

Шейпак Светлана Александровна

"КАРТА И ТЕРРИТОРИЯ" - РОМАН-ПАСТИШ МИШЕЛЯ УЭЛЬБЕКА

В статье рассматриваются жанровые особенности последнего романа Мишеля Уэльбека "Карта и территория". Анализ изотопических отношений в тексте романа приводит к необходимости его интертекстуального прочтения с опорой на философские идеи Жана Бодрийара, которые Мишель Уэльбек пародирует наряду с отдельными постмодернистскими концепциями, что позволяет отнести этот роман к жанру пастиша. В результате исследования сделан вывод о том, что Мишель Уэльбек не нарушает тематическое единство своего творчества и ставит перед читателем те же социальные и нравственные проблемы, что и в предыдущих своих произведениях.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2012/3/34.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 3 (14). С. 109-114. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2012/3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 821.133.1

В статье рассматриваются жанровые особенности последнего романа Мишеля Уэльбека «Карта и территория». Анализ изотопических отношений в тексте романа приводит к необходимости его интертекстуального прочтения с опорой на философские идеи Жана Бодрийяра, которые Мишель Уэльбек пародирует наряду с отдельными постмодернистскими концепциями, что позволяет отнести этот роман к жанру пастиша. В результате исследования сделан вывод о том, что Мишель Уэльбек не нарушает тематическое единство своего творчества и ставит перед читателем те же социальные и нравственные проблемы, что и в предыдущих своих произведениях.

Ключевые слова и фразы: постмодернизм; интертекстуальность; гипертекст; пастиш; пародия; ирония; топик; симулякр.

Светлана Александровна Шейпак, к. пед. н., доцент

Кафедра иностранных языков

Филологический факультет

Российский университет дружбы народов, г. Москва

svetlana.sheipak@gmail.com

«КАРТА И ТЕРРИТОРИЯ» - РОМАН-ПАСТИШ МИШЕЛЯ УЭЛЬБЕКА[©]

Все произведения Мишеля Уэльбека составляют «единое творческое целое» [20, с. 32]. Все им написанное объединяет «вопрашающий голос», который в стихах, эссе и романах задает одни и те же экзистенциальные вопросы, позволяя писателю мечтать о «той единственной книге, которую мы писали бы до смертного часа» [Там же, с. 3]. Действительно, в своих романах и поэтических сборниках писатель следовал тому манифесту, который сформулировал в первом сборнике эссе «Остаться живым»: «У любого общества есть свои уязвимые места, свои болевые точки. Найдите их. И нажмите как можно сильнее» [24, р. 27]. Этот манифест определил хронотоп всех произведений Уэльбека. Мир, который он постоянно воссоздавал в своем творчестве, «это непрерывно расширяющееся пространство страдания» [Ibidem, р. 9]. Страдание лежит в его основе, а всякое существование в нем - «разрастание и сжатие». Его герои - элементарные частицы, для которых бесконечность страдания сливается с его вневременной безысходностью. Такое тематическое постоянство, которое Ж. Женетт характеризовал как «единство повторений и вариаций» [12, с. 381], позволяет говорить о творчестве Уэльбека как о гипертексте в одном из значений, которые придавал этому понятию Ж. Женетт, когда подразумевал под гипертекстуальными связями отношения «взаимного наложения и трансформации текстов (пастиши, подражания, пародии, продолжения и т.д.)» [Там же, с. 18]. Тексты, написанные Уэльбеком, независимо от их жанра, можно представить гипертекстом, поскольку переходы от одного к другому становятся возможными благодаря существующим между ними тематическим связям, которые указывают на болевые точки современного общества - коммерциализация жизни, распад семейных связей, сексуальная свобода.

Как любой текст эпохи постмодернизма, романы Мишеля Уэльбека анализируют с позиций интертекстуальности, сравнивая с бальзаковским его реалистический взгляд на общество, в котором закон спроса и предложения определяет ценность человеческой жизни [28], с Золя - натурализм в описаниях сексуального инстинкта [26]. В его антиутопиях прочитываются идеи Олдоса Хаксли. Рассуждения, заимствованные им из квантовой физики, социологии, психологии, тщательно выстроены не только на содержательном, но и на дискурсивном уровне [11]. Вместе с тем его упрекают в ангажированности, ставя одновременно в упрек банальность тех идей, на которых построены его тексты.

Однако тональность и тематика последнего романа Уэльбека «Карта и территория» резко отличаются от всего написанного им ранее. Он отказывается от жанра антиутопии [18], в котором написаны «Элементарные частицы» и «Возможность острова». Кризис сорокалетних, конфликт между сексуальной свободой и тотальной несвободой - основные темы «Расширения пространства борьбы», «Элементарных частиц», «Лансароте», «Платформы» - остались на периферии его нового романа. Это роман о современном искусстве, в частности о живописи. Единственной темой, продолжающей его прежнее романное повествование, можно считать тему смерти, но никогда ранее писатель не касался ее с точки зрения проблемы экзистенции.

Стилистически этот роман также стоит особняком в творчестве писателя, поскольку его отличает «иронический модус постмодернистского пастиша», который И. П. Ильин в своей работе «Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм» определяет как сознательное ироническое сопоставление автором различных литературных стилей, в первую очередь характерных для массовой развлекательной литературы - сентиментально-мещанской, уголовно-детективной, - которые паразитируют на условиях реалистического романа XIX века [13, с. 156]. Не случайно восторженная речь о забытом французском писателе Жан-Луи Кюртисе, мастере литературных пастишей, предисловие к переизданию которого писал Уэльбек-автор, звучит в романе в кульминационный момент, когда автор от подражания воспитательному роману с главным

персонажем Джемом Мартеном переходит через апорию к метатекстуальному рассказыванию о самом себе, вводя в текст Уэльбека-персонажа [8].

Следуя постмодернистской традиции пародирования тривиальной, как ее называет И. П. Ильин, литературы, которая создает примитивизированную одномерную картину действительности, Уэльбек рассказывает историю Джеда как историю рождения и смерти *современного художника*. Он создает поражающий своей заурядностью образ человека, не способного не только любить и дружить, но даже общаться. Писатель использует типичное для постмодернистского дискурса отрицание причинно-следственных связей, что лишает поведение его персонажа психологической детерминированности и делает его вполне достойным данной ему в романе характеристики «*французик недоделанный*». Повествование о жизни Джеда Уэльбек сопровождает комментариями его посмертных биографов, навязывая читателю оценку его творчества как «наследника великих концептуалистов прошлого века». Таким образом, писатель пародирует деконструктивистскую практику интертекстуального обоснования текста, опираясь на авторитет иного текста, не соотнося его с действительностью, что создает «власть письма» над сознанием читателя [13].

Пародия мещанского сентиментализма наиболее ярко звучит в главе, в которой *воспитательный роман* превращается в *детективный*. Следуя традициям Вольтера и Монтескье, Уэльбек повествует о зверском убийстве в гротескно сентиментальной тональности. Полицейские, прибывшие на место преступления, становятся ранимыми романтическими натурами, *меланхоличными, элегантными и приветливыми*. Они обращаются к подчиненным с куртуазной галантностью и погружаются в ожидании подкрепления в чтение «Аурелии» Нервала. Одновременно в топографических названиях автор насмехается и над экзистенциальными основами постмодернизма - улица Хайдеггера, никуда не ведущая кольцевая развязка Эммануэля Канта.

Как отмечает И. П. Ильин, ирония постмодернистского пастиша направлена против стереотипов, связанных в сознании обывателя с медийной и массовой культурой. И Уэльбек, воспроизводя в ироническом модусе пастиша *роман о нравах* парижского художественного бомонда, с изяществом жонглирует в ходе повествования именами своих современников. Он выводит на сцену галерейный и медийный бомонд, как реальных персонажей - Бегбедера, Кешишьяна, Перно, так и вымышленных - арткритика газеты «Монд», неуловимую Пепиту Бургиньон. Среди персонажей появляется и двойник автора - Мишель Уэльбек. Однако «*Карту и территорию*» отнюдь нельзя отнести к жанру «*автобиографического вымысла*» или «*вымышленной биографии*» (*autofiction*) [22], поскольку в образе Уэльбека-персонажа автобиографическое уступает место карикатурному.

Хотя кульминационной точкой романа можно считать убийство писателя - Уэльбек-персонажа, однако эта смерть вовсе не означает смерти Автора в том смысле, о котором говорил Ролан Барт [1]. Автор «*Карты и территории*» никак не может быть уподоблен пришедшему ему на смену Скриптору, который черпает свое письмо из необъятного словаря, не выражая ни страстей, ни настроений, ни чувств, ни впечатлений. Появление в тексте двойника писателя можно рассматривать лишь как пародирование еще одного постмодернистского приема - «маски автора». Ссылаясь на выполненное К. Мамгреном исследование роли этой маски как важного структурообразующего принципа повествования постмодернистского романа, И. П. Ильин подчеркивает, что «именно она, в условиях постоянной угрозы коммуникативного провала, вызванной фрагментарностью дискурса и нарочитой хаотичностью композиции постмодернистского романа, оказалась практически главным средством поддержания и сохранения процесса коммуникации и стала смысловым центром постмодернистского дискурса» [13]. Но дискурс Уэльбека в «*Карте и территории*» не обладает ни фрагментарностью, ни хаотичностью, что и позволяет утверждать, что Уэльбек-персонаж в этом романе является лишь пародией на «маску Автора». Этот гниющий на корню знаток французских вин запивает колбасу Шабля, а единственный вопрос, который он задает себе, впервые взглянув на свой портрет, на какой стене он будет лучше смотреться.

Если о смерти Автора в романе речи не идет, то Уэльбек-писатель, как и в предшествующих своих романах, в «*Карте и территории*» остается писателем ангажированным. Его текст-пастиш обладает той принудительной властью, о которой писал Г. К. Косиков, противопоставляя бартовский Текст произведению, «вся архитектура которого подчинена одной цели - внушить аудитории определенный смысл, определенное представление о действительности, “образ мира”» [14]. И тогда неизбежно встает вопрос о том, какие идеи писатель вложил в эту новую для него форму романного повествования?

Архитектура «*Карты и территории*» определена самим названием романа, которое появляется в романе в названии выставки Джеда «*Карта интереснее территории*», задавая, таким образом, его основной топик, что позволяет читателю по-иному прочитывать плоскую историю Джеда Мартена. В детстве, вопреки названию, которое Джек выбрал для выставки фотографий карт Мишлен, для него интереснее была именно *территория*, а не *карта*. Его первым детским впечатлением были ветви, качающиеся на ветру, а первые рисунки запечатлели печальную красоту цветов. Причем здесь речь идет в буквальном смысле о *карте и территории*. Когда же от фотографий предметов индустриальной эпохи он переходит к живописным портретам создателей этих предметов, он опять переходит, но уже в силу метонимического переноса, от *карты* к *территории*. Момент, когда Джек создает портрет Уэльбека, можно назвать вершиной его творчества, поскольку затем, отказавшись от *фигуративной живописи*, он вновь возвращается к *территории* своего детства. Его вновь завораживают качающиеся на ветру ветви, но в отличие от детских картин, отказавшись от собственного взгляда на мир, Джек стремится к *объективному отражению действительности*. На этот раз он лишь монтирует видеogramмы, воссоздающие мир в его *растительной уюности*. И наконец, на закате творчества, еще один метонимический перенос. Двигаясь вспять, Джек переходит от *территории*, верный провозгла-

шенному им принципу «*Карта интереснее территории*», к *карте*. Объектом его фотографий становятся *carte-mère* / материнские платы¹ выброшенных компьютеров. И хотя его по-прежнему гипнотически влекут те же *вегетативные* образы, но создает он их теперь, виртуально и химически добываясь эффекта разрушения материнских плат / *cartes*. Творческий путь Джеда метафорически повторяет хиазм эпиграфа романа «*Мир наскучил мне, / И я наскучил миру*», от *карты* к *территории*, а затем обратно от *территории* к *карте*.

В самом конце своего земного существования Джек решил стереть даже воспоминания о тех людях, с которыми он встречался, запечатлев в футуристических видеограммах процесс уничтожения их фотографий. А затем и воспоминания о роде человеческом, когда судьбу фотографий повторили игрушечные человечки. Таким образом, Джек отрицает саму надежду возвращения к *территории*, уничтожив зыбкую методическую нить, связывающую его с миром людей, с *территорией*. И в результате он «*распроцался* с жизнью, даже не успев к ней окончательно приспособиться», потому что не смог понять, что *карта* не может быть интереснее *территории*.

Собственное *творческое оскудение* Джек переносит на мир, который в его восприятии устроен абсолютно рационально, *лишен магии и особого интереса и не предназначен для проживания*. Таким образом, образ Джеда в романе является иллюстрацией тезиса английского литературоведа Кристин Брук-Роуз о «полной деструкции персонажа как психологически и социально детерминированного характера» в литературе постмодернизма, которую она объясняет, в первую очередь, рухнувшей «миметической верой в референциальный язык», когда язык как знаковый код больше не способен достоверно воспроизводить окружающий мир [13]. Ее идея перекликается с утверждением основателя общей семантики Альфреда Коржибски, который в книге «*Une carte n'est pas le territoire*» рассуждал о структурном несходстве языка или иного кода, который он обозначал как *карту*, и эмпирического мира - *территории* [25]. Таким образом, роман как внутритекстовое единство, построенное на топике *карты и территории*, выходит в область интертекста.

Однако прежде чем переходить к анализу интертекстуальных связей романа, остановимся на других топиках романа. Их Уэльбек сам подсказывает читателю, используя паратекстовые связи, основанные, в частности по Ж. Женетту, на графических эффектах [12, с. 16]. Семантический анализ выражений, выделенных курсивом в тексте романа, показывает, что помимо прагматической функции, введения цитат, англицизмов, имен собственных, курсив в тексте романа имеет металингвистическую функцию, являясь неявным маркером нарративных топиков, вокруг которых строится сам текст [23, с. 51]. Три топика, *художник, смерть и Франция*, которые выделил сам автор, должны быть прочитаны сквозь призму основной темы *карты и территории*. Среди периферийных топиков можно выделить темы *семьи, рыночных отношений, моды, дара*.

Идея об иерархически упорядоченных топиках романа становится очевидной, когда Уэльбек-автор визуализирует композицию текста Уэльбека-персонажа [19, с. 182]: многоуровневая структура, выстраивающая гипертекст со сложной системой внутренних связей, образующая *древовидное разветвление, ризому* Жюль Делеза. Эта своего рода метафора, дающая ключ к прочтению всего романа, актуализирует одновременно топик *карты и территории*. Если, следуя Ж. Женетту, сравнить текст романа с *территорией* [12, с. 283], то черновики Уэльбека-персонажа являются той *картой*, о существовании которой автор сообщил читателю, но, не показав ее, оставив ему право бесконечного перечитывания и расширения текста-*территории* [2, с. 60].

Название выставки Джеда «*Карта интереснее территории*», помимо теории Коржибски, более точно отражено у Жана Бодрийара, который соотносит карту и территорию, иллюстрируя свою теорию симулякров. Вслед за Платоном, который разделял изобразительное искусство на два вида - то, которое творит образы, и то, которое творит призраки [17, с. 343], Бодрийар определяет симулякры как ставшие независимыми от оригиналов, самодостаточные видимости, которые формируют жизненную среду современного человека. «Территория, - писал Бодрийар, больше не предшествует карте и не переживает ее. Отныне сама карта предшествует территории... именно она порождает территорию». То есть топик *карты и территории*, основной в романе, позволяет прочесть текст с точки зрения философских идей Бодрийара, то есть симуляции как порождения «моделей реального без оригинала и реальности: гиперреального» [6]. Интересно, что рассуждая в одном из своих эссе о политической ангажированности писателя, Мишель Уэльбек удивлялся, что таким писателям как Бурдьё или Бодрийар удавалось находить издателей для своих глупостей [24, р. 74]. Каким образом тогда оценивать те аллюзии на рассуждения Бодрийара, которые возникают при чтении романа, как пародию, реализующую его замысел романа-пастиша, или «искусственно привнесенное идейное наполнение» [11]?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к интертекстуальному прочтению топиков романа, начав с *судьбы художника*. Джек - не единственный художник, о котором повествует роман, его судьба противопоставлена судьбе его отца-архитектора, который тоже мечтал стать *художником*. Симулякры постепенно вытесняли жизнь из творчества Джеда, он даже не стремился с ними бороться, тогда как отец с юности остался верен идее прерафаэлиты Уильяма Морриса, которая также восхищает и Уэльбека-персонажа, - возродить средневековые традиции производства, когда замысел не был отделен от исполнения. Для Бодрийара именно в этом и состоит условие победы над симулякрами. Творцом, по его мнению, может быть назван лишь тот, кто своими руками создал произведения, что отрицает идею серийного производства, порождающего,

¹ К сожалению, в русском переводе романа идея этого последнего возвращения Джеда к карте пропала, поскольку *carte-mère* было переведено как *материнская плата*.

по Бодрийару, симулякры индустриальной эпохи. То есть отец, которого Джек считает фантазером-неудачником, ближе к победе над симулякрами, чем сын.

Последовательно воплощая постмодернистскую идею *мир как соположение*, Уэльбек-персонаж и отец Джеда посвящают рассуждениям о Моррисе пространные речи, за которыми, как в классическом романе XIX века, уже теряется нить повествования. Однако именно в этих рассуждениях критический читатель сможет уловить пересечение двух важных топиков романа - *судьбы художника* и *Франции XXI века*. Патриархально-футуристическая Франция, описанная в романе, также является атемпоральным симулякром, где искусственно возрождаются давно умершие традиции.

Живописной работой Джеда, которую ему не удалось закончить, стал портрет Джеффа Кунса, «самого дорогого из ныне живущих художников», и Дэмиена Херста, «самого богатого из ныне живущих художников», деливших арт-рынок. Неудача Джеда иллюстрирует идею Бодрийара о современном рынке искусства, где «больше не существует рыночного закона стоимости, все становится дороже, чем самое дорогое, дорогим вдвойне: цены чрезвычайно высоки, инфляция беспредельна» [4, с. 31]. Из-за отмены этого основного закона капиталистической экономики на современном арт-рынке работе Джеда не суждено было завершить серию портретов, ставшей «краткой историей капитализма». Но написанный вместо неудавшейся картины портрет *художника* вводит новый топик - *дар*.

Понятия дара и связанного с ним символического обмена, занимающие важное место в теории Бодрийара [5, с. 27], становятся ключевыми для детективной фабулы романа. Бодрийар противопоставляет символический обмен дарами в обществе, пронизанном отношением власти, которым руководят три обязанности - «давать, получать, возмещать», обратимости обменов в первобытном обществе, где не существует понятия одностороннего одаривания, где возмещение дара - предмет не договора, а непрерывного процесса обращения. Односторонний дар, бескорыстный, в современном понимании, по его мнению, нарушает эту необратимость, создавая условия для накопления ценностей, что, в свою очередь, ведет к зарождению власти и капиталистического накопления. Убийство Уэльбека-персонажа связано в романе именно с темой *дара*. Джек дарит писателю его портрет в благодарность за вступительную статью, написанную для каталога его выставки. То есть происходит обмен дарами по законам современного общества, и ценность подарка Джеда оказывается столь высокой, что становится причиной убийства писателя, а его убийцей становится Коллекционер, который, по Бодрийару, является воплощением идеи накопления ценностей как следствия нарушения обратимости обмена.

Страсть Коллекционера направлена на то, чтобы упразднить реальное время, заменив его созданным им самим временем коллекции, в котором коллекционер всегда может вернуться назад, как бы заново проигрывая свое рождение и бесконечно отдаляя свою смерть, утверждает Бодрийар [7]. Коллекционер в романе описан не только через свою коллекцию, имя, данное ему, также оказывается значимым: *Petuccio/Petissaud*. К корню прилагательного *маленький* присоединено два суффикса: *-aud* имеет во французском языке уменьшительное и пейоративное значение, хотя восходит к германскому *хозяйин, правитель*. Две возможности для усеченной формы второго суффикса *-ss-*, *-asse* (пейоративный суффикс имен прилагательных) или *-issime* (служит для образования превосходной степени имен прилагательных), в сочетании с *-aud* образуют коннотативное значение, антитетическое образу Бога¹, которым себя возомнил *Petuccio*, создав чудовищную своей гиперреалистичностью коллекцию человеческих уродств. Он, как всякий коллекционер, пытается отменить реальное время не только путем накопления, но и симулируя в битвах насекомых свою власть над миром, а, следовательно, над смертью. А ради новой картины в коллекции он идет на убийство писателя.

Смерть Уэльбека-персонажа в романе символична. Эта ритуализированная смерть является иллюстрацией рассказа Чжуан-цзы² о мяснике из «Символического обмена» Бодрийара [5, с. 226]. Мясник, чьи «чувства не работают, а работает только ум», расчленяет тело, преодолевая анатомический взгляд на него. И поскольку лезвие его ножа, не имеющее толщины, «режет по пустым местам», то Бодрийар делает вывод о том, что оно продвигается по телу анаграмматически. Философ говорит об анаграммах Соссюра, который считал, что в древних индоевропейских текстах обыгрывается какое-либо имя [анаграммируемое слово], и «поэзия разлагает звуковую субстанцию слов и создает из нее либо акустические, либо семантические серии» [Там же, с. 329]. Так, в трактовке Бодрийаром рассказа Чжуан-цзы лезвие смысла действует в невидимом теле как анаграмма, когда анаграммируемый элемент рассеян, рассредоточен по тексту. В романе же Уэльбека можно говорить о том, что топик *карты* и *территории* анаграмматически рассеян и может быть прочитан лишь на метатекстовом уровне.

Анализируя далее рассказ о мяснике, Бодрийар сравнивает рассеяние по тексту анаграммируемого элемента с орфическим рассеянием тела [Там же, с. 328]. А именно орфическая смерть была уготована Уэльбеку-персонажу, чья отсеченная голова осталась «в целостности и сохранности», а расчлененное тело рассеяно, имитируя технику экспрессионизма Поллока. Причем орфический символизм смерти писателя отсылает одновременно к орфизму в живописи XX века, связанному с экспрессионизмом, и к греческому мифу об Орфее, с его идеей бессмертия, как и в ленте Мебиуса, выгравированной на надгробной плите писателя.

¹ Описание коллекции *Petissaud* в романе не дает оснований для объяснения этимологии его имени от *petit sot*, как это сделано в русском издании.

² Чжуан-цзы – философ из даосской книги притч.

В орфических культах выражена та же идея бесконечного символического обмена между жизнью и смертью, что и в философии Бодрийара.

Тревожная тема смерти присутствует во всех произведениях Мишеля Уэльбека, начиная с первого сборника эссе, в котором он провозгласил «*Мертвый поэт писать не может. Отсюда необходимость оставаться живым*» [24, р. 19]. Однако впервые в этом романе появляется тема *эвтаназии*. Симулякр жизни, которую обеспечивают современные медицинские технологии и система социальной защиты, по мнению Бодрийара, не оставляет человеку права на *достойную смерть*. Именно поэтому отец Джеда выбирает эвтаназию. Наука, считает Бодрийар, ставшая своей задачей победить естественную смерть, отняла у человека смерть и обрекла его на принудительное доживание [5, с. 289]. Эвтаназия в романе ассоциируется с идеей кремации, тогда как традиционное погребение, сцена не раз повторяющаяся в романе, воспринимается как возможность *почтить в мире*, которой лишает эвтаназия. Уэльбек-автор, верный себе, осуждая в романе эвтаназию как самоубийство, цитирует Канта, как и в своем раннем эссе «*Мир как супермаркет*»: «*Уничтожить в лице самого себя субъект морали - значит изгнать, насколько это зависит от тебя, мораль из этого мира*» [20, с. 34]. В отличие от отца, Джек умирает естественной смертью. Но, в отличие от отца, его и невозможно назвать субъектом морали, в понимании Канта, поскольку для Джеда никогда не был ценен человек, ему неведом категорический императив, он никогда не пытался понять себя, чтобы понять, что есть окружающий его мир. Джеду не знаком даже страх смерти, поскольку он никогда не жил по настоящему, его существование - это симуляция жизни в вечной ностальгии по растительному раю.

Тема бесконечного обмена возникает в романе и в диалоге, который Уэльбек-автор ведет с Уэльбеком-персонажем. Символом этого диалога со своим двойником становится лента Мебиуса, выгравированная на надгробной плите писателя. Ее загадочная топология, по выражению Ж. Бодрийара, выражает одновременно смежность близкого и далекого, внутреннего и внешнего, объекта и субъекта, вопроса и ответа, события и образа и их внешнюю неразделимость [4, с. 83]. Однако личную позицию Уэльбека-автора, как отмечает Д. Виар, никогда не удастся понять, поскольку какие бы взгляды не излагались в его романах, часто провокационные - тоталитарные, евгенические, расистские, женоненавистнические, они всегда звучат от имени его персонажей [29, р. 350]. И в своих интервью писатель, испытывая «внутреннее отвращение к благонамеренности», отказывается давать «*ожидаемые* ответы», намеренно эпатажуя, оскорбляя, создавая миф о себе самом [16, с. 272]. Таким образом, Уэльбек-персонаж становится развитием и продолжением этого мифа, который может быть прочитан на основе введенного Ж. Деррида понятия *различение/differance*. Иллюстрируя его, Деррида пишет, что *различение*, обеспеченное невидимостью нашептывающего суфлера, проявляется «между уже написанным другой рукой текстом и исполнителем, уже лишенным как раз того, что он получает» [10, с. 225]. Таким образом, в отношении между Уэльбеком-писателем и его двойником вносится оттенок разделенности во времени, который поддерживается невидимым суфлером - Автором. Как в смеховых культах первобытных народов, где, по утверждению М. М. Бахтина, рядом с героями присутствовали их пародийные двойники-дублеры [3, с. 10], в романе Уэльбек-персонаж появляется как эпатажная пародия автора на самого себя. Но это не мешает, двигаясь по ленте Мебиуса, переходить от объекта к субъекту, например, цитируя воспоминания Токвиля о Ламартине, Уэльбек-персонаж выбирает тот отрывок, который очень точно характеризует взаимоотношения Уэльбека-писателя с его аудиторией [19, с. 286]. Итак, запутывая «все следы, все знаки своей особой индивидуальности», Уэльбек-автор убивает в романе своего двойника, доводя до абсурда столь важную для теоретиков постструктурализма идею смерти Автора, которую вслед за Бартом высказывал Мишель Фуко в «Воле к истине»: «ему [автору] следует исполнять роль мертвого в игре письма» [21, с. 14].

И наконец, вопрос, который встает, когда роман прочитан: а не является ли он «книгой, созданной для продвижения тех или иных идей», что характерно для ангажированного французского романа [11]. Несмотря на иную тональность «*Карты и территории*», отличную от прежних романов Уэльбека, заключение, к которому пришел немецкий исследователь его более раннего творчества В. Ланге, остается справедливым и для этого романа: «Мишель Уэльбек - вновь явившийся в современном мире представитель кинизма, наш постмодернистский Диоген» [15]. Действительно, обыгрывая философские идеи Жана Бодрийара в невообразимом пазле философского, детективного, фантастического, автобиографического романов, Мишель Уэльбек создал роман, «*который может самопровергаться, саморазрушаться, объявлять себя бесперспективным, не переставая при этом быть самим собой*» [24, р. 71]. Лишь традиционный пастиш, как жанр не самостоятельный, за что его часто лишают права на интертекстуальность, можно было бы назвать бесперспективным [27, р. 234]. Пастиш, созданный Уэльбеком, бесспорно, является развитием собственного стиля писателя. Для его создания автор заимствует символы философских концепций Бодрийара - *смерть, дар, коллекционер, обмен*, иногда следует постмодернистским традициям, например, иронии над стереотипами массовой культуры, психологической деструкции персонажа, но часто, напротив, пародирует постмодернистские идеи, такие как *смерть Автора, маска Автора, «власть письма»*. Анаграмматически рассеяв по роману основную топик *карты и территории*, воссоздавая тем самым метафору *ризома*, писатель вместе с тем отрицает один из основных постмодернистских принципов - принцип картографии, карты как перформанса Делеза [9], выстраивая роман на оппозиции территории симулякру карты. Итак, в «*Карте и территории*» Уэльбек создает пастиш, пародируя не условности сложившихся стилей, а сами концепции постмодернизма. То есть, как утверждает И. Хассан, в свойственной постмодернизму манере он «пародирует сам себя в акте пародии» [13].

Но интертекстуальное прочтение романа позволяет понять, что, несмотря на его иные поверхностные топики и стилистическое своеобразие, писатель, верный себе, продолжает нажимать на те же *болевы точки общества*, что и в предыдущих романах, что вводит «*Карту и территорию*» в гипертекст, созданный его более ранними произведениями. Однако отношения с читателем в этом романе, по сравнению с предыдущими, строятся иным образом. Стремясь стереть грани между высокой и низкой литературой, что характерно для постмодернистского пастиша, Уэльбек адресует «*Карту и территорию*» не наивному, а искусственному читателю [13; 23], способному увидеть лежащие в его основе сложные транстекстуальные связи, обеспечивающие ему ризоматическое единство. Хронотоп этого романа также существенно меняется по сравнению с предыдущими утопическими романами Уэльбека. Если в «*Элементарных частицах*» и «*Возможности острова*» речь шла о клонировании западной цивилизации, переносимой в неопределенное будущее неразрешенные в прошлом экзистенциальные проблемы, то «*Карта и территория*» дидактически настойчиво предрекает гибель западной и расцвет восточной цивилизации как следствие *непрерывного расширения пространства страдания*. Постоянное ощущение безысходности *элементарных частиц* западной цивилизации может привести либо к самоубийству, либо к виртуально-растительному безразличию. Искать другой путь Мишель Уэльбек, как всегда, предлагает читателю.

Список литературы

1. Барт Р. Смерть Автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр. Г. К. Косикова; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Директ-Медиа, 2007. 978 с.
2. Барт Р. S/Z: бальзаковский текст: опыт прочтения / пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат; под ред. Г. К. Косикова. М.: Академический проект, 2009. 373 с.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1990. 543 с.
4. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / пер. с фр. Л. Любарской и Е. Марковской. М.: Добросвет, 2000. 258 с.
5. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
6. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [Электронный ресурс]. URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml (дата обращения: 20.01.12).
7. Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. и сопров. ст. С. Зенкина. М.: Рудомино, 2001. 224 с.
8. Гонтар М. Постмодернизм во Франции: определение, критерии, периодизация // Постмодернизм: парадоксы бытия. М.: ИНИОН РАН, 2006. С. 155-169.
9. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Я. И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; Астрель, 2010. 896 с.
10. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. СПб.: Академический проект, 2000. 432 с.
11. Дубин С. Действительно ли *scripta manent*? «Элементарные частицы» Мишеля Уэльбека два с половиной года спустя // Иностранная литература. 2001. № 5. С. 264-268.
12. Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2 / пер. с фр. Е. Васильевой и др. 496 с.
13. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
14. Косиков Г. К. Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 8-42.
15. Ланге В. «Элементарные частицы» Уэльбека и мениппова сатира // Иностранная литература. 2005. № 2. С. 237-255.
16. Ногез Д. Уэльбек как он есть / пер. с фр. А. Финогонова. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 288 с.
17. Платон. Собр. соч.: в 4-х т. М.: Мысль, 1993. Т. 2. 528 с.
18. Сулова И. В. Метапрозаическое начало в романе М. Уэльбека «Расширение пространства борьбы» // Вестник Пермского университета. Сер. «Российская и зарубежная филология». 2011. № 4. С. 242-246.
19. Уэльбек М. Карта и территория / пер. с фр. М. Зониной. М.: Астрель; CORPUS, 2011. 480 с.
20. Уэльбек М. Мир как супермаркет / пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Ад Марганем, 2004. 155 с.
21. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. с фр. С. Табачниковой; под ред. А. Пущыря. М.: Касталь, 1996. 448 с.
22. Шервашидзе В. В. Тенденции и перспективы развития французского романа // Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 72-102.
23. Эко У. Роль читателя. М.: Симпозиум, 2007. 510 с.
24. Houellebecq M. Rester vivant et autres textes. Paris: Librio, 2001. 93 p.
25. Korzybski A. Une carte n'est pas le territoire. Éditions de l'Éclat, 2007. 204 p.
26. Rabousseau S. Michel Houellebecq et le renouveau du roman expérimental // Michel Houellebecq sous la loupe / par M. L. Clément, S. van Wesemael. Amsterdam: Ed. Rodopi B. V., 2007. 405 p.
27. Schoentjes P. Poétique de l'ironie. Paris: Seuil, 2001. 347 p.
28. Viard B. Faut-il en rire ou en pleurer? Michel Houellebecq du côté de Marcel Mauss et du côté de Balzac // Michel Houellebecq sous la loupe / par M. L. Clément, S. van Wesemael. Amsterdam: Ed. Rodopi B. V., 2007. 405 p.
29. Viart D., Vercier B. La Littérature française au présent: Héritage, modernité, mutations. Paris: Bordas, 2005. 512 p.