

О. П. Михед  
Київ

## «КАРТА І ТЕРИТОРІЯ» МІШЕЛЯ ВЕЛЬБЕКА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ

Питання інтермедіальності, наукових рефлексій про естетичну природу та форми оприявлення взаємодії різних медій у художньому текстуальному просторі на рубежі ХХ–ХХІ ст. набули особливого значення та актуальності. Це зумовлено сукупністю різномірних і різноплощинних чинників, серед яких, зокрема, данина модним трендам, що вплинуло і на пошук нових теоретичних підходів до переосмислення спадщини класичної літератури. Також, що, певно, суттєвіше, інтенсифікація цієї гілки літературознавчих студій інспірована тими відчутними трансформаціями культури, які вплинули й на форми побутування літератури у полі взаємодії з іншими медіями. Тому сьогодні маємо достатньо підстав говорити не лише про потужність інтермедіального фактору принагідно поетики сучасної літератури взагалі, а й про те, що рівень естетичної трансформації самої природи художнього слова в окремих випадках творчості того чи іншого письменника, можливо більш-менш ефективно з'ясувати лише крізь призму інтермедіального підходу. У вибраному для дослідження конкретному випадку на необхідність застосування інтермедіального підходу вказує сам митець, відомий французький письменник Мішель Вельбек, який зазначив, що попередня різниця між фільмами, кліпами, новинами, рекламою, актуальними інтерв'ю і репортажами поступово почала стиратися, і з'явився новий жанр універсалізованого видовища. Виходячи з авторського визнання появи нового естетичного явища, використовуючи авторську номінацію і вказані дискретні складові як іманентні поетикальні характеристики нового жанру, його теоретичне осмислення й аналітичне з'ясування різнохарактерних за естетичною сутністю складників, необхідних для розуміння поетики «нового жанру універсалізованого видовища» як цілокупного феномену, проводиться на матеріалі роману Мішеля Вельбека «Карта і територія» (*La Carte et le Territoire*, 2010) крізь призму історії сучасного мистецтва.

**Ключові слова:** Мішель Вельбек, інтермедіальність, жанр, універсалізоване видовище, сучасне мистецтво, реді-мейд.

Проблемы интермедиальности, научных рефлексий об эстетической природе и формах проявления взаимодействия различных медиа в художественном текстуальном пространстве на рубеже ХХ–ХХІ вв. приобрели особенное значение и актуальность. Это обусловлено совокупностью разнородных и разнообразных факторов, среди которых, в частности, дань модным трендам, что оказало влияние и на поиск новых теоретических подходов при переосмыслении наследия классической литературы. Также, что, вероятно, существеннее, интенсификация этой сферы литературоведческих изысканий инспирирована теми заметными трансформациями культуры, которые оказали влияние и на формы бытования литературы в поле взаимодействия с другими медиа. Поэтому сегодня имеется достаточно оснований говорить не только об интенсивности воздействия интермедиального фактора по отношению к поэтике современной литературы вообще, но и о том, что уровень эстетической трансформации самой природы художественного слова в отдельных случаях творчества того или иного писателя возможно более-менее эффективно осмыслить только сквозь призму интермедиального подхода. В избранном для исследования конкретном случае на

необходимость применения интермедиального ракурса указывает сам литератор, известный французский писатель Мишель Уэльбек, заявивший, что существовавшая ранее разница между фильмами, клипами, новостями, рекламой и репортажами постепенно начала стираться, и появился новый жанр универсализированного зрелища. Отталкиваясь от авторского признания возникновения нового эстетического явления, используя авторскую номинацию и указанные им дискретные составляющие как имманентные поэтологические характеристики нового жанра, его теоретическое осмысление и аналитическое обоснование разноплановых эстетических составляющих, необходимых для понимания поэтики нового жанра универсализированного зрелища как целостного феномена, проводится на материале романа Мишеля Уэльбека «Карта и территория» (*La Carte et le Territoire*, 2010) в контексте истории современного искусства.

**Ключевые слова:** Мишель Уэльбек, интермедиальность, жанр, универсализированное зрелище, современное искусство, реди-мейд.

*Problems of intermediality, scholarly reflection on the aesthetic nature and forms of interaction between different media in textual space of fiction acquired special significance and urgency at the turn of the XX–XXI centuries. This may be explained by the set of discrete and diverse factors, among which, in particular, a tribute to fashion trends that influenced the search for new theoretical approaches to rethinking of the heritage of classical literature. Also, it is probably more substantial, intensification of the sphere of literary research is inspired by vivid cultural transformation that had an impact on the forms of existence of literature in the field of interaction with other media. So nowadays, there are sufficient grounds to speak not only about the intensity of the impact of intermedia factor in relation to the poetics of contemporary literature in general, but also that the level of aesthetic transformation of the nature of artistic expression, in some cases creativity of the certain writer, could be more or less effectively comprehended only through intermedia approach. In the proposed article on the need for an intermedia angle indicates the novelist himself, the famous French writer Michel Houellebecq, who said that the difference between the previously-existing films, videos, news, advertising and reportage gradually began to fade, and there's a new genre that appeared in result – the universalized spectacle. Based on the author's recognition of the emergence of the new aesthetic phenomenon, using the author's nomination and marked by him discrete components as poetical characteristics of the new genre, its theoretical comprehension and analytical reasoning of diverse aesthetic components necessary for understanding of the new genre poetics as a holistic phenomenon, is carried out on Michel Houellebecq's novel "The Map and the Territory" (*La Carte et le Territoire*, 2010) in the context of modern art history.*

**Key words:** Michel Houellebecq, intermedial studies, genre, universalized spectacle, modern art, ready-made.

Питання інтермедіальності, наукових рефлексій про естетичну природу та форми оприявнення взаємодії різних медій у художньому текстуальному просторі останніми роками набувають особливого значення та актуальності. З одного боку, це зумовлено сукупністю таких різномірних і різноплощинних чинників, як, наприклад, данина модним трендам, що вплинуло і на пошук нових теоретичних підходів до переосмислення спадщини класичної літератури. З іншого, що, певно, суттєвіше, інтенсифікація цієї гілки літературознавчих студій інспірована тими відчутними трансформаціями культури, що вплинули й на форми побутування літератури у полі взаємодії з іншими медіями. Тому сьогодні маємо достатньо підстав говорити не лише про потужність інтермедіального фактору принагідно поетики сучасної літератури взагалі, а й про те, що рівень естетичної трансформації самої

природи художнього слова в окремих випадках творчості того чи іншого письменника, можливо більш-менш ефективно з'ясувати лише крізь призму інтермедіального підходу. У вибраному нами для дослідження конкретному випадку на необхідність застосування інтермедіального підходу вказує сам митець, відомий французький письменник Мішель Вельбек: «Попередня різниця між фільмами, кліпами, новинами, рекламою, актуальними інтерв'ю і репортажами поступово почала стиратися, і з'явився новий жанр універсалізованого видовища» [3, с. 63]. Виходячи з цього, ми ставимо за мету теоретичне осмислення й аналітичне з'ясування різнохарактерних за естетичною сутністю складників, необхідних для розуміння поетики «нового жанру універсалізованого видовища» як цілокупного феномену.

Мішель Вельбек (Michel Houellebecq, 1956) – знаний французький письменник, поет, есеїст, світову популярність якому принесли, зокрема, такі романи, як «Елементарні частинки» (Les Particules élémentaires, 1998), «Платформа» (Plateforme, 2001) та «Можливість острова» (La Possibilité d'une île, 2005). Викликана вже романом «Елементарні частинки» і підтримувана подальшими публікаціями Вельбека бурхлива реакція читацького загалу та критики не надто прояснили феномен його неоднозначної за проблематикою та естетичними параметрами творчості – від гіперреалізму (Т. Мозгова) до «advanced» літератури (Д. Стахов). Роман М. Вельбека «Карта і територія» (La carte et la territoire, 2010), за який він отримав Гонкурівську премію, найвищу літературну відзнаку Франції, змушує подивитися на його творчість під новим кутом зору, спонукаючи до використання якісно іншого літературознавчого інструментарію, власне інтермедіального. Ми ставимо за мету у пропонованій розвідці проаналізувати художній текст М. Вельбека в контексті історії сучасного мистецтва, що зумовлено як поетикальною системою твору, так і тими новими аспектами творчості митця, що розкрилися завдяки роману «Карта і територія».

На початку 2000-х рр. Д. Ногез, автор монографії про творчість М. Вельбека, акцентуючи її виразний експериментальний характер, називає його «трансписьменником»: «Він той, хто ризикує і пробує себе не тільки в різноманітних літературних жанрах і суміжних просторах, де література взаємодіє з іншими видами мистецтва, зберігаючи свою сутність і красу (як, приміром, поезія в пісні), але і в самотійних мистецьких сферах, де літератури взагалі немає» [1, с. 13]. Останніми роками зауважений дослідником перехід митця у «самотійні сфери» тільки увиразнився – Вельбек виступив режисером екранізації роману «Можливість острова» (2008) і знявся у головній ролі у кінофільмі «Викрадення Мішеля Вельбека» (2014).

Однак у контексті нашого дослідження важливіший інший аспект його багатогранної творчості – зв'язок зі світом сучасного мистецтва. Вельбек має досвід безпосередньої участі у створенні арт-об'єктів. Скажімо, рухома інсталяція «Opera Bianca», створена скульптором Жилем Тюяра, для якої Вельбек написав тексти, які лунали зсередини роботи. Вперше інсталяція

була представлена у статусному Центрі сучасного мистецтва Жоржа Помпиду (Париж). Заразом французький письменник має досвід написання есеїстики, присвяченої творчості окремих діячів мистецтва. Так, наприклад, каталог проекту «Оголені» (Nudes) Томаса Руффа, одного з ключових фотографів сучасності, був опублікований зі вступним есеєм Вельбека. В даному випадку варто говорити про гармонійну співпрацю двох мистецьких особистостей в просторі одного проекту: в центрі уваги Т. Руффа – дослідження зламу сприйняття оголеного жіночого тіла під впливом Інтернет-порнографії, що є корелятом до творчості М. Вельбека, предметом дослідження якої є різноваріантні злами у стосунках людей сучасності.

У цьому сенсі і в контексті нашого дослідження важливими є виказані письменником спостереження теоретичного характеру над природою сучасного мистецтва. Вельбек називає літературу «концептуальним мистецтвом», точніше, для нього – «це єдиний різновид мистецтва, який насправду можна назвати концептуальним. Слова – це концепти, штами – це ті самі концепти. <...> Звідси й дивовижна здатність до виживання літературного процесу, який може самозаперечуватися, саморуйнуватися, оголошувати себе безперспективним, не припиняючи при цьому бути самим собою» [3, с. 70]. Отже, за М. Вельбеком, розуміння функціонування, побутування літературного процесу набуває чіткіших рис крізь призму сучасного мистецтва, а концептуалізм, що сформувався в 60-х рр. ХХ ст. і згодом постав невід'ємною складовою арт-процесу, має братися до уваги як його теоретичне підґрунтя.

М. Вельбек використовує сучасне мистецтво як ефективний засіб для осягнення реальності, а інструментарій сучасного мистецтва – для трансформації усталених художніх форм, декларуючи це у характерній для його поетики парадоксально-визивній манері «Мені огидне сучасне мистецтво, однак я усвідомлюю, що воно є найповнішим і найбільш точним звітом про стан речей, який тільки можливий. <...> Я думав про мистецтво, як знімання шкуринки, як про шматки живого м'яса, що причепилися до лущиння» [3, с. 80]. Власне для нього – сучасне мистецтво слугує як засіб проникнення у глибини повсякденної реальності, як «хірургічний» інструмент для точкових розтинів. Художнім результатом цього експерименту «знімання лущиння» з сучасності засобами різних медій, а заразом і рефлексією письменника про мистецтво, на наш погляд, і став роман «Карта і територія».

Вже після отримання Гонкурівської премії, рефлексуючи про свій роман, Вельбек наступним чином визначив дві ключових теми: «...стосунки між батьком і сином, а також відображення реальності крізь мистецтво». На нашу думку, перший складник, безумовно, має важливе значення для фабули твору, однак, тримаючись рамок даного дослідження, зосередимося детальніше на другому компоненті авторового визначення – переломленні реальності крізь призму мистецтва.

На рівні фабули роман описує етапи кар'єри вигаданого французького художника Джеда Мартіна. Перша сцена, що відкриває роман: Мартін

працює над живописним полотном, на якому зображені два знакових митці сучасності – Джефф Кунс і Демієн Хьорст. Мартіну ніяк не дається картина: якщо Хьорста вдається відтворити, то образ Кунса залишається невловимим для пензля художника. Наприкінці роману, витворюючи смислонаповнене митецьке обрамлення для фабули, Вельбек знову звертається до постатей Хьорста та Кунса, образи і творчість яких у художньому просторі роману набувають глибокого символічного значення. Демієн Хьорст – художник покоління YBA (Young British Artists, молоді британські митці), що наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. кардинально змінило обличчя сучасного мистецтва. Ключові теми творчості Хьорста – релігія та смерть, візуальні маркери яких визначили його авторський стиль, постали відразливо-шокуючою реактуалізацією барокового концепту *memento mori*. Джефф Кунс – художник старшого покоління, відомий масштабними, блискучими (буквально) скульптурами з металу, репрезентація яких і запрограмований рецептивний ефект працюють на межі з кітчем. Обидва митці втілюють сучасну бізнес-модель створення мистецтва фабричними засобами, однак принципово різняться на концептуальному рівні, що і підкреслює письменник у романі.

Мартін приїздить у Швейцарію, щоби отримати достовірну інформацію про останні години життя свого батька, котрий погодився на добровільну евтаназію в швейцарській клініці. Клініка знаходиться на одній вулиці з борделем, куди спершу Мартіна привозить таксист. Художник згадує свою незакінчену картину: «Ринкова вартість страждань і сексу перевищила ціну насолоди і сексу, зробив висновок Джек, завдяки чому, можливо, Демієну Хьорсту вдалося кілька років тому відбити у Джеффа Кунса світову першість на арт-ринку» [2]. На символічному рівні постаті митців набувають значення боротьби лібідо з мортідо, в якому мортідо (Хьорст) отримує перемогу на ринку, а, значить, і займає важливішу позицію в суспільстві, що стає показовою ознакою часу. Мартін проходить символічний шлях від борделю до клініки, що, в інтерпретації Вельбека, означає фіксацію моменту переходу від потреби в любові до бажання дізнатися правду про смерть свого батька.

Незакінчена картина з зображенням художників належить до третьої серії робіт Джеда Мартіна «Професії», що налічує загалом 65 полотен. Мартін створює каталог сучасних професій, частина з них відходить у минуле, інші ж, ймовірно, матимуть якесь майбутнє. Вельбек включає у систему образів роману вигаданого есеїста Вонга Фусіня, який досліджує творчість Мартіна. Наводячи переконливо стилізовані під арт-критику есеї Фусіня, письменник використовує прийом екфразису, однак сам предмет обговорення – сучасне мистецтво – суттєво розширює класичний прийом, оскільки разом із суто формальним описом живописних полотен, постає і поглиблене дослідження концептуального складника творів митця, тобто тієї іманентної характеристики сучасного мистецтва, де рефлексія, часом, важливіша за безпосереднє митецьке втілення.

Коли надходить час готувати виставку серії «Портрети», Мартін разом

із галеристом вирішують залучити до написання вступного есею до каталогу відомого письменника Вельбека. У процесі перемовин художник розуміє, що хоче написати портрет письменника. Прикметне пояснення подібному прийому введення свого альтер-его в художній простір знаходимо у монографії Д. Ногеза, який за 10 років до виходу «Мапи і території» зауважив, що «у фантастичній літературі дати власне ім'я персонажу – для автора означає роздвоїтися, втекти від самого себе» [1, с. 16]. Власне, у такий спосіб витворюється химерне переломлення реальності: з одного боку, у твір введено своєрідний автопортрет письменника, з іншого – на Вельбека-персонажа чекає жахливе закінчення життя. Його тіло знаходять розчленованим, і шматки його плоті розкидані по будинку.

Для пояснення смерті та умовної детективної лінії пошуку вбивці письменника використані знову ж таки символічні фігури двох ключових митців історії сучасного мистецтва – це Джексон Поллок та Френсіс Бекон. Мова мистецтва у романі Вельбека постає системою знаків, що закриті для непосвяченої більшості, тому необхідним виявляється певний спеціаліст, той, хто може дешифрувати закодовані в мистецьких концептах послання. Мартін, як митець, і тримає той ключ, який розкриває загадку незбагненої жорстокості щодо мертвого тіла Вельбека. Роздивляючись фотографії з місця вбивства і те, як розкидані фрагменти тіла, Мартін відразу впізнає алюзію на твори Джексона Поллока, видатного представника абстрактного експресіонізму, особливою прикметою творчості якого було розбризкування фарби на полотно, що лежало на підлозі. Картини створювалися без безпосереднього доторку митця до полотна. З фрагментів тіла письменника вбивця витворює своє абстрактне полотно, у «стилі Джексона Поллока» і лише інший художник, той, хто володіє мовою мистецтва, спроможний дешифрувати послання.

Згодом поліція встановлює і особистість вбивці (він виявляється пластичним хірургом) та знаходить жахливі скульптури, які він робив із плоті вбитих, «композиції з місива людських кінцівок, які були зрощені, переплетені, зшиті» [2] і т. д. Підказку до розуміння його «творів» знаходить молодий співробітник поліції, який два роки вчився у Школі мистецтв. Химерні скульптури, описані у романі, є майже буквальним описом картин відомого британського живописця Френсіса Бекона, котрий вважається одним із найвпливовіших митців другої половини ХХ ст. Серед колекції картин убивці знаходять і полотно самого Бекона. Таким чином, смерть письменника-митця показана крізь призму творчості двох художників, що є своєрідним, знаковим утіленням історії новітнього мистецтва. Химерні факти художньої реальності насправді є екфразисом реально існуючих полотен митців. І, в даному випадку, відбувається переломлення ключової концепції роману – «показ реальності крізь мистецтво», що у просторі твору прочитується як ампліфіковане віддзеркалення – «показ художньої реальності крізь мистецтво реального світу».

Означена ж тема «зображення реальності крізь призму мистецтва» є наскрізною у всіх серіях робіт Джеда Мартіна, як і проблема каталогізації

реальності. Зокрема, перша серія робіт, яку Джед зробив в останній рік навчання в Школі мистецтв, – це чорно-біла «систематична зйомка різноманітних предметів широкого вжитку. <...> Швидкозшивачі, вогнепальна зброя, записники, картриджи для принтера, виделки – ніщо не могло заховатися від його напrawdę енциклопедичного погляду і прагнення впорядкувати вичерпний каталог предметів, створених людиною індустріальної епохи» [2]. Зауважимо два моменти – енциклопедичний систематичний підхід, згадувана каталогізація реальності, в процесі якої мистецтво фіксує реальність притаманними йому засобами. Другий момент – предмети індустріальної епохи, що для М. Вельбека є принципово важливим. Дія роману охоплює умовний період, починаючи з 2000-х (з ретроспекцією історії батька Мартіна в 1960-ті) закінчуючи 2050-ми. Подібна тяглість у часі дозволяє письменнику моделювати реальність, прогнозувати хід подій.

Останній мистецький проект Мартіна, над яким він працював на схилку життя, постає насправді «універсалізованим видовищем» – комплексним мистецьким дослідженням, що у сучасному мистецтвознавчому дискурсі маркується як «змішана техніка» (mixed media). Вельбек розширює можливості екфразису, відводячи сторінки опису технічного процесу створення робіт Мартіном, кінцевим результатом чого постає відео, що складається з 96 каналів-пластів, які знімалися більше десятиліття. Створене Мартіном відео фіксує розпад природного середовища, продуктів людської діяльності, серед іншого – і старих фотографій під впливом погодних умов і часу. Комплексність підходу Мартіна до відео-проекту втілює його прагнення створити уніфіковане відображення реальності, те «універсалізоване видовище», в якому певний окремий елемент присутній не сам по собі, але, утримуючи сегмент загального смислу, функціонує як компонент цілокупної, цілісної у своїй знаковості системи. Підштовхуючи реципієнта до цієї думки, наратор зауважує: «Таким чином, творчість Джеда Мартіна в останні роки життя простіше за все розглядати як ностальгійний роздум про захід індустріальної епохи в Європі і – ширше – про тлінність і минущість будь-якого творіння рук людських» [2]. У художній рефлексії Вельбека розпад «людського», який зауважують всі дослідники його творчості, в романі «Карта і територія» постає невідривним від контексту ентропії сучасності суспільства, власне європейської цивілізації як такої. У цьому сенсі, останній проект Мартіна перетворюється на символічне закінчення циклу суспільного буття, що був розпочатий фотографіями індустріальних об'єктів та професій, з руйнацією і зникненням яких у небуття відійшли і причетні до них люди.

Вплив сучасного мистецтва у романі М. Вельбека відчутний не тільки на сюжетному та концептуальному, а й на формальному рівні. Так, для створення достовірної, впізнаваної, гіперреалістичної картини сьогодення, художньої реальності, вкоріненої у невигадане повсякдення, письменник використовує прийом, який Д. Ногез називає «необробленими елементами реальності» [1, с. 167]. Цей поетикальний елемент роману М. Вельбека за своїми естетичними параметрами, інкорпоруванням і функціонуванням у

тексті дуже близький до техніки сучасного мистецтва, відомої як «реді-мейд». Її ще у 1910-х рр. розробив Марсель Дюшан: митець, виходячи з власної концепції, бере певний предмет повсякденного вжитку і розташовує в незвичному для нього контексті, а зміна контексту існування предмету веде до зміни його смислового наповнення. Найвідоміший реді-мейд Дюшана, який історики мистецтва сьогодні вже звично називають найважливішим мистецьким твором ХХ ст., це «Фонтан» (1917), що є, власне, перевернутим пісуаром з підписом «R. Mutt 1917» (R. Mutt в даному випадку не піддається однозначному потрактуванню). Організатори виставки не прийняли цю роботу Дюшана, що, тим не менш, не завадило їй спричинити дискусію щодо сутності і критеріїв мистецтва – що взагалі можна називати мистецтвом, і чи змінює митець сутність речей у новому контексті. М. Вельбек адаптує техніку реді-мейд до сучасної літератури, відкрито використовуючи статті Вікіпедії (що, вочевидь, є ознакою часу – звернення до відкритої енциклопедії, якою наразі користуються так чи інакше всі), тексти з туристичних путівників, меню ресторанів і т.д. Таким чином, реалізована на рівні сюжету ідея каталогізації Мартіном закінчення епохи індустріальної Європи підсилюється і формальним використанням «необробленої реальності».

На окрему увагу заслуговує назва роману «Карта і територія», що покликається на широкий історико-культурний контекст, який стане предметом окремого дослідження, тому наразі лише конспективно означимо важливі моменти. Назва апелює до виразу «Карта не є територією» Альфреда Коржибські (1931), що у ширшому розумінні піднімає питання про співвідношення між символом і об'єктом, який позначається символом. Описування певного предмету не є самим предметом. У романі Вельбека ця ідея спрацьовує як на рівні фабули, так і на рівні концептуального наповнення. Друга серія робіт Мартіна, що принесла йому визнання, була представлена на виставці «Карта цікавіша за територію». Серія складається з перезнятих і відсканованих зображень різноманітних територій Франції з путівників «Мішлен». При вході на виставку було поставлено два стенди з зображеннями – знімок супутника з «однорідним зеленим місивом» і карта, що створювала «вражаюче поєднання другорядних шосе і мальовничих сільських доріг, оглядових майданчиків, лісів, озер» [2]. Згодом наратор наводить витримки з різних оглядів виставки, яким передуює висловлювання, головна думка якого – проекція карти або фото, зробленого супутником прирівнюється до точки зору Бога. В даному випадку Вельбек робить експліцитний поклик на творчість сучасного німецького фотографа Андреаса Гурскі, при аналізі мистецтва якого вживання виразу «точка зору Бога» вже давно стало загальним місцем (одним із останніх прикладів є, скажімо, назва цьогорічної статті в «Independent» – «Andreas Gursky: A God's eye view of the world»). Гурскі створює великоформатні фотографічні полотна за допомогою комп'ютерних технологій. У його доробку є і серія робіт, зроблених із супутника, і дослідження певних територій з «картографічною» деталізацією. Таким чином, Вельбек знову описує художню реальність, відштовхуючись



від реально існуючих творів сучасного мистецтва, а проекти вигаданого митця Мартіна отримують додаткове прочитання крізь призму творчості реального фотографа Гурскі. Винесена в назву роману проблема співвідношення «Мапи і території», знаку і предмету зображення, показування реальності крізь мистецтво, знаходить у тексті неординарне вирішення. Використовуючи інструментарій та факти сучасного мистецтва, письменник витворює замкнуте коло, в якому фіктивна художня реальність стає відображенням реально існуючих проектів сучасного мистецтва, які, за своєю суттю, є результатом мистецької рефлексії. І в такому контексті не випадковою видається зображення стрічки Мьобіуса на надгробку вбитого письменника Вельбека, який встановлює письменник Вельбек у романі «Карта і територія».

#### **Бібліографічні посилання**

1. Ногез Д. Уэльбек как он есть / Пер. с фр. А. Финогеновой / Д. Ногез. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 288 с.
2. Уэльбек М. Карта и территория / Пер. с фр. М. Зониной / М. Уэльбек. – М.: Астрель; CORPUS, 2011. – 480 с. // Режим доступа: <http://www.e-reading.me/book.php?book=1014990>
3. Уэльбек М. На пороге растерянности / М. Уэльбек // Мир как супермаркет. / Пер. с фр. Н. Кулиш. – М.: «AdMarginem», 2004. – С. 49–55.

*Надійшла до редколегії 8 листопада 2014 р.*