

Мартина Штембергер

Венский университет, Австрия
martina.stemberger@univie.ac.at

В ЗЕРКАЛЬНОМ КАБИНЕТЕ КУЛЬТУР, ИЛИ ФРАГМЕНТ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ФРАНКО-РУССКОГО ПОЛИЛОГА: ФРЕДЕРИК БЕГБЕДЕР И РОССИЯ

Вступление

«[...] Бегбедер – символ нового поколения романистов, которые раздражают интеллигенцию» [Durand 2008_a: 7]¹. На самом деле, Фредерик Бегбедер уже значительное время занимает позицию «*tête à claques*» [Schoolcraft 2008: 74] французской литературной жизни. Автор, которого высмеивают как типичного представителя «*dissidence caviar*» [Robin 2009], которого классифицировали как литературного «шутника» [см. Duteurtre 2008: 53], рассматривает роман как «место свободы» [Durand 2008_b: 19] – и одновременно как «товар»²; он играет – со значительной дозой самоиронии – амбивалентную роль «*дежурного наглеца, салонного мятежника*» [Beigbeder 2001: 15].

Одним словом, Бегбедер, «*écrivain people*» [Robin 2009] и «ангажированный» писатель [см. Durand 2008_b: 20] – публичная личность, полная противоречий; взгляд на русскую тематику в его творчестве и на русскую рецепцию произведений и персонажа автора освещает некоторые интересные аспекты этой сложной картины. Ведь Бегбедер в России «настоящая поп-звезда» [Мильчин 2012, Кочеткова 2006]; рядом с Уэльбеком он занимает постоянное место в российском «хит-параде» современной французской литературы [см. Youzéfovitch 2005, Dabert 2011]. «Популярность Бегбедера в России намного выше, чем в родной Франции», – констатирует Мильчин [2010]; скептический наблюдатель русской «бегбедеромании» добавляет с насмешкой: «После открытия бозона Хиггса осталась лишь одна тайна природы,

¹ Все переводы на русский язык, источник которых не указан особо, сделаны автором [MS].

² 99 francs – теперь уже 14,99 € – играет с этикетированием будущего бестселлера, который без обиняков называет читателю-покупателю свою цену [Beigbeder 2008: 43].

перед которой бессильна современная наука, – это причина любви граждан Российской Федерации к французскому литератору Фредерику Бегбедеру» [Мильчин 2012]. Но в чем, собственно говоря, особый интерес к Бегбедеру русской читательской публики?

Бегбедер в России

В последние годы Бегбедер был достаточно частым гостем в России; Мишель Уэльбек в *Ennemis publics* вспоминает совместные московские приключения. Как и Уэльбек, который – следуя этаблированному топосу – противопоставляет полную жизни Россию «мёртвому» Западу [Houellebecq/Lévy 2008: 70sq.], Бегбедер с энтузиазмом отзывается о современной России [см. Kamenskaya 2008], восхищаясь её «энерги[ей]» и «динамизм[ом]» [Александров 2004], в то время как «*L'Occident est foutu*» [Beigbeder 2007: 147].

Бегбедера и Уэльбека связывает не только любовь к России, но и изопрённая сеть интертекстуальных связей и общих тем; недаром русская критика систематически ассоциирует Бегбедера с его «старшим» собратом. Вспоминая совместное выступление в Москве, Бегбедер лишний раз подтверждает, что «*мы с Уэльбеком согласны во всём*» [Kamenskaya 2008]. В своём последнем (на данный момент) романе, *La Carte et le territoire*, Уэльбек пародирует фикционализированного «Бегбедера» не только как «*une sorte de Sartre des années 2010*», но и как «*un héros de romans russes, le genre 'Razoumikhine, ancien étudiant'*» [Houellebecq 2010: 130, 75].

Весьма «достоевскообразный» имидж автора в его русской рецепции, кажется, играет существенную роль: «Что же в Бегбедере такого? [...] Возможно, все дело в том, что Бегбедер в своих романах непрерывно жалуется на судьбу. [...] Бегбедер волосат и статен, да еще и француз. И при этом непрерывно пьет», – усмехается Мильчин [2012]. Но и само его творчество, несомненно, представляет собой немалый интерес для русской читательской публики – например, анти-рекламный роман *99 francs*, который, правда, не всегда воспринимали в смысле авторской интенции. Сам Бегбедер комментирует специфику русской рецепции романа (которая подчёркивает свойственную произведению амбивалентность [см. Nonnenmacher 2003]) как своеобразную «*инструкцию по капитализму*» [Kamenskaya 2008].

Бегбедер о России

В 2007 году Бегбедер опубликовал свой собственный «русский роман» (по определению автора [см. Durand 2008_b: 36])³ *Au secours pardon* (русский перевод под названием *Идеаль* [Бегбедер 2007] вышел в том же году), который некоторые критики восприняли с восторгом [см., например, Viava 2007]. Однако для «бегбедероскептиков», вроде Мильчина [2007], это лишь очередная «типичная бегбедеровщина». Роман был представлен как продолжение бестселлера *99 francs* (проект экранизации под названием *99 roubles* [см. Gary 2010] ещё сильнее подчёркивает преемственность между двумя произведениями); но своим изображением «*Ground Zero-sous-la-Moskova*» [Beigbeder 2007: 258] он подхватывает и тематику романа *Windows on the World* [Beigbeder 2003], посвящённого 11 сентября в Нью-Йорке.

Октав Паранго, антигерой из *99 francs*, теперь в качестве «*modelhunter*» [Beigbeder 2007: 172] отправляется в Россию, по поручению ведущего международного косметического концерна *L'Idéal*. (За этим названием, конечно, стоит *L'Oréal*; уже в *99 francs*, Бегбедер атакует *Danone* под прозрачным псевдонимом *Madone*; Уэльбек, в свою очередь, в романе *Plateforme* [Houellebecq 2001] пародирует *Accor* как *Aurore*.) Эта миссия служит исходной точкой для своеобразной исследовательской экспедиции по современной России, стране чудес со сверхсоблазнительной женской красотой: «*J'étais payé pour chercher la plus belle fille du monde et en Russie j'avais l'embarras du choix*» [Beigbeder 2007: 27].

С точки зрения этого рассказчика, разворачивается достаточно сюрреалистическая (хотя и не лишённая меткости) панорама России начала XXI века. Эту специфическую нарративную структуру непременно следует учесть при анализе романа; в этом смысле нельзя согласиться с Балашовой [2011: 260], когда она утверждает, что «[...] Бегбедер принадлежит как раз к тем 'самонадеянным', что решаются делать выводы. В своем романе-эссе 'Идеаль' [...] он предстает судьей, которому ясны все основные константы существования нынешней России». Но здесь мы

³ Определение текста как «*roman russe*» вряд ли случайно. Со времени публикации одноимённого труда Эжена-Мельхиора де Вогюэ (1886) «Русский роман» во французском контексте ассоциируется с более или менее стереотипным репертуаром сюжетов, персонажей и ситуаций. Это касается игры со стереотипом «русского романа» во французской и испанской литературах (в частности, у Поля Морана, Рамона Гомеса де ла Серна и Луи Гийю) см. Stemberger 2009.

имеем дело с фикциональным литературным произведением; в *Au secours pardon* (как уже в *99 francs*), повествование ведёт «ненадёжный» рассказчик [см. Booth 1965], который систематически подрывает собственный авторитет (прямо признаваясь в том, что «*je n'avais rien compris à la Russie*» [Beigbeder 2007: 261]), подставляя себя критическому взгляду в качестве носителя стереотипных «западных» представлений о России.

«В душе-то Бегбедер прекрасно понимает, что пишет глубоко», – замечает Мильчин [2007] по поводу *Идеаль*. Однако игра с (мета-)стереотипом здесь входит в поэтологическую программу. Бегбедер рассматривает свой роман, обращаясь в первую очередь к французской публике, как «объяснение в любви к России» и как опровержение актуальных (анти-) российских клише [Kamenskaya 2008]. И инцестуозную любовную интригу романа на метадискурсивном уровне можно рассматривать как размышление о франко-русской игре взаимных проекций, о мифе «русской женщины», как олицетворение (вдвойне) «другого»⁴.

Роман изобилует цитатами, аллюзиями на русскую литературу (от Пушкина, Толстого и Достоевского до Пелевина, Геласимова и Сорокина). Русские приключения Паранго носят весьма литературный характер: парижанин в Москве завоёвывает женские сердца с помощью цитат из тургеневской *Первой любви* [Beigbeder 2007: 124sq.]; красавица Лена же дразнит его оригинальной цитатой из сонета Бодлера *La Beauté* [там же: 233]; и своего поклонника воспринимает сквозь литературную призму: «*il me rappelait Raskolnikov*» [там же: 234]. Но рассказчик – жертва литературных клише «русскости» – видит себя и каким-то подобием «*Michel Strogoff*» [там же: 312].

Au secours pardon – не идеологическое эссе. Однако политическая и общественная актуальность в романе присутствует. Россия выполняет своеобразную функцию «зеркала» Запада, и, прежде всего, Франции [см. Gassin 2012: 183sq.]. Описывая русскую олигархию, рассказчик критически рассматривает и связь между экономикой и политической властью в самой Франции (см. «*Courte digression cokée sur l'oligarchie*» [Beigbeder 2007: 285sq.]). Амбивалентная психологика западных образов России пародийно изображается на уровне международной женской конкуренции красоты [там же: 70].

⁴ См. подробнее об образе «русской женщины» в творчестве Бегбедера (и Уэльбека): Stemberger 2013.

В связи с чеченским вопросом, роман иллюстрирует политический «double standard» [см. Эткин 2001: 172], нередко применяемый Западом по отношению к России. Когда рассказчик критикует чеченскую политику российского правительства, русский собеседник парирует ему неудобным вопросом о том, как среагировало бы французское государство на похожие теракты со стороны корсиканских сепаратистов [Beigbeder 2007: 288]. В (праздной) надежде на эффект политической провокации специалисты по маркетингу в концерне *L'Idéal* настаивают на том, чтобы любой ценой найти чеченку в качестве новой топ-модели: «[...] *ça fait humanitaire, ça fait charity, c'est vachement brand-rétribuant*» [там же: 119]. Однако за неимением подходящей «настоящей» чеченской модели премией на конкурсе красоты *Aristo Style of the Moment* награждают блондинку из Петербурга в роли «*fausse Tchétchène*» [там же: 236, 304].

Но Россия у Бегбедера наделена и парадигматическим статусом⁵; она лишний раз представляет собой идеологическую «лабораторию»: «[...] *Россия – одна из немногих стран в мире, которая попробовала другую систему. [...] Вот поэтому мне очень интересно узнать, что же в итоге будет в России...*», – объясняет Бегбедер [Миляев 2011]. Не случайно автор отправляет своего героя именно в Россию переломной эпохи, где тот находит идеальную территорию для своих деловых (и преступных) занятий, а также весьма конгениальных ко-актёров – в том числе олигарха «*Sergueï Orlov, dit L'Idiot*» [Beigbeder 2007: 195], согласно автору, «*смесь разных персон, которых я встречал*» [Kamenskaya 2008]. Как и Уэльбек, Бегбедер в своём последнем романе размышляет над трансформацией политического и экономического мирового порядка [Beigbeder 2007: 287sq.]; распад Советского Союза обсуждается как всемирная идеологическая цезура [см. там же: 262].

Вообще тема духовного поиска – даже со значительной долей автопародии – у Бегбедера играет бóльшую роль, чем следовало бы предположить, учитывая репутацию автора. В томе *Je crois – Moi non plus* [Di Falco/Beigbeder 2004] собрана серия бесед Бегбедера с епископом Жан-Мишель ди Фалько; в его «русском романе», опубликованном три года спустя, этот «духовный» момент также сильно проявляется [см., например, Beigbeder 2007: 155, 225].

⁵ «[...] как и принято во многих книгах, посвященных России, он пытается включить ее противоречия в общий контекст противоречий современной цивилизации», – замечает и Балашова [2011: 260].

«Тень Бога витает и над предпоследним опусом Бегбедера», – с насмешкой замечает французский критик [Robin 2009]. Мильчин [2007] также констатирует, что, видимо, «Фредерика Бегбедера заклинило на запахах»; критик указывает и на некоторую преемственность между епископальными диалогами автора и гротескной «исповедью» рассказчика в *Au secours pardon*.

Специфическая функция русского «другого», подтверждающего собственный идентитет именно с французской точки зрения [см. Adamovsky 2006: 280sq.], пережила все политические переломы; после распада Советского Союза даже наблюдалось своеобразное возрождение «русских» клише [см. Krauß 2007: 7]. И эти сложные процессы (ре-)идентификации и *othering* отражаются в творчестве Бегбедера; Мильчин [2010] включает роман – наряду с произведениями как *La Russie en 1839* Кюстина, *Impressions de voyage en Russie* Александра Дюма (père), *Michel Strogoff* Жюль Верна или *Retour de l'URSS* Андре Жида – в список тех «10 книг, по которым французы знают Россию».

Бегбедер как «русский» писатель?

Романы Бегбедера отлично вписываются в контекст сегодняшнего русского литературного рынка. Если Свердлов [2011: 670] определяет «стремление к вненаходимости» как отличительную черту современной русской прозы, «с ее вольной или невольной имитацией западного взгляда на русскую действительность и с ироническим паразитировани[ем] на западных образах России», то творчество Бегбедера с его «метаизированным» французским взглядом на Россию представляет собой особый интерес. А если Свердлов упрекает представителей новой русской литературы в склонности к «мифомании», к (на его взгляд) пустой метафигиональной игре, то Бегбедер на самом деле кажется уж очень «русским» автором. Свердловский критический анализ прозы Пелевина, «столь богатой сильными эффектами», является вполне удачной характеристикой и бегбедеровского стиля: «Проза Пелевина [и Бегбедера, прим. авт.] построена на игре слов [...]. Текст изобилует трюками. [...] Один каламбур влечет за собой целый каламбурный каскад [...]» [там же: 662, 676, 674, 673].

На самом деле, Бегбедер в русских рецензиях нередко характеризуется как квази-русский писатель, творчество которого как раз удовлетворяет потребности молодой (особенно городской) читательской публики. В этом смысле Колесников

анализирует феномен «Бегбедер в России» как своеобразный литературный «импорт», восполняющий пока не обеспеченный «отечественной» продукцией сегмент литературного рынка; по его наблюдению, Бегбедер даже уже «до такой степени русский городской писатель, что среди наших критиков стало хорошим тоном его снисходительно поругивать» [Колесников 2003]. При этом критики, старательно отграничиваясь от «массового» читателя (Миличин [2012] иронизирует над «безумными фанатами» Бегбедера), ссылаются, в свою очередь, на спорный статус автора на его французской родине [Миличин 2007]. Но Колесников в 2003 году вынужден был признать, что «[...] русского писателя, соответствующего русским повзрослевшим мальчикам 1965 года рождения, попросту нет. Поэтому приходится довольствоваться французским. [...] Возможно, [...] мы начнем сочинять талантливые повести о самих себе».

Сергей Минаев как «новый русский Бегбедер»?

Три года спустя на литературную сцену выходит Сергей Минаев как «le nouveau Beigbeder russe» [Buzz littéraire 2006]; бегбедеровская парадигма в критической рецепции автора доминирует с самого начала: «[...] 'Dyxless' можно расценивать как наш ответ Бегбедеру. И по стилю, и по строю, и по тону это аналог каких-нибудь '99 франков', их российский эквивалент, так сказать» [Александров 2006]. «Усердная бомбардировка российской почвы всякими там бегбедерами после нескольких неудачных попыток наконец завершилась успехом [...]», – констатирует с иронией и Кормильцев [2007], представляя *Dyxless* как одну из четырёх «главных русских книг» 2006 года. Лебёдушкина [2009], однако, рассматривает (анти-)гламурную литературу *à la* Минаев как весьма искусственную моду: «[...] в нашем обществе [...] никакой Уэльбек с Бегбедером естественным путем появиться не могут. Разве что будут выращены в пробирке». Появление русской «бегбедеровщины» (несколько сомнительного качества) она считает реакцией на прямой «заказ» (со стороны как критики, так и публики). Таким образом, «возник феномен Сергея Минаева, породивший феномен всей отечественной 'офисной прозы'» как суб-жанр со своим каноном.

Но в некотором смысле «типично» бегбедеровские темы и герои в постсоветской России кажутся вполне на своём месте; об этом свидетельствуют не в последнюю очередь именно мина-

евские «трансплантации» бегбедеровских сюжетов на русскую почву. Сходство между творчеством Бегбедера и Минаева сразу же бросается в глаза как на тематическом, так и на формальном уровне; не случайно речь шла об «имитации», даже о возможном «плагиате» [см., например, *Buzz littéraire* 2006]. В рамках присуждения анти-премии *Полный Абзац* за *Duxless* и *Media sapiens* в 2007 году романы Минаева были пародически охарактеризованы как «худший перевод Фредерика Бегбедера на русский язык» [цит. Карев 2013].

Но творчество этого автора (даже если это, конечно, отнюдь не «высокая» литература) весьма интересно не только как интертекстуальная игра, но и как размышление о капиталистической системе, о настоящем и будущем постсоветской России, об отношениях между Россией и Западом⁶. Как и Бегбедер, Минаев представляет собой литературную «марку», что придаёт анализу его произведений – согласно самому автору, «медийное событие» [Ванденко 2009]), – симптоматическое значение. В русской и в западной критике Минаев воспринимается как *репрезентативное* явление: «Он выступает от лица целого поколения [...]», – замечает Александров [2006], сравнивая творчество Минаева с *Generation X* Дуэла Коупленда; *The New York Times* представляет автора не без пафоса как «The Tortured Voice of Russia's Lost Generation» [Kishkovsky 2007].

С публикацией романа *Duxless*, Минаев, как и Бегбедер, стал спорной публичной личностью. Оба писателя – как авторы коммерчески успешной «развлекательной» литературы – парадигматические представители постмодернистского «art business» [Lipovetsky 2011: 31], современной «коммерциализации культуры» [там же: 50], «лабеллизации» литературы [Salmon 2007: 60]. Обоих упрекали в «журналистском» стиле (см., например, Куницына [2006] о Минаеве). Если Бегбедера презирали как репрезентанта «littérature spectacle» [см. Le Naire 2008: 40], то Минаев (который считает себя не «писателем», а лишь «сочинител[ем]») [Ванденко 2009]) критикует высокомерное отношение критики не только к нему как «популярному» литератору, но и к так называемой «массовой» публике, подчёркивая, что и рынок «высокой»

⁶ Это размышление интересно и на фоне спекуляций, неоднократно высказанных в российских, а впоследствии и в западных СМИ, о «кремлёвских» связях автора (и ТВ-модератора), который в *Duxless* изображает абсурдный онирический диалог героя с самим Путиным в качестве «Бэтмена», пародического национального сверхотца [см. Kishkovsky 2007, Ванденко 2009].

литературы в основном живёт за счёт презренных бестселлеров: «Не нравится вам Минаев – не читайте, но я помогаю печатать другие книги. Тургенева, скажем. Или Лескова» [там же].

Обоих авторов связывает и игра с автобиографическими элементами. Бегбедер, с усмешкой размышляя над французской слабостью к жанру автофикции [Beigbeder 2008: 46sq.], сам отнюдь не пренебрегает «*jeu avec le je*» [Beigbeder 2005: 133]; его романы населены двойниками автора (см., например, автобиографические ссылки в *Au secours pardon* [Beigbeder 2007: 249]). На паратекстуальном уровне Бегбедер кокетливо выставляет напоказ родство своих героев и самого себя – например, в отношении своего «русского романа» и его экранизации [см. Миляев 2011]⁷. «Русский Бегбедер» также подчёркивает автобиографический характер своих протагонистов: «*The crisis of the hero in Dukkless was my crisis, of course*» [Minaev 2007]. Одним словом, в рецепции Бегбедера и Минаева, стратегически стилизованный образ автора играет весьма значительную роль.

Сходство между авторами, касательно рецепции, позиции в литературном поле их страны, очевидно. Не менее очевидно родство и на диететическом уровне романов. Протагонисты Минаева – близкие интертекстуальные родственники или даже прямые потомки бегбедеровских анти-героев. (Безымянный) рассказчик в *Dukkless* трудится в московском филиале французского концерна по торговле консервами под названием *Тандюэль* (alias *Bonduelle*; вспомним бегбедеровскую игру с *Madone/Danone, L'Idéal/L'Oréal*). Андрей Миркин в *The Тёлки* в качестве модного журналиста, претендующего на статус писателя (в продолжении, *The Тёлки два года спустя, или Videоты*, сделает карьеру как модератор популярного теле-шоу [Минаев 2010]), «цитирует» не только протагонистов Бегбедера, но и публичные образы самих авторов. Как и бегбедеровские прототипы, герои Минаева увлекаются анти-капиталистической философией; доклады протагониста в *Dukkless* на «свою любимую тему о том, что скоро нас ожидает мировая диктатура мультинациональных корпораций» [Минаев 2006; см. и Minaev 2007] прямо подхватывают тематику *99 francs* [см., например, Beigbeder 2000: 158sq., 283].

⁷ Паратекстуальная презентация русской версии Идеаль явно делает ставку на имидж автора. Обложку украшает мини-портрет Бегбедера; слоган «Бегбедер ищет в России своего ангела красоты» прямо провоцирует идентификацию протагониста с автором романа.

Как и Бегбедер, Минаев ассоциирует – с провокационным умыслом – стратегии маркетинга с фашизмом. Эпиграфом к 99 *francs* Бегбедер взял цитату из предисловия Олдоса Хаксли к переизданию *Brave New World*. Минаев в свою очередь в *Duxless* прибегает к цитате Джорджа Оруэлла. Бегбедер уподобляет рекламу манипулятивной риторике Геббельса, «концепционеру» трагически успешных «слоганов» *à la* «DEUTSCHLAND ÜBER ALLES», «EIN VOLK, EIN REICH, EIN FÜHRER», «ARBEIT MACHT FREI» [Beigbeder 2000: 34]. Критика по отношению «фешн-фашизма» продолжается в *Au secours pardon*; рассказчик занимается самобичеванием в качестве «*fashion facho* [...] *fashiste*» [Beigbeder 2007: 56]. Минаев также считает современное общество потребления «*absolutely fascist*» и философствует об опасном искусстве Геббельса, «*the founder of modern propaganda, and advertising too*» [Minaev 2007]. В *Media Sapiens* раздражается скандал, когда оказывается, что протагонист, служащий «копирайтером» в «Фонде эффективной политики», списывал многочисленные речи прямо с «гения» пропаганды [Minaev 2007]. Постдемократическая власть [см. Beigbeder 2007: 96] рыночно-рекламной экономики кажется даже ещё более «тоталитарной», чем диктатуры XX века, так как она заранее обезоруживает всякое «революционное» стремление: «*La révolte fait partie du jeu*» [Beigbeder 2000: 23]. Минаев также размышляет над невозможностью сопротивления в усовершенствованной «*тоталитарной*» системе [Minaev 2007].

Бегбедер неоднократно изображал в своих произведениях как реальные (*Windows on the World*), так и фиктивные (*Au secours pardon*) террористические акты: «Если не хватает смелости для того, чтобы заняться терроризмом, то пишешь романы», – шутливо объясняет автор в интервью [Vahabzadeh/Göttler 2008]. Минаев уже в *Duxless* вскользь касается тематики терроризма, которую развернёт детально в *Media Sapiens* и в *The Тёлки*.

Помимо тематического сходства тексты Бегбедера и Минаева близки и по нарративной конструкции, и по стилистическому своеобразие. Минаев разделяет бегбедеровскую любовь к более или менее глубокомысленной игре слов, к накоплению квази-афористических, слогано-подобных сентенций («*Payer ou être payé*» [Beigbeder 2000: 187] – таков экзистенциальный вопрос современного Гамлета). Нередко их словесные игры прямо перекликаются. Если Бегбедер констатирует, что в современной Москве «*seuls quelques mètres séparent la Pravda de Prada*» [Beigbeder 2007:

95], то Минаев иронизирует над русскими туристами, ставящими *Prada* куда выше, чем *Prado* [Минаев 2006].

Одинаковой чертой обоих авторов является также ярко выраженная, даже афишируемая *цитатность* дискурса, непрерывная игра с литературными аллюзиями, которая, однако, не сводится к пустому хвастовству «образованием», но вполне органически вписывается в изображение глубоко цитатного мира: «[...] несмотря на всю вторичность, роман [*Duxless*] именно этим и безупречен, поскольку какой еще должна быть литература для вторичных людей?» [Кормильцев 2006].

Эклектичный характер минаевского творчества не подвергается сомнению; но и сам Бегбедер придерживается этой поэтики «вторичности». Отвечая на вопрос касательно Минаева и других русских «эпигонов», Бегбедер ловко принимает позу старшего «маэстро», приветствуя имитации своего творчества как своеобразный оммаж. Так же ловко он подчёркивает свой собственный «приоритет», замечая, что он не знает и не может знать текстов Минаева или Оксаны Робски, не переведённых на французский язык. Но Бегбедер особо выделяет (и это оказалось важным именно для *Au secours pardon*) русскую литературу XIX – начала XX века, в частности, Тургенева и Чехова, чья актуальность его поражает [см. Kamenskaya 2008].

Тексты Минаева также стратегически вписываются в русскую литературную традицию. Уже в *Duxless* бессовестные менеджеры торгуют современными «Мёртвыми душами»; побочная любовница протагониста – некая «Наташа из Ростова» [Минаев 2006] и т.д. Роман был разрекламирован издательством как постмодернистская вариация о «лишнем человеке». Но Василий Аксёнов сравнил минаевского антигероя с его интертекстуальными предшественниками. «Минаев возобновляет линию Печорина и даже отчасти Онегина. [...] у Минаева герой – лишний человек [...]. Типичный русский герой на самом деле» [Репина 2008]. Как у Бегбедера, так и у Минаева разворачивается целая *интертекстуальная* сеть, в которой персонажи «путешествуют» из текста в текст.

Произведения Бегбедера и Минаева сближает и высокая степень языковой «гибридизации». Если рассказчик «Бегбедер» в *Windows on the World* мечтает о «*la langue mondiale* [...] *Les words du world*» [Beigbeder 2003: 175], то у Минаева некоторая амбивалентность по отношению к Западу выражается и в метадискурсивных размышлениях протагонистов. Уже в *Duxless* рассказчик сетует

на инфляционное употребление всяких бизнес-англицизмов [Минаев 2006].

Как и Бегбедер, Минаев регулярно обращается к своему воображаемому читателю. Интересен здесь и гендерный аспект: в «диалогах» с читателем, тексты Минаева отчётливо вырабатывают мужской «образ аудитории» [см. Лотман 2002]. Куницына [2006] рассматривает Минаева в рамках литературного суб-поля, занятого «Бизнес-писательниц[ами]» во главе с Робски; как выражение «мужск[ого] гламур[а]», роман *Duxless*, по её мнению, представляет собой «вызов гламурной женской беллетристике». Именно в этом контексте у Мильчина [2007] прочитывается (не совсем заслуженно) и Бегбедер: «Оксана Робски и Ксения Собчак кусают локти от зависти – Бегбедер вторгся на их поле». Но небезынтересно отметить, что и в бегбедеровском «русском романе» гендерный вопрос, перспектива будущей «войны» между полами [Beigbeder 2007: 152] и т.д. – это, как известно, и центральные уэльбековские темы – играют немаловажную роль.

И у Минаева в рамках панорамы постсоветской России – и прежде всего столицы «*Масква*» [sic], где «повсюду пахнет деньгами» [Минаев 2008_a], – рефлектируются противоречия постмодернистского капиталистического общества. Минаев также играет с русско-западными авто- и гетеростереотипами. В *Duxless* ненавистный коллега рассказчика, «омерзительный, тощий француз Алан Гарридо» (актуализированный наследник разных гротескных «месье» русской литературной истории [см. Ерофеев 2002_a]), становится объектом издевательств не только из-за смешного англо-франко-русского пиджина, но, прежде всего, из-за наивного «западнического» высокомерия по отношению ко всему русскому [Минаев 2006]. Надменный взгляд на якобы варварскую «Восточн[ую] Европ[у] с этими дикарями» пародируется и в портрете начальника Некера: «Его 'здравствуйте, коллеги' звучит как 'будьте вы прокляты, туземцы'» [там же]. Конфликтуальный микрокосм фирмы символически подытоживает ситуацию России 90-х годов XX века: «Все те так называемые либеральные ценности, которые мы у Запада купили за несусветные бабки, за нефть и тому подобное, оказались полным фальшаком. Побрякушками для вождей индейских племен» [там же].

Как у Бегбедера, так и у Минаева рефлектируется потребность в духовной опоре в эпоху генерализованной «дезорientации» [Lipovetsky 2011: 15], на которую персонажи находят разные, но одинаково неадекватные ответы (наркотики, шоппинг,

эзотерика). Поддержка Минаева со стороны представителей православной церкви [см. Могутин 2012] также поднимает вопрос о «системосовместимости» критики *à la* Минаев (или Бегбедер). Если Бегбедер рисует мрачную картину настоящей *«apocalypse d'amnésie et de vulgarité»* [Beigbeder 2011: 26], угрожающей современному обществу, то Минаев также диагностирует «дегенерацию» человечества: «[...] *the person of the 21st century is lazy and, generally speaking, obtuse»* [Minaev 2007]. В своих описаниях нового русского «Содом[а]», он разворачивает консервативный⁸, несколько морализирующий дискурс: «*Катастрофа. До какой же степени должно деградировать общество за какую-то сотню лет»* [Минаев 2006].

Уже название *Duxless* указывает на тему духовного поиска современного *Homo sapiens consommator* [Provost 2010] или *«homo consommatus»* [Beigbeder 2000: 63]; подзаголовок романа («*Повесть о ненастоящем человеке»*)⁹ – как и в *The Тёлки* («*Повесть о ненастоящей любви»*) – намекает на центральную в творчестве Минаева проблематику «ненастоящего» в постмодернистском мире симулякров. Квази-синоним эпонимной «бездуховности» – это *гламур*¹⁰. (И Пелевин [2006: 54] идентифицирует в *Empire "V"*, опубликованном в том же году, как и *Duxless*, «гламур и дискурс» как «Две главные вампирические науки».) Люди в этом inferнальном «гламурном» мире превращаются в гибридов из готовых фраз, скопированных жестов, роскошных аксессуаров; за маскарадом марок, кажется, уже нет «*настоящего*» человека [Минаев 2006]. Как и у Бегбедера, в нарративной структуре минаевских романов «описательный фон повествования преобладает» [Куницына 2006]; мир *вещей* неизбежно берёт верх. Бегбедеровский Паранго воспринимает окружающий мир как безвыходную виртуальную (псевдо-) реальность [Beigbeder 2000: 64, 184]; протагонисты Минаева также живут в странно дереализованном мире, «*как в рекламном ролике»*, в мире «*андроидов»*, «*клонов»*,

⁸ «Хочется быть консерватором в хорошем смысле слова», – заявляет автор в эссе под названием *Снобизм – 100 % pure* [Минаев 2008_в].

⁹ Название, конечно, и интертекстуальный намёк на «*Повесть о настоящем человеке*» Б. Полевого.

¹⁰ Роман *Duxless*, «Очередная 'Гламорама' по-русски» [Куницына 2006], был экранизирован с подзаголовком *Конец гламура*.

«в мире 'Барби'»¹¹, в анти-космосе, чья парадоксальная религия – как раз та самая «бездуховность» [Минаев 2006]. Но дегуманизация овладевает и самими протагонистами. Как и у Бегбедера (экс-жена Паранго в *Au secours pardon* характеризует его как «*un androïde désincarné*» [Beigbeder 2007: 163]), рассказчики Минаева – соучастники раскритикованной ими «системы»; оба автора изображают «заключённость» своих героев в мире и в дискурсе «не-настоящего». Как и Уэльбек, Бегбедер – мастер искусства *second degré* или даже «*huitième degré permanent*» [Beigbeder 2000: 260]; 99 *francs* иллюстрирует амбивалентность анти-рекламной критики, неспособной освободиться от рекламной эстетики. И минаевские протагонисты осуждают на метадискурсивном уровне ту «*дурацк[ую] манер[у] говорить [...] рекламными слоганами*» [Минаев 2006], но и их речь и мышление отражают мир вездесущих рекламных клише. Именно тот замкнутый круг вечно повторяемых фраз, который Куницына [2006] отмечает в стиле *DuXless*, является важным структуральным принципом в тексте, иллюстрирующем «безвыходность» мира гламурных фасадов.

DuXless, наконец, описывает видение «взрыва» этой замкнутой системы. В одно прекрасное и страшное утро, протагонист вдруг оказывается в радикально де-медиатизированном, де-текстуализированном мире: на телевизионном экране царствует лишь «белая пустота», так же, как и во всех журналах, в альбоме исчезших фотографий и т. д. [Минаев 2006]. Мир превращается во всеохватывающую «белую страницу» – амбивалентную фантазму [см. Müller 2012: 126sqq.]; за фасадами мира симулякра сияет лишь бездонное «ничего».

Постмодернистский мир как «Потёмкинская деревня»? (Заключительные размышления)

Тексты Бегбедера и Минаева – в этом смысле, постмодернистские произведения *par excellence* – иллюстрируют превращение мира в чудовищный цитатный текст, в семиотическую игру, за которой уже нет «реальности» [см. Эпштейн 2005: 12]. И в этом отношении, «Россия» как имажинационное пространство у обоих авторов выполняет парадигматическую функцию. Мотивы

¹¹ Бегбедер в свою очередь опубликовал книгу, посвящённую культовой фигуре *Barbie* [Beigbeder 1998]. Итальянский перевод минаевских *Тёлок* вышел под названием *Barbie Girls* [Minaev 2011].

«копии», «симулякра», «театральности», одним словом: «ненастоящего», играют, как известно, специфическую роль в русской авто- и гетеростереотипизации. Топос «Потёмкинских деревень» можно проследить через литературу о России со времён Кюстина. О дискурсивной «продуктивности» кюстинского образа России свидетельствует современная русская рецепция текста Ерофеевым [2002,], а также Эпштейном, в интерпретации которого Россия становится парадоксальным авангардом западного постмодерна: «Постмодерные слои русской культуры залегают глубже, чем позволяет увидеть ограниченный масштаб XX века [...] То, что оказалось новостью для Запада [...] – вездесущность симулякров, самодовлеющее бытие знаковых систем, заслоняющих и заменяющих мир означаемых, – в России существовало по крайней мере с петровского времени» [Эпштейн 2005: 102sq.]¹². Этой России-симулякр, в прочтении Эпштейна, соответствует и специфический русский «псевдо»- или «гиперзапад», в свою очередь, абстрактный идеал, своеобразная химера: «Такого 'Запада' на Западе нет, он есть только в России, и этот российский 'гиперзапад' есть уникальная, единственная в истории форма существования, когда имитация другой культуры становится способом трансценденции своей культуры» [там же: 110].

Короткий анализ русской рецепции Бегбедера позволяет предположить, что особый статус автора связан и с восприятием его как представителя и одновременно стороннего наблюдателя этого химерного «гиперзапада». «Постмодерная» Россия и её экстравагантный «архипелаг Запад» [там же] в интеркультуральном зеркальном кабинете: «*It's a total reflection of Moscow through the eyes of a foreigner in 2007*» [Minaev 2007] – именно так «отражается» в глазах Сергея Минаева бегбедеровское изображение «гиперзападного» нового русского мира.

ЛИТЕРАТУРА

- Александров Н., 2004, Фредерик Бегбедер: «В Санкт-Петербурге нужно стареть, а в Москве – жить». // *Известия*. – 06.12.2004. <http://izvestia.ru/news/297301> [03.05.2013].
- Александров Н., 2006, Наш ответ Бегбедеру. // *Известия*. – 12.04.2006. <http://izvestia.ru/news/312847> [03.05.2013].

¹² Эпштейн [2005: 105] ссылается именно на Кюстина, который «точно выразил этот 'постмодерный' характер российской цивилизации [...]».

- Балашова Т. В., 2011, Динамика восприятия советской и пост-советской России интеллигенцией Франции. // *На переломе: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.)* / Отв. ред. В. Б. Земсков. – Москва: Новый хронограф. – С. 232–306.
- Бегбедер Ф., 2007, *Идеаль*. – Москва: Иностранка [Перевод М. А. Зониной].
- Ванденко А., 2009, Сергей Минаев: Дожить до понедельника [Интервью]. // *Собеседник*, № 25. – 07.07.2009. http://sobesednik.ru/interview/minaev_25_2009 [05.05.2013].
- Ерофеев В., 2002, *Ля Софи э дорме дежа* (Чехов – интеллигенция – Франция – Чехов) [1995]. // *Лабиринт Один*. – Москва: ЗебраЕ/Эксмо. – С. 353–380.
- Ерофеев В., 2002, *Ни спасения, ни колбасы* (Заметки о книге маркиза де Кюстина «Россия в 1839») [1990]. // *Лабиринт Два*. – Москва: ЗебраЕ/Эксмо. – С. 402–417.
- Карев И., 2013, «Абзац» в картинках. // *Gazeta.ru*. – 13.03.2013. http://www.gazeta.ru/culture/2013/03/13/a_5055161.shtml [10.05.2013].
- Колесников А., 2003, Аэропорты, кофейни и Бегбедер. // *Известия*. – 29.06.2003 <http://izvestia.ru/news/278350> [03.05.2013].
- Кормильцев И., 2007, Главные русские книги [2006 года]. // *Rolling Stone*. – 27.02.2007. <http://www.rollingstone.ru/articles/music/article/428.html> [03.05.2013].
- Кочеткова Н., 2006, Писатель Фредерик Бегбедер: «Моя дочь совершенно меня не слушает». // *Известия*. – 05.07.2006. <http://izvestia.ru/news/315150> [03.05.2013].
- Куницына Н., 2006, Наука против гламура. // *Gazeta.ru*. – 18.10.2006. http://www.gazeta.ru/culture/2006/10/20/a_951906.shtml [03.05.2013].
- Лебёдушкина О., 2009, Прощай, королевская грусть? // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2009/10/le13.html> [05.05.2013].
- Лотман Ю. М., 2002, Текст и структура аудитории [1977]. // *История и типология русской культуры*. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб. – С. 169–174.
- Мильтчин К., 2007, *Идеаль* [Рецензия]. // *Time Out Москва*. – 02.11.2007. <http://www.timeout.ru/books/event/93313/> [03.05.2013].
- Мильтчин К., 2010, 10 книг, по которым французы знают Россию. // *Русский Репортер*. – 26.10.2010. <http://rusrep.ru/article/2010/10/26/10knig-france/> [20.09.2012].
- Мильтчин К., 2012, Бегбедериана. // *Русский Репортер*. – 18.09.2012. <http://rusrep.ru/article/2012/09/17/begbederiana/> [20.10.2012].
- Миляев А., 2011, Фредерик Бегбедер: Разговоры о [sic] искусстве и наркотиках. Site Издательство Иностранка. – 05.04.2011. <http://inostrankabooks.ru/ru/text/5644/> [03.05.2013].
- Минаев С., 2006, *Духless. Повесть о ненастоящем человеке*. – Москва: АСТ [цитируется по: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=39013>, 18.05.2013].

- Минаев С., 2007, *Media Sapiens* (I: Повесть о третьем сроке, II: Дневник ин-формационного террориста). – Москва: АСТ/Астрель [цитируется по: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=39010> и <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=39011>, 18.05.2013].
- Минаев С., 2008, *The Тёлки. Повесть о ненастоящей любви*. – Москва: АСТ/Астрель/Харвест [цитируется по: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=39012>, 18.05.2013].
- Минаев С., 2008, *Время героев: Рассказы, эссе*. – Москва: АСТ/Астрель/Харвест [цитируется по: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=94522>, 18.05.2013].
- Минаев С., 2010, *The Тёлки два года спустя, или Videоты*. – Москва: АСТ [цитируется по: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=1000307>, 18.05.2013].
- Могутин Н., 2012, Священнослужители поддержали «Духless» Сергея Минаева. In: *Известия*. – 04.10.2012. <http://izvestia.ru/news/536899> [03.05.2013].
- Пелевин В., 2009 [2006], *Empire “V”*. – Москва: Эксмо.
- Репина С., 2008, Василий Аксенов: «Мои герои – это байрониты». // *Rolling Stone*. – 01.06.2008. <http://www.rollingstone.ru/articles/music/article/2000.html> [05.05.2013].
- Свердлов М. И. Искажение искажений: проекции иностранного восприятия России в современной отечественной литературе. // *На переломе: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.)* / Отв. ред. В. Б. Земсков. – Москва: Новый хронограф. – С. 600–682.
- Эпштейн М. Н., 2005, *Постмодерн в русской литературе*. – Москва: Высшая школа.
- Эткинд А., 2001, *Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах*. – Москва: Новое литературное обозрение.
- Adamovsky E., 2006, *Euro-Orientalism. Liberal Ideology and the Image of Russia in France [c. 1740–1880]*. – Oxford – Bern etc.: Lang.
- Beigbeder F., 1998, *Barbie*. – Paris: Assouline.
- Beigbeder F., 2010 [2000], *99 francs (14,99 €)*. – Paris: Gallimard.
- Beigbeder F., 2009 [2001], *Dernier inventaire avant liquidation*. – Paris: Gallimard.
- Beigbeder F., 2009 [2003], *Windows on the World*. – Paris: Gallimard.
- Beigbeder F., 2012 [2005], *L'Égoïste romantique*. – Paris: Gallimard.
- Beigbeder F., 2008 [2007], *Au secours pardon*. – Paris: Grasset.
- Beigbeder F., 2008 [2003], Pour un nouveau nouveau roman. In: *Frédéric Beigbeder et ses doubles. Avec un entretien et une correspondance inédits de l'écrivain* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 43–49.
- Beigbeder F., 2011, *Premier bilan après l'apocalypse*. – Paris: Grasset.
- Biava L., 2007, Ne nous soumetts pas à la tentation. Chronique d'Idiote a Frïdïric Beigbeder. // *Buzz littéraire*. <http://www.buzz-litteraire>.

- com/post/2007/06/27/917-au-secours-pardon-de-frederic-beigbeder [01.05.2013].
- Booth W. C., 1965 [1961], *The Rhetoric of Fiction*. – Chicago: University of Chicago Press.
- Buzz littéraire [s. a.], 2006, «En panne de spirituel» (Doukhless) par Serguei Minaev, le nouveau Beigbeder russe. // *Buzz littéraire*. – 27.09.2006. <http://www.buzz-litteraire.com/post/2006/09/27/370-un-99-francs-a-la-russe-en-panne-de-spirituel-doukhless-par-serguei-minaev> [01.05.2013].
- Dabert F., 2011, Les Best-sellers français à l'étranger: Frīdūric Beigbeder en russe. // *L'Intern@ute.com*. – 16.09.2011. <http://www.linternaute.com/livre/roman-litterature/les-best-sellers-francais-a-l-etranger/frederic-beigbeder-en-russe.shtml> [10.05.2013].
- Di Falco J.-M., Beigbeder F., 2004, *Je crois – Moi non plus*. Dialogue entre un évêque et un mécréant, arbitré par René Guittou. – Paris: Calmann-Lévy.
- Durand A.-Ph., 2008, Frédéric Beigbeder et ses doubles. // *Frédéric Beigbeder et ses doubles* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 7–9.
- Durand A.-Ph., 2008, Entretien avec Frédéric Beigbeder [2006]. // *Frédéric Beigbeder et ses doubles* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 17–37.
- Duteurtre B., 2008, Beigbeder et son contraire. // *Frédéric Beigbeder et ses doubles* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 51–57.
- Gary N., 2010, Beigbeder: *Au secours pardon* devient 99 roubles. // *Actualité*. – 04.12.2010. <http://www.actualite.com/cinema/beigbeder-au-secours-pardon-devient-99-roubles-23075.htm> [01.05.2013].
- Gassin A., 2012, La Russie miroir du XXI^e siècle dans *Au Secours pardon* de Frédéric Beigbeder. // *Représentation des Russes et de la Russie dans le roman français des XX^e et XXI^e siècles* / Éd. M. L. Clément. – Sarrebruck: Éditions universitaires européennes. – P. 163-189.
- Houellebecq M., 2005 [2001], *Plateforme*. – Paris: Flammarion.
- Houellebecq M., 2010, *La Carte et le territoire*. – Paris: Flammarion.
- Houellebecq M., Lévy B.-H., 2008, *Ennemis publics*. – Paris: Flammarion/Grasset & Fasquelle.
- Kamenskaya A., 2008, Frédéric Beigbeder: je pense que le rôle de l'artiste est de déranger [Entretien]. // *RIA Novosti*. – 15.01.2008. <http://fr.rian.ru/analysis/20080115/96743923.html> [16.09.2012].
- Kishkovsky S., 2007, The Tortured Voice of Russia's Lost Generation. // *The New York Times*. – 22.12.2007. http://www.nytimes.com/2007/12/22/world/europe/22minaev.html?pagewanted=all&_r=0 [05.05.2013].
- Krauß Ch., 2007, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIX^e siècle (1812-1917). D'une image de l'autre à un univers imaginaire*. – Amsterdam – New York: Rodopi.

- Le Naire O., 2008, Le croisï et le rusï, entretien avec Frïdïric Beigbeder et Richard Millet. // *Frïdïric Beigbeder et ses doubles* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 39-42.
- Lipovetsky G., 2011 [2010], Le règne de l'hyperculture: cosmopolitisme et civilisation occidentale. // H. Juvin, G. Lipovetsky, *L'Occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire*. – Paris: Grasset. – P. 11–121.
- [Minaev S.], 2007, Excerpts from an Interview with Sergei Minaev [12.11.2007]. // *The New York Times*, 22.12.2007. http://www.nytimes.com/2007/12/22/world/europe/Minaev-sidebar.html?pagewanted=all&_r=0 [03.05.2013].
- Minaev S., 2011, *Barbie Girls*. – Firenze: Nikita.
- Müller L., 2012, *Weiße Magie. Die Epoche des Papiers*. – München: Hanser.
- Nonnenmacher K., 2003, Cioran als Werbetexter? Frédéric Beigbeders Roman '99 francs': Inszenierung einer Warenbeichte als Beichtware. // *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen. Profile, Tendenzen, Strategien* / Ed. G. Eggeling, S. Segler-Meißner. – Tübingen: Narr. – S. 218–238.
- Provost O., 2010, Homo sapiens consommator. // *La Tribune*. – 04.08.2010 www.latribune.fr/opinions/20100804trib000536192/homo-sapiens-consommator.html [12.01.2012].
- Robin P., 2009, Frédéric Beigbeder: la dissidence caviar. Septembre 2009. // *Le Spectacle du monde* [Portraits]. http://www.lespectacledumonde.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=191:portrait559&catid=48:portrait&Itemid=72 [31.01.2013].
- Salmon Ch., 2007 [2005], *Verbicide. Du bon usage des cerveaux humains disponibles*. – Arles: Actes Sud.
- Schoolcraft R. III, 2008, Pour prendre au sérieux Frédéric Beigbeder. // *Frïdïric Beigbeder et ses doubles* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 73–91.
- Stemberger M., 2009, Von wahren und falschen Russischen Romanen: Ramyn Gymez de la Serna, Paul Morand, Louis Guilloux. // *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg. 39, H. 154. – S. 123-141.
- Stemberger M., 2013, «Le reste du monde connait le pouvoir des filles russes...»: Мÿтаморфозы д'уn mythe dans la littérature française de l'extrême contemporain. In: *L'Image de la femme russe dans la littérature européenne du XX^e et du XXI^e siècles* / Éd. L. Chvedova, S. Maire. – Nancy: Presses Universitaires de Nancy [в печати].
- Vahabzadeh S., Göttler F., 2008, Im Interview: Frïdïric Beigbeder. 'Ich werde hÿbsch gehasst'. // *Süddeutsche Zeitung*. – 29.07.2008. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-interview-frederic-beigbeder-ich-werde-huebsch-gehasst-1.585020> [22.11.2012].
- Youzëfovitch G., 2005, La littérature française en Russie, histoire et perspectives. Site Bureau International de l'Édition Française. <http://www.bief.org/publication-2707-article/la-litterature-francaise-en-russie-histoire-et-perspectives.html> [10.05.2013].

Mirroring Cultures, or A Fragment of a Postmodern Franco-Russian Polylogue: Frédéric Beigbeder and Russia

Summary

This article investigates some aspects of the intercultural and intertextual Franco-Russian polylogue at the beginning of the 21st century, on the basis of the example of the work and the Russian reception of the French writer Frédéric Beigbeder, who is very popular in Russia. From the point of view of comparatist imagology, it analyzes the representation of contemporary Russia in Beigbeder's oeuvre. On the stylistic and thematic levels, Beigbeder's work seems to be perfectly at its place within the contemporary Russian literary landscape; this is illustrated by diverse, commercially very successful "transplantations" of typically Beigbederian plots and characters into a Russian context (as, for instance, in the work of the "Russian Beigbeder", Sergei Minaev).

Keywords: *Franco-Russian intercultural polylogue; Frédéric Beigbeder; Au secours pardon (Идеаль); Sergei Minaev; comparatist imagology; intertextuality.*