

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОД РОМАНА Ф. БЕГБЕДЕРА «AU SECOURS PARDON» («ИДЕАЛЬ»)

В статті досліджено літературний код роману Ф. Бегбедера «Ідеаль», в якому виявлено «російський текст», презентований насамперед Достоевським і Тургенєвим, і «текст світової літератури»; розглянуто проблематику та поетику роману.

Ключові слова: літературний код, роман, антироман, дискурс, традиція.

«Это репортаж, написанный под воздействием больших российских романов», – отметил писатель. – Удалось ли Вам, Фредерик, разгадать загадку русской души?

– Я бы очень хотел раскрыть эту тайну, но, к сожалению, пока мне это не удалось.

(из ответов Ф. Бегбедера на встрече с читателями в «Московском Доме Книги на Новом Арбате»)

Имя Фредерика Бегбедера сегодня у многих на слуху и вряд ли нуждается в презентации, настолько скандально известен этот эпатажный писатель не только во Франции, но и в других странах. Он не раз бывал в России, где каждый его приезд связан с очередной выходкой в местах развлечений. Побывал Бегбедер и в Украине: накануне оранжевой революции и представляя читателям свой роман «Идеаль» (2007), выход которого на родине писателя сопровождался громким скандалом. Несмотря на имидж «enfant gâté», Бегбедер удерживает одно из первых мест на Парнасе французской словесности, а его романы «Любовь живет три года» (1997), «99 франков» (2000) и «Windows on the world» (2002) стали мировыми бестселлерами и переведены сегодня на многие языки.

«Идеаль» (в оригинале он называется «Au secours pardon» – Спасите, извините) продолжает историю героя напумевших «99 франков», рекламиста Октава Паранго, которого зачастую называют «двойником» автора. Оказавшись в России в поисках «нового лица» для рекламы косметики, герой Бегбедера открывает для себя эту страну, ее уродливо-прекрасное лицо, влюбляется и совершает преступление. Итак, ПРЕСТУПЛЕНИЕ и ЛЮБОВЬ становятся ключевыми сюжетными узлами, уже этим определяя некие литературные прецеденты – ориентиры, ведущие автора через загадочный мир России посткоммунистического сегодня. Не оставляя читателю возможности усомниться в этих «проводниках» и их литературном происхождении, Бегбедер в эпиграфах к первой части романа обозначает два важнейших для создания его художественной картины нынешней России имени: первый эпиграф взят из письма Достоевского брату от 16 августа 1839 г., а второй – из «Первой любви» Тургенева.

Отвечая на вопрос, чем привлекает его русская литература, так часто упоминаемая на страницах романа, Бегбедер ответил: *«Потому что меня очень волнует загадка русской души, и я непрерывно стараюсь ее разгадать. У Тургенева в «Первой любви» рассказывается удивительная история о встрече мужчины и женщины, последний поворот сюжета тогда, когда главный герой узнает, что его любимая женщина встречается с его отцом. У Чехова тоже есть неожиданные изгибы сюжета. И я в своей книге стремился соответствовать им»* [4].

Многие французские писатели осознавали огромное воздействие на свой духовный опыт художественных открытий и этического пафоса русской литературы, повлиявших на повествовательную манеру, способы организации художественного мира, принципы создания характеров и шире – отношение к слову, к его социокультурной роли. В современной французской литературе русская литература и Россия как определенные коды возникают не эпизодически и порой в негативной модальности. Причины и природа этого явления разнообразны и вряд ли поддаются однозначному разрешению, особенно в рамках небольшой статьи. Попытаемся «прочитать» текст русской литературы, и вообще литературы, определив характер художественного мира одного из напумевших романов Фредерика Бегбедера – «Au secours pardon».

С первых страниц художественное пространство романа презентовано как литературное, отсылающее к многочисленным литературным знакам. И если эпиграфы к первой части «Zima» определяют русский литературный вектор, то первая же страница романа включает в литературное пространство и Францию в лице Теофиля Готье, чей знаменитый красный жилет на премьере «Эрнани» Гюго стал символом яростной борьбы за романтизм. Казалось бы, Готье, упомянутый вслед за Тургеневым, задаст романтический тон дальнейшему повествованию. Однако любитель парадоксов Бегбедер цитирует совсем «другого» Теофиля, назвавшего любовь «смешным чув-

ством, сопровождаемым непристойными телодвижениями» [2, 13]. Так мгновенно тургеневский код обретает иронический флер, создавая возможность постоянного переключения или столкновения-противопоставления планов. В таком игровом пространстве найдется место для всего. Здесь литературный код, заданный эпиграфами из Достоевского и Тургенева, переплетен с другим кодом, составленным из знаков особого мира модельно-рекламного бизнеса, служителем которого и является главный герой романа – скаут в модельном агентстве «Аристо» Октав Паранго.

Сочетание этих двух кодов и определяет своеобразную двойную призму, через которую показана посткоммунистическая Россия, «страна безнаказанных преступлений и сознательной амнезии» [2, 88]. Опознаваемыми знаками этой родины «загадочной русской души» становятся древний «Ту-134», статуя Ленина у вокзала в Нижнем Новгороде, «Макдональдсы», яйцо Фаберже, Даниловский монастырь, совхоз «Горки 2» – «русский Саутгемптон», КГБ и две столицы – Москва и Санкт-Петербург.

Знаки России удивительно точны и могут служить своеобразным путеводителем не только по туристической карте для иностранного путешественника, но и реперными точками для последующих поколений историков. Москва – «Город Обманутых Надежд», обозначена Храмом Христа Спасителя с его театрално-декоративным, невсамделишным убранством, Домом на набережной, Сандуновскими банями, Лубянской, памятником Карлу Марксу, Соловецким камнем, роскошными бутиками Mercury и ГУМа напротив мавзолея Ленина, когда «от Правды до Прады один шаг» [2, 90], Rublevкой и знаменитыми ночными клубами и кафе, где прожигают жизнь новые русские и главный герой романа. Полным туристическим набором штампов обозначено и пространство Санкт-Петербурга – культурной столицы России. Это Летний сад, каналы, белые ночи, разводные мосты, 900 дней блокады, наводнения, Петергоф и его дворцы, Академия художеств, театры в стиле рококо, балерины Мариинки, музеи-квартиры Достоевского, Пушкина, дом, где жил Владимир Набоков, Черная речка, где великий русский поэт был смертельно ранен.

Модельный мир, заменяющий реальную действительность, имеет свою топографию. Это catwalk, по которой учатся ходить модели; Russian Fashion Week и модные журналы «Vogue», «L'Idéal», «Max», «Mademoiselle», «Purple» – территория призрачного и порочного мира. Здесь есть свой язык – причудливое смешение разноязычных понятий, рождающих некие интернеологизмы: «ваннабляшки» (от англ. *want to be/ wannabe* – хотеть быть), слово, появившееся в 1980-е гг. и означавшее первоначально фанаток Мадонны [2, 41]; «тинейджерить марку»; «гринлайтить» (от англ. *to greenlight* – давать зеленую улицу) [2, 116] и т.д. В этом смоделированном мире есть свой набор расхожих истин – рекламных слоганов, формирующих сознание потребителя: «Make me beautiful. A perfect mind, a perfect face, a perfect life» (Сделайте меня красивой. Идеальное настроение, идеальное лицо, идеальная жизнь) [2, 24]; «L'Idéal – because you are all unique» (Л'Идеаль – ведь все мы уникальны) [2, 116]. Здесь существует своя мифология, и главным мифом, безусловно, является миф о превращении Золушки в принцессу, означенный именами-мифологемами Клаудии Шиффер, Натальи Водяновой, Кейт Мосс. Жизнь в этом мифологическом космосе вращается вокруг своих ритуалов: показы, кастинги, пресловутые конкурсы выбора Мисс – «голубая мечта любого фашиста» [2, 43]. Персонажи этого мира отмечены своими тайными знаками, по которым легко опознают друг друга: лифчик «Вандербра», пресловутый «Шанс» от «Шанель» (для моделек); «черные мятые рубашки, прорванные на коленях джинсы, кашемировый свитер с треугольным вырезом от Zadig&Voltaire на голое тело, взъерошенные волосы, типа только что с постели в любое время суток, плюс недельная бородка для легкого налета бунтарства...» [2, 51] (для скаутов модельных агентств).

Однако художественное пространство романа, несмотря на всю его документально-эмпирическую достоверность и точность, оказывается, прежде всего, рожденным литературными ассоциациями и кодом литературы. Не раз отмечалось, что Фредерик Бегбедер знает и любит русскую литературу. Именно она, и, прежде всего, Достоевский, Тургенев, Чехов, Булгаков подсказывают французскому писателю сюжетную канву и проблематику романа-исповеди Октава Паранго – «диспетчера по херувимам», развращенного модельного скаута, жаждущего найти Бога и настоящую Любовь. Извечные вопросы Достоевского – Кто Я? Где Бог? Кем мы заменим Бога? [2, 111] – занимают центральное место в нескончаемой исповеди главного героя романа священнику Храма Христа Спасителя, который назван «Иерохиломандритом» (само это определение заимствовано Бегбедером тоже в русской литературе – в «Записных книжках» А.П. Чехова). В распятии Христа герою романа видятся набоковские пригвожденные бабочки, а первая русская девушка, в которую почти влюбился Октав Паранго, ассоциируется с героиней пушкинского «Евгения Онегина», ибо «она звалась Татьяной» [2, 74].

В литературном коде романа есть и другие знаки, не только русской, но и всемирной литературы, одновременные и разнонациональные. Это трилогия канадского писателя Шона Рассела «Лебединые войны», с которой Октав сравнивает борьбу за новые модельные «лица» [2, 34]. Это «Портрет художника в юности» Д. Джойса и «Умиравший зверь» еврейского писателя Филиппа

Рота [2, 143]. Это француз Робер Гари с его комплексом «обещания на рассвете» как метафоры одиночества женщин [2, 164]. Есть в этом ряду и «Смерть в Венеции» Томаса Манна, трактат Стендаля «О любви», «Мастер и Маргарита» и «Театральный роман» Булгакова, «Доктор Живаго» Пастернака и «Федра» Платона, Данте со своей Беатриче и библейский гимн любви «Песня Песней», роман Пьера Меро «Ирреалист» и «Сид» Корнеля, «В пути» Гюисманса и «Человек желания» Луи-Жюда де Сен-Мартена, и людоед из сказки про мальчика с пальчик. Воспоминания героя о детстве в родовом гнезде – на вилле «Наварра» – тоже означены литературными именами посетителей и друзей его деда и отца: Поля-Жане Туле, Габриэля Марселя, Жана Кокто, Рене Бенжамена [2, 182–184].

Но главными вехами, формирующими пространство романного мира, становятся, безусловно, Достоевский и Тургенев, чьи коды являются сюжетообразующими.

Код Достоевского включает не только Санкт-Петербург как место действия основной части романа, не только Преступление, которое подготовлено всем ходом событий, но и непереносимое богоискательство, являющееся лейтмотивом исповеди Октава некоему *батюшке* Храма Христа Спасителя. Играя с иноязычным словом, Бегбедер умышленно включает во французский текст латинскую транскрипцию русских слов, называя своего московского духовника то *batiushka*, то *starets*, то *papasha*, то *moe startchestvo*, подчеркивая тем самым русскость своего визави и русский колорит своей исповедальной страсти. Утверждая мысль о том, что путь к вере не определяется национальностью или религиозной конфессией, Бегбедер называет священника Храма Христа Спасителя и католическим *мой кюре* [2, 223], *Holy man* [2, 345], *your holyness* [2, 213]. Именно с образом батюшки в роман входит столь значимое в «Преступлении и наказании» Достоевского двойничество. Подобно Свидригайлову, персонифицирующему темные стороны души Раскольникова, батюшка является двойником Октава. Он также влюблен в русскую женщину, мать Лены Дойчевой, сведшей с ума Октава Паранго. Батюшка также совершает преступление, ибо именно он оказывается главным постановщиком и режиссером взрыва Храма Христа Спасителя, и еще не ясно, кто больший преступник: обезумевший от ревности и любви Октава, заминировавший храм, чтобы заставить Лену вернуться, или священник, из мести за то, что когда-то мать Лены выбрала не его, а Октава, подталкивающий своего прихожанина к инцесту. Весь сюжет построен по законам сюжетосложения романов Достоевского, чье имя постоянно присутствует в тексте произведения французского писателя. «Идеаль» начинается Достоевским (эпиграф к первой части) и заканчивается полемикой с ним: «Достоевский был убежден, что красота спасет мир, а вдруг она, наоборот, разрушит его?» [2, 337]. Если мысль русского писателя утопична, то роман Бегбедера прочитывается как антиутопия. Литературность мировосприятия определяет отношения героя с участниками трагических событий романа. Своего друга, русского олигарха Сергея Орлова Октава называет «Идиотом в честь Достоевского» [2, 41]. Этот Идиот и становится косвенной причиной преступления, совершенного Октавом-Раскольниковым.

Код Тургенева предполагает использование таких ключевых модусов, как «первая любовь», «тургеневская девушка», ставших атрибутом тургеневской топики. Их появление в контексте откровенно циничного, местами порнографического описания поисков юной русской мордашки для рекламного успеха кажется абсолютно невозможным и совсем неуместным. Однако именно любовь изменяет ход событий в жизни циничного, разочарованного, безумно одинокого и извращенного Октава Паранго, исповедь которого и является рассказом о первой любви, как и обещал эпиграф из повести Тургенева, предпосланный первой главе: «– Итак, это дело решенное, – промолвил он, глубже усаживаясь в кресло и закулив сигару, – каждый из нас обязан рассказать историю своей первой любви. За вами очередь, Сергей Николаевич» [2, 11]. Цитаты из «Первой любви» становятся традиционным для Октава бесприкрытым способом покорения сердец юных кандидаток в модели. И хотя имя Тургенева появляется в тексте произведения Бегбедера не так часто, как имя Достоевского, код автора «Первой любви» не менее значим. Отвечая на вопросы журналистов во время презентации романа в московском Доме Книги, друг Ф. Бегбедера знаменитый Сергей Минаев, очень верно заметил: «*Фредерик не разоблачает моду, да, его герой работает скаутом в модельном агентстве, но ведь книга на самом деле о любви. Она о двух разных мирах: мужчине из Франции и девушке из России*» [4]. В романе рассказана история «Первой любви», по Тургеневу, но происходящая в сегодняшнем мире, где любовь заменили культом наслаждения, и гедонизм стал «идеологией людей, потерявших надежду» [2, 287].

Однако, используя код Тургенева, Бегбедер уходит от привычных клише. «Тургеневская де вушка» – эталон непорочности, чистоты и романтической влюбленности, который стал каноничным для русской литературы и функционирует в мировой литературной традиции «как один из основных концептов» творчества Тургенева [1, 18], воспроизведен в портретах Лены Дойчевой, увиденной глазами влюбленного Октава Паранго: «Венера Милосская плюс руки: маленькие, но твердые соски, совсем как у статуи, мраморная грудь, но летучие волосы; тот же легкий наклон головы, та же белизна бессмертия, только лилейный ее отблеск оттенен голубыми

прозрачными жилками, разбегающимися по шее сетью ручейков...» [2, 190]. Реминисцентная природа этих портретов очевидна. Однако за этими по-тургеневски пронзительно-лирическими пассажами следует дневник самой героини, представляющий читателю совсем другую, «нетургеневскую де вушку»: вполне современное циничное юное создание, давно прошедшее школу воспитания чувств, живя с матерью, меняющей мужчин, девочку, стремящуюся любыми путями вырваться из такой жизни. Первая ЛЮБОВЬ, оставась трагической (по Тургеневу), оборачивается преступлением и становится НАКАЗАНИЕМ за главное преступление героя – преступление против самого себя, состоящее в саморазрушении человека в гедонистическом мире.

Литературная карта романа Бегбедера, конечно, не исчерпывается этими двумя знаками русской словесности. На ней появляются Чехов и Набоков, Булгаков и Толстой, современные маркеры русской постмодернистской литературы – Сорокин, Пелевин, Геласимов, вполне «ожидаемые», если речь идет о европейском образе русской литературы. Но есть на этой карте и Пушкин, такой неевропейский, такой русский, про русских и для русских писавший, которого французский романист называет «этот обманчиво-легковесный писатель» [2, 217]. Возможно, не только название ресторана в башне Нью-Йорка, но и образ этого русского писателя, который, как пишет Бегбедер, «сравнивал Петербург с окном, прорубленным в Европу Windows on Europe» [2, 217], подсказал французскому романисту название его знаменитого романа о трагедии 11 сентября 2001 г. «Windows on the world» (и не следует ли рассматривать в этой связи как некую подсказку читателю английский эквивалент пушкинского определения «окно в Европу» – Windows on Europe в тексте «Идеаль»?).

Пространство романа наполнено литературными топосами, которые могут показаться заезженными штампами, отражающими трафареты европейского восприятия России и русских. Все русские «из кожи вон лезут, чтобы напоминать персонажей чеховской «Чайки», им присущи «нравственные шатания», милые сердцу Достоевского; они «говорят о высоком на кухнях» [2, 60]. Но вряд ли Бегбедер настолько поверхностен, что остается в рамках литературных и ментальных клише, ибо повторив их, он иронично их же опровергает: «Что касается наивных ботаников, всколоченных поэтов, обманутых любовников и скисших философов, то любимцы Антона Павловича попадают тут не чаще, чем в Париже. Кухни в России современнее, чем пишут, и меньше размером, и там, как и везде, едят «чикен макнаггетс» в соусе барбекю» [2, 61]. И, возвращаясь к формуле Достоевского о красоте, спасающей мир, замечает: «Русская красота не сводится к литературе и лесам, основной ее параметр – женщины... Женщины всех национальностей ненавидят их, потому что красота несправедлива, а против несправедливости следует бороться. Русские девушки – это враги. Ангелам не впервой, у них всегда было полно врагов, перечитайте Библию, это настоящий каталог умученных ангелов» [2, 63].

Размышляя о «лице» нынешней Москвы, Октав выводит формулу сегодняшнего положения литературы в некогда «самой читающей стране мира»: «Когда я мчался по Театральному проезду, там уныло толпились бедняги, не попавшие в клуб «Osen», а напротив возвышалась статуя Ивана Федорова, русского Гуттенберга, оглушенного R&B и зажатого между магазином «Бентли», дистрибьютором «Феррари» и ювелирным бутиком «Булгари». Человек, давший в XVI веке старт русской литературе, теперь взят в тиски блядским клубом и шикарными гаражами и обязан слушать целый день напролет «Jenny from the Block» – незавидная судьба!» [2, 90].

В культурном коде романа Бегбедера незримо присутствует еще один знак, ни разу не названный, в отличие от литературных имен: это Зигмунд Фрейд, открывший человечеству секрет бессознательного, определяющего наше бытие. Все происходящее в романе, построено на краеугольных идеях автора «Я и Оно». Причины всех поступков героев романа коренятся в их детстве, лишенном нормальной любви обоих родителей. И если Октав Паранго в своих попытках вернуться в детство ищет все более юных моделек и в то же время ненавидит всех женщин, с которыми спит, тем самым осуществляя бегство от матери как воплощения эдипова комплекса, Лена Дойчева, выросшая без отца и даже не знающая, кто он, упорно ищет именно отца «во всех случайных парнях» [2, 262]. Фрейд «позволяет» и объясняет присутствие откровенно физиологических, порнографических описаний подробностей сексуальных соитий в бесконечной исповеди героя романа батюшке Храма Христа Спасителя. Будоражающий сексуальную потенцию вибратор и мысли о Боге оказываются в одном ряду, и жесткое порно соединяет богохульство и богоискательство.

Но и Фрейд, как и все другие знаки, также вписан в литературный код романа, с помощью которого герой объясняет свои психические движения и свои действия, порожденные Оно. Так, на приеме у врача-психиатра Октав черпает в литературе аргументацию, оправдывающую постоянную супружескую неверность, цитируя письмо А. Чехова Суворину от 23 марта 1895 г.: «Счастья же, которое продолжается изо дня в день, от утра до утра, – я не выдержу <...> Я обещаю быть великолепным мужем, но дайте мне такую жену, которая, как луна, являлась бы на моем небе не каждый день» [2, 145].

Поэтика романа отражает тот обширный литературный код, те традиции, на которые опирается французский писатель. С неороманистами Бегбедера связывает экзистенциальная проблематика и поиски новых форм письма, снимающих авторский диктат и отдающих право письма участникам описываемых событий. Доминирующая в романе исповедальная наррация сочетается с протоколом (тексты допросов свидетелей) и репортажем (сообщение о теракте в прессе). А игра различными шрифтами позволяет обозначить и разграничить разное письмо-дискурс.

С традициями социально-психологического направления во французской литературе второй половины XX в. Бегбедера роднит стремление докричаться до людей и заставить их осознать существование процесса превращения человека в существо, «бредущее во власти животных инстинктов». Подхватывая эстафету у Ж. Перека, означившего феномен «шозизма», Бегбедер выводит формулу нового состояния общества потребления уже в третьем тысячелетии, когда вещь и предметом купли-продажи становится тело человека, называя это состояние «хотизмом». Подобно Жоржу Переку, Роберу Мерлю, Эрве Базену, Полю Мориаку автор «*Au secours pardon*» раскрывает животное обличье нравственного состояния нынешнего общества потребления, где извращения, криминал, наркотики, духовная опустошенность, цинизм становятся абсолютной нормой, а иллюзия свободы оборачивается безнадежным одиночеством и распадом всех человеческих и семейных связей. И в этом проявляется глубинная основа литературного кода романа, каковой является классический реализм.

Но в отличие от своих великих предшественников-реалистов Бегбедер не посягает на роль моралиста, он, как и создатели антиромана, отказывается от роли всеведущего демиурга, «озвучивая» бессознательное своего главного героя Октава Паранго. Читателю предложена психоаналитическая исповедь героя нашего времени, которая оказывается убедительнее и страшнее всех выводов и уроков морализирующего автора. Несмотря на акцентирование идеи безысходности и бесцельности существования современного человека, Бегбедер не оставляет у читателя ощущения абсолютного пессимизма, прозвучавшего в посмертном тексте Робера Гари, фигуры значимой в литературном коде романа «Идеаль»: «Литература долго считала себя (и хотела быть) вкладом в свободное развитие человека и его прогресс, но теперь от этого не осталось даже поэтической иллюзии» [3, 219]. Лишенный иллюзий Бегбедер, показывая изнанку нынешней гедонистической морали, взывает к здравомыслию. Услышат ли его призыв, так явственно обозначенный в названии «*Au secours pardon*» (Спасите, извините)?

Список использованных источников

1. Анненкова О.С. Дискурс традиції І.С.Тургенева у прозі російського зарубіжжя (Б.К.Зайцев, І. С. Шмельов, М. А. Осоргін)): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец.: 10.01.02. «Російська література» / О.С. Анненкова. – Сімферополь, 2012. – 44 с.
2. Бегбедер Ф. Идеаль /Фредерик Бегбедер. – М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2012. – 352 с.
3. Бренер Ж. Моя история современной французской литературы: пер. с фр. / Жак Бреннер; коммент. О.В. Тимашева; предисл. О.В. Тимашева. – М. : Высшая школа, 1994. – 352 с.
4. Рецензии [Электронный ресурс] // ЧИТАЕМ ВМЕСТЕ. Навигатор в мире книг. – 2007. – №12 (25.03.2008). — Режим доступа: <http://ratings.7ya.ru/books/info.aspx?bid=3262>

Summary. In the article is analyzed the literary code of F. Behbeder's novel «*Ideal*», where are revealed the Russian text, presented first of all by Dostoevsky and Turgenev, and the text of the world literature, are examined the problematics and the poetics of the novel.

Key words: literary code, novel, antyroman, discourse, tradition.

Отримано: 19.07.2012 р.