

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.5.20>

Подавылова Ирина Александровна

Документальное и художественное в романе Фредерика Бегбедера "Уна & Сэлинджер"

Цель статьи - исследовать способы и смыслы взаимодействия документального и художественного начал в прозе XXI века. Конкретизирующим материалом становится роман Фредерика Бегбедера "Уна & Сэлинджер" (2014), в котором истинность факта подтверждается внесюжетными компонентами: письмами, топографическими координатами, именами известных людей, образом повествователя, отсылками к литературным и масскультурным мифам. Впервые изучены принципы сочетания fiction и non-fiction, выявлены их функции, прослежены механизмы конституирования художественных образов. Эксперименты Ф. Бегбедера с документальными источниками расцениваются как важный и необходимый этап в эволюции романного жанра.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2020/5/20.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 5. С. 103-107. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2020/5/

© 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: phil@gramota.net

Теория литературы. Текстология

Theory of Literature. Textual Criticism

УДК 82-1/9

Дата поступления рукописи: 31.07.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.5.20>

Цель статьи – исследовать способы и смыслы взаимодействия документального и художественного начал в прозе XXI века. Конкретизирующим материалом становится роман Фредерика Бегбедера «Уна & Сэлинджер» (2014), в котором истинность факта подтверждается внесюжетными компонентами: письмами, топографическими координатами, именами известных людей, образом повествователя, отсылками к литературным и масскультурным мифам. Впервые изучены принципы сочетания fiction и non-fiction, выявлены их функции, прослежены механизмы конституирования художественных образов. Эксперименты Ф. Бегбедера с документальными источниками расцениваются как важный и необходимый этап в эволюции романного жанра.

Ключевые слова и фразы: документальное; художественное; fiction; жанр; образ повествователя; массовая культура; Ф. Бегбедер.

Подавылова Ирина Александровна, к. филол. н.

Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет

irina_podavilova@mail.ru

Документальное и художественное в романе Фредерика Бегбедера «Уна & Сэлинджер»

Для современного литературоведения характерен спор о взаимодействии факта и вымысла [8]. Значительный объем материала позволяет рассматривать документальное и фикциональное с разных сторон, тем более что интерес к ним в разные времена был неодинаков. Кроме оформившихся не так давно явлений, использующих non-fiction в качестве инструментария, например, «нового документализма», значимость приобретает и многое из того, что было написано давно, но оценивалось либо как только художественное, либо как только документальное.

Взгляд на вторичность non-fiction по отношению к fiction до недавних пор не пересматривался. Однако сейчас среди специалистов все чаще звучат мнения о равноправии факта и вымысла, что обнаруживается, например, в работах Т. М. Колядич [4], Л. Ф. Луцевич [18], Е. Г. Местергази [6], П. В. Палиевского [10], Н. А. Петровой [11] и др., что свидетельствует об **актуальности** осмысления факта и вымысла, fiction и non-fiction в тексте. Соединяясь в тех или иных пропорциях, они образуют новые жанровые модификации. Так, проводятся конференции, название которых проблематизирует связь разнотипных высказываний: «Синтез документального и художественного» (Казань), «Литература и документ: теоретическое осмысление» (Москва); защищаются кандидатские и докторские диссертации под темами, маркирующими то одно, то другое начало: «Проблемы документалистики и развитие жанра документально-художественной прозы середины 70-х – начала 80-х годов» [12]; «Документальное начало в литературе XX в.» [6]; «Художественно-документальная проза Светланы Алексиевич (проблемы поэтики)» [2] и т.д. Любопытными представляются интерактивные проекты, предлагающие непрофессиональным авторам создать свой документальный текст, а затем поместить его, как элемент мозаики, в контекст целого. Другой пример – это оцифрованное собрание архивных дневниковых, мемуарных записей «Прожито», вынесенных в публичное пространство. Нетривиальной представляется цель авторов этой электронной библиотеки – создать «публикаторскую площадку, на которой волонтеры и профессиональные текстологи смогут совместно работать над публикацией еще не введенных в научный оборот рукописей, хранящихся на архивных полках и в семейных собраниях, вне зависимости от датировки этих рукописей или языка, на которых они написаны», реконструируя эпоху через субъективные оценки уже ушедших людей [15]. Совокупность претендующих на объективность элементов рождает интересные мифологические и художественные повествования.

Доказательством диалогичности документального и вымышленного является и терминология, возникающая как попытка объективировать обозначенный нами феномен. Например, уже зафиксировались в научном лексиконе такие определения, как эго-документ, роман-документ, невымышленная проза, литература non-fiction; другие только стремятся закрепиться в современном литературоведении и т.д.

Одним из таких терминов-неологизмов является “faction”, жанровую специфику которого А. А. Федотова определяет следующим образом: «...произведение, основанное на проверенных фактах, но изложенное в виде художественного повествования» [13, с. 121]. Рассуждая о генезисе жанра, исследовательница указывает на Нормана Майлера и изданную им в 1973 году биографию Мэрилин Монро (“Marilyn: A Biography”). По мысли А. А. Федотовой, именно этот американский автор становится основоположником жанра, поскольку он подчиняет историю реально существовавшего человека законам фикционального дискурса. Стилистически с книгой Майлера соотносятся pop-fiction Трумена Капоте «Хладнокровное убийство» (1965) – текст, сразу ставший бестселлером и остающийся одним из лучших образцов этого жанра [17], Джоан Дидион «И побрели в Вифлеем» (1968), «Белый альбом» (1979), «После Генри» (1992), Томаса Кеннерли «Тома» Вулфа-младшего «Битва за космос» (2006) и другие.

Определяя жанровые черты faction, следует упомянуть и новую журналистику – явление, существовавшее в период с 60-х по 70-е годы и основанное на документально-художественном синтезе, что отражалось в стилистике статей. По большей части это были эссе, включавшие описания быта, интерпретацию событий с позиции действующих лиц и с точки зрения рассказчика. Такие авторы, как Том Вулф, Труман Капоте, Хантер Томпсон, Норман Мейлер, Джоан Дидион, до того, как опубликовать свои романы и повести, были журналистами-знаменитостями. Они отобрали у «недоношенных беллетристов лицензию на реализм – и передали ее очеркистам и репортажникам. <Звучал призыв> не просто провозгласить триумф “новой журналистики”, но всерьез заняться изучением ее специфических приемов, среди которых особенно выделяются: посценное конструирование; умение рассказчика, не прибегая к перволичной форме, имитировать голос героя очерка; насыщение репортажа статусными деталями; первостепенное значение диалогов; значимость фигуры самого журналиста, который мало того что непременно обязан писать от “я”, но должен быть вторым действующим лицом очерка – не бояться лезть в кадр, как “обычные” репортеры» [3]. Таким образом, предельно субъективное отношение создателя к повествуемому материалу – черта, присущая художественному нарративу – становится обязательной в жанрах, традиционно ее исключаящих.

Возникновение faction можно объяснить и необходимостью осмыслить опыт событий XX века – эпохи, когда, по замечанию О. Мандельштама, случился «конец романа» – с помощью нового художественного языка. Так, среди прочих явлений в западной литературе возникает инвариант «исторического романа», в котором не только очевидны отсылки к той или иной эпохе, а исторические лица действуют наряду с вымышленными персонажами, но присутствует и авторское домысливание, даже рефлексия событий, ее наполнявших, а также документы: интервью, письма, воспоминания. Одним из первых инвариантных образцов жанра «исторического романа», или faction, становится роман Томаса Кенилли (Thomas Michael Keneally) «Ковчег Шиндлера» (1982), более известный как «Список Шиндлера».

В контексте отмеченных нами закономерностей развития современной литературы интерес представляет роман Фредерика Бегбедера «Уна & Сэлинджер» (“Oona & Salinger”), изданный в 2014 году. Обращаясь к одному из самых традиционных сюжетов – истории становления, автор облачает его в многослойную повествовательную форму. Осмысление специфики соотношения документального и художественного в романе писателя, предпринятое нами, определяет *научную новизну* исследования.

Исследователь С. Мещеряков [7] относит романы Бегбедера к жанру “autofiction”, который французский писатель Серж Дубровский определил как «олитературивание самого себя посредством самого себя» [Там же, с. 15]; категорией, оформляющей жанр, становится гомодиегетический нарратив. В свойственной Бегбедеру провокационной манере повествование начинается с авторской дефиниции: «...эта книга – чистый faction» [1, с. 9]. Слово, используемое автором для жанрового определения текста, – цитата из интервью одного из самых влиятельных продюсеров мира моды второй половины XX века – Дианы Вриланд, некоторое время продуктивно сотрудничавшей с иконой моды Верушкой. Бегбедер, еще не начав рассказывать историю, репрезентирует особый тип персонажа “glamour girl” или “it-girl”, локализуя события в пространствах модных кафе, дансингов, курортов, где время течет празднично и неспешно.

Конечно, не у Бегбедера впервые появляется этот специфический хронотоп. Скорее, он наследует традиции национальной литературы, модифицируя образы «гостиных-салонов» из романов Стендаля и Бальзака. Так же, как и у этих знаменитых реалистов, у Бегбедера особое значение приобретают диалоги, в «Уне и Сэлинджере» часто представленные аутентично – на английском, именно через них раскрываются характеры персонажей.

Примечательно, что аннотация, помещенная издателями на самой последней странице, органично встраивается в повествование французского романиста. Ее авторы предполагают, что «faction – это fact plus fiction» [Там же, с. 318]. Еще одна контаминация слова “faction” возникает при соединении значений слова, функционирующего в двух языках. И если в английском языке “faction” – это фракция, клика [14, р. 627], то во французском языке оно обозначает «пребывание часового на посту, а также мятежную группировку» [1, с. 10]. Бегбедер поясняет, что «автор этого повествования мог бы быть кем-то вроде солдата в дозоре или вождя опасного мятежа» [Там же], что является не чем иным, как размышлением создателя текста о способах рассказывания истории, то есть о жанре.

Характерна для этого писателя и провокационная стратегия по отношению к читателю. Сначала он программирует восприятие оппонента обращением к подлинным фактам, реальным персонажам и существующим или существовавшим местам [Там же, с. 9], с другой – с самого начала повествования снимает с себя ответственность за достоверность материала. Отказываясь от доминантного положения всевидящего рассказчика, Бегбедер просит «великодушно простить» внуков и правнуков своих героев [Там же, с. 10]. Тем самым французский романист оказывается продолжателем традиций и «новой журналистики», и авторов инвариантного «исторического романа».

В книге идет речь о двух крупных фигурах XX века – Джероме Сэлинджере, авторе «Великого американского романа» [Там же, с. 88], и Уне О’Нил, дочери драматурга Юджина О’Нила и последней жене Чарли Чаплина. Известно, что заглавие художественного текста – формула, символически обозначающая его содержание. Стереотипность восприятия «имени текста» отказывает читателю в свободе домысливания (У. Эко). Иронически перерабатывая данную аксиому, Бегбедер называет свою книгу именами ее персонажей, образующих любовную пару.

Мировая культура знает несколько историй любви, упоминание действующих лиц которых: Орфей и Эвридика, Адам и Ева, Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта, Мастер и Маргарита и др. – актуализирует у читателя стереотипные представления о них. В своем эксперименте с заглавием Бегбедер идет дальше, соединяя имена героев не союзом «и», а амперсандом. Кроме того, что амперсанд заменяет в ряде случаев союз «и», некоторое время назад его использовали для записи выражения *et cetera* (etc.). Унифицирующий и в то же время имеющий длительную историю бытования, этот знак в современном культурном контексте воспринимается как коммерческий, рекламный (“Procter&Gamble”, “Walter F G & Son”, “Head&Shoulders”, “L&M”, “M&M’s”). Его использование в заглавии романа привлекает внимание массового потребителя, формализуя романтический пафос традиционного сюжета до мелодраматического уровня.

Повествование организовано инверсивно. Отправной точкой оказываются 2010-е года, время работы Бегбедера над книгой об Уне и Сэлинджере. По замечанию автора, это история о нем самом, о его поколении и его истории жизни, что задается эпиграфом Пьера Дрие Ла Рошеля к Введению [Там же, с. 13]. Далее автор отправляется в прошлое, а именно в 1940-е, представляя читателю «молодого человека ростом метр девяносто, который всегда чуть-чуть сутулился» [Там же, с. 35], и 15-летнюю старлетку Уну: «Она была наименее яркой из компании, но отнюдь не наименее привлекательной. Когда она улыбалась, две ямочки появлялись на ее щеках» [Там же, с. 37]. Молодость и привлекательность героев романа становятся сюжетообразующими категориями: “They were young, good-looking, intelligent and desirable – all the ingredients a good love story needs”. / «Они были молодыми, привлекательными, умными и желанными – это все составляющие, необходимые для хорошей любовной истории» (здесь и далее перевод автора статьи. – *И. П.*) [16]. Портретное описание центрального действующего лица – Уны О’Нил – также расширяет свои функции. Подробные и очень яркие акценты показывают, что автор хорошо изучил свой персонаж, однако, как и всякие художественные детали, они требуют домысливания. Бегбедер избавляет читателя от этой работы, предлагая лицезреть портрет Уны О’Нил на обложке книги. Читатель не обязан верить, но он может удостовериться в том, что Уна была очень красивой. Это «отчаянно современный опыт» (выражение самого Ф. Бегбедера) – отказаться от необходимости описывать и воображать, тем более что именно «фотография очаровательной покойницы» [1, с. 18] вдохновила автора на написание книги.

История, рассказываемая Бегбедером, выстраивается по правилам постмодернистской поэтики: мелодраматическая фабула, содержательно оформляющая нарратив, сразу ограничивает круг любителей голливудских love story. Собственно любовные отношения исследуются автором с неожиданных сторон. Кроме Джерома Сэлинджера и Чарли Чаплина, «малюткой» Уной (little Oona – так называет ее автор) увлечен маргинальный Трумэн Капоте, ею интересуется кинорежиссер-новатор Орсон Уэллс, романа с которым тем не менее не случается, поскольку «ей не понравился его нос» [Там же, с. 140]. Но привязанность к другим мужчинам Уна сохраняет до старости. Убедительно представлено запоздалое раскаяние Юджина О’Нила по отношению к брошенной семье, «на полях» книги то тут, то там возникают будто бы и поныне здравствующие Френсис Скотт Фицджеральд, Эрнест Хемингуэй, Джек Керуак, Владимир Набоков и другие.

Несмотря на то, что фабула выстраивается из ситуаций расставаний и разочарований, общая тональность повествования оказывается светлой и воодушевляющей. А «слегка циничный романтизм» французского писателя пронизывает разные категории бытия: пространство Европы и Америки, время молодости и зрелости, одиночество Джерри, Трумэна Капоте, Юджина О’Нила и семейную идиллию Чаплинов. В одном из интервью с Бегбедером обнаруживается доказательство его склонности к поэтизации прошлого: “I always found it very moving when you meet a former partner a long time after the time you spent together. There’s a certain nostalgia and melancholy to it that I find very alluring”. / «Я всегда считал очень трогательной встречу бывших возлюбленных спустя долгое время, после того как они были вместе. В этом есть определенные ностальгия и меланхолия, которые я нахожу очаровательными» [16]. Встречаясь в кафе спустя сорок лет, Уна и Сэлинджер отыскивают в облике друг друга сохранившееся с юных лет черты: «Изменилось все, кроме его глаз доброго орла... – я тебя сразу узнал. Высокие скулы, костяк лица – вот в чем секрет, строение все то же, и морщины ничего не меняют. И потом, ты осталась худенькой» [1, с. 276]. Очевидно, что данные характеристики – это авторская трактовка, но его личным вмешательством, эмоциональной включенностью достигается преодоление банальности «взаимной» любви, а любовь «галантная» выходит за рамки куртуазного служения прекрасной даме.

В книге большое значение приобретает концепция «вечного возвращения»: «...после конца нас ждет то, что было до начала» [Там же, с. 292]. Как и в мифе, полноправным участником действия романа становится случай (или судьба), предопределяющий жизнь человека. Именно совокупность всех беспричинных или подготовленных событий определяет настоящее и прошлое, притом последнее оказывается более упорядоченным: «Описывая Джерри Сэлинджера и Уну О’Нил в Пойнт-Плезант, я решил передохнуть, включил телевизор и ... что же я вижу? Пляж Пойнт-Плезант – опустошенный. Ураган “Сэнди” пронесся по этим местам. Доски настила, на котором Джерри поднимал Уну, разлетелись как соломинки... Странное совпадение: как раз когда я решил рассказать об “ударе молнии” в Пойнт-Плезант, на него обрушился циклон» [Там же, с. 92]. Так сопрягаются романтическое свидание, состоявшееся в 1941 году, хаос текущего момента, поглощающего прошлое, и настоящее автора, наблюдающего, подобно вездесущему демиургу, за двумя временными срезами одновременно, все вместе образует целостную картину мира.

Погружение в стихию чувств, эмоций определяет новую форму художественного психологизма. Именно на долю вымысла приходится укрупненное изображение внутренней жизни персонажей – именно того, что не может быть воссоздано через факт. Так рождаются, например, образы Агнес Боултон – мамы Уны, фатально заблуждавшейся в целомудрии собственного мужа, равнодушного Юджина О’Нила, кающегося и умирающего в номере отеля, влюбленного Чарли, остроумного Хэма, язвительного Джерри и других. Авантюрно-приключенческая динамика романа задается отсылками к историческому времени, которое действительно было богато на события (1940-1950-е и затем 2000-е), но при всем том история Уны и Сэлинджера рассказана именно как история духовной жизни.

Однако, как кажется, для писателя, не только ориентированного на актуальную эстетику, но и предложившего своеобразную художественную методологию ее изучения («99 франков»), этих двух стратегий недостаточно. Прошлое Уны и ее мужчин, настоящее пожилой Уны и самого Бегбедера не юного, но влюбленного в 15-летку; повествования от первого лица и от третьего лица; светская хроника, публицистические элементы, письма (причем письма не только вымышленные – о чем сам же и заявляет ближе к финалу романа, но и письмо, называемое подлинным, – документ, очерчивающий семейную тайну, помещенный в текст безо всяких на то мотивировок) – весь этот нарративный «конгломерат» сопровождается бесконечными авторскими комментариями, не позволяющими читателю забыть, что творец «зримо» пребывает в пространстве сотворенного им мира. Примечательным, например, оказывается вставной фрагмент романа, повествующий о знаменитых парах с большой разницей в возрасте. Среди них писатели (Иоганн Вольфганг Гёте и Ульрих фон Леветцов – 55 лет разницы), художники (Пабло Пикассо и Франсуаза Жило – 40 лет разницы), режиссеры (Вуди Аллен и Сун-и Превин – 34 года разницы), актеры (Хэмфри Богард и Лорен Бэколл – 25 лет разницы). Наряду с реально жившими или живущими людьми в этот перечень попадают и вымышленные лица: Гумберт Гумберт и Долорез Гейз – 25 лет разницы [Там же, с. 172-174]. Так проблематизируется статус реальности, описываемой в учебниках по истории искусств, на страницах желтых газет и в романах.

Бегбедер не только развлекается с так называемыми «элементами» постмодернистской поэтики: стирает границы между биографическим автором и автором-персонажем, передает функцию рассказчика действующим лицам, иронизирует и самоиронизирует, аллюзивно и буквально использует чужие высказывания, – но и дополняет все это несловесными текстами. Помимо изображения Уны О’Нил на обложке книги, в романе обнаруживаются фото родителей главной героини, четыре Чаплина (с комментариями Бегбедера «Разница в возрасте совсем не заметна (ха-ха-ха-ха-ха)») [Там же, с. 176], их могил, водохранилища Медиано, также автор дает ссылку на единственное видеоизображение Уны О’Нил. Именно квазифактическое присутствие автора позволяет ему через голову своих персонажей обратиться к читателю напрямую: «Вы можете оживить Уну, кликнув play» в Ютубе [Там же, с. 142].

Репрезентация действующего лица книги на экране в ряде случаев действительно способна сделать границы между вымыслом и фактом, между читателем и героиней романа окончательно прозрачными. Но такой ход в контексте дискурсивно перенасыщенного повествования парадоксальным образом задает еще большую иллюзорность реальному историческому лицу. «На этих редчайших кадрах Уна О’Нил оставляет далеко позади Одри Хепберн в ампуле трепетной лани, Натали Портман в ампуле хрупкого фавна, Изабель Аджани в ампуле чувствительной инженеру... она естественнее и проще. <...> Она могла бы сделать колоссальную карьеру, стать звездой, иконой, всемирной и бессмертной. Уна – не женщина, она принцип» [Там же, с. 144-145]. Как в случае с голливудскими актрисами и «золотой» эпохой американского кино в целом – чем больше подробностей узнает публика, тем более таинственной и сказочной становится история. Именно поэтому автор акцентирует внимание на том, что «принцесса» Уна чуть было не становится великой актрисой, но предпочитает не использовать эту возможность. Кроме того, она выходит замуж за человека, воплотившего образ Голливуда и кинематографа вообще, но живут они за пределами созданной им реальности. Так, по мысли Бегбедера, иллюзии сами продуцируют собственную фантомность, и эти образы образов еще дальше отстают от героев «Уны и Сэлинджера» и их прототипов.

Художественный мир романа Бегбедера многомерен: повествователь из двухтысячных под воздействием косвенных обстоятельств начинает вспоминать о молодости любимого писателя, идентифицируя себя с ним, притом, что воспоминает он не только за центрального персонажа, но и за всех других действующих лиц. Многоголосье рассказчиков задает стереоскопическую мозаичность – еще один способ показать относительность любой, даже фактически подтвержденной истины. Каждый персонаж, по-своему проживающий один и тот же исторический момент, свидетельствует по-разному и о разном. Чарли Чаплин, пребывая с Уной в своем роскошном доме «на вершине холма с бассейном и теннисным кортом» за девять тысяч километров от Ута-Бич в Нормандии, рассуждает о том, что «роскошь может показаться неприличной» [Там же, с. 186]. Вместе с тем в восприятии Сэлинджера, а затем в письме к Уне фиксируются его впечатления от высадки союзников в Нормандии: «...после взрыва не осталось ничего, кроме пары сапог, наполненных кишками, точно две кожаные вазы» [Там же, с. 191]. Обе правды субъективны не только как продукты сознаний двух художников, но и как факты, интерпретированные всемирно известным клоуном, снявшим маску, и молодым автором, чья биография в 1940-х пока никому не интересна.

Таким образом, история Сэлинджера – рефлексия Бегбедера жизни писателя и природы его творчества. Рассказывая историю Сэлинджера, автор отыскивает совпадения – отождествляются даже любовные истории Уны и Сэлинджера, Бегбедера и его возлюбленной: «О боже мой, происходит что-то такое, отчего хочется растаять, раствориться, как будто двое входят друг в друга, зажмурившись, чтобы все внутри перевернуть. Тут читатель вспомнит, что уже где-то читал эти строки: это было на странице 84. Поймите меня правильно. Это Уна привела меня к Ларе» [Там же, с. 318].

Основу романа, при всем его блестящем внешнем антураже, составляют психологические коллизии. Функции документальных компонентов романа – как то использование подлинных имен действующих лиц, описания подробностей частных жизней, увязанных с историческими событиями, – на первый взгляд кажутся очевидными. Одна из них – объективно свидетельствовать о произошедшем, вместе с тем снимая с себя ответственность за вымышленные фрагменты. Спаянные с фактом, они оказываются уже не плодом воображения Бегбедера, а вполне правомочными авторскими интерпретациями. Что же касается второй – то она заключается в том, чтобы убеждать читателя в подлинности минувшего, создавая авторский миф.

Распознать в этом романе non-fiction можно, учитывая только обстоятельства его написания, что замечательно демонстрирует проблематичность выявления фикциональности и фактуальности в многоголосных текстах. Читатель должен не только знать ранее опубликованные романы Ф. Бегбедера, его образ жизни, историю женитьбы, но также и иметь представление об американской культуре XX века.

Сплетение документального, то есть общеизвестного, и выдуманного автором – в данном случае личного, оберегаемого от посторонних глаз (содержания писем Уны и Эзлинджера), – позволяет писателю объективно и наглядно представить целую эпоху.

Не анализ фактов, но сочинение истории о возвышенной любви – цель прозаика, поскольку иллюзия оказывается убедительнее подлинной жизни. Творческая переработка материала, свойственная литературе вымысла, дает автору свободу, недоступную документу. Тем не менее именно документ наделяет фикциональное убедительностью.

Список источников

1. Бегбедер Ф. Уна & Эзлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2015. 320 с.
2. Гурска К. Э. Художественно-документальная проза Светланы Алексиевич (проблема поэтики): автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2019. 18 с.
3. Данилкин Л. Новая журналистика и Антология новой журналистики. Том Вулф [Электронный ресурс]. URL: http://vilka.by/review/review_wolfel/ (дата обращения: 02.03.2020).
4. Колядич Т. М. Авторская рефлексия в воспоминаниях писателей XX века // *Autobiographia pisarzy rosyjskich*: сборник. Warszawa, 2012. Т. 21. С. 31-40.
5. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // *Новое литературное обозрение*. 2010. № 103. С. 12-40.
6. Местергази Е. Г. Документальное начало в литературе XX века: монография. М.: Флинта; Наука, 2006. 160 с.
7. Мещеряков С. В. Проблема автора и ее художественная интерпретация в романе Ф. Бегбедера «99 франков» // *Вестник Тамбовского университета*. Серия «Гуманитарные науки». 2013. Вып. 6 (122). С. 132-136.
8. Несмелова О. О. Война, фашизм, тоталитаризм – средствами nonfiction // *Филология и культура*. 2012. № 4 (30). С. 26-29.
9. Несмелова О. О., Коновалова Ж. Г. Образ Пикассо в литературе non-fiction // *Американские и европейские исследования: 2012-2014* / под ред. Ю. В. Стулова. Мн.: МГЛУ, 2016. С. 143-151.
10. Палиевский П. В. Документ в современной литературе // Палиевский П. В. *Литература и теория*. М.: Современник, 1978. С. 121-167.
11. Петрова Н. А. «Филологический роман» как свод маргинальных текстов (три книги о Сергее Довлатове) // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2016. Вып. 1 (33). С. 131-136.
12. Федоров В. С. Проблемы документалистики и развитие жанра документально-художественной прозы середины 70-х – начала 80-х годов: автореф. дисс. ... к. филол. н. СПб., 1991. 18 с.
13. Федотова А. А. К вопросу о некоторых лингвостилистических особенностях жанра “faction” // *Научные ведомости*. Серия «Гуманитарные науки». 2013. № 6 (149). Вып. 17. С. 119-125.
14. *Concise Oxford Russian Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 1007 p.
15. <https://vk.com/prozhito> (дата обращения: 02.03.2020).
16. https://www.huffingtonpost.com/2015/05/18/frederic-beigbeder-youth_n_7278344.html (дата обращения: 02.03.2020).
17. Jensen V. Writing History: Capote’s Novel Has a Lasting Effect on Journalism [Электронный ресурс]. URL: http://www2.ljworld.com/news/2005/apr/03/writing_history_capotes/ (дата обращения: 02.03.2020).
18. Lucewicz L. The Canon of Confessional Writing and Its Modifications // *Russian Classical Literature Today: The Challenges / Trials of Messianism and Mass Culture* / ed. by Y. Lyutskanov, H. Manolakev and R. Rusev. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. P. 195-204.

The Documentary and the Artistic in the Novel “Oona & Salinger” by Frédéric Beigbeder

Podavylova Irina Aleksandrovna, Ph. D. in Philology
Perm State Humanitarian Pedagogical University
irina_podavilova@mail.ru

The article aims to examine specificity of interaction of documentary and artistic elements in the XXI-century prose. The research is based on Frédéric Beigbeder’s novel “Oona & Salinger” (2014) where reliability of presented information is justified by extra-plot elements: letters, topographic coordinates, famous people’s names, the narrator’s image and references to literary and mass cultural myths. For the first time the paper considers principles of correlation of fiction and non-fiction, identifies their functions, traces mechanisms of an artistic image formation. F. Beigbeder’s experiments with documentary sources are considered as an important and necessary stage in evolution of the novel genre.

Key words and phrases: the documentary; the artistic; faction; genre; narrator’s image; mass culture; F. Beigbeder.