силы, исходившей от писателя, было поразительным, чего уж тут скромничать» (436). Два портрета «в веках» как два стабильных статуса, две оценки «жизни и творчества», получившие пространственное выражение. Гибель объекта после его увековечивания видится вполне естественной.

Обращает на себя внимание особое значение пространственных образов в контексте творчества М. Уэльбека, так, например, они присутствуют в названиях большинства книг: «Расширение пространства борьбы», «Платформа», «Лансароте» и т.д., а герой романа «Возможность острова» испытывает «чистый страх пространства», смерть представляется ему процессом «опространствливания»: «Пространство подступает все ближе, хочет пожрать меня. В центре комнаты рождается звук. Это призраки, пространство состоит из них, они окружают меня. Они питаются мертвыми глазами людей» [Уэльбек 2006а:

545]. Персонаж романа – Уэльбек, «пожранный пространством», становится произведением «искусства», «картой». Очевидно, что обе сенсационные «копии» мало соответствуют «оригиналу», но они вытесняют его из сферы существования, подменяя собой: «карта интереснее территории».

Всю третью часть романа можно назвать «полицейской». Выстраивается ироническая, отчасти стилизованная в духе Ж. Сименона, история детективного расследования. Полицейские исключительно учтивы, эстетически грамотны, среди них есть бывшие учащиеся Школы изящных искусств. Лейтенант, ведущий расследование, в любую свободную минуту наслаждается чтением «Аурелии» Ж. де Нерваля. История творческого пути Джеда Мартена смещается на периферию, ее развитие завершено уже в Эпиплоге.

Последний период творчества Джеда Мартена, как и предыдущие, начинается ожиданием *импульса*, который «подвиг его в прошлом на то, чтобы добавить новые, так называемые художественные, объекты в ряд несчетных природных объектов и артефактов, уже присутствующих в мире» (442). Художник поселяется в деревне, порывает всяческие отношения с миром, становится своего рода *дез Эссентом* постиндустриальной эпохи, повторяя тем самым путь, который проделал, перед тем как погибнуть, Уэльбек. Он обустроивает основательную систему изоляции от мира и в абсолютном одиночестве предаётся размышлениям о смысле творчества, которые, впрочем, сводятся к следующему: «Я хочу оставить свидетельство о мире... Просто *свидетельство о мире...*» (466). Джек снова обращается к фотографии, но изобретает новую технику: многочасовой объем снимков одного объекта монтирует в секундные *фотограммы*. На протяжении десяти лет он фотографировал таким образом исключительно растительный мир, в последующие пятнадцать лет возвращается к изображению промышленных изделий, но сосредоточивается на процессе разрушения: «поливал их [объекты изображения] раствором серной кислоты» (469). Наконец, перед смертью, будучи тяжело больным, Джек Мартен начал снимать на видео фотографии людей, оказавшиеся в его распоряжении, и купленные в магазине игрушечные фигурки, «схематично изображающие человеческие существа». И снимки, и фигурки прошли через то же испытание, что и промышленные изделия: «Подвергаясь поочередно действию дождя и солнечного света, снимки вспучивались, подгнивали тут и там, потом расслаивались на отдельные фрагменты и за несколько недель исчезали

без следа. <...> Человечки оказались более стойкими, и, чтобы ускорить процесс их вымирания, ему снова пришлось прибегнуть к помощи серной кислоты» (472).

Художественное целое, образ, формируется в результате соединения трех видов фотограмм, когда становится очевидной эсхатологическая идея творца: абстрактная «футуристическая территория» «крошится и расслаивается, будто растворяясь в необъятном, уходящем в бесконечность растительном пространстве <...> изображения людей, сопровождавших Джеда Мартена в его земной жизни, разлагаются под воздействием непогоды, гниют и, наконец, распадаются, представляя в последних эпизодах неким символом тотальной гибели рода человеческого. Вот они тонут, вдруг начинают бешено барахтаться, но через мгновение задыхаются под постоянно прибывающими ботаническими пластами. Потом все стихает, только травы колышутся на ветру. Полное и окончательное торжество растительного мира» (474–475). «Просто свидетельство о мире», на которое претендовал художник, становится апокалиптическим пророчеством.

Будущие арт-критики дадут квалифицированные интерпретации последним творениям Мартена, но, как будет замечено, ни одна в полной мере не сможет передать «тягостные ощущения» (*à rendre compte du malaise*), ими порожаемые (474, 134). Помещенные на хранение в Филадельфийский Музей современного искусства странные видеogramмы неизменно будут вызывать у зрителей «страх и дурноту» (*une appréhension teintée de malaise*) (465, 130).

Гибель героя, вырождение, чудовищная трансформация мира – стандартные ситуации романов М. Уэльбека. Исключительность «Карты и территории» заключается прежде всего в том, что здесь погибает, абсолютно разуверившись в возможностях искусства слова, пусть и шаржированный, но автобиографический персонаж – писатель Мишель Уэльбек. Что означает подобный финал – отречение автора от романного творчества или обещание радикального обновления художественного видения – покажет только будущее. В книге писем «Враги общества» (2008) оппонент М. Уэльбека Б.-А. Леви, размышляя о превратностях писательской репутации, вспоминает мистификацию, «стратегию» Гари-Ажара. Уэльбек отвечает: «<...> искушение Романа Гари никогда не приходило мне в голову. Не знаю, впрочем, почему. Может, потому, что оно воспринималось бы мной как отречение – от себя самого, от написанного. Я знаю, такое случается и с писателями, и с художниками, но отречение непременно должно быть искренним.

<...> буду терпеть, оставаясь до конца Уэльбеком, со всеми привходящими и последующими. Разумеется, все может кончиться и послезавтра» [Уэльбек, Леви 2011: 260–261]. Можно также предположить, что посредством такого рода «убийства» создается дистанция между творцом и творением, о необходимости которой неоднократно заявлял М. Уэльбек, опровергая автобиографические интерпретации своих романов, достигается объективность видения: «Я держу перед миром зеркало, отражение им не по вкусу. Они морщатся, поворачивают зеркало лицом ко мне и заявляют: “Вы описываете не мир, вы описываете себя” <...> все зеркала деформируют изображение, и деформация порой позволяет создать картину» [там же: 285–286].

Безусловно, роман «Карта и территория» претендует на итоговость. Определившаяся ранее проблемная ориентация М. Уэльбека осложняется размышлениями о философии творчества, о соотношении мира реального и художественного, о выразительных возможностях искусства, о том, можно ли преодолеть, превзойти реальность посредством творческого акта. Как и герой Пруста, герой Уэльбека через посредничество «знаков», «посланий» осознает свою причастность к Творчеству. Но в «Поисках», как мы знаем, идея Творчества связана исключительно с необходимостью выражения субъективного, личного видения. Единственной целью творческого акта может быть только «обретение времени», победа над смертью. Герои «Карты и территории» Джек Мартен, Мишель Уэльбек, художники постиндустриальной эпохи, сосредоточены на объективных, внешних качествах мира, их субъективное демонстративно скудно и маловыразительно. Однако квинтэссенцией гиперреалистического видения является апокалиптическое пророчество. Вне субъективного восприятия невозможен объективный мир. Кризис субъективного неминуемо ведет к вырождению объективного. Отношения карты и территории, знака и объекта сложнее, чем нам представляется.

#### Примечания

<sup>1</sup> Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

<sup>2</sup> Далее роман цитируется по этому изданию с указанием курсивом страниц в круглых скобках.

#### Список литературы

Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. 1981. URL: [http://lit.lib.ru/kachalow\\_a/simulacres\\_et\\_simulation.shtml](http://lit.lib.ru/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml) (дата обращения: 30.01.2012a).

Бодрийяр Ж. Фотография, или письмо света / пер. с фр. А. Меликяна. URL: <http://www.nsys>

- by/klinamen/dunaevl.html (дата обращения: 14.09.2012).
- Бочкарева Н. С.* Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000. 252 с.
- Бочкарева, Суслова И. В.* История французской литературы: роман о романе на рубеже XX–XXI веков: учеб. пособие / Перм. гос. нац. иссл. ун-т. Пермь, 2011. 128 с.
- Визель М.* Пометить территорию. URL: <http://lenta.ru/artikles/2011/11/05/houellebecq/> (дата обращения: 02.04.2012).
- Вольтер* Кандид / Вольтер Избранные произведения / пер. с фр. Э.Л.Гуревича. М.: Худож. лит., 1938. С. 106–204.
- Дубин С. Б.* Действительно ли scripta manent?: «Элементарные частицы» Мишеля Уэльбека два с половиной года спустя // Иностран. лит., 2001. №5. С. 264–268.
- Ногез Д.* Уэльбек как он есть / пер. с фр. А.Финогенова. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 288 с.
- Пруст М.* По направлению к Свану / пер. с фр. Н.Любимова. М.: Худож. лит., 1973. 464 с.
- Смирнов Т. И.* Фотореализм в живописи и графике в России последней трети XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 30 с.
- Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
- Уилсон Р.А.* Квантовая психология / пер. с англ. под ред. Я. Невструева. Киев: Янус, 1998. 224 с.
- Уэльбек М.* Возможность острова / пер. с фр. И. Стаф. М.: Иностранка, 2006а. 480 с.
- Уэльбек М., Леви Б.-А.* Враги общества / пер. с фр. Е. Кожевниковой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 320 с.
- Уэльбек М.* Карта и территория / пер. с фр. М.Зониной. М.: Астрель: CORPUS, 2010. 480 с.
- Уэльбек М.* Платформа / пер. с фр. И.Радченко. СПб.: Азбука-классика. 2009. 288 с.
- Уэльбек М.* Элементарные частицы / пер. с фр. И. Васюченко, Г. Зингера. М.: Иностранка, 2006б. 288 с.
- Шейнак С. А.* «Карта и территория» – роман-пастиш Мишеля Уэльбека // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. №3(14). С.109–114.
- Юзефович Г.* Искусство и культура // Художественный дневник. 2011. №50 (809). URL: <http://www.itogi.ru/arts-kniga/2011/50/172787.html> (дата обращения: 02.04.2012).
- Ярцева О. А.* Джексон Поллок и «живопись действия» 1940–1950 годов в США: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 28 с.
- Houellebecq M.* La carte et le territoire. Creative Commons BY-SA. URL: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr>. (дата обращения: 02.04.2012).
- Proust M.* A la recherche du temps perdu. Paris: Editions Gallimard, 1999. 2406 p.

THE PORTRAIT OF THE ARTIST IN THE CONTEXT OF THE ERA:  
A DUAL PERSPECTIVE (Novel “The Map and the Territory” by Michel Houellebecq)

**Inga V. Suslova**

**Reader of World Literature and Culture Department  
Perm State National Research University**

The paper analyses the genre specifics and problem areas in Michel Houellebecq's latest novel "The Map and the Territory" (2010). The genre tradition of the novel about artist is regarded as the main one. The system of the genre tradition of national literature is developed. Special attention is given to the allusions to the novel "In Search of Lost Time" by Marcel Proust. The type of the hero-artist and stages of his creative development are studied in detail. Philosophy of creativity expressed in the novel is determined in the context of the philosophical ideas of Korzybski and Baudrillard. The author concludes the paper with the account of the transformation of the genre tradition of the novel about artist in post-modern culture and an increasing complexity of the creative problems in Houellebecq's works.

Key words: Michel Houellebecq; novel about artist; philosophy of creativity.