

И.П. Смирнов

РОМАН: СОМА И СЕМА

0.

Исходная посылка данной статьи состоит в том, что роман нового времени сформировался в эпоху Ренессанса не как еще один литературный жанр, наряду с уже известными, но в качестве конкурента литературы в ее целом. Роман готов вобрать в себя любой, существовавший прежде, жанр с тем, чтобы одержать победу над самой изящной словесностью. Роман противостоит не столько героическому эпосу, как думали Гегель, Лукач и Бахтин, он преобразует речевое искусство как таковое, претендуя на то, чтобы стать альтернативным ему дискурсом, еще одной, нелитературной, литературой. Роман, следовательно, апориен. Он строится мотивно так, что *poiesis* терпит здесь крах, а *praxis* триумфирует. Сколь бы ни был истинен Христос для Достоевского, «красота» в «Легенде о великом инквизиторе» не спасает мир, который, несмотря на Второе пришествие, продолжает управляться идеологом сугубо утилитарной политики. Мечтатели и идеалисты, вроде Дон-Кихота или Обломова, могут вызывать сочувствие у авторов, но семантика романного повествования, требующая жизненного поражения подобных персонажей, оказывается сильнее, чем его аксиологическое содержание. Такая направленность романа имеет множество следствий. Одно из них – особая концептуализация тела в этом дискурсе, о чем и пойдет речь в дальнейшем.

1.

С самых первых своих шагов роман стремится к тому, чтобы стать некоей сенсацией в культурной жизни, что естественно для жанра, вновь возникшего и претендующего на большую власть в семиотическом мире. Сенсационным художественный текст делается тогда, когда *aemulatio* берет своим предметом не частнолитературное, а общелитературное. Сенсационные романы вдвигаются в читательское сознание как нечто, до того неслышанное, как не вмещающееся в горизонт наших жанрово-дискурсивных ожиданий. Такого рода непредсказуемые текстовые события в конечном счете обнаруживают, что роман может существовать где-то за пределом

литературы, ломать ее социально признанные рамки, допустим, давая голос скабрезной народной культуре или сосредоточиваясь на перверсном либертинаже и т. п. Сенсационный роман издавна известен западной культуре и весьма поздно возникает в русской. Его линия разворачивается поначалу от Рабле к Стерну и де Саду. Я не буду затрагивать здесь очень сложной судьбы этого феномена в XIX в. — полнота исторической картины меня не заботит. Скажу лишь, что в романтизме и реализме сенсационность распространяется в дополнительные области приложения — она делается, например, достоянием женского творчества (*Франкенштейн* Мэри Шелли) или текстов, близких к документальным (*Записки из Мертвого дома* Достоевского). В первой половине прошлого столетия роман-скандал переживает пору своей высшей популярности (*Петербург* Андр. Белого, *Фальшивомонетчики* Андре Жида, *Улисс* Джойса, *Тропик Рака* Генри Миллера, *Путешествие на край ночи* Селина, *Лолита* Набокова и мн. др.). Разумеется, не все романы скандальны.¹ Характерно, однако, что именно тексты, наталкивающиеся в культуре на сопротивление, образуют авангард большого повествования.

По своему воздействию на читательскую среду сенсационный роман выступает в качестве шокирующего текста. Реципиент бессилен в данном случае найти ответ на предлагаемый ему текст на основании собственного эстетического опыта (таково, думаю, кратчайшее определение литшока). Читатель побеждается писателем, вышибается из логики истории (круто меняющейся), вдруг видит, что та ему более не принадлежит. Если учесть, что в акте смеха, по Пlessnerу (*Lachen und Weinen*, 1941), человек теряет контроль над своим телом, то негрудно будет объяснить то обстоятельство, что многие сенсационные романы нацелены на вызывание у читателей именно этого аффекта. Еще одно средство, которым пользуется роман-скандал, — демонстрация отвратительного и низкого (например, в *120-ти днях Содомы*, где живописуется копрофагия). Знакомясь со скатологическими мотивами, реципиент имеет дело с тем, что Кристева называет «*ni sujet ni objet*» (с кадаврами, в частности; Kristeva, 9ff.), и, таким образом, не в состоянии сопережить текст в процессе конструктивного диалога с ним. Отталкивает то, что никак не поддается апроприированию, чем мы вовсе не можем владеть. Потребитель словесного творчества, так или иначе шокированный продуктом, отчужденный от него, вынужден выбирать: то ли ему пораженчески забыть про консультирование, предприняв *epoché*, то ли

¹ Стараясь попасть по ту сторону эстетического, роман склонен совершать и автотрансгрессию, гасить свою скандальность по ходу нарративного разворачивания (так, в *Отцах и детях* Тургенев обрекает на преждевременную смерть нигилиста Базарова).

совершить насильственное действие, объявив досаждающий текст не имеющим права быть.

Что касается создателей сенсационных романов, то они занимают в культуре такую позицию, которая предполагает, что благодаря усилию некоего автора литературный дискурс способен к самопреодолению, к новому началу, к радикальному перерождению. Тем самым текст направляется в образцы для последующего творчества. Сенсационные романы сплошь и рядом закладывают длительные традиции (вспомним хотя бы западноевропейское и русское стернианство). Тот, кто провоцирует и возмущает социолитературную сферу, перевоплощается в авторитетное лицо, в законодателя моды постольку, поскольку он не подчиняет себя своему дискурсу, а берет верх над ним. Авторитет – там, где генезис снова и снова становится ощутимым. Литература включается в общественные практики как некая власть тогда, когда она больше самой себя, когда она ищет собственное Другое.

Теперь мне остается сказать о том, каков тот облик, которым сенсационный роман наделяет человека. Но вначале нужно ответить на вопрос, что, собственно, есть потустороннее литературы, в которое устремляется роман нового времени. Оно представляет собой такое смысловое пространство, в котором художественная речь сама себя ставит под вопрос, критикует себя в качестве лишь фикционального высказывания, что обычно сопровождается выдвиганием на авансцену текста разного вида неприкрытой человеческой телесности. Соматизация текста очевидна у таких упомянутых авторов, как Рабле, де Сад, Генри Миллер, Джойс (заключительная глава *Улисса*), Селин, Набоков; менее заметна она у Стерна и Белого, но и эти последние, увлеченные вроде бы лишь конструированием дурного письма, компрометирующего искусство слова,² не обходятся в своих сочинениях без, как сказал бы Достоевский, «заголения» (один из главных героев в *Тристане Шенди* – раненный в пах дядюшка Тоби; в *Петербурге* Николай Аполлонович совершает эксгибиционистский акт, распахивая перед оскорбившейся Лихутиной шинель, под которой кроется фаллически-революционное красное домино). Антропологической сенсацией, коротко говоря,

² Нельзя не обратить внимание на то, что многие романы (например, *Франкенштейн* Мэри Шелли, *Что делать?* Чернышевского, *Как закалялась сталь* Николая Островского) стали культурными явлениями, вызвавшими большой резонанс, несмотря на то, что представляют собой стилистически и/или повествовательльно весьма беспомощные опусы (хотя бы первоначальные редакции *Франкенштейна* и *Как закалялась сталь* и были подвергнуты стороннему редактированию). Об особенностях письма в *Что делать?* и о стилистической «неряшливости» Достоевского см. подробно: Hansen-Løve 1996. Ср.: Лихачев 1976. Несколько особняком в этом ряду расположены хорошо исследованные речевые аномалии Андрея Платонова, имеющие отношение не только к романному искусству, но и к стилистической культуре авангарда в целом, который возвел ляпсусы в ранг допустимого художественного приема.

служит явление биофизических данностей любителю фикций, который ведь готов, вступая в эстетическую коммуникацию, погружаясь в воображаемый мир, отречься от своего тела.

По ходу истории скандальный роман может претерпевать различные трансформации, которые не отменяют, однако, его подхода к человеку как к биофизическому, прежде всего, явлению. Так, Жид – в достаточно дерзкой для своего времени манере – сосредоточился в *Фальшивомонетчиках* на гомоэротических отношениях героев, но собственное Другое литературы возникает здесь не за счет того, что она ниспровергается в акте графомании, как у Стерна, а благодаря ее превращению в метафикцию, в текст о производстве текста, в дневник сочинителя, пишущего роман. Говоря о *Фальшивомонетчиках*, стоит обратить внимание и на то, что этот текст насыщен намеками на реальные лица, хорошо известные в парижской артистической богеме (скажем, на Кокто). Даже если сенсационный роман не ставит акцент на эросе, голоде, смерти, инвалидности, телесных отправлениях, пытках и т. п., он все же соматичен как *roman à clef*, как сообщение, заставляющее читателя искать прототипы литературных персонажей и выходить тем самым за пределы *poiesis*'а (такова, среди прочего, *Козлиная песнь* Вагинова, где к тому же повествуется о несостоятельности попыток реставрировать мировую культуру, поколебленную войной и революцией).

В одной из статей середины 1950-х гг. (о творчестве Пьера Клоссовски) Жорж Батай³ утверждал, что человеческая сексуальность отличается от анималистической тем, что привносит в половую связь духовное начало (не столько в том смысле, что сублимирует ее, сколько в том, что сопровождает ее стыдом, делающим нарушения эротических табу особенно соблазнительными, подобными раскрытию сакральной тайны). Позднее (1967) эту концепцию подхватит Сьюзен Зонтаг в эссе «The Pornographic Imagination» (Sontag 1983), где в основу неживотной сексуальности будет положена тяга сознания к трансгрессии. По меньшей мере к скандальному роману XX в. идеи Батай-Зонтаг едва ли приложимы. Эротические сцены в *Тропике Рака* сопоставлены Миллером с живописанием того, как его герои ищут себе пропитание, болеют, бесцельно блуждают по Парижу и т. п., а также с фекальными мотивами (знаменитый эпизод, в котором индус, последователь Ганди, справляет в публичном доме большую нужду в биде, не подозревая, для чего оно предназначено). Секс, таким образом, эквивалентен в этом произведении самым элементарным жизненным проявлениям организма. С другой стороны, рассказчик *Тропика Рака* не удовлетворяется ролью поденщика семиотического труда (местом корректора в издательстве, учителя английского языка в дижонском Лицее). Он, по его словам, «вне

³ Статью Батай «Hors des limites» (*Critique*, февраль 1954) цит. по: Klossowski e.a. 1997, 91–97.

человечества», он не находит себя в рамках символического порядка. Половое влечение не компенсируется знаковой деятельностью – оно противопоставит ей у Миллера. Оно есть для него благая замена никчемной трансгрессии, переводящей тело в Дух, в сознание, на экстаз, на иступление, позволяющее одному телу слиться с другим в оргазме. Роман, который сочиняет в *Тропике Рака* рассказчик, ни что иное, как сам *Тропик Рака*, т. е. репортаж о потребностях и инстинктивных поползновениях организма, соматический текст, не просто изоморфный телу постольку, поскольку имеет внутренние границы, похожие на края одежды, эротизирующие то, что она прикрывает (как об этом писал Ролан Барт в «*Le Plaisir du texte*», 1973), но являющий собой манифестацию тела, производящий антихристианскую инкарнацию, насыщающий знаки экстатической плотью.

2.

По-настоящему резкий перелом в романном искусстве случился тогда, когда литература исторического авангарда, канонизировавшая эпатаж, сделавшая его едва ли не единственным орудием воздействия на реципиентов, истощила свои возможности. Сенсационный роман сменился бестселлерным. Под бестселлерным романом (БР) я буду понимать исторически особый тип большого повествования, сформировавшийся вместе с постмодернизмом в 1960-е гг. и постепенно вытеснивший в Западной Европе и Америке из обращения скандальную словесность или, по меньшей мере, ослабивший ее общекультурную значимость.⁴ Выражения «бестселлерный роман» и «сенсационный роман» крайне условны – они *termini technici*, употребляемые за неимением лучших (ведь и задевшая нравственные представления обывателей *Лолита* прекрасно раскупалась). Но как бы ни были неудачны и плохо отдифференцированы друг от друга обозначения, за ними стоят действительно противоположные сущности, мало совместимые принципы литературной работы.

Если сенсационный роман рвется за рубеж литературы, то БР придает этой операции обратный ход. Он, так сказать, детрансцендирует литературность, развоплощает тела, имматериализует биофизическую реальность. В *Имени Розы* (произведение Умберто Эко (1980) можно считать репрезентативным для БР-парадигмы) люди гибнут из-за книги – из-за якобы написанного Аристотелем трактата о комическом (ср. утверждавшееся выше о смехе как орудии сенсационного романа). Тем не менее БР не есть безоговорочный триумф семиотики – этот тип повествования сохраняет в себе в

⁴ В России этого времени становление БР натолкнулось на препятствия, о которых я пишу в другом месте: Смирнов 2003.

снятом виде конститутивное свойство того, от чего отталкивается, – сенсационного романа. В *Имени Розы* в апокалиптическом огне исчезает и книга – вымышленный Эко античный памятник, т. е. фикция как ценность. Вот пара контрольных примеров, заодно дающих некое представление о вариативных возможностях, которыми располагает БР. *Левиафан* (1992) Поля Остера (Auster) рассказывает о писателе-анархисте, Бене Саксе, уничтожающем расставленные по провинциальным американским городам копии статуи Свободы. Сакс начинает свою террористическую активность после того, как совершает неожиданно для себя убийство и как бы занимает место умерщвленного им человека. Борясь с подобиями тела (с символическим порядком), Сакс и сам буквально аннигилирует в результате случайного взрыва изготовленной им адской машины, при этом он терпит также семиотическое поражение – его литературный шедевр остается незавершенным. *Das Parfum* (в русск. переводе: «Парфюмер», «Аромат») Патрика Зюскинда (1985) противопоставляет скатологию (нестерпимую вонь парижского рынка) эстетической гармонии – благоуханиям, скомбинированным гением ольфакторных технологий. Этот великий мастер, Жан-Баттист Гренуй, прерывает, однако, свой труд, не желая ограничиваться изготовлением совершеннейших искусственных ароматов, – его жертвами становится множество юных девиц, чьи обворожительные запахи он отделяет от их тел и собирает в свою коллекцию. Как и в прочих БР, мы сталкиваемся здесь с мотивами как развоплощения (превращения живой материи во флюиды), так и некоей ущербности культурно значимого достояния (коль скоро Гренуй не доводит до конца свои парфюмерные эксперименты).

Чуть позднее я приведу дальнейшие примеры БР, а пока скажу о нем несколько общих слов.

Итак, БР руководствуется логикой, не признающей ни то, ни другое – ни плоть, ни ее субституты. Читая БР, мы попадаем в зону, где нейтрализован, вполне разрешен основной конфликт, угнетающий духовно-биофизическое, семо-соматическое существо, человека. БР часто берут в руки на пляже, во время отдыха, потому что этот тип повествования действует на нас успокоительно, как бы ни оборачивалась ведущая его за собой перипетия – пусть даже и трагически. Романский жанр теснейшим образом связан в постмодернизме с индустрией досуга и путешествий. Работа требует одностороннего гипертрофированного расходования либо умственных, либо телесных усилий (в которых, правда, автоматизированное и механизированное производство нуждается все меньше и меньше, но которые все же и до сих пор запрошены, допустим, в ратном труде или в городском хозяйстве). В качестве скрытой логической схемы БР позволяет реципиенту освободиться от обоих трудовых стрессов. Конечно, на деле БР рассчитан в первую

очередь на лиц с более или менее высоким образовательным цензом. Поэтому точнее будет сказать, что он дает большей части своих потребителей возможность выйти из чрезмерности интеллектуального напряжения без того, чтобы они сосредоточивались бы на противоположном – на биофизической стороне жизни. Отсюда БР как бы оспаривает любительский спорт, старается отвоевать его место и усваивает себе из этой сферы развлечений принцип *fair play* (в *Имени Розы* в разгадывании преступлений конкурируют, сотрудничая друг с другом, учитель и ученик; в *Левиафане* речь идет о двух взаимозаинтересованных писателях; в *Das Parfum* Гренуй с равнодушной щедростью уступает свои успехи старому парфюмеру Балдини).

Вразрез с сенсационным романом, БР обеспечивает максимальную вовлеченность читателя в предлагаемое тому сообщение. Между отправителем и получателем информации в данном случае нет барьеров. В той ситуации, в которой текст подрывает символический порядок, не давая ничего взамен, не ставя на его место картину отелесненного мира, писатель, семиург вынужден волей-неволей терять когда-то добытую в романе власть, пускаться на уступки читателю. Концессии такого рода выражаются, среди прочего, в том, что БР оказываются носителями полезных для реципиентов гесп. фактически, а не только эстетически ценных знаний и тем самым вплотную придвигают литературу к хозяйственной сфере обслуживания потребительских интересов (*Имя Розы* знакомит нас с историей средневековых еретических движений, *Левиафан* – с биографией русско-американского анархиста Александра Беркмана, *Das Parfum* – с производством духов (что уже изобразил однажды в *Песне песней* Пьер Амп)). В этом плане БР подобен реалистической прозе второй половины XIX в. – сочинениям Жюль Верна или Золя, насыщенным, как подчеркнул когда-то Филипп Амон (Напон 1973), утилитарно значимым содержанием (причем зачастую дело не ограничивается типологическим сходством: живописуя парижский рынок, Зюскинд явно ориентировался на *Чрево Парижа* Золя). БР идет навстречу читателю и в том отношении, что использует испытанные, легко узнаваемые воспринимающим сознанием формы, взятые из литературы массового спроса. Понятно, что шаблонизированная словесность в той мере, в какой она добивается кассового успеха, – тоже бестселлер, но я уже оговорился, что в этой работе меня занимает не четкая этимологическая разграниченность терминов, а несмешиваемость того, что ими обозначено. Бестселлерность тривиальной литературы – результат того, что она, повторяя хорошо известные формы, потакает нашей тоске по, увы, минувшим временам. БР инновативно глядит вперед, но и готов, с другой стороны, не противоречить читательскому консерватизму, ослабленной творческой потенции реципиентов. Эко обращается к классическому детективному повествованию, Остер – к биографическому роману

тайн, Зюскинд следует за рассказами о чудовищных злодеях (таких, например, как Jack the Ripper), а также за популярными кинофильмами о серийных преступниках, вроде ленты Фрица Ланга *М (Город ищет убийцу)*. Важно обратить внимание на то, что БР лишь имитирует тривиальную литературу, разнясь с ней тем, что проводит большие идеи философского порядка. Эко размышляет о знаке и значении, о невозможности дешифровать семиотический комплекс центрированным способом, об ошибочности холизма; Остер — о проблемах идентичности, о вживании в образ мертвого человека как источнике террористических действий; Зюскинд неспроста показывает своего героя ищущим уединения в горах, но затем вновь спускающимся оттуда к людям, чтобы уничтожить их особо ценные объекты: Гренуй аналогичен Заратустре, *Das Parfum* расшифровывается между строк как текст о том, что такое философ, — он внечеловечен. Будучи в сущности прозопопеем (брат Вильям у Эко — олицетворение перехода от структурализма к постструктурализму и т. п.), БР превозмогает свою зависимость от народного чтива за счет интердискурсивности, сотрудничества с философией — благодаря решению высоко абстрактных умственных задач.

С точки зрения почитателей сенсационного романа, нередко с трудом пробивающегося в печать, иногда подпадающего под судебное разбирательство, подчас требующего от писателя героического стоицизма, естественно посетовать по поводу того, что БР-авторы конформистски участвуют в бесперебойном функционировании постиндустриального общества, приспособившись к запросам его аудитории и сотрудничая с издательскими концернами, которые правят его книжным рынком. БР политически корректны. Между их создателями и социумом нет критического зазора. Распорядители досуга — властители дум на период отпусков. БР снизил авторитет творца, бывшего когда-то самодостаточной величиной. Общество, нацеленное, как всегда, на самовоспроизводство, вознаграждает гипокреативность, способствуя (в средствах массовой информации) тому, чтобы отвечающая его заказу литературная продукция широко тиражировалась.⁵ Но вправе ли мы судить БР, занимая ту позицию, которую он как раз отрицает? Не справедливее ли будет сказать, что БР произвел логико-смысловой переворот в авангардной литературе, тянущейся от Ренессанса, и что если уж мы извечно жаждем небывалого, если мы хотим истории, то нам следует принять и все социальные импликации, которые вытекают из этой эстетической революции (или контрреволюции — как угодно)?

⁵ БР не остается в долгу у СМИ, вбирая в себя газетную и телевизионную хронику, соотносясь с напумевшими событиями. Так, гибель Бена Сакса в *Левиафане* прозрачно намекает на несчастный случай, оборвавший жизнь издателя-террориста Фелетринелли. Но Фелетринелли не прототип Бена Сакса, бедного писателя, вовсе не миллионера. Мы имеем здесь дело именно с оживлением в читательском сознании ассоциаций с достопамятным просшествием, потрясшим прессу.

В метафикциональных текстах, входящих в БР-парадигму, конститутивное для нее ослабление авторской власти над читателем может тематизироваться в изображении писательского присутствия-в-отсутствии. В *Мао II* (1991) Дона ДеЛилло создатель бестселлеров, Бил Грей, растворяется в анонимности, бежит публичной жизни и перестает издаваться, хотя уже написал очередное произведение. Во вступительных тактах сюжета, который выстраивает ДеЛилло, БР-формула «минус-сома&минус-сема» преобразуется так, что перед нами только как бы исчезнувшее тело и только как бы неналичный текст. Но затем Бил Грей и впрямь пропадает без вести в Бейруте, пытаясь спасти взятого террористами в заложники юного поэта (кстати, *Левиафан*, посвященный Остером ДеЛилло, выворачивает наизнанку эту мотивику), а секретарь писателя решает никогда не предавать последнюю рукопись своего кумира печати, становясь ее единственным владельцем. Даже тогда, когда БР поглощен авторефлексией, он остается верен себе, своей жанровой логике.

Наряду с метафикциональными сочинениями (которые исследовала Линда Хатчен; Hutcheon 1980, *passim*), в постмодернистской крупноформатной прозе в большом количестве присутствуют вульгарные БР, адресованные, как сказал бы Вильфредо Парето, резерву элиты – второму эшелону интеллектуального фронта (ведь досуг перестал быть привилегией высшего слоя общества, оказался открытым ныне для масс). Чрезвычайно знаменательным образом тексты такого рода пародируют «авторепрезентативную» (термин Хатчен) бестселлерную продукцию, составляют другой полпос эпохального самосознания. Так, *Desperation* (1996) Стивена Кинга (в крайне неудачном русском переводе: «Безнадега») откликается на *Мао II* ДеЛилло. Как и у ДеЛилло, у Кинга исписавшийся литератор жертвует собой, чтобы избавить людей от радикального Зла. Опять же по аналогии с *Мао II* в *Десператион* выживает в борьбе с чудовищным, анаморфным технический сотрудник бывшей знаменитости, менеджер из шоу-бизнеса. Очерки американской жизни, задуманные писателем Джонни Маринвиллом ради возрождения былой репутации, не увидят свет, не будучи законченными. При всем этом Зло выводится Кингом из человеческой среды, в которой оно гнездится у ДеЛилло, – демон, совершающий убийства, появляется из заброшенной штольни, где расположен лаз в альтернативный универсум (этот мотив перенят из римской мифологии: жители Вечного города считали, что вход в подземный мир находится на Палатинском холме). Чтобы проникнуть в посиюстороннюю реальность, демоническое существо должно вселиться в людские тела (Кинг продолжает традицию позднегоготического повествования, прежде всего, *Дракулы* Стокера), но они не выдерживают напора абсолютно чужого, быстро изнашиваются – исчезают, как и полагается в БР. И как всякий БР, *Desperation* содержит

отсылки к философскому дискурсу – к *Болезни к смерти* Кьеркегора (о чем свидетельствует уже название произведения, действующие лица которого преодолевают отчаяние), к истории библейского Иова, каковую Кант считал единственно возможной теодицеей (у одного из героев Кинга, одиннадцатилетнего Дэвида, гибнет вся семья, но он не теряет веры в Бога), и т. д. Однако из-за того, что Кинг придает Злу трансцендентный характер, оно не может восприниматься как сколько-нибудь правдоподобное, верифицируемое, что понуждает реципиента относиться к роману (который ведь не является религиозным текстом) как к всего-лишь игровой умственной конструкции, снижающей до сугубой развлекательности использованные при ее возведении серьезные претексты. (Впрочем, сами эти претексты берутся Кингом для того, чтобы своим общеизвестным авторитетом легитимировать вульгарное, хотя и мастерски выстроенное читиво).

3.

Сколь долгосрочна победа, которую БР одержал над сенсационным романом? Вопрос не празден. Есть показатели, которые позволяют утверждать, что она теряет в наши дни свою непреложность. БР вырождается, превращаясь из серьезного чтения в забаву для детей (сериальный эпос о Гарри Поттере). Но главное не в этом. В конце 1990-х гг. возникает еще одна филиация романного искусства, отчасти возвращающегося к сенсационному роману, но в общем иного – и чем он, и чем конкурирующее с ним повествование, вышедшее в раннем постмодернизме.

Элементарные частицы (1998) Мишеля Уэльбека панорамируют сексуальные нравы западного общества, начиная с 1950-х гг. вплоть до современности. Оба главных героя Уэльбека, единоутробные братья Мишель и Брюно, терпят крах в своих попытках найти счастье в половой жизни: возлюбленная первого умирает от рака матки как раз тогда, когда собирается забеременеть; подруга второго (вместе они предаются групповому сексу) кончает самоубийством после того, как болезнь позвоночника парализует ей ноги. Выставляя на обозрение эротические тела с обескураживающей откровенностью, *Элементарные частицы* подхватывают традицию сенсационного романа. Вместе с тем плоть в них ненадежна, тленна, однако этот экивок в сторону БР нужен Уэльбеку лишь для того, чтобы начертать проект недалекого будущего, более не ведающего смерти. На берегу океана, в Ирландии (в древней мифологической *Thule*)⁶ Мишель Джерзински разрабатывает теорию такого генного дизайна, который даст

⁶ Кстати, там же происходят некоторые из событий, описанные в *Франкенштейне*, – тексте, открывающем ряд литературных сочинений об искусственном человеке.

возможность сотворить на основе женского (альтруистического) организма новое трансгуманное существо, размножающееся клонированием (сам ученый кончает самоубийством, иницируя очистку общества от мужского начала).⁷ Роман снова становится у Уэльбека тем плацдармом, откуда ведется критика культуры и социума. Произведя метатезу в фамилии «Дзержинский», автор *Элементарных частиц* подставил на место бесчеловечного чекистского палача мыслителя, провозвестившего наступление иночеловеческой эры. Родившийся во времена Ренессанса, роман проходит в итоге путь от шокирующей биофизической модели мира к ее развоплощению и затем к ее перевоплощению. Можно было бы написать социальную историю больших повествовательных форм в литературе. Знаменательно, что свой последний роман, *Платформа*, Уэльбек завершает сценой взрыва на тайландском пляже, произведенном исламистскими террористами. Биороман уничтожает то место, где, прежде всего, потрещался читателями БР.

Новизной веет не только из Франции, но и из России. Параллельно с Уэльбеком и независимо от него к биоутопиям обращается и В.Г. Сорокин в романах *Голубое сало* (1999) и *Лед* (2002).⁸ *Голубое сало* выгодно отличается от *Элементарных частиц* тем, что Сорокин насмешливо-карнавально дистанцируется от утопизма, который имеет у Уэльбека наивно-аподиктический и весьма традиционный (с ориентацией на Фурье и Бахофена) характер. Субстанция, обеспечивающая бессмертие, добывается в «Голубом сале» из неполноценных, инвалидных клонов великих писателей. Сорокинский текст о земном рае автодеконструктивен: он разоблачает мечту о мутации человека как результат недостаточности фикционального сознания.

Сходным образом самоотчуждена биоутопия и в романе *Лед*, рассказывающем (возможно, не без влияния идей Слотердайка, оправдывавшего

⁷ Стоит заметить, что ранее романисты (Мэри Шелли, Олдос Хаксли, Михаил Булгаков) отвергали биоутопию.

⁸ Наряду с биороманом, сейчас складывается и медиальный роман, тематизирующий технологию коммуникации и устройства для обработки и передачи данных (например, *Generation 'П'* (1999) Пелевина). Если биороман отзывается на успехи генной инженерии и интерес философов (таких, как Джорджо Агамбен и многие другие) к биополитике, то медиальный роман отражает небывалый рост влияния, который переживают СМИ в электронную эру, и идет рука об руку с исследованиями, посвященными материальным носителям значений и каналам связи между людьми. Подобно тому, как биороман сосредоточен на транссубстанциальном состоянии человека, медиальный роман захвачен теми преобразованиями, которые претерпевает материально-технический базис общения. В этой статье нет возможности сколь-нибудь подробно останавливаться на медиальном романе. Замечу лишь, что он был негативно предвосхищен в середине 1930-х гг. в прозе Леонида Добычина («Город Эн»), где самые разные медиальные средства (кинематограф, телеграф, панорама, фотография, лубок и т. д.) показаны не как власть имущие, но в качестве пустых, не наделенных каким-либо смыслом.

антропозксперименты) об отборе апокалиптической элиты, которой предназначено вернуть Землю, где человек нарушил равновесие мирового вещества, в сферу космической гармонии. Один из тех, кто возглавляет у Сорокина восстановление соответствия между биосом и космосом, Влодзимирский, – историческое лицо, пыточных дел мастер, начальник Следственного отдела бериевской тайной полиции. Если человек и будет интегративно принадлежать мировой материи, то в страдании и смерти, – так смешивает Сорокин утопию и антиутопию, вспоминая о тоталитарном истязателе (и, возможно, откликаясь на фамилию «Джерзински» у Уэльбека). Биопроба Сорокина имеет ту радикальную особенность, что упраздняет не только литературу, как это повелось уже в ренессансных романах и как это продолжается до сих пор, но и саму себя – роман, который, превосходя свой эстетический контекст, должен же был когда-нибудь в своей диалектике заняться и самоотрицанием.

Л и т е р а т у р а

- Лихачев Д.С. 1976. «Небрежение словом» у Достоевского», *Достоевский. Материалы и исследования*, 2, 30–41. Л.
- Смирнов И.П. 2003. «Почему в России нет бестселлерных романов?», *Критическая масса*, 2, 7–11.
- Hamon Philippe. 1973. „Un discours contraint“, *Poétique*, 16, 428 ff.
- Hansen-Löve Aage A. 1996. „Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij“, *Die Welt der Slaven*, XLI-2, 302-324.
- Hutcheon Linda. 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York, London.
- Klossowski P., G. Bataille, M. Blanchot, G. Deleuze, M. Foucault u.a. 1979. *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin.
- Kristeva Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris.
- Plessner Helmuth. 1941. *Lachen und weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Arnheim.
- Sontag Susan. 1983. „The Pornographic Imagination“, *A Susan Sontag Reader*. London, New York, 205-233.