

## МЕЖДУ СЕНТИМЕНТАЛИЗМОМ И ПОСТАПОКАЛИПСИСОМ: ПЕЙЗАЖ В РОМАНАХ М. УЭЛЬБЕКА

**Инга Валерьевна Сулова**

к. филол. н., доцент, доцент кафедры мировой литературы и культуры  
Пермский государственный национальный исследовательский университет  
614990, Россия, г. Пермь ул. Букирева, 15.

inga\_sus@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2834-6842>

*Статья поступила в редакцию 25.05.2022*

В статье анализируются пейзажные образы и мотивы четырёх наиболее «визуальных» романов современного французского писателя Мишеля Уэльбека. Уточняется, что исследуемые произведения реализуют традиционные для автора тип героя (отчуждённый человек) и сюжетную организацию – «сентиментальное путешествие» в провинцию, в сельскую местность. Сельские пейзажи идиллические, выполнены в классической сентиментально-романтической манере, содержат традиционные атрибуты природы, урбанистические – агрессивные, монохромные, воссоздаются с участием техники минимализма. В процессе анализа пейзажей в романах выявляется комплекс аллюзий к современным визуальным практикам и живописи XIX. В заключении делается вывод о том, что неспособность героя Уэльбека к единению с природой, выражает крайнюю степень отчуждения современного человека.

**Ключевые слова:** Мишель Уэльбек, роман, пейзаж, сентиментализм, при-рода.

Мишель Уэльбек (Michel Houellebecq, род. 1958) – очень «визуальный» автор, он получил широкую известность не только как поэт и романист, но также как режиссёр, сценарист, фотограф. В одном из интервью заявил, что его письмо «питают» фотографии: «Я всегда иду на место, чтобы там сфотографироваться, прежде чем писать сцены» [Уэльбек: электронный ресурс]. Большое значение в его произведениях имеют образы пространства, иногда они выносятся в заглавие: «Расширение пространства борьбы», «Лансароте», «Возможность острова», «Платформа», «Карта и территория», «Серое пространство» и др. Исследователи отмечают присутствие в романах Уэльбека разного рода живописных реминисценций, за которыми закрепляют функцию «мета-

прозаических включений», представляющих «содержательную перспективу» конкретного произведения и творчества в целом [Jurga 2011: 151]. Вполне закономерным в этой связи видится авторский интерес к пейзажу.

Типичный герой Уэльбека – «европеец-невротик» (среди которых есть художник, есть служащий министерства культуры, несколько начинающих писателей, литературовед и др.), находящийся в состоянии перманентной депрессии, но ни в коем случае не домосед. Он одинок, оставлен семьёй, возлюбленной, но у него есть средства и престижный автомобиль. Он всё время находится в движении, много путешествует с разными целями и без таковых по Франции, Испании, посещает разные острова – т. е. представляет собой современный вариант фланёра. Отметим, что поэтика «блужданий», образ фланёра в творчестве М. Уэльбека довольно основательно исследованы литературоведением (см. например: [Gantz 2005], [Swoboda 2011]). Его закрытый, внешне мало эмоциональный, даже аутичный, склад характера парадоксально сочетается с внимательными наблюдениями за природой и окружающим миром. Герою Уэльбека явно присуще то, что Альфред Бизе назвал «чувством природы» («Историческое развитие чувства природы», 1890). Часто у него есть фотоаппарат, он запечатлевает образы людей, животных и, конечно, пейзажи, собирает фотоархив. Однако это чувство природы нельзя назвать интенсивным, оно так же, как и другие его переживания, словно затёрто. В большей части произведений ощущается сентиментально-романтическая доминанта: герой после бесцельных блужданий по городу отчаянно устремляется на лоно природы. В романах Уэльбека встречается несколько типов пейзажей: городской, островной (тропический) и, конечно, деревенский. Логично предположить, что агрессии и brutality городов должна быть противопоставлена архаическая искренность деревни.

Основные компоненты поэтики пейзажа, его содержательные функции определяются уже в дебютном романе «Расширение борьбы» (*Extension du domaine de la lutte*, 1994). Герой, тридцатилетний аналитик-программист в фирме по обслуживанию компьютеров, человек системы, живущий по правилам, но сетующий: «если бы я мог провести всю жизнь за чтением <...> Но такая жизнь мне не досталась» [Уэльбек 2003: 17]. Парижские пейзажи предсказуемо негативны. С одной стороны, они топографически конкретны, с другой – предельно безличны, безжизненны и бесцветны. Герой словно наощупь, с закрытыми глазами ориентируется в пространстве города, роман симптоматично открывается эпизодом потери машины: «Улица Марселя Самба, улица Марселя

Дассо... Кругом Марсели. Прямоугольники домов, в которых живут люди. Всё ужасно одинаковое» [Уэльбек 2003: 2]. Он не вполне уверен в очевидном: «В квартале, где мы работаем, снесены все старые здания, и окружающий пейзаж напоминает поверхность Луны. Это в тринадцатом округе, если не ошибаюсь. Когда выходишь из автобуса, можно подумать, что здесь была Третья мировая война. Но нет: это, напротив, торжество урбанизма.

Наши окна выходят на громадный, необозримый пустырь, покрытый грязью, оцетинившийся заборами. Каркасы нескольких жилых домов. Неподвижные краны. Холод и покой» [Там же: 21]. Интерес к окружающему миру, как и «аппетит к жизни» относятся для него к сфере далёкого прошлого – детства, ранней юности, но, как он надеется, сохранились в фотографиях.

По дороге в командировку в Руан герой *решается* взглянуть на пейзаж за окном. За пределами Парижа к нему словно возвращаются свет, цвет (яркие краски), способность чувствовать и созерцать: «Светает. Появляется солнце, кроваво-красное, невысказанно красное на фоне темно-зеленой травы и подернутых туманом прудов. В глубине долины над деревнями поднимаются дымки. Великолепное и слегка устрашающее зрелище <...> Мы едем вдоль Сены, ярко-алой, сплошь залитой лучами восходящего солнца – как будто в ней не вода, а кровь» [Там же: 60]. Интерес к природе не оставляет его и на обратном пути: «Там, на краю долины, над деревнями и поселками по-прежнему поднимается дымок – как обещание безмятежного счастья. Трава по-прежнему зеленая. Солнечно, но иногда, будто для контраста, набегают маленькие облачка; свет скорее весенний, чем зимний. Чуть дальше луга залиты водой, видно, как она подрагивает между стволами ив; сразу представляешь себе скользкую черную грязь, в которой вдруг увязают ноги» [Там же: 89]. Но обращает на себя внимание тревожность героя, в обоих случаях прекрасный пейзаж отмечен опасностью/гибельностью: кровь, чёрная вязкая грязь.

Однако это нечаянное путешествие отвлекает его, он словно открывает для себя природу, поражён её красками. Далее будут другие поездки, например, в Ларош-сюр-Ион, Сабль-д'Олонн. Содержательно деревенский пейзаж, который фиксирует «проснувшийся» глаз героя, идиллический, с нотками меланхолии. Важными объектами этого пейзажа становятся коровы: «...я оказался уже в настоящей деревне. Там были изгороди, а за изгородями – коровы. На краю неба появилась голубоватая полоска: значит, до рассвета осталось уже недолго <...> Выезжая из города, мы несколько раз встречаем на пути полосы тумана,

а за последним перекрестком ныряем в озеро сплошной, непроницаемой мглы. Ни дороги, ни пейзажа не видно. Только иногда из тумана на миг выступают смутные очертания дерева или коровы. Это очень красиво» [Уэльбек 2003: 101]. Далее этот пейзажный мотив (коровы в дымке тумана) станет постоянным в творчестве М. Уэльбека. В конце концов герой этого романа впадает в депрессию, разрывает оставшиеся социальные связи, затем, с целью реабилитации, отправляется в целебное путешествие на велосипеде по Провансу, к живописному устью реки Ардеш.

Виды природы великолепны, но страдание не отпускает, он понимает, что не способен стать частью этого цветущего мира: «Я растягиваюсь на лужайке, озаренной солнцем. Но теперь мне плохо – здесь, на этой лужайке, среди этого приветливого, умиротворяющего пейзажа. Все, что могло бы вызвать отклик в душе, стать источником радости, невинной гармонии чувств, превратилось в источник страдания и несчастья. И в то же время я с поразительной ясностью понимаю, что радость возможна. Долгие годы я иду рядом с похожим на меня призраком, который живет в выдуманном раю, в тесном контакте с окружающим миром. Я верил, что должен воссоединиться с ним. Теперь все кончено <...> Пейзаж становится все более приветливым, ласковым, светлым; это причиняет мне физическую боль. Я погружаюсь в бездну. Моя кожа стала чем-то вроде границы, которую силится продавить окружающий мир. Я оторван от всего; отныне я – пленник внутри самого себя. Божественного слияния уже не произойдет; цель жизни не достигнута» [Там же: 165].

Размышляя об идиллическом пейзаже, М. Н. Эпштейн вводит понятие «отчуждения», которое происходит в том случае, когда «мирному пейзажу противопоставляется смятенное состояние души лирического героя, переживающего разлад с красотой природы» [Эпштейн 1990: 136]. Отчуждение и «разлад с красотой природы» героя Уэльбека приобретают абсолютный характер: идиллический пейзаж довершил ощущение разъединения с миром и убил его.

В антиутопическом романе «Возможность острова» (*La possibilité d'une île*, 2005) чередуются две основные повествовательные и пространственно-временные позиции: Даниэль 1 (начало XXI века) и его клонированные через две тысячи лет версии – Даниэль 24, Даниэль 25 (неполные, промежуточные существа, призванные подготовить пришествие цифрового будущего, XXI век). Даниэль 1 – состоятельный человек свободной профессии, комик, много путешествует: Франция, Испания, Канарские острова, Корсика. Но пейзаж, который ему доступен и

привычен, носит в основном искусственный, виртуальный характер, это может быть рекламный продукт («сочные пастбища и коровы с шоколадок Милка, заснеженные вершины – отличное место, чтобы забыться и умереть» [Уэльбек 2006: 157]), фотография, сделанная со спутника, голографическая иллюзия и т. д. Реальный мир, открытое пространство откровенно пугают его. Так, например, он имел привычку ездить на Родалквивар (Альмерия, Средиземное море): «Это был великолепный пляж – почти всегда пустынный, неестественно, геометрически плоский, с девственно-чистым песком и в окружении ослепительно чёрных отвесных скал; человек с темпераментом истинного художника, наверное, сумел бы извлечь толк из этого одиночества и красоты. Я же перед лицом бесконечности казался сам себе блохой на клеёнке. В конечном счёте вся эта красота, все это геологическое величие были мне совершенно ни к чему, я даже чувствовал в них какую-то смутную угрозу» [Там же: 135–136]. Постепенно это чувство перерастает в ужас перед пространством, в страх быть поглощенным им.

Размышляя об этом состоянии, он вспоминает дневниковую запись немецкого поэта-романтика Клейста накануне самоубийства на берегах озера Ванзее: «Истина в том, что мне ничего не подходит на этой земле». Даниэль признаётся, что «ездил туда в феврале, в паломничество. Вокруг лежал двадцатисантиметровый слой снега; голые черные ветви деревьев извивались под серым небом, воздух вокруг словно куда-то полз» [Там же: 137]. Обстоятельства его гибели Даниэля 1 неизвестны, но, возможно, это связано с ужасом открытого пространства. Его потомки, неолюди XXI века, ведут уже абсолютно изолированное автономное существование. У них атрофированы эмоции, они не имеют контакта с внешним миром, безлюдным, опасным и одичалым. Пейзажа как такового в будущем мире нет, но неолюди изредка обмениваются цифровыми проекциями, либо могут увидеть «атавистический» сон: «...приснился странный сон. Вокруг меня простирался горный пейзаж, воздух был таким прозрачным, что я различал мельчайшие детали скал и каждый кристалл льда; вдали, за облаками, за лесами, виднелась гряда острых заснеженных вершин, поблёскивающих на солнце» [Там же: 215].

Однако, один из персонажей, Мария 23, пишет, что живет в развалинах Нью-Йорка, прямо «в центре того, что у людей что у людей называлось Манхэттен <...> на одном из верхних этажей и подолгу любуется движением облаков. Некоторые химические предприятия, расположенные, судя по расстоянию, в Нью-Джерси, продолжают работать, и на закате их выбросы окрашивают небо в странные розово-зелёные тона; а

ещё отсюда видно океан – очень далеко к востоку, если только это не оптическая иллюзия; при ясной погоде иногда можно различить лёгкие мерцающие блики» [Уэльбек 2006: 256]. Уэльбек любит повторять в интервью и романах, что женщины гораздо ближе к природе, обладают огромной созидательной силой. Женщины в новом мире становятся первыми отступницами. В наблюдениях Марии 23 снова появляются краски, нежные тона и поэзия. Классический пейзаж словно прорывается через завесу постапокалипсиса. Новая Мария вдохновит нового Даниэля выйти в мир, в поисках океана, с надеждой спасительного острова.

Герой романа «Карта и территория» (La carte et le territoire, 2010) – художник и фотограф Джед Мартен. Хотя он представлен в процессе творческого развития, поиска жанра и манеры письма, главными его установками долгое время оставались рационализм и гиперреализм. Основная сфера – ремёсла, рекламные буклеты, путеводители. Техника, в которой он работает, скорее соответствует минимализму, современному направлению, для которого характерны стремление к лаконизму, геометрической простоте, индустриальному дизайну, отход «от сентиментальной стандартизованности эмоций и банального истолкования художественного творчества» [Хлопотникова 2009: 133]. Как и минималисты, он использует простую палитру, предпочитает чистые цвета. Автоматически «фиксируя» пейзажи, считывая общий цветовой фон, художник признаётся: «Да, я прекрасно знаю о существовании замечательных импрессионистических акварелей девятнадцатого века; и все-таки, если бы мне понадобилось изобразить такой пейзаж сегодня, я бы его сфотографировал» [Уэльбек 2006: ]. Творческим прорывом Джеда Мартена стала серия фотографий мишленовских карт, где реальный пейзаж был заменен картами «Мишлен регионы». Демонстративно пренебрегая природой, он заявляет: «...карта важнее территории». Возможно предположить, что одним из прототипов Джеда Мартена и его творческой манеры стал американский художник Дональд Джадд (Donald Judd, 1928–1994), который был сосредоточен на материальности объектов, обращался к промышленным материалам и отвергал любого рода условность.

Однако недолгое общение с писателем Уэльбеком (персонаж романа) пробудило в Джеде способность видеть и переживать пейзаж: «<...> солнце уже садилось и его лучи озаряли всё вокруг восхитительным золотистым светом. В сверкающей инеем траве прыгали воробьи. Облака переливались всеми оттенками пурпурного и алого цвета и, при-

нимая странные рваные формы, уплывали в сторону заката. В такой вечер грех было отрицать определенную красоту мира» [Уэльбек 2006: 381]. Но он далёк от того, чтобы устремиться к природе, в деревню, так как осознаёт, что современная деревня ничем не отличается от города, а деревенский пейзаж переродился в коммерческую картинку: «Традиционное население сельской местности исчезло. На его место прибыли городские жители, буруемые жадой предпринимательства и, порой, экологическими промыслами, вполне умеренными, правда, и годными на продажу» [Там же: 459]. Испытав потрясение от ужасающей гибели Уэльбека, он, в стремлении «оставить свидетельство о жизни», отошел от минимализма, изобрёл новую технику, которой и следовал оставшиеся тридцать лет. Эта техника заключалась в долговременной съёмке сначала растений, затем промышленных изделий с последующей обработкой полученной картинки, в результате которой «от трёхчасовой съёмки у него оставалось всего несколько фотограмм» [Там же: 468]. С помощью особой компьютерной программы художник будет накладывать итоговые видеозаписи друг на друга, придавая этой интерференции динамику и глубину. В итоге у него получались странные, «гипнотические» пейзажи: «...разнообразные предметы словно погружаются в пучину, медленно увязая в бесконечно накатывающих пластах растительности. Иногда кажется, что они отчаянно барахтаются, стараясь выплыть на поверхность, но потом их всё-таки уносит волна травы и листьев, и они снова окунаются в вегетативную магму, теряя оболочку и являя нашему взору микропроцессоры, блоки питания и материнские платы» [Там же: 471]. Этот триумф энтропии – его откровение, свидетельство о мире, будут истолковывать как символ «тотальной гибели человеческого рода» [Там же: 475]. У нас творческие искания Джеда Мартена последнего периода вызывают настойчивые ассоциации с идеями другого американского художника, лэнд-артиста Роберта Смитсона (Robert Smithson, 1938–1973). Понятие энтропии занимает центральное место в его художественной философии, однако «для него энтропия не является синонимом катастрофы – скорее, она служит инструментом трансформации общества и культуры» [Кочеткова 2019: 144]. Поэтому в этих последних, «гипнотических» пейзажах можно увидеть не только катастрофу, но и надежду.

Предпоследний роман «Серотонин» (*Sérotinine*, 2019), подводит своеобразный итог всем ранее сформированным пейзажным образам и мотивам М. Уэльбека. Повествование также ведётся от первого лица и сосредоточено на проблемах внутреннего мира героя. Основа сюжета

романа – «бегство, история путешествия героя по местам утраченной/преданной любви и дружбы. Цель путешествия – прощание с прошлым, с жизнью, с собой» [Сулова 2020: 108].

Отчаявшийся герой этого романа – специалист в области сельского хозяйства – уже в начале пути понимает, что судьба приведет его «в сельскую местность», к которой он «привязан с самого детства». Патриархальному уюту «сельской местности» здесь также противопоставляются агрессия и бездушие мегаполиса. Флоран Лабруст живет в престижном парижском районе Богренель, его квартира на двадцать девятом этаже башни «Тотем», дома в стиле брутализм (арх. М. Андро, П. Парат, 1979), обладает «великолепным панорамным видом», но он признаётся, что «никогда не раздёргивал двойные шторы», потому что его «воротило от Парижа», он «испытывал отвращение к городу» [Уэльбек 2020: 42]. Решив «исчезнуть по собственному желанию», он отправляется в Нормандию. Провинциальные и сельские впечатления героя концептуализируются аллюзиями и интертекстуальными отсылками к «Прогулкам одинокого мечтателя» Ж. Ж. Руссо, поэзии А. де Ламартина. Как и другие герои Уэльбека, Флоран Лабруст совершает своё заведомо обречённое «сентиментальное путешествие» на автомобиле, сквозь стёкла которого и разглядывает окружающий мир. Сельские пейзажи традиционны: озёра, зеленеющие поля, берега рек, поросшие ивняком, и, конечно же, пастбища. Визуальные впечатления героя по сюжету и колориту ощутимо напоминают пейзажи Камиля Коро с их темой прогулки, лесными чащами, туманными дымками и коровами («Лесистый пейзаж с коровами на поляне», ок. 1855, «Коровы в болотистом пейзаже», 1860-е, «Корова и её хозяин», 1872 и др.). Коро говорил: «Чтобы о ценить мои картины, нужно набраться терпения и дожидаться пока поднимется туман» (цит. по: [Алпатов 1984: 26]). Герой Уэльбека блуждает по просёлочным дорогам, периодически попадая в полосы тумана, утешительный образ, к которому он стремится, неясен и неполон: «Я довольно часто останавливался, пытаясь сообразить, что я здесь делаю, но мне это плохо удавалось, ключья тумана скользили над пастбищами, где я не заметил ни одной коровы» [Уэльбек 2020: 171]. Находясь под действием антидепрессантов, он испытывает проблемы с памятью, плохо ориентируется в пространстве, пейзажным мотив тумана перерастает в экзистенциальную метафору угасания и забвения. Так же, как и другим героям Уэльбека, ему не удастся войти в пейзаж и стать его частью.

Итак, актуализируя пейзажные образы и мотивы, писатель показывает то, как происходит постепенное отчуждение человека не только от

социума, но и от природы: притупляются чувства, утрачивается живая способность к созерцанию. Герои анализируемых романов пытаются найти в своих «сентиментальных путешествиях» утешение, но проходят ещё одно, возможно, самое страшное испытание отчуждением. Слияние с природой для них оказывается недоступным. Пейзажи в романах Уэльбека представлены в драматических оппозициях: патриархальный/идиллический – урбанистический/брутальный, классический/сентиментальный – авангардистский/концептуалистский. Писатель неоднократно признавался в том, что побаивается и не понимает современного искусства, особенно визуального, возможно именно поэтому он воплощает свои постапокалиптические предчувствия с помощью аллюзий к его жанрам и техникам.

### *Список литературы*

- Алпатов М. В.* Камиль Коро. М.: Изобраз. искусство, 1984. 176 с.
- Кочеткова Е. С.* От переводчика // Смитсон Р. Осаждение разума: земляные проекты / пер. с англ. Е.С. Кочетковой // Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. 2019. № 2(13). С. 143–144.
- Суслова И. В.* Сентименталистский код в романе М. Уэльбека «Серотонин» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12, вып. 3. С. 107–115.
- Уэльбек М.* Возможность острова / пер. с фр. И. Стаф. М.: Иностранка, 2006. 619 с.
- Уэльбек М.* Карта и территория / пер. с фр. М. Зониной. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 480 с.
- Уэльбек М.* Мир как супермаркет / пер. с фр. Н. Кулиш. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=28674&p=1> (дата обращения: 20.04.2022).
- Уэльбек М.* Расширение пространства борьбы / пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Иностранка: Б.Г.С. – ПРЕСС, 2003. 166 с.
- Уэльбек М.* Серотонин / пер. с фр. М. Зониной. М.: Астрель: CORPUS, 2020. 320 с.
- Хлопотникова В. Н.* Минимализм: «Искусство первичных структур» // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. №118. С. 132–136.
- Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 302 с.
- Jurga A.* L'entreprise de l'art dans le romanesque houellebecquien // Michel Houellebecq à la Une, 2011. P. 151–163.
- Gantz K.* Strolling with Houellebecq. The Textual Terrain of Postmodern *Flânerie* // Journal of Modern Literature, Vol. 28, Number 3, Winter 2005, P. 149–161.
- Swoboda T.* Flânerie poétique de Michel Houellebecq // Michel Houellebecq à la Une, 2011. P. 13–25.

## BETWEEN SENTIMENTALISM AND POST-APOCALYPSE: LANDSCAPE IN THE NOVELS BY MICHEL HOUELLEBECQ

**Inga V. Suslova**

Candidate of Philology, Associate Professor  
in the Department of World Literature and Culture  
Perm State University  
614990, Russia, Perm, Bukireva 15  
inga\_sus@mail.ru  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2834-6842>  
*Submitted 25.05.2022*

The article analyzes landscape images and motifs of four of the most “visual” novels by the modern French writer Michel Houellebecq. It is clarified that the works under study realize the traditional type of hero for the author (an alienated person) and the plot organization, a “sentimental journey” to the countryside. Rural landscapes are idyllic, made in a classic sentimental-romantic manner, contain traditional attributes of nature, urban are aggressive, monochrome, recreated with the participation of minimalism techniques. In the process of analyzing landscapes in novels, a complex of allusions to modern visual practices and painting of the XIX century is revealed. It is concluded that the inability of Houellebecq’s character to unite with nature expresses the extreme degree of alienation of modern man.

**Key words:** Michel Houellebecq, romance, landscape, sentimentalism, nature.

**Прoсьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:**

*Суслoвa И. В. Между сентиментализмом и постапокалипсисом: пейзаж в романах М. Ульбека // Мировая литература в контексте культуры. 2022. № 14 (20). С. 71–80. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-71-80*

**Please cite this article in English as:**

*Suslova I. V. Mezhdru sentimentalizmom i postapokalipsisom: peyzazh v romanakh M. Ulbeka [Between Sentimentalism and Post-Apocalypse: Landscape in the Novels by Michel Houellebecq]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2022, issue 14 (20), pp. 71–80. doi 10.17072/2304-909X-2022-14-71-80*