

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Особенности повествования в романе «99 франков»	10
1.1 Понятие «повествовательные интенции».....	10
1.2 «99 франков» как автофикциональный роман.....	13
1.3 Композиционная структура романа	17
Глава 2. Автор и герой в романах Бегбедера	24
2.1 Образ героя в произведениях Бегбедера.....	24
2.2 Автор и герой.....	29
Глава 3. Особенности повествования в романе «Уна & Сэлинджер»	32
3.1 Факт и вымысел в романе.....	32
3.2 Образ нарратора.....	38
Заключение	42
Список использованной литературы	44
Приложение	47

Введение

Фредерик Бегбедер — современный французский писатель. Бегбедер работал в рекламной индустрии в качестве копирайтера (автор рекламных текстов), отметился как публицист и редактор нескольких французских журналов, однако мировую известность и репутацию скандального, эпатажного, сумасбродного писателя (*enfant terrible*¹ — часто именно так называют Бегбедера журналисты) принесли ему его прозаические произведения, такие как: "Воспоминания необразумившегося молодого человека", "Каникулы в коме", "99 франков" и другие — Бегбедер довольно плодовитый писатель: к сегодняшнему дню в его арсенале девять романов, книга рассказов, эссе и комиксы.

Чаще всего в своих романах Бегбедер обращается к социальной проблематике, а именно к влиянию общества потребления на человека. Понятие «общество потребления» связано с социально-экономическим и культурным феноменом, окончательно стабилизировавшимся в развитых странах во второй половине 20 века. Это не философская категория, а скорее социально-теоретическая и экономическая. С философской точки зрения эту категорию осмыслил Жан Бодрийяр в своем труде «Общество потребления. Его мифы и структуры». Бодрийяр считает, что общество потребления — это общество самообмана, где невозможны ни подлинные чувства, ни культура. Бегбедер пытается осмыслить общество потребления с точки зрения художественной, однако в литературе он далеко не первый кто обращается к этой теме. В 18-19 веках распространение получила оптимистическая концепция буржуазного прогресса, исходя из которой, считалось, что повышение благосостояния общества, а следовательно, и каждого отдельного индивидуума, приведет к улучшению материального, а следом за ним и

¹ *Enfant terrible* — несносный (избалованный, капризный, озорной, непоседливый) ребёнок, происходит от французского выражения, появившегося в XIX веке, которое буквально означает «ужасный ребёнок» (Епишкин Н. И. Анфан терибль // Исторический словарь галлицизмов русского языка. — М: ЭТС, 2010. — 5140 с.).

культурного, духовного уровня каждого человека. Однако в послевоенные годы, стало очевидно, что повышение благополучия оборачивается порабощением человека миром вещей, упадком духовности, обезличиванием человека, а «весь дискурс о потреблении направлен на то, чтобы сделать из потребителя Универсального человека, всеобщее, идеальное и окончательное воплощение Человеческого рода, а из потребления предпосылку «человеческого освобождения», которое осуществилось бы вместо социального и политического освобождения и вопреки его поражению».¹ Это явление изображалось во многих произведениях французской литературы 50-60 годов 20 века, и даже получило собственное название — шозизм (фр. chosisme, от «chose» — «вещь, предмет»). Среди наиболее характерных представителей шозизма можно назвать Алена Роба-Грийе, Эльзу Триоле, Симону де Бовуар, Жоржа Перека. Все эти авторы, так или иначе, обращались к теме общества потребления, вещей, их влияния на личность человека, к мифологемам массовой культуры и связанными с ними архетипами подсознания. Нельзя сказать, что Бегбедер является прямым продолжателем этой литературной традиции, но ее влияние на его тексты очевидно: взять хотя бы первый роман Бегбедера «Воспоминания необразумившегося молодого человека» — название перекликается с заглавием романа Симоны де Бовуар «Воспоминания благовоспитанной девицы». Похоже не только заглавие, но и сама форма романа (повествование в виде мемуарных записей от первого лица, единственного и множественного числа), и само содержание.

Абсолютно все произведения Бегбедера основаны на фактах биографии самого писателя, однако их нельзя назвать романами биографическими. Бахтин писал, что биографическая форма строится на «основных и типических моментах всякого жизненного пути: рождение, детство, годы

¹ Бодрийяр Ж. Общество потребления / Пер. с франц. Е. Самарской. — М. : Республика, 2006. — С. 64.

учения, брак, устройство жизненной судьбы, дела, смерть...»¹. В романах Бегбедера конечно же присутствуют данные события, однако они выполняют функцию совершенно нехарактерную для биографического романа — «из целей сюжетного движения они превращаются в узловые точки опыта, воспитующего человека»².

Сквозной мотив творчества Бегбедера — подмена истинного ложным. Автор стремится нивелировать границы между реальным и художественным мирами, например свой роман «99 франков» номинирует выставленной за эту книгу ценой.

И в реальной жизни Бегбедер акцентирует свое сходство с героями собственных романов: скандальные увольнения, светские интриги, разводы, путешествия — всё это становится канвой для сюжетов Бегбедера, где прожигают свою жизнь Марк Марронье, Октав Паранго и Оскар Дюфрен — протагонисты писателя. Стремясь представить своим современникам их художественное отражение, Бегбедер акцентирует внимание на абсурдной стороне жизни, где люди совершают безрассудные поступки для того, чтобы не сойти с ума.

Однако в 2014 году свет увидел роман «Уна & Сэлинджер», который как бы выпадает из общего ряда произведений писателя. Это роман о молодых годах писателя Джерома Сэлинджера, основанный на фактологическом материале: дневники, записи, документы. Логичным будет сделать предположение, что фигура повествователя и сама повествовательная структура в этом романе будут отличаться от привычной. На основании этого предположения и строится дальнейшая работа.

Актуальность работы обусловлена устойчивым исследовательским интересом к «центростремительным тенденциям» романа, потребностью в

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. — М.: Искусство, 1979. — С. 207.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. — М.: Искусство, 1979. — С. 208.

уточнении представлений о роли автора, повествователя и героя, а также специфики их корреляции. Анализ повествовательных интенций в романах Бегбедера, являющихся переосмыслением традиций литературной классики и примеров новейших достижений жанра, обеспечивают возможность поддержания актуального диалога литературных эпох и национальных культур (М.М. Бахтин) и способствуют получению новых либо уточняющих знаний не только о специфике современного французского романа, но и романа вообще.

Новизна работы заключается в том, что творчество Бегбедера остается практически не исследованным — анализ его произведений ограничивается несколькими диссертациями и небольшими по объему литературоведческими статьями, а анализу романа «Уна & Сэлинджер», на данный момент, посвящено одно русскоязычное исследование.

Объектом исследования являются романы Ф. Бегбедера: «99 франков» (как произведение, наиболее ярко воплощающее в себе типичную для раннего Бегбедера манеру повествования) и «Уна & Сэлинджер» (как нетипичный для автора роман).

Предметом исследования являются повествовательные интенции или принципы художественного воплощения авторского сознания в романах Ф. Бегбедера «99 франков» и «Уна & Сэлинджер».

Методология исследования определяется особенностями исследуемого материала, целями и задачами выпускной квалификационной работы. Она включает в себя элементы историко-генетического, сравнительного, типологического, нарратологического подходов и методов. Историко-генетический подход реализуется в попытке определить литературную традицию, к которой принадлежит Бегбедер. Сравнительный и типологический подходы позволяют выделить основные направления и тенденции в творчестве этого автора, а так же в некотором роде

типологизировать героя повествователя. Для исследования повествовательных стратегий используется нарратологический метод.

Теоретическая значимость исследования состоит в выявлении специфики авторского и персонажного повествований во французском «автофикциональном» романе, характеризующимся стремлением к нивелированию онтологических границ между художественным и реальным мирами.

Практическая значимость заключается в том, что её материалы могут быть использованы в спецкурсах новейшей зарубежной литературы, истории французской литературы, а так же на уроках литературы в старших классах школ гуманитарной направленности — при изучении жанра автофикционального романа и романа вообще. Работа содержит приложение, которое даёт представление о том, каким образом исследование может быть использовано в рамках учебного процесса.

Структура работы. Работа состоит из введения, трёх глав и заключения.

Во введении обосновывается актуальность темы, определены цели и содержание поставленных задач, представлена методология, раскрыты новизна и практическая значимость работы. Дана краткая характеристика творчества Бегбедера.

В первом параграфе первой главы раскрывается содержание понятия «повествовательные интенции»

Во втором параграфе кратко рассматривается история и раскрываются основные эстетические характеристики жанра «автофикшн». Таким образом, первые два параграфа работы формируют теоретическую базу, необходимую для проведения углубленного анализа романов Бегбедера с целью выявления роли субъективных авторских интенций.

Третий параграф посвящён композиционной структуре романа «99 франков»

Во второй главе рассматриваются образы автора и героя, анализируются особенности повествовательных интенций романов Бегбедера, которые мы считаем типичными для этого автора. Упор делается на «99 франков» как наиболее показательный в этом плане роман.

Роман «99 франков» представляет собой структуру, в центре которой находится художественно воссозданный внутренний мир главного героя Октава Паранго, являющегося alter-ego автора. Номинации частей романа демонстрируют авторское видение протагониста.

Подобного рода диалог автора с героем продолжается на протяжении всего творчества Бегбедера. Герои его либо стремятся выделиться из массы, либо ищут комфорта в слиянии с другими персонажами. Автор же намеренно ставит героя в наиболее «удобную» позицию в художественной реальности. Таким образом, постоянно перемещая героя в нарративном пространстве своих романов, автор обеспечивает возможность изображения личности героя во всей многоаспектности её существования.

Использование многочисленных авто-аллюзий и двойников персонажей выступают в качестве одного из принципов художественной объективации автора.

В третьей главе представлены особенности романа «Уна & Сэлинджер». Рассматривается взаимодействие факта и вымысла. Упор сделан на фигуру нарратора, которая на первый взгляд отличается от типичного для Бегбедера нарратора, однако, по сути, является некой ступенью его, а, следовательно, и авторской эволюции.

В заключении работы повторяются выводы по главам, на их основании даётся конечная характеристика повествовательных интенций в романах Бегбедера.

Исследование прошло **апробацию** в форме докладов на всероссийских конференциях «Молодая филология 2016» и «Молодая филология 2017», в рамках которых были представлены основные положения третьей главы.

Глава 1

Особенности повествования в романе «99 франков»

1.1 Понятие «повествовательные интенции»

Изначально понятие **интенция** является понятием философским. В зависимости от сферы употребления, этот термин трактуется по-разному: так например, в средневековой схоластике это «намерение, цель, направленность сознания, мышления на какой-либо предмет»¹; логик Г. П. Грайс определил интенцию, как намерение говорящего сообщить нечто, то есть передать в высказывании определённое субъективное значение; философ Джон Сёрль понимает под интенциями (в его терминологии интенциональными состояниями) широкий спектр ментальных состояний, связанных с обращенностью сознания вовне, а не на самого себя; по А. Н. Леонтьеву, интенциональный аспект анализа деятельности — это выяснение цели действия (намерение, в таком случае, целевой замысел действия); аналогичное понимание встречается также в литературоведении — так например М. Эпштейн в работе «Ирония идеала: Парадоксы русской литературы» использует термин художественные интенции. Все эти точки зрения, по сути, схожи в понимании интенции как имманентной направленности сознания на какой-либо предмет, безотносительно к тому, является ли он реальным или только воображаемым.

В данной работе интенция понимается сугубо с литературоведческой позиции, а именно, как направленность авторского сознания на создаваемый им текст. Повествовательная же интенция будет представлять собой некую историю, обладающую «на уровне изображаемого мира темпоральной структурой»² и реализующуюся в коммуникативном акте между нарратором и реципиентом. Таким образом, понятие повествовательной интенции

¹ Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина — М.: Гардарики. 2004. — С. 325.

² Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — С. 10.

приближается к понятию **нарративной стратегии** у В. И. Тюпы — это «особый род коммуникативных стратегий культуры: конструктивное единство креативной (субъектной), референтной (объектной) и рецептивной (адресатной) компетенций нарративного текстопорождения»¹.

По утверждению М. Фуко, «выбор стратегий не вытекает непосредственно из мировоззрения или предпочтения интересов, которые могли бы принадлежать тому или иному говорящему»; а совершается «в соответствии с положением, занимаемым субъектом по отношению к области объектов, о которых он говорит»². Тюпа утверждает, что таким образом говорящий, позиционируя себя в коммуникативном пространстве, соответственно позиционирует и адресата (объекта) своего высказывания. Иными словами, исследование нарративных стратегий (а значит и повествовательных интенций) нескольких произведений одного автора позволяет говорить не только об их художественной структуре, но шире — о художественном методе автора, как об особом типе образного видения мира (концепции мира и человека).

Однако, в данной работе, понятие повествовательные интенции хоть и сближается с понятием повествовательные стратегии, но трактуется гораздо шире — под него будут попадать не только стратегии, но и система приёмов, используемая автором, и другие структурные особенности произведения. Таким образом, говоря о повествовательных интенциях в широком смысле, мы говорим о поэтике литературного произведения.

Не следует смешивать понятие «повествовательная интенция» с термином «**повествовательная инстанция**», который активно используется в работе и является теоретическим конструктом, отвечающим на вопросы «Кто говорит?» и «Кто видит?». Само же понятие «интенция» практически не

¹ Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. — № 3 (18). — С. 9.

² Цит. по: Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. — № 3 (18). — С. 9.

встречается на страницах этой работы, так как является обобщением для всех структурных, композиционных и изобразительных средств художественного произведения, а наиболее близким по смыслу словосочетанием к понятию «повествовательные интенции» будет **«особенности повествования»**.

1.2 Автофикциональная природа романа

Жанр, в котором пишет Бегбедер, чаще всего определяют как **non-fiction**, для которого характерно построение сюжетной линии, основанное на реальных событиях с редкими вкраплениями художественного вымысла. Н. Б. Иванова так охарактеризовала этот жанр: «non-fiction — это самая настоящая изящная (и даже порой изощренная) словесность, но без вымысла. Где персонажи — не выдуманные, а реально существовавшие (или существующие) лица. Преображенные? Чаще всего — да» и «non-fiction есть все, что не fiction, но остающееся в пределах художественного письма (в пределах интеллектуально-художественного дискурса)»¹. Французские исследователи (такие как Ф. Гаспарини, А. Женон) и некоторые русские (С. В. Мещеряков) относят романы Бегбедера к жанру автофикшн, который французский писатель Серж Дубровский определил как «олитературивание самого себя посредством самого себя»².

И действительно, абсолютно все произведения Бегбедера основаны на фактах биографии самого писателя — автор и сам признаётся в этом: «конечно, я использую описания своей жизни, потом их очень много обрабатываю, чтоб использовать в своих произведениях. Я думаю, что романы так и пишутся — берутся свои личные переживания и истории, потом переносятся на бумагу и выливаются в рассказы. Так создается история»³. Именно так, на основе фактов жизни Бегбедера, создавалось, пожалуй, главное его произведение — «99 франков».

Роман представляет собой сатиру на рекламу и рекламную индустрию, к которой сам автор имеет непосредственное отношение — Бегбедер, дипломированный специалист в области рекламы и маркетинга, занимал

¹ Иванова Н. Б. По ту сторону вымысла // Знамя. 2005. — № 11. — С. 10

² Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. — № 103. — С. 15.

³ Зеленая А. Фредерик Бегбедер: «Что меня вдохновляет кроме водки?» [Электрон. ресурс] // Интернет портал Geometria.ru — Режим доступа: <http://geometria.ru/blogs/culture/34921>, свободный.

должность копирайтера (создателя рекламных и пропагандистских текстов) в крупном рекламном агентстве Young & Rubicam около десяти лет, и подарил миру известнейшие рекламные слоганы, среди которых: «Мммм Данон» и слоган для рекламы Wonderbra «Посмотри мне в глаза, я сказала: в глаза».

Карьера копирайтера со скандалом закончилась после публикации романа «99 франков», в котором описаны будни этого рекламного агентства — основной текст предваряет ироническое предупреждение: «The names have been changed to protect the guilty»¹, что означает «все имена и названия изменены, чтобы укрыть виновных». Главный герой произведения работает копирайтером и пишет книгу о себе самом, фактически роман и является этой самой книгой: «Эту книгу я пишу, чтобы заставить моих шефов уволить меня. Если я уйду по собственному желанию, не видать мне никаких компенсаций как своих ушей. Так что я вынужден подпилить сук, на котором жидется моё благополучие»². Собственно, с этого и начинается сюжет: к герою приходит понимание того, что рекламная индустрия, навязывающая нормы общества потребления, духовно уничтожает человека, что, благодаря его работе, теперь «человек — такой же товар, как и всё остальное, и у каждого из нас свой срок годности»³, и он решает уйти, напоследок высказав всю правду на бумаге. В это же время агентство получает заказ на рекламную компанию обезжиренного йогурта (компания, кстати, называется «Манон» — прямая отсылка ко всем известной «Данон»). Далее события развиваются стремительно: нервный срыв во время конференции на работе, психиатрическая лечебница, отпуск, самоубийство начальника, съемки рекламного ролика, предложение занять место бывшего начальника. Герою кажется, что обладая властью, он сможет что-то исправить, но он «глубоко заблуждался: власть никогда не отдают тем, кто способен ею

¹ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 11.

² Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 17.

³ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 27.

воспользоваться»¹. В итоге герой попадает в тюрьму, как соучастник убийства. Сюжет подаётся в прямой хронологической последовательности, создаётся впечатление, что автор записывает события непосредственно после того как они произошли. Присутствуют, однако, флешбэки — ретроспективные отступления в прошлое, и один «экскурс» в будущее. Однако они существуют в сознании повествователя и подаются как размышления, воспоминания, и появление их, как правило, спровоцировано событиями, происходящими с героем во время сюжетных перепитий.

Тональность повествования носит исповедальный характер, кроме того, слово «исповедь» звучит и в самом тексте: «Я просто пишу *исповедь* сына тысячелетия»². В этой фразе явно звучит отсылка к роману «Исповедь сына века» французского писателя-романтика Альфреда де Мюссе (1810-1857), с которым «99 франков» перекликаются не только проблематикой, но и именами главных героев. Следует сказать, что интертекстуальное (и даже интермедиаальное, так как текст романа отсылает не только к литературным источникам, но и к другим формам современной медиакультуры) поле произведения необычайно широкое — количество цитат и реминисценций на страницу просто зашкаливает, причём их семантика работает, несмотря на ироническую тональность нарратора, на негативное восприятие описанного в тексте мира. Антиутопические мотивы подчёркиваются обращением к текстам Олдоса Хаксли, Джорджа Оруэлла, философским размышлениям Бодрийера и Ги Дебора, а рекламная индустрия и вовсе сравнивается с третьим рейхом: «Я, верный клевет Общества Показухи, исполнен кипучей энергии и готов к новым свершениям. Вперёд, друзья, к *четвёртому рейху!*»³.

Зная факты биографии писателя, можно подумать, что перед нами дневник Бегбедера, однако читатель заранее осведомлён, что перед ним

¹ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 293.

² Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 39.

³ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 110.

роман (художественное, фикциональное произведение), да и сам автор очень быстро разрушает это впечатление, называя имя главного героя: «Именуюсь я Октавом <...>»¹. Таким образом, становится ясно, что перед нами не Бегбедер, и даже не та фигура, которая называется абстрактным автором («исходя из определенных нормативных и познавательных установок, реальный, биографический автор (писатель) создает с помощью воображения, отбора и переработки жизненного материала автора художественного»²), а иная повествовательная инстанция. В терминологии Шмида — это эксплицитный (самопрезентуется с помощью употребления личных местоимений и форм глагола первого лица), автодиегетический (повествующий о самом себе в повествуемом мире) нарратор. Однако, с фигурой повествователя в этом произведении не всё так просто, но об этом по порядку.

¹ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 19.

² Корман Б. О. О целостности литературного произведения // Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. — Ижевск, 1992. — С. 120.

1.3 Композиционная структура романа

Композиционно роман состоит из шести глав, каждая из которых, в свою очередь, разделена на части. Между главами читателю предлагаются «рекламные паузы» — сюжеты рекламных роликов, которые отчётливо сатиричны и гротескны, но, по сути, абсолютно идентичны телевизионным рекламам. Сделано это для вывода рекламы из «автоматизма восприятия», что-то сродни «остранению»¹ В. Шкловского. Кроме того, эти вставки несут ещё одну функцию: они являются своего рода интерлюдиями — эпизодами, подводящими некий итог одной главы, и связывающими её со следующей. Таким образом, они работают на читательское восприятие и понимание всего текста в целом. Следует отметить, что эти эпизоды, рекламы, возникают в сознании героя-нарратора, и отражают его психологическое состояние. Так, например, во второй главе перед читателем разворачивается история взаимоотношений Октава и Софи, воспринимаемая (а следовательно, и подающаяся) нарратором как трагическая: встреча, любовь, беременность Софи, разрыв, сближение Софи с начальником Октава — следующий за главой рекламный эпизод показывает нам человека, захлёбывающегося в стиральной машине, и женщину, посыпавшую его стиральным порошком. Идейный стержень главы, и связанное с ним психологическое состояние героя сжимаются и аллегорически передаются в одном коротком эпизоде. Пятая глава заканчивается в тюремной камере — следующая за ней реклама обладает ярко выраженной суицидальной направленностью.

Похожую функцию выполняют эпиграфы, помещенные перед каждой главой — это выдержки из художественных и публицистических произведений, популярных песен, и обладают они как правильно негативной семантической направленностью. Эпиграфом ко всему произведению в целом служит предисловие к роману «Прекрасный новый мир» Олдоса

¹ Шкловский В. Искусство как приём // Шкловский В. О теории прозы. — М. : Издательство «Федерация», 1929. — С. 17.

Хаксли, в котором автор рассуждает о тоталитарном государстве и месте человека в нём. В сущности, с жестким тоталитарным режимом и сравнивает рекламную индустрию (и современный мир) Бегбедер — он называет ее «четвертым рейхом»: «Прежние диктатуры боялись свободы слова, искореняли инакомыслие, сажали писателей, сжигали вольнолюбивые книги. <...> Рекламный же тоталитаризм — вещь куда более тонкая, <...> Эта разновидность фашизма хорошо усвоила уроки предыдущих режимов <...> Чтобы обратить человечество в рабство, реклама избрала путь вьедливого, умелого внушения»¹. Реклама у Бегбедера становится символом, который выражает «тоталитаризм, доведённый до абсурда»².

Каждая глава названа личным местоимением: «Я», «Ты», «Он», «Мы», «Вы», «Они». Смена повествовательных ситуаций происходит таким образом, что название главы имеет прямую корреляционную связь с субъектом и (или) объектом повествования. В соответствии с этим изменяется и повествовательная инстанция.

В **первой главе**, повествование ведётся от лица главного героя — Октава Паранго. Самопрезентация нарратора происходит с помощью употребления местоимения «я» и форм глагола первого лица: «*именуюсь я Октавом*», «*я рекламист*», «*я нелюбезный рассказчик*», «*я стал свидетелем*» и т.д.

С. В. Мещеряков выделяет в первой главе три повествовательных плана. По его мнению, первый план представляет наиболее персонифицированный нарратор, отделённый от непосредственного сюжетного действия, во втором плане нарратор остаётся персонифицированным и является непосредственным участником сюжета, третий план появляется благодаря голосу не персонифицированной

¹ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 147.

² Иеронова И. Ю., Трофимова О.А. Текстовый концепт «общество потребления» в романе Ф. Бегбедера «99 франков» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — 2012. Вып. 2. — С. 42.

повествовательной инстанции, не имеющей отношения к сюжетному действию, и являющейся наиболее приближенной к автору произведения. Основанием для такой интерпретации текста (в частности для выделения третьего повествовательного плана) послужила девятая часть первой главы, в которой рассказчик, подводя некий итог написанному, показывает читателю «срез» эпохи, того мира, в котором существуют герои произведения. При сохранении повествовательной ситуации от первого лица меняется пространственно-временная точка зрения — повествование переходит из режима «это происходит сейчас» в «это случилось тогда»: «*В те времена гигантские фотографии товаров красовались на стенах домов...*»¹.

Однако обратимся к определению не персонифицированного нарратора: по мнению Е. В. Падучевой такой повествователь должен быть «экзегетическим, не входящим во внутренний мир текста. Экзегетического повествователя называют еще имплицитным, поскольку это рассказчик, не называющий себя. Главное его свойство — то, что он не имеет полноценного существования ни в каком мире — ни в вымышленном, которому принадлежат герои, ни в реальном, которому принадлежит автор»². В девятой части первой главы сохраняются индексы, не согласующиеся с концепцией не персонифицированного нарратора, а именно: употребление личных местоимений и форм глагола первого лица — «я это знаю сам *проверял*»³, использование лексики того же порядка что и в остальных частях главы, повествование с «оглядкой на читателя»⁴. Поэтому неправомерно говорить о не персонифицированном нарраторе, скорее это нарратор-вспоминающий. Таким образом, мы всё-таки выходим на необходимое разграничение повествовательных планов: повествующее «я» и повествуемое «я». Однако эти инстанции подчиняются фигуре высшего порядка — самому

¹ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 82.

² Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. — М.: Языки славянской культуры, 1996. Изд. 2-е, 2010, — 480 с.

³ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 83.

⁴ Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — С. 58.

автору произведения. Бегбедер с самого начала заявляет, что его герой пишет книгу о себе самом, и это заявление обладает амбивалентной семантикой — во-первых, оно даёт понимание автофикциональной направленности произведения, того, что герой является маской, за которой скрывается автор, во-вторых оно даёт автору (биографическому) право как угодно менять режим повествования, сохраняя при этом главную повествовательную инстанцию — главного героя, пишущего эту самую книгу. Всё это придаёт тексту кажущуюся многоуровневость, обусловленную игровой направленностью авторского сознания, и такого рода игра будет являться характерной практически для всех произведений Бегбедера, которые хоть и носят реалистический характер, но, тем не менее, являются участниками постмодернистского дискурса.

Совершенно меняется режим повествования во **второй главе**, которая называется «Ты». Субъект речи комментирует всё происходящее с объектом речи — Октавом, называя его местоимением второго лица: «Нынче *тебя* подстерегает бессонная ночь. Со времени ухода Софи *ты маешься* по выходным как проклятый»¹. Во второй главе рассказывается о наиболее травматическом моменте жизни главного героя — его разрыве с возлюбленной, и, таким образом, повествование «со стороны» является закономерным — это своего рода психологическая защита, герой рассматривает это событие как происходящие не с ним. Происходит деление на повествующее «я», которым является всё тот же нарратор-вспоминающий, появившийся в конце первой главы — на это указывают его рассуждения о «том» времени: «Да, *то были времена*, когда даже нежность шла на продажу»²), а повествуемое «я» максимально объективируется, отодвигается от повествующей инстанции. Однако обе эти фигуры являются воплощением главной повествовательной инстанции — Октава-автора, пишущего книгу, а все трансформации, которые эта фигура претерпевает, являются

¹ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 93.

² Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 134.

искусственными. Косвенно, но весьма недвусмысленно на это указывает то, что осведомлённость нарратора равна осведомлённости главного героя — мы узнаём только о тех событиях, в которых принимал участие или о которых знал Октав, мы можем узнать только о том, о чём думал герой, и том, что являлось для него важным. Кроме того, дальнейшая организация текста указывает на то же.

В **третьей главе** «Он» расщепление инстанций достигает своего максимума — повествование принимает форму от третьего лица. Осведомлённость нарратора остаётся прежней за исключением последней части главы, где мы видим события происходящие с Софи и начальником Октава Марком Маронье. Здесь происходит то, о чём говорил С. В. Мещеряков в связи с первой главой романа — появляется не персонифицированный нарратор, который максимально приближен к автору произведения. Автор как бы выдаёт себя, намеренно или нет, но его желание подать произведение как книгу, написанную Октавом Паранго, терпит крах.

В **четвёртой главе** роль нарратора вновь переходит к Октаву. Объектом повествования становится группа людей, в которую входит рассказчик. События, происходящие с этой группой, освещаются через призму восприятия главного героя, в соответствии с этим в название главы вынесено местоимение «Мы».

Название **пятой главы** — «Вы», и, придерживаясь установившейся логике, нарратор обозначает этим местоимением объект своего повествования — Октава и его коллегу Чарли: «*Вы оба — Чарли и ты — прямо-таки олицетворяете собой вершину каннского успеха...*»¹. Объединение их в одну инстанцию связано с тем, что судьбы этих двух персонажей становятся неразрывно связанными — они делят между собой руководящую должность, вместе совершают преступление, вместе попадают

¹ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 316.

под арест. Кроме того, местоимением «Вы» обозначаются Октав и его любовница Тамара: «*Вы с Тамарой* просыпаетесь только под вечер...»¹.

Казалось бы, здесь снова происходит смещение фигуры Октава с первого повествовательного плана, однако употребление нарратором определённых конструкций даёт понять, что рассказчиком остаётся Октав: «*мы с Чарли* раз десять за вечер нарочито шумно встаём из-за стола...»². Ко всему прочему, в главе встречается местоимение «ты», употребляемое нарратором по отношению к Октаву. Наиболее частотно это местоимение встречается внутри любовной линии произведения: либо при описании отношений с Тамарой (которые, как и с Софи, закончились разрывом) — «И вот она целует *тебя* — напоследок, — и *ты* выпускаешь её хрупкое запястье»³, либо в сценах связанными с воспоминаниями о Софи: «*Ты* плачешь и причитаешь сквозь слёзы...»⁴.

В главе как будто бы происходит смешение всех повествовательных ситуаций, которые встречались ранее. А на последней странице главы встречается строчка и вовсе сбивающая с толку: «Даже сейчас, *когда ты пишешь эти строки*, ты всё ещё плачешь»⁵. Таким образом подтверждается симулятивный характер построения повествовательных инстанций и наслоения их друг на друга — постоянная трансформация наррации и перемещение героя в нарративном пространстве текста (от повествующего «я» к повествуемому «я», вплоть до полного отделения нарратора от объекта изображения) дают автору возможность изобразить личность протагониста во всей многоаспектности её существования.

Заключительная глава романа носит название «Они» — смешение повествовательных ситуаций достигает своего апогея, а местоимение

¹ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 336.

² Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 328.

³ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 339.

⁴ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 352.

⁵ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 352.

употребляется как по отношению к Октаву и Чарли, так и по отношению к Софи и Марку Маронье. Октав находится в тюрьме, перед ним висит репродукция «Пирог» Гогена, на которой изображен полинезийский пляж и супружеская пара с ребёнком — в сознании героя появляются картины жизни Марка и Софи, которые симулировали своё самоубийство и сбежали на остров Призраков, на котором живут все, якобы мёртвые, знаменитости.

Таким образом, на протяжении всего романа Октав как бы находится на границе наррации, постоянно перемещаясь, он меняет свои функции: от полного совпадения с нарратором, до максимального отдаления от повествовательной инстанции, которой, по замыслу автора, он же и является — ведь Октав пишет роман о себе самом.

Итак, Октав закончил свою «книгу, цена ей — 99 франков»¹.

¹ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 380.

Глава 2

Автор и герой в романах Ф. Бегбедера

2.1 Образ героя в произведениях Бегбедера

В связи с автофикциональной направленностью романов Бегбедера, следует более детально проанализировать взаимоотношения автора и героя, который, по законам жанра, конструируется на основе собственной личности. Для того чтобы более полно понять специфику изображения главного действующего лица, рассмотрим не только героя романа «99 франков», но и других протагонистов писателя.

В интервью portalу Sostav.ru Бегбедер так охарактеризовал роман «99 франков» — «это тот же «Дон-Кихот». Только вместо мельниц — рекламные афиши». Такое заявление даёт основание рассмотреть образ протагониста его романов в парадигме типологии, выдвинутой И. С. Тургеневым в работе «Гамлет и Дон-Кихот».

Безусловно, герой Бегбедера тяготеет к типу Гамлета: он эгоист (это подтверждается уже только одним названием романа «Романтический эгоист»), «он знает до тонкости все свои недостатки, презирает их, презирает самого себя — и в то же время, можно сказать, живет, питается этим презрением»¹ — эти строки Тургенева как будто бы написаны про героя Бегбедера, и они как нельзя лучше объясняют отрицательную стилизацию себя в тексте произведений. Анализ, к которому склонен Гамлет, проявляется у Бегбедера в самой наивысшей форме — его герои рассказывают истории о самих себе: Октав пишет книгу, а роман «Романтический эгоист» представляет собой дневниковые записи Оскара Дюффрена, а дневник, по

¹ Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот [Электрон. ресурс] // Проект "Собрание классики" (Lib.ru/Классика). — Режим доступа: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0240.shtml, свободный.

утверждению Б. Хазанова, это «исповедь <...>, бегство в собственный мир, документ самоанализа, саморазоблачения, самомучительства, самоупоения»¹.

Однако Бегбдер назвал не Гамлета, а Дон-Кихота. Что же в его герое от хитроумного идадьго? Во-первых, он так же смешон — юмор, приобретающий гротесковые формы, в первую очередь по отношению к себе и своей судьбе, характерная черта бегбедеровских протагонистов, но чужаковатость героя ещё не даёт оснований для соотношения его с данным типом. Главная черта Дон-Кихота — наличие идеи, «он весь живет вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам»². В этом смысле Октав Паранго несомненно встраивается в такую типологию, враждебные человечеству силы для него — это рекламная индустрия, а способ борьбы с ней — создаваемый им памфлет. Октав приносит себя в жертву в прямом смысле этого слова — хотя он и надеется на благополучный исход своей авантюры и «золотой парашют» по увольнению, в итоге он оказывается смертельно больным в тюрьме. Неслучайно авторское сравнение героя с Христом: «Вот почему я решил уйти на пенсию в тридцать три года. Похоже, это идеальный возраст для воскресения»³. Однако борьба Октава не может быть сопоставлена с борьбой Дон-Кихота — это не слепое служение идее, а рациональный расчёт, спасти, в первую очередь, герой рассчитывает сам себя.

Обратимся к другим произведениям автора. В романах главными действующими лицами, а по совместительству и рассказчиками выступают три героя — Марк Маронье (впервые появившийся в романе «Воспоминания необразумившегося молодого человека», 1990), Октав Паранго («99 франков», 2000) и Оскар Дюфрен («Романтический эгоист», 2005).

¹ Цит. по: О. Б. Боброва, А. А. Сивогривова // Типологические закономерности эволюции жанра в русской литературе: сб. ст. - 2. — Ростов н/Д: РГПУ, 2003. — С. 10.

² Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот [Электрон. ресурс] // Проект "Собрание классики" (Lib.ru/Классика). — Режим доступа: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0240.shtml, свободный.

³ Бегбдер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 20.

Герои Бегбедера являются персонажами сквозными – история Марка Маронье, появляющегося впервые в «Воспоминаниях необразумившегося молодого человека», продолжается в романе «Любовь живёт три года». Маронье присутствует и в романе «99 франков», однако, и это весьма интересно, здесь он уже не протагонист, а второстепенный персонаж — начальник главного героя Октава Паранго. В этом романе черты Марка, известные нам из «Воспоминаний необразумившегося молодого человека» (как внешности: «худой как скелет», «отвратная физиономия», «два носа», так и характера: одиозный, эпатажный скандалист и гедонист) как бы переходят к Октаву, а Маронье приобретает черты более взрослого человека. Марк Маронье из «Воспоминаний...» и из «Любовь живет три года» равен Октаву Паранго. Эти персонажи вводятся в повествование одинаковым образом, с помощью самопрезентации: «Марк Маронье обладал отвратной физиономией. Уж я-то знаю, потому что Марк Маронье — это я»¹, «Именуюсь я Октавом, одеваюсь в АРС. Я рекламист: да-да, это именно я загаживаю окружающую среду»². На связь образов Маронье и Паранго указывают и следующие цитаты: «Марронье прекрасно знает кухню нашей профессии. Это он посвятил меня в законы рекламы»³, «Я пришел в это американское агенство потому, что там вкалывал Марк Марронье»⁴. Можно сказать, что образ циника Октава развился из образа Марронье — Октав это более жёсткая, более циничная его копия. Одинакова и манера повествования этих персонажей — о себе самом, от первого (в некоторых случаях от третьего) лица, преимущество в ироническом ключе, приобретающая характер исповеди. Говорить об исповедальности текстов Бегбедера позволяет и сама форма повествования от первого лица, а в «99 франков» герой и вовсе пишет книгу, которая по его задумке должна обличать рекламную индустрию (в которой герой как раз и работает). Герои Бегбедера

¹ Бегбедер Ф. Воспоминания необразумившегося молодого человека / пер. с фр. О. Акимовой. — М. : Симпозиум, 1990. — С. 7.

² Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 19.

³ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 73.

⁴ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 69.

рефлексируют по поводу прожитой жизни и, так или иначе, его герои приобретают черты романтических героев — индивидуалистов, противопоставленных окружающему миру.

Повествование в романах Бегбедера происходит с постоянной оглядкой на читателя — «нарратор, ищущий признания со стороны своего слушателя или читателя, оставляет в тексте разные признаки апелляции (в частности импрессивной функции) и ориентировки: он желает произвести на читателя или слушателя положительное или отрицательное впечатление (импрессивная функция), учитывает его реакции (ориентировка), предугадывает его критические реплики (ориентировка), предвосхищает их (импрессивная функция), пытается их опровергнуть»¹. Герои Бегбедера всё время обращаются к читателю: «Вообразите себе высокого худощавого парня с двумя носами, и у вас будет довольно точное представление о герое сего романа»², «Я — тот самый тип, что продаёт вам разное дерьмо»³ или «Думаешь, мне есть что сказать?»⁴. В этих обращениях сквозит желание произвести впечатление при помощи отрицательной стилизации самого себя — это то, что Бахтин называл исповедальным самоопределением с лазейкой: «Исповедальное самоопределение с лазейкой <...> по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим. Кающийся и осуждающий себя на самом деле хочет только спровоцировать похвалу и приятие другого»⁵. Своеобразную «лазейку» оставляют себе и герои Бегбедера — так Марк Маронье, цинично утверждающий, что любовь живёт три года, до последней минуты надеется, что он ошибался, а Октав, прожигающий свою жизнь и отравляющий жизнь

¹ Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — С. 57.

² Бегбедер Ф. Воспоминания необразумившегося молодого человека / пер. с фр. О. Акимовой. — М.: Симпозиум, 1990. — С. 10.

³ Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — С. 18.

⁴ Бегбедер Ф. Романтический эгоист / пер. с фр. М. Зониной. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2005. — С. 5.

⁵ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. — М.: Искусство, 1979. — С. 129.

окружающих, пишет книгу, призванную разоблачить породившую его рекламную индустрию.

2.2 Автор и герой

«Бегбедер, по собственному признанию, в своих романах конструирует легиона из его»¹ — деталями являются достоверные детали жизни (его жизни и жизни общественной), преломлённые его субъективным сознанием, которые соединяются друг с другом в соответствии «с поэтической логикой созвучий и тропов»², и на выходе получается художественная копия автора, своего рода маска, за которой тот прячет своё собственное лицо. Однако эта маска и реальное лицо очень похожи — это всё тот же скандалист-рекламщик, тусующийся семь дней в неделю и пишущий книги в перерыве между вечеринками: «Мне понадобилось сорок лет, чтобы научиться с ними (страхами) уживаться. Выпиваю, кривляюсь на публике, плюс со страхами воюют и мои герои. Так и сочиняются мои книжки»³. Интересным образом эта идентичность маски и лица показана в фильме Яна Кунена «99 франков» (2007) — Октав (актёр Жан Дюжарден) смотрится в зеркало и видит в отражении Фредерика Бегбедера.

Интересно то, что «автор обычно не намеревается изображать самого себя, превращать себя в фиктивную фигуру»⁴ — Бегбедер намеренно превращает себя в фиктивную фигуру. Рисуя своего героя на основе своей автобиографии и своих ценностных ориентиров, Бегбедер нивелирует границу между персонажем и собственной личностью. Автор сам делает акцент на этом, играя с восприятием читателя и приподнимая маску: «Кто я? Некоторые утверждают, что меня зовут Оскар Дюфрен; прочие полагают, что мое настоящее имя — Фредерик Бегбедер. Иногда я сам теряюсь. Просто я считаю, что Фредерик Бегбедер не прочь бы стать Оскаром Дюфреном, да

¹ Арджанова А. А. Флоберовский код в творчестве Фредерика Бегбедера [Электрон. ресурс] // Современная литература: поэтика и нравственная философия. – Краснодар 2010. — Режим доступа: <http://lib.znate.ru/docs/index-291138.html?page=10>, свободный.

² Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. — № 103. — С. 23.

³ Зеленая А. Фредерик Бегбедер: «Что меня вдохновляет кроме водки?» [Электрон. ресурс] // Интернет портал Geometria.ru — Режим доступа: <http://geometria.ru/blogs/culture/34921>, свободный.

⁴ Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — С. 44.

кишка тонка. Оскар Дюфрен – это он сам, только хуже, иначе зачем бы его придумывать?»¹. Оскар Дюфрен, Марк Марронье, Октав Паранго — всё это маски, двойники, alter-ego Фредерика Бегбедера. Иногда Бегбедер не просто приподнимает маску, но и вовсе сбрасывает её и открывает своё собственное лицо: «– Hello, my friend Marc Maronnier! Я ответил ему: – Марк Марронье умер. Я убил его. Отныне здесь только я, а меня зовут Фредерик Бегбедер»² — и даже после такой трансформации не меняется ни сюжет, ни смысл произведения.

Такую ситуацию можно описать словами Бахтина: «герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой в отличие от бесконечного героя романтизма и неискупленного героя Достоевского самодоволен и уверенно завершен»³. В самодовольности героям Бегбедера никак не откажешь, а вот завершенности в них как раз нет. Напротив, герой Бегбедера, как правило, находится в поиске собственной идентичности — той самой, которой общество потребления его лишило. У Бахтина герой сам является своим автором, у Бегбедера же — автор сам является своим героем.

Мы наблюдаем в некотором роде слияние того, что называется абстрактным автором с эксплицитным нарратором, и в итоге получается персонаж, который выступает как автор, и в то же время сам является участником сюжета. Если принять во внимание тот факт, что Бегбедер намеренно наделяет персонажей автобиографическими чертами и создает из себя своего рода фиктивную фигуру, то можно говорить о том, что мы наблюдаем за постепенной эволюцией абстрактного автора в его романах (мы говорим о эволюции абстрактного автора, а не эволюции Бегбедера, так как помним о том, что рассматриваем произведения художественные, хоть и

¹ Бегбедер Ф. Романтический эгоист / пер.с фр. М. Зониной. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2005. — С. 11.

² Бегбедер Ф. Любовь живёт три года / пер.с фр. Н. Хотинской. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2003. — С.189.

³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. — М.: Искусство, 1979. — С. 20.

с элементами биографии конкретного автора, явно чувствующегося на страницах произведений, но, тем не менее, являющегося лишь конструкцией возможного Бегбедера, мимезисом в аристотелевском понимании). Этот абстрактный автор рефлексировал по поводу происходивших с ним когда-то событий, то есть рассказывает о себе самом, но так как он может взглянуть на эти события как на историю, которую можно рассказать, то тот, о ком он рассказывает — это уже не он. Именно поэтому нужны маски, за которыми скрывается рефлексировующий нарратор — повествование ведется о Марке Маронье (или Октаве Паранго), и в то же время они ведут это повествование, сами являются повествовательной инстанцией. Зачем же Бегбедер использует разных протагонистов, ведь вполне можно ограничиться одним именем? Скорее всего, ответ на этот вопрос в эволюции персонажа романов Бегбедера: Октав — это более «жесткая» и циничная копия Маронье, разочаровавшийся в жизни и погрязший в рекламном омуте потребления (однако пытающийся разоблачить этот омут) человек. Мы наблюдаем расщепление абстрактного автора — автобиографической инстанции, не привязанной к одному имени, а переходящей от персонажа к персонажу, словно примеряя по очереди разные судьбы. Наверное не случайно Маронье уводит Софи, девушку Октава, и инсценировав самоубийство уезжает с ней на райский остров в океане (или действительно умирает, а остров является лишь грёзами Октава о жизни, которая могла бы быть у него, то есть грёзами об идеальном образе самого себя).

«Эстетическое событие может состояться лишь при двух участниках, предполагает два несовпадающих сознания» — пишет Бахтин — «когда герой и автор совпадают или оказываются рядом друг с другом перед лицом общей ценности кончается эстетическое событие и начинается этическое»¹, в случае Бегбедера — это самоотчет-исповедь.

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. — М.: Искусство, 1979. — С. 21.

Глава 3

Особенности повествования в романе «Уна & Сэлинджер»

3.1 Факт и вымысел в романе

В 2014 году Бегбедер публикует роман, выбивающийся из общего ряда его произведений, называется он «Уна & Сэлинджер». Как видно из заглавия, роман повествует о двух крупных фигурах XX века — Джероме Сэлинджере, авторе культового романа «Над пропастью во ржи» и Уне О`Нил, дочери американского драматурга Юджина О`Нила. Как правило, заглавие является «лицом» произведения, Бегбедер не отступает от этой традиции, читатель мгновенно понимает, что перед ним история любви, на ум сразу приходят такие ассоциации как «Тристан и Изольда», «Ромео и Джульетта». Интересно то, что между именами главных героев стоит не союз «и», а амперсанд, использование которого, во-первых, указывает на иностранность, а во-вторых, подчеркивает, что свойственно Бегбедру, некую бизнесовость, рекламность заглавия (сравните: Procter & Gamble, M&M`s).

В романе рассказывается о взаимоотношениях Джерома и Уны на фоне событий, определивших ход дальнейшей мировой истории — Второй мировой войны. Сам автор определяет жанр своего произведения как «**faction**» — производное от слов «fact» (факт) и «fiction» (фикция). Это довольно молодой неологизм, тесно связанный с жанром non-fiction. А. А. Федотова так определила этот жанр: «произведение, основанное на проверенных фактах, но изложенное в виде художественного повествования»¹. Данный тип повествования в западной литературе как реакция на очередной рост популярности жанра «исторический роман», после того как книга Томаса Кенилли «Ковчег Шиндлера» (1982), более известная как «Список Шиндлера», был определён западными

¹ Федотова А. А. К вопросу о некоторых лингвостилистических особенностях жанра «faction» // Научные ведомости. Серия Гуманитарные науки. 2013. — №6 (149). Выпуск 17. — С. 121.

литературоведами как художественное произведение в жанре **non-fiction** — роман основан на фактографическом материале: интервью, доказательствах, документах. А. А. Федотова, прослеживая генезис произведений жанра **faction**, отмечает, что одним из создателей жанра является американский писатель Норман Мейлер, который работал над вымышленной биографией Мерлин Монро, и представил реально существующих людей не в документальной, а в художественной форме. В одном ряду с Мейлером исследователь рассматривает представителей так называемой Новой журналистики — альтернативной технике написания газетных статей в американской публицистике 60-70х годов XX века, которая тяготела к художественной форме, а не к публицистической, и заключалась в применении таких писательских приёмов как использование «живой речи» и диалогов, художественных описаний, анализ событий с точки зрения персонажей при доминирующей авторской точки зрения. Помимо Мейлера в этот ряд включаются такие писатели-публицисты как Хантер Томпсон, Джоан Дидион и Труман Капоте (последний, кстати, является персонажем рассматриваемого романа Бегбедера).

«Так случилось, что факт сумел добиться художественного значения и равноправия хотя бы внутри писательского мира»¹. Как писали ещё представители ЛЕФа: «Мы — против литературы вымысла, именуемой беллетристикой; мы — за примат литературы факта».² Сейчас в шорт-листы крупных литературных премий всё чаще попадают романы на исторические темы, основанные на подлинных документах — как в отечественной литературе («Зимняя дорога» Л. Юзефовича), так и в литературе зарубежной — вспомним лауреата букеровской премии Джулиана Барнса с его романом «Шум времени», являющимся художественным осмыслением биографии композитора Дмитрия Шостаковича. Критик Галина Юзефович так

¹ Палиевский, П. В. Литература и теория. — М.: Сов. Россия, 1979. — С. 142.

² Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / под ред. Н. Ф. Чужака. — М. : Издательство «Федерация», 1929. — С. 5.

охарактеризовала эту книгу — «это очень личное, почти интимное эссе, диковинная (и при этом весьма успешная) попытка внутреннего перевоплощения англичанина Барнса в русского Шостаковича»¹. Похожую специфику — личного, интимного эссе — носит и роман Бегбедера «Уна & Сэлинджер».

Роман снабжен предисловием, которое названо «Это не вымысел», и в котором автор дает ему вышеназванное определение: «Эта книга — *чистый fiction*. Все в ней точно соответствует действительности: персонажи реальные, места существуют (или существовали), факты подлинны, а даты можно проверить по биографиям и учебникам истории. Все остальное вымышлено...».² Говоря нам, что «это не вымысел», автор, с одной стороны, претендует на реальность изображаемых в тексте событий, то есть фактуальность текста, однако, с другой стороны, мы знаем, что перед нами роман, то есть произведение художественное, литературное, фикциональное, функция такого текста, в первую очередь, эстетическая, а не историческая, и Бегбедер делает оговорку, указывающую на это «...*факты подлинны, а даты можно проверить по биографиям и учебникам истории. Все остальное вымышлено...*». Получается, что перед нами не фантазия автора в чистом виде, а своего рода симуляция — Бегбедер конструирует мир на основе фактов, задавая реальные исторические факты и личности как константы этого мира. Герои, помещенные в эту симуляцию, начинают функционировать в ней, и автор как бы наблюдает за тем, что с героями в этой модели происходит, то есть додумывает или художественно переосмысляет реальные биографии. Мимесис, в понимании Аристотеля — это художественная конструкция возможной действительности. В данном случае, перед нами конструкция реальной действительности, факт, пропущенный через авторское сознание и «приправленный» вымыслом, то

¹ Юзефович Г. «Шум времени»: биографический роман Джулиана Барнса о Шостаковиче [Электрон. ресурс] // Интернет-проект Meduza. — Режим доступа: <https://meduza.io/pages/about>, свободный.

² Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 5.

есть фикцией. Сам прием уже не нов в литературе, взять хотя бы «Войну и мир» Л. Н. Толстого. Однако Бегбедер пошел по этому пути дальше — большая часть описываемых событий имели место быть, и абсолютно все герои произведения реальные люди — это Сэлинджер, семья О`Нилов, Чарли Чаплин, Эрнест Хемингуэй, Трумэн Капоте, Орсон Уэллс и другие. С одной стороны, мы видим личности, сконструированные на основе автобиографий, воспоминаний, фактов — их подлинность не вызывает сомнения. С другой стороны, они являются персонажами романа и с этой точки зрения это фигуры квазиисторические. «Наполеон Толстого не является ни отражением, ни отображением реальной исторической личности, а изображением, мимесисом Наполеона, т. е. конструкцией возможного Наполеона»¹. Так и Сэлинджер Бегбедера является конструкцией возможного Сэлинджера. Вся фактуальность описываемых ситуаций еще не отменяет их фиктивности. В этой связи будут уместны слова Аристотеля о том, что поэт, в отличие от историка «говорит не о том, что было, но о том, что могло бы быть в соответствии с вероятностью или необходимостью».² Таким образом, мы наблюдаем своеобразную игру автора с читателем, характерную для литературы постмодернизма — он заставляет нас поверить в реальность изображаемого с помощью документальности текста.

Как отмечалось ранее, действие романа происходит на фоне событий Второй мировой войны. Именно в этой напряженной обстановке факт обрел небывалый до этого литературный потенциал и художественное значение. «В этой обстановке жизнь снова обрела язык, перекрытый было рассуждениями философов, политиков, художников и моралистов, и заговорила сама».³ Этим можно объяснить стремление автора к фактуальности — любовная линия романа (имеющая место быть в жизни, но с фиктивными подробностями) очень резко проступает на фоне исторических событий: разгрома Пёрл

¹ Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — С. 20.

² Цит по: Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — С. 16.

³ Палиевский П. В. Литература и теория. — М.: Сов. Россия, 1979. — С. 146.

Харбор, высадки союзников, бомбёжки Хиросимы. К тому же, это даёт Бегбедеру дополнительную возможность для изображения окружающей действительности и характеров героев — очень часто мы видим сцены, построенные на контрасте: «золотая молодежь» в Америке развлекается на фоне захвата Германией Франции; в знак солидарности с сопротивлением герои обходят все французские бистро; Уна и Чаплин заказывают клубнику, тогда как Сэлинджер рискует жизнью на фронте.

Дополнительную документальность тексту придает использование Бегбедером реальных фотографий — например фотография Уны в самом начале романа, сопровождающаяся авторским комментарием: «Эту молодую женщину зовут Уна О`Нил: отметьте её причёску под Джин Тирни (косой пробор, открытый лоб), ослепительной белизны зубки и напряжённую ярменную жилку на шее, выражающую её веру в жизнь»¹ или фотография надгробий Уны (уже Чаплин) и Чарли Чаплина, сделанная самим автором: «Я сфотографировал этот камень в цветах, который считаю могилой двадцатого века».² Кроме того, примерно в середине романа Бегбедер использует совершенно новый постмодернистский приём, как пишет сам автор «отчаянно современный опыт» — он предлагает читателю отложить книгу, взять в руки «какой-нибудь навороченный цифровой гаджет» и ввести в поисковике Oona O`Neill. Поисковик выдаёт короткое видео — «первый и последний опыт Уны О`Нил», кинопроба для фильма Юджина Френке «Девушка из Ленинграда». «Оживляя» таким образом героиню своего романа, Бегбедер не оставляет читателю никакого иного выхода, кроме как поверить во всё, что написано автором об этой девушке.

Помимо прочего, Бегбедер вставляет в текст своего романа письма — как реальные письма, опубликованных ранее в биографиях и мемуарах, так и письма вымышленные самим Бегбедером. В тексте эти два вида писем

¹ Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 7.

² Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 301.

разграничены графически — реальные выделены курсивом. Если бы не было этого разграничения, роман еще бы больше убеждал читателя в фактуальности написанного, однако Бегбедер намеренно указывает нам на то, что часть писем вымышлена: «Признаться, я вздохнул с облегчением, когда меня не допустили к этой мифической переписке. Действительно, если бы я мог прочесть подлинные письма Джерри, то никогда не сумел бы их сочинить».¹ Вырисовывается интересная ситуация — с одной стороны автор имеет намерение убедить читателя в реальности происходящего, с другой стороны он как будто-то бы не стремиться к фактуальности как таковой — мы заранее знаем, что перед нами вымысел: «Персонажи этой книги прожили жизни, полные тайн, — что дает простор авторской фантазии. Однако я торжественно заявляю: будь эта история неправдой, я был бы глубоко разочарован».² Мы наблюдаем игру, причем не только автора с читателем, но и игру внутри авторского сознания. «Чем похожи игра и вымысел? Ответ мы найдём в аристотелевской теории подражания. И игра, и литературный вымысел суть формы познания — постольку, поскольку познание суть цель и конечный результат подражания. Именно сказательный — мифический — характер рационального познания посредством подражания заставляет подражателя говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости»³.

¹ Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 314.

² Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 5.

³ Литература и документ: теоретическое осмысление темы (материалы «круглого стола») [Электрон. ресурс] // Журнал «Литературная учеба» [Электрон. версия] — 2009. — № 1. — Режим доступа: <http://www.lych.ru/37-2009-07-17-14-09-57/-s12009/264>, свободный.

3.2 Образ нарратора

Шмид говорил о том, что для того чтобы вызвать у читателя эстетическую установку, «автор должен организовать повествование таким образом, чтобы содержательной стала сама манера повествования».¹ На примере «99 франков» и некоторых других романов Бегбедера, освещённых в предыдущих главах, стало ясно, что автор делает содержательной свою манеру повествования, и таким образом складывается определённый стиль, «почерк» Бегбедера, по которому искушённый читатель без труда его узнает. Однако новый роман этого автора отличается жанром и спецификой, так будет ли отличаться фигура повествователя?

В романе «Уна & Сэлинджер» повествование как бы разбивается на две смысловые части — «современную», которой начинается и заканчивается произведение, и «историческую», в которой изображается история взаимоотношений главных героев. Эти две части взаимопроникающие — читатель постоянно чувствует неразрывную связь прошлого с настоящим или, в контексте «исторической» части, настоящего с будущим. Эти две части объединяет одна и та же повествовательная инстанция, которая, впрочем, в зависимости от того в какой части находится, функционирует по-разному.

В «современной» части мы наблюдаем так называемого эксплицитного нарратора — он самопрезентуется с помощью употребления личных местоимений и форм глагола первого лица (что типично для повествователя у Бегбедера): «В начале 2010-х годов *я заметил*, что не вижу больше моих ровесников. *Я был* окружен людьми на двадцать-тридцать лет *меня* моложе».² В этой части повествователь диегетический — он повествует сам о себе, и является фигурой, принадлежащей к изображаемому миру. В этой части автор ограничен по знанию.

¹ Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — С. 23.

² Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 6.

Завязка истории такова — Фредерику Бегбедеру (тут автор даже не пользуется одной из своих масок, а подписывается инициалами — Ф. Б.) попадает на глаза фотография молодой Уны О`Нил, зная что девушка была связана отношениями с его любимым писателем (Сэлинджером), он решает посетить писателя в его доме близ Корниша, с целью взять у того интервью о его молодости, но на пороге его дома не решается войти и уезжает. После этого начинается вторая смысловая часть — рассказ о юности Джерома Сэлинджера.

В части «исторической» мы наблюдаем смену на нарратора, который тяготеет к имплицитной форме — мы понимаем, что эта та же фигура, с которой мы познакомились в «современной» части, однако теперь он не повествует нам свою историю от первого лица, а рассказывает историю главных персонажей — Уны и Джерома. Повествовательная ситуация от первого лица меняется на аукториальную — преобладает внешняя точка зрения. Здесь нарратор уже недиегетический и не ограниченный по знанию — он вездесущ и всеведущ, способен проникать в мысли героев. Однако, хотя рассказчик и перемещается в другую позицию, нельзя сказать, что он оказывается выброшенным на периферию текста — роль его остается достаточно сильной на протяжении всего романа, а периодически он снова переходит в эксплицитную позицию: «Дж. Д. Сэлинджер пешком вернулся к родителям — неподалеку от дома, где сорок четыре года спустя *я жил у своего дяди Джорджа Харбена, на Риверсайд-драйв*». ¹

Рассказывая нам историю Сэлинджера, автор делает метатекстуальные отступления, например, анализируя собственный роман, Бегбедер даёт определение его жанра: «В Соединенных Штатах для подобных романов Труменом Капоте был придуман ярлык: «non-fiction novel» <...> Я предпочитаю «faction»». ² Или приводит фрагменты произведений

¹ Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 26.

² Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 5.

Сэлинджера, производя их филологический анализ: «Позвольте мне привести здесь фрагмент не изданной на нашем языке новеллы, опубликованной в журнале «Эсквайр» в 1941 году под названием «Душа несчастливой истории» <...> В этом тексте он впервые нашел ту интонацию, которую использует в романе «Над пропастью во ржи» десять лет спустя. <...> Повторение слова «мука» — это, возможно, наивная дань повторению слова «ужас» в финале «Сердца тьмы» Конрада».¹ Чередование привычной для Бегбедера исповедальной интонации, публицистических фрагментов и исторического романа, обильно «приправленного» документами, письмами, свидетельствами очевидцев, органично переплетаются и создают ткань художественного произведения.

Кроме того, роль повествователей приобретают и сами персонажи романа — это происходит за счет включения в текст писем главных героев. Это типичные эксплицитные нарраторы, но по степени обрамления они являются вторичными: их письма — вымысел внутри вымысла, их содержание организуется фигурой более высокого порядка, которая, как мы выяснили ранее, образована слиянием абстрактного автора с первичным эксплицитным нарратором.

Таким образом, в романе «Уна & Сэлинджер» мы фактически наблюдаем за игрой внутри авторского сознания, причем это игра многоуровневая, а уровни наслаиваются друг на друга. В сознании биографического автора возникает конструкция мира, в которой возникает абстрактный автор (в данном случае он же персонаж-рассказчик), в сознании которого возникает симуляция возможного недавнего прошлого, в которой функционируют, как в компьютерной модели, главные герои произведения. Такая многоуровневая модель произведения характерна и для предыдущих романов Бегбедера, отличие в том, что вместо фактографического материала своей жизни, в романе «Уна & Сэлинджер» автор использует документально

¹ Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 28.

подтверждённые факты чужих жизней, и стоит отдать ему должное, работа проделана колоссальная. Но, несмотря на отбор достоверного материала, сам автор пишет о том, что часть писем, освещающих именно ту часть истории, о которой мы читаем на страницах романа, оказалась ему недоступна, и приводит письмо, полученное от семьи Чаплин: «Здравствуйте, Фредерик, с сожалением вынуждена сообщить вам, что большинство членов семьи Чаплин не желают, чтобы письма их матери были предоставлены в ваше распоряжение для чтения. Искренне ваша, Кейт Гуйонварч».¹

Таким образом, история Сэлинджера — фантазия автора, история, возникшая под воздействием (и при участии) документа. Рассказывая историю Сэлинджера, автор проецирует на неё свой опыт и свою жизнь — похожа даже любовная история Бегбедера и Лары, которая вводится в текст с помощью тех же самых слов, что и история Уны и Сэлинджера: «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».² Не зря текст предваряет эпиграф из романа Пьера Дрие Ла Рошел «Гражданское состояние»: «Мне хочется рассказать историю. Смогу ли я когда-нибудь рассказать что-нибудь иное, кроме моей собственной истории?»³ — рассказывая историю Сэлинджера, Бегбедер рассказывает собственную историю.

¹ Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 309.

² Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 318.

³ Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 4.

Заключение.

Фредерик Бегбедер — тусовщик, ди-джей, публицист, рекламщик, по собственному признанию — «отвратительнейший тип», но всё же писатель, один из ярких представителей современной литературы. Его творчество вызывает бурные споры, но его романы читают по всему миру, а полки с его новыми произведениями мгновенно пустеют. Нельзя не отметить вклад писателя в мировую художественную литературу и в национальную картину мира Франции. Романы Ф. Бегбедера обнажают перед читателем процессы, происходящие в постиндустриальном обществе.

Основополагающий инструмент Бегбедера — философская ирония, которая направлена на сложившиеся устои жизни и, в первую очередь, на себя. Рисуя своего героя на основе своей автобиографии и своих ценностных ориентиров, Бегбедер нивелирует границу между персонажем и собственной личностью — намеренно превращает себя в фиктивную фигуру. Однако художественное «я» писателя остаётся дистанцированным — как от читателя, так и от повествуемого «я», а использование постоянных автоаллюзий и персонажей-двойников выступают в качестве основного принципа объективации автора. Персонажи в таком понимании становятся масками автора, а он — своего рода актёром, исполняющим разные роли. В «олитературировании самого себя посредством самого себя»¹ и заключается основная авторская интенция Бегбедера, характерная черта поэтики его романов.

Его романы всегда «автофикшн», даже последний роман «маскирующийся» под исторический и носящий авторское определение *faction* — в основе своей содержит автофикциональную природу: «Мне хочется рассказать историю. Смогу ли я когда-нибудь рассказать что-нибудь

¹ Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. — № 103. — С. 15.

иное, кроме моей собственной истории?»¹. Повествовательная стратегия такого романа неизбежно будет включать в себя элементы процесса становления героя, что обусловлено его структурной и генетической связью с историческим, философским, социально-психологическим и, конечно, романом воспитания. Это даже уже роман не только и не столько о себе, сколько роман о времени. В данном, случае можно говорить не о становлении героя, а о становлении автора, его творческой эволюции, отказывающегося в своём последнем романе от своей привычной маски, лирического героя, которого сам Бегбедер характеризовал так — «мужчина, несчастный в любви, пьющий, ни во что не верящий, кроме как в некий виртуальный ад, однажды покарையும் его за все слабости, которые он позволял себе в прошлом. А еще его постоянно рвет, его регулярно бросают подруги и выгоняют с работы начальники»², в пользу повзрослевшего героя-писателя, любующегося прекрасной историей любви, возникающей в его сознании.

По собственному признанию Бегбедера, его окрестили в честь главного героя романа Г. Флобера «Воспитание чувств», неудачника Фредерика. Этот роман является переработкой традиционного романа воспитания и насыщен сатирическими и автобиографическими мотивами. Судя по всему, это имя предопределило творческий путь Бегбедера, который спустя сотню с лишним лет перенял традицию Флобера, переосмыслив её в постмодернистском, игровом ключе, и изобразил в своих произведениях нового буржуа — потребителя, заметно усилив степень иронии. «Похоже, единственное, что не вызывает у Бегбедера непреодолимой тяги к скандализированию, опошлению и разрушению — творчество Флобера»³.

¹ Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 4.

² Козлова Ю. Фредерик Бегбедер о самой большой трагедии в своей жизни. [Электрон. ресурс] // Журнал «Караван историй» [Электрон. версия] — 2013. — №7. — Режим доступа: <http://7days.ru/caravan/2013/7/frederik-begbeder-o-samoj-bolshoy-tragedii-svoey-zhizni.htm>, свободный.

³ Арджанова А. А. Флоберовский код в творчестве Фредерика Бегбедера [Электрон. ресурс] // Современная литература: поэтика и нравственная философия. — Краснодар 2010. — Режим доступа: <http://lib.znate.ru/docs/index-291138.html?page=10>, свободный.

Список использованной литературы

1. Арджанова А. А. Флоберовский код в творчестве Фредерика Бегбедера [Электрон. ресурс] // Современная литература: поэтика и нравственная философия. — Краснодар 2010. — Режим доступа: <http://lib.znate.ru/docs/index-291138.html?page=10>, свободный.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
3. Бегбедер Ф. 99 франков / пер. с фр. И. Волевич. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. — 400 с.
4. Бегбедер Ф. Воспоминания необразумившегося молодого человека / пер. с фр. О. Акимовой. — М. : Симпозиум, 1990. — 163 с.
5. Бегбедер Ф. Любовь живёт три года / пер. с фр. Н. Хотинской. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2003. — 192 с.
6. Бегбедер Ф. Романтический эгоист / пер. с фр. М. Зониной. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2005. — 464 с.
7. Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — 320 с.
8. Бегбедер Ф. Уна & Сэлинджер / пер. с фр. Н. Хотинской. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — 320 с.
9. Боброва О. Б., Сивогривова А. А. // Типологические закономерности эволюции жанра в русской литературе: сб. ст. - 2. — Ростов н/Д: РГПУ, 2003. — С. 4-16.
10. Бодрийяр Ж. Общество потребления / Пер. с франц. Е. Самарской. — М. : Республика, 2006. — 272 с.
11. Епишкин Н. И. Анфан терибль // Исторический словарь галлицизмов русского языка. — М: ЭТС, 2010. — 5140 с.
12. Зеленая А. Фредерик Бегбедер: «Что меня вдохновляет кроме водки?» [Электрон. ресурс] // Интернет портал Geometria.ru — Режим доступа: <http://geometria.ru/blogs/culture/34921>, свободный.

13. Иванова Н. Б. По ту сторону вымысла // Знамя. 2005. — № 11. — 58 с.
14. Иеронова И. Ю., Трофимова О.А. Текстовый концепт «общество потребления» в романе Ф. Бегбедера «99 франков» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — 2012. Вып. 2. — С. 38 – 43.
15. Козлова Ю. Фредерик Бегбедер о самой большой трагедии в своей жизни. [Электрон. ресурс] // Журнал «Караван историй» [Электрон. версия] — 2013. — №7. — Режим доступа: <http://7days.ru/caravan/2013/7/frederik-begbeder-o-samoy-bolshoy-tragedii-svoey-zhizni.htm>, свободный.
16. Корман Б. О. О целостности литературного произведения // Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. — Ижевск, 1992. — С. 119-128.
17. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. — № 103. — С. 12–40.
18. Литература и документ: теоретическое осмысление темы (материалы «круглого стола») [Электрон. ресурс] // Журнал «Литературная учеба» [Электрон. версия] — 2009. — № 1. — Режим доступа: <http://www.lych.ru/37-2009-07-17-14-09-57/-s12009/264>, свободный.
19. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / под ред. Н. Ф. Чужака. — М. : Издательство «Федерация», 1929. — 268 с.
20. Мещеряков С.В. Проблема автора и ее художественная интерпретация в романе Ф. Бегбедера «99 франков» // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. — Тамбов, 2013. — Вып. 6 (122). — С. 132-136.
21. Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. — М.: Языки славянской культуры, 1996. Изд. 2-е, 2010, — 480 с.

22. Палиевский, П. В. Литература и теория. — М.: Сов. Россия, 1979. — 288 с.
23. Серль Дж. Природа интенциональных состояний. — В кн.: Философия. Логика. Язык. Сборник статей под ред. Горского Д.П., Петрова В.В. — М., «Прогресс», 1987. — 336 с.
24. Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот [Электрон. ресурс] // Проект "Собрание классики" (Lib.ru/Классика). — Режим доступа: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0240.shtml, свободный.
25. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. — № 3 (18). — С. 9.
26. Тюпа В. И. Что такое нарративная стратегия? [Электрон. ресурс] // Сайт проекта «Открытая нарратология» — Режим доступа: <http://www.opennar.com/single-post/2016/04/27/Что-такое-нарративная-стратегия>, свободный.
27. Федотова А. А. К вопросу о некоторых лингвостилистических особенностях жанра «faction» // Научные ведомости. Серия Гуманитарные науки. 2013. — №6 (149). Выпуск 17. — С. 119-125.
28. Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина — М.: Гардарики. 2004. — 1072 с.
29. Шкловский В. Искусство как приём // Шкловский В. О теории прозы. — М.: Издательство «Федерация», 1929. — С. 7-24.
30. Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
31. Эпштейн М. Ирония идеала: парадоксы русской литературы. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 385 с.
32. Юзефович Г. «Шум времени»: биографический роман Джулиана Барнса о Шостаковиче [Электрон. ресурс] // Интернет-проект Meduza. — Режим доступа: <https://meduza.io/pages/about>, свободный.

Приложение

Специфика данного исследования не позволяет применить его результаты в рамках традиционной программы литературы в школе: во-первых, анализируемые произведения не входят в программу, во-вторых, используемый метод (нарратология) достаточно специфичен, и будет логичным познакомить с ним тех школьников, которые заинтересованы в изучении литературы и ориентированы на продолжение обучения в ВУЗах гуманитарной направленности. Поэтому предлагается другая форма работы, в которой результаты выпускной квалификационной работы могут быть использованы в качестве материала «иллюстрирующего» некоторые положения нарратологических теорий. Это форма может существовать в системе дополнительных образовательных услуг (то есть не обязательная, а выборная форма обучения) и представлять собой курс из нескольких специальных семинаров, в рамках которого вопросам нарратологии будет посвящено 2-3 занятия. Актуально для учащихся 11 классов гуманитарной направленности.

Первое два занятия проводятся в лекционно-диалогической форме. Дается представление о нарратологии как науке, освещаются этапы её развития и связь с литературоведческой наукой в целом. Разрывая привычные связи между авторами из плоти и крови и их произведениями, между живыми людьми и вымышленными персонажами и, таким образом, ставя под сомнение и даже нарушая негласные правила литературного искусства, нарратология стремится обратить критический взгляд на привычное и разоблачить его, обострить восприятие и отыскать новые, нетрадиционные связи и скрытые модели вместо того, чтобы слепо принимать как должное то, что стало обыденным и банальным.

Таким образом, школьникам предлагается взглянуть на произведение с непривычной стороны — как на средство коммуникации, общения между автором и читателем.

Вводятся такие понятия как:

Нарратив — изложение взаимосвязанных событий, представленных читателю или слушателю в виде последовательности слов и образов (истории, в которых изображаются события)

Событие — изменение исходной ситуации.

Нарратор — посредник между автором и читателем, рассказывающий историю.

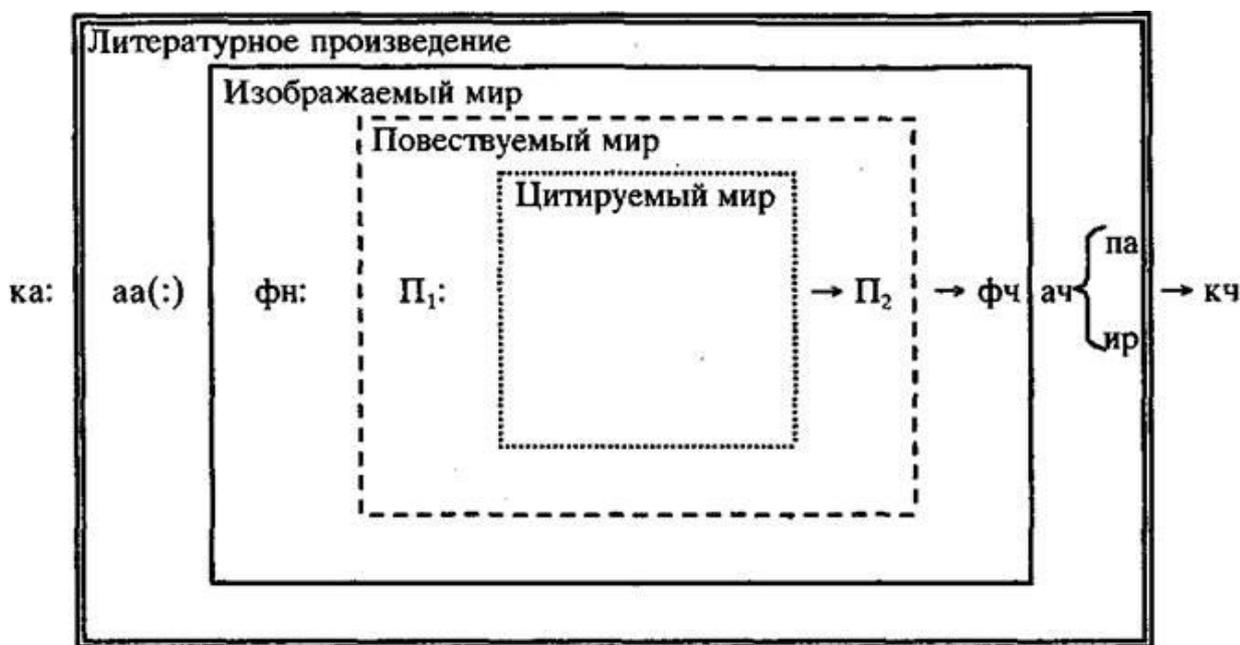
Конкретный автор — это реальная, историческая личность, создатель произведения. К самому произведению он не принадлежит, а существует независимо от него. Лев Толстой существовал бы, конечно же (хотя, наверное, не в нашем сознании), даже если бы он ни одной строки не написал.

Конкретный читатель, реципиент, также существует вне читаемого им произведения и независимо от него. Собственно говоря, имеется в виду не один читатель, а бесконечное множество всех реальных людей, которые в любом месте и в любое время стали или становятся реципиентами данного произведения

Абстрактный автор — руководствуясь некоей концепцией действительности и исходя из определенных нормативных и познавательных установок, реальный, биографический автор (писатель) создает с помощью воображения, отбора и переработки жизненного материала автора художественного

Абстрактный читатель (предполагаемый адресат речи) — когда мы слушаем, не видя ни говорящего, ни его собеседника, к кому-то обращенную речь неизвестного нам человека, мы автоматически на основе услышанного создаем для себя представление об отправителе и получателе речи, вернее — не о получателе самом по себе, но о получателе, каким его предполагает отправитель, т. е. о предполагаемом адресате.

Школьникам предлагается понимание текста как сложной структуры, в рамках которой происходит коммуникация между автором и читателем. Предлагается коммуникативная схема художественного произведения по Шмиду:



ка = конкретный автор
 : = создает
 aa = абстрактный автор
 Фн = фиктивный нарратор

фч = фиктивный читатель
 ач = абстрактный читатель произведения
 па = предполагаемый адресат
 ир = идеальный реципиент

кч = конкретный читатель
 П1, П2 = персонажи

Иллюстрацией к теории будет служить третья глава ВКР «Особенности повествования в романе «Уна & Сэлинджер» (предполагается, что роман

уже прочитан школьниками). Применительно к этому роману схема, приведённая выше, может выглядеть например так:

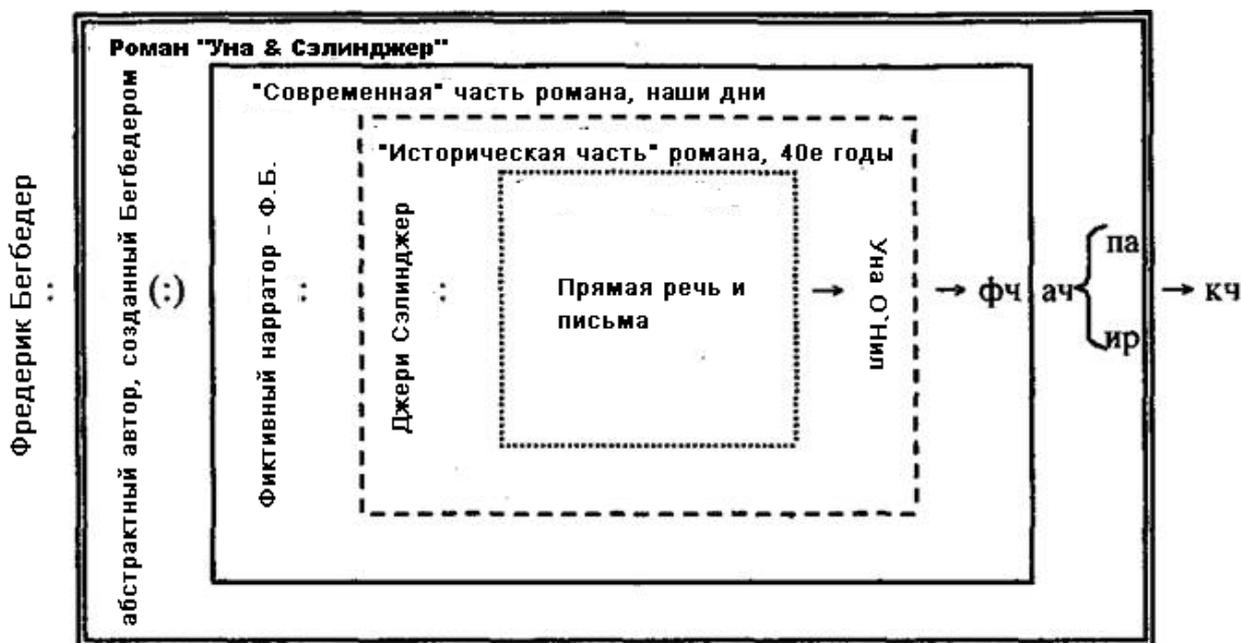


Схема может быть составлена совместно со школьниками в ходе беседы. Обсуждая структуру произведения обучающимся предлагается каждый раз отвечать на два вопроса: «Кто видит в данном фрагменте текста?» и «Кто говорит?».

Таким образом школьники развивают своё умение анализировать текст, учатся разграничивать автора, нарратора и героя произведения, учатся видеть текст как многоуровневую коммуникативную структуру.

Домашнее задание после двух занятий:

Школьникам предлагается ряд тем для самостоятельного осмысления. Работа происходит в мини-группах (2-3 человека). На подготовку доклада даётся 2 недели, всё это время школьники могут получить индивидуальную консультацию. Примерные темы для самостоятельной работы:

Функции «чужого текста» в романе Т. Толстой «Кысь»;

ИмPLICITный и эксплицитный авторы романа Б. Акунина «Сокол и ласточка»;

Нарративная ситуация в книге А. Терца «Прогулки с Пушкиным».

На третьем занятии обучающиеся представляют свои доклады. В ходе дискуссии доклады обсуждаются, выясняются плюсы и минусы представленных типов повествования, подводятся итоги.

Работа в рамках данного курса формирует у школьников следующие навыки и умения: способности к анализу и синтезу материала, а также к организации и планированию работы, коммуникативные навыки; межличностные — способность к критике и самокритике; системные — исследовательские способности, способности к генерации новых идей, ответственность за качество работы и волю к успеху. Работа в специальном семинаре приближает школьника к вузовской системе обучения.

Кроме того, понимание школьниками того как устроен текст не может не пригодиться при создании собственных текстов — сочинений или эссе.