

**«ФАЛЬШИВОМОНЕТЧИКИ» А. ЖИДА:
РОМАН АВТОРА И РОМАН ГЕРОЯ**

Роман Андре Жида «Фальшивомонетчики», несомненно, принадлежит к тому довольно обширному кругу текстов, которые принято называть «метароманами»¹, или «романами о романе». Метароман – это *двуплановая* художественная структура, где предметом для читателя становится не только «роман героев», но и мир литературного творчества, процесс создания этого «романа героев». Иначе говоря, метароман повествует не только о перипетиях судьбы персонажей и условной реальности их существования, но направлен на само *событие рассказывания*. При этом обращения к читателю, оценка конкретного персонажа, равно как и указание на отдельный авторский ход или сюжетный поворот, сами по себе не могут свидетельствовать о принадлежности какого-либо текста к жанру метаромана. В метаромане произведение обсуждается *как целое, как особый мир* (причем речь, очевидно, идет о рефлексии над тем самым текстом, частью которого и является эта рефлексия).

Вопрос о жанровом своеобразии «Фальшивомонетчиков» не раз обсуждался в научной литературе и был решен с редким единодушием: «Фальшивомонетчиков», как правило, считают одним из первых и наиболее совершенных образцов жанра «романа о романе»². Однако, насколько известно, проблема *типологической разновидности*, к которой относится роман Жида, до сих пор не ставилась. Для ее разрешения необходимо охарактеризовать соотношение двух планов «Фальшивомонетчиков» – «романа героев» и «романа романа». Предлагаемая работа и представляет собой попытку такого анализа.

Своеобразие романа Жида состоит в первую очередь в том, что «Фальшивомонетки» – *двойной метароман*. То, что определяет первый, или *внешний* слой этого произведения, уже позволяет отнести его к жанру метаромана: речь идет о непосредственных вторжениях Автора³ в текст, то есть о комментировании им событий «романа героев», анализе характеров персонажей и определении тех или иных аспектов нарратива в различных терминах литературного метатекста. Необходимо отметить, что Автор является здесь неким «я», гетерогенным повествованию, не принадлежащим изображенному миру.

Однако Жид этим не ограничивается: он вводит в круг персонажей героя-романиста Эдуара. На протяжении всего романа тот размышляет над созданием собственного романа, которому он предполагает дать название «Фальшивомонетки». Более того, отдельные суждения Эдуара и краткие отрывки из задуманного им романа наводят на мысль о том, что Эдуар собирается написать роман, который был бы двойником романа Автора. Добавим, что в пределах реального текста «Фальшивомонетчиков» роман Эдуара как завершенное целое так и не появляется.

Этот факт, несомненно, также составляет своеобразие романа Жида. Дело в том, что, как правило, роман героя либо инкорпорируется в состав метаромана (как, например, роман о Чернышевском в набоковском «Даре»), либо произведение в целом в итоге приписывается герою. Здесь же складывается иная ситуация⁴, которая наводит на ряд вопросов. Во-первых: почему в романе появляется герой-романист, тем более, если принять во внимание наличие фигуры Автора? Во-вторых: почему Эдуар так и не написал свой роман? Третий, и главный, вопрос: как соотносится реальный роман Автора и потенциальный роман героя?

Несомненно, именно проблема соотношения романов Автора и героя определяет своеобразие структуры «Фальшивомонетчиков», представление о целом романе. Здесь следует сделать одну оговорку: известно, что в

своем «Дневнике» Андре Жид употребил по отношению к «Фальшивомонетчикам» взятый из геральдики термин «mise en abyme»⁵, который означает повторение внутри герба в качестве одного из его элементов точно такого же герба в сильно уменьшенном виде. Таким образом, следует ответить на вопрос о том, в какой степени «изображения» (т.е. тексты) совпадают. Может быть, их предполагаемое тождество следует поставить под вопрос?

Итак, обратимся сначала к *внешнему* метаплану «Фальшивомонетчиков» и к фигуре Автора. Впервые Автор недвусмысленно заявляет о себе в конце 2 главы I части: «Ни у того, ни у другого нет больше слов. Так расстанемся же с ними. Скоро будет одиннадцать часов. Оставим и госпожу Профитандье, сидящую в своей комнате на маленьком неудобном стуле с прямой спинкой. Она не плачет и ни о чем не думает. Ей тоже хотелось бы убежать, но она этого не сделает. Когда она была со своим любовником, отцом Бернара, с которым нам не обязательно знакомиться, то говорила себе так <...>. Расстанемся и с ней. Я был бы не прочь узнать, что Антуан рассказал своей подружке-кухарке, но ведь подслушать всех невозможно. Подошло время Бернару идти к Оливье. Я, право, не знаю, где он поужинал этим вечером, да и ужинал ли он вообще»⁶.

Уже первое вторжение Автора дает читателю богатый материал для размышлений. Во-первых, характерен сам момент вторжения – в конце главы. Впоследствии авторские вторжения будут осуществляться, как правило, именно в конце или начале главы, т.е. в пограничных местах текста. Таким образом, Автор выступает в роли толкователя описанных событий (например, вся последняя глава II части посвящена толкованию и анализу), провозвестника грядущих событий и, конечно, в роли медиатора, который связывает в единую логическую цепочку прихотливо развивающийся сюжет. Кроме того, появление фигуры Автора объясняет те особенности нарратива, которые задаются с самого начала романа, например: «Каким серъ-

езным среди них всех кажется Оливье Молинье! А ведь он один из самых юных. Почти совсем еще детское лицо и взгляд выдают его не по годам зрелый ум. Он легко краснеет. У него нежное сердце. Хотя он держится со всеми приветливо, какая-то внутренняя сдержанность, какая-то стыдливость мешает его друзьям быть с ним накоротке. И он от этого страдает. Не будь Бернара, он страдал бы еще больше» (С. 10).

Перед нами пример чрезвычайно своеобразной точки зрения: она сочетает и взгляд со стороны («каким серьезным кажется»), и такую меру интроспекции, какой часто не обладает человек даже в отношении самого себя. Эту перспективу нельзя приписать ни Оливье (этому препятствует оттенок описательности и «первого знакомства» с героем), ни Бернару («не будь Бернара, он страдал бы еще больше»), ни объективному эпическому повествователю (он безличен и не может проявлять ту меру заинтересованности героем, которая видна здесь в каждом слове). Таким образом, повествовательная манера «Фальшивомонетчиков» уже имплицитно предполагает наличие фигуры Автора, и непосредственное появление последнего через несколько страниц лишь легитимизирует избранную манеру повествования.

Что касается цитированного выше высказывания Автора, то оно весьма характерно: Автор заранее знает, что тот или иной персонаж может сделать, а на что он не способен («ей тоже хотелось бы убежать, но она этого не сделает»). Вопрос лишь в том, каково это знание, – способен ли Автор заглянуть своим вполне «самостоятельным» персонажам глубоко в душу, или же он сам моделирует их поведение и поступки?

Следует отметить, что подобного рода неопределенность и двусмысленность, весьма характерная для жанра метаромана в целом⁷, проявляется на всем протяжении «Фальшивомонетчиков» в разных вариациях. В данном случае Автор, с одной стороны, демонстрирует свою власть над создаваемым им повествованием (это и приглашение покинуть героев, и отказ

знакомить читателя с настоящим отцом Бернара), а с другой – признается в неполноте своего знания: «Я был бы не прочь узнать, что Антуан рассказал своей подружке-кухарке, но ведь подслушать всех невозможно. Подошло время Бернару идти к Оливье. Я, право, не знаю, где он поужинал этим вечером, да и ужинал ли он вообще». Эти колебания между двумя авторскими ипостасями – Автором как «историком» описываемых событий, мера знания которого, естественно, ограничена (герои в таком случае приобретают известную самостоятельность и суверенность), и Автором как «творцом», который знает все о своих героях и их поступках именно потому, что герои вообще не существуют без импульса его творческого воображения – определяют весь роман.

Следует, однако, отметить, что Жид отступает от «классической» меры, когда «историк» и «творец» полностью уравниваются друг друга: творец у него явно наделен большими полномочиями, как бы писатель ни стремился это завуалировать. Так, в приведенном высказывании Автор «признается» в том, что не знает, ужинал ли Бернар. Читатель вполне готов ему поверить, но через несколько страниц встречается следующую фразу: «Я ожидаю всего от Провидения, – подумал он [Бернар]. – Вот если сегодня часов в двенадцать оно преподнесет мне что-нибудь вроде аппетитного кровавого ростбифа (ведь накануне вечером он не ужинал), то я поверю в него» (С. 55). В речь Бернара вторгается поясняющее замечание Автора. Следовательно, он знает больше, чем хочет показать.

Кратко перечислим здесь те особенности, которые характеризуют повествовательную позицию Автора (как было показано выше, весьма противоречивую). Что касается полноты знания, то Автор иногда отказывается от окончательных оценок, причем очень характерно, что он делает это в основном в тех случаях, когда сам герой не в состоянии с полной определенностью оценить происходящее: «Он [Бернар] оставил Сару спящей <...>. Как? Без еще одного поцелуя, без последнего взгляда, без завер-

шающей любовной ласки? Не от бесчувственности ли он покидает ее таким образом? Не знаю. Да и сам он тоже не знает» (С. 285). Здесь же Автор размышляет о том, как ему повести свой рассказ дальше, и не изменит ли последнее событие судьбу героя и облик всей книги. В итоге он приходит к следующему выводу: «Нет, это скорее некий придаток, некое приложение, которому в книге даже и не найдется места; ну а сама книга и рассказ о его жизни будут продолжаться, будут развиваться, словно ничего не случилось, не правда ли?» (С. 285).

С другой стороны, Автор, как правило, умеет читать в сердцах своих героях, «видит их насквозь»: «Я вовсе не хочу сказать, что он не стал бы возвращаться в Париж только ради того, чтобы прийти на помощь Лоре; я просто сообщаю, что возвращался он с радостью» (С. 66). Или: «Услышав такой диалог, можно было бы подумать, что эти дети испорчены еще больше, чем на самом деле. Однако я убежден, что за подобными разговорами скрывается прежде всего желание пустить пыль в глаза» (С. 240).

Хотя Автор старается использовать конструкции, выражающие предположения, его суждения о героях отличаются твердостью и решительностью. Так, о Гонтране де Пассаване он высказывается следующим образом: «Похоже, что он не такой простой, каким себя считает и каким старается себя сделать, – в этом мы убедились, понаблюдав за ним у смертного ложа его отца; однако он не любит тайн и, переставая узнавать себя, перестает себе нравиться» (С. 238).

Как было сказано выше, вся последняя глава II части представляет собой чистый, без примесей, «роман романа», причем Жид опять усложняет конструкцию произведения. Так, обсуждая характер Бернара, Автор говорит: «Мы уже видели, что Бернар меняется, а под влиянием страстей он, может быть, изменится еще сильнее. В одной из записных книжек я обнаружил запись нескольких фраз, где говорилось о том, как я относился к нему раньше». Далее следует текст «записной книжки» Автора: «Мне сле-

довало бы отнестись с большей настороженностью к тому из ряда вон выходящему поступку, который Бернар совершил в начале своей истории. Мне кажется, что если судить по его дальнейшим действиям, то он как бы израсходовал тогда все свои запасы анархизма <...>. Выработавшаяся у него привычка к бунту и противостоянию теперь заставляет его бунтовать против самого своего бунта. Он, конечно же, не принадлежит к числу тех моих персонажей, которые меня сильно разочаровали, потому что не принадлежал и к разряду тех из них, которые внушали мне надежду на что-то большее...» (С. 206).

Жид вводит в роман «позапрошедшее» время повествования: в записной книжке речь идет в прошедшем времени (герой как бы совершил свои действия еще до того, как был написан роман и даже записная книжка, т.е. наброски к роману, но уже успел разочаровать Автора); записная книжка предшествует роману, стоит по отношению к нему в прошедшем времени; и, наконец, в романе Автор совершает переоценку героя. Так, приведя эту запись, Автор говорит: «Однако сейчас мне уже кажется, что я здесь не совсем прав. Думаю, что ставить на нем крест еще рано. В нем много душевной щедрости. Есть в нем и какая-то мужественность, и сила...» и т.д. (С. 207). Обратим внимание, как искусно Андре Жид, явно используя здесь прием «*mise en abyme*», дублирует во «вставной конструкции» (записной книжке) амбивалентность, пронизывающую авторские вторжения во «внешнем» слое романа (имеется в виду противоречиво-тождество двух ликов Автора – историка и творца).

Кроме того, необходимо иметь в виду очень эмоциональное отношение Автора к своим героям, что не слишком характерно для метаромана: «Эдуар не раз раздражал меня (взять хотя бы его высказывания о Дувье), даже возмущал; надеюсь, что это было не очень заметно; теперь-то я могу вам признаться» (С. 205). Обычно, если Автор в метаромане и решается на прямые оценки, то они не носят столь личного, пристрастного характера.

Амбивалентность пронизывает не только отношения Автора и персонажей, но и развитие сюжета. Так, Автор, с одной стороны, управляет сюжетом («Ну да ладно. Все, что я здесь сказал, имело целью лишь немного проветрить мозги в промежутке между чтением страниц этого *дневника*. А теперь, когда Бернар глотнул хорошую порцию воздуха, вернемся к нашему занятию»; С. 109). С другой стороны, в своем повествовании Автор зависит от поступков героев, в которых ничего не может изменить: «Никак не могу успокоиться, вспоминая, какая прихоть судьбы позволила ему [Бернару] занять при Эдуаре место Оливье. События развивались не так, как нужно» (С. 207). Или (о леди Гриффит): «Персонажи такого рода обычно бывают сделаны из рыхлого материала <...>. У них вроде бы есть все: и богатство, и ум, и красота; нет лишь одного – души. <...> Будучи свободными и непредсказуемыми, они приводят романиста в отчаяние, поскольку их поступки лишены ценности. Надеюсь, теперь я встречу с леди Гриффит не слишком скоро» (С. 208).

По-видимому, сказанного вполне достаточно, чтобы составить себе представление об амбивалентности образа Автора. Сделаем, однако, еще одно замечание: Автор способен видеть сверхъестественных существ, которые также принимают участие в событиях романа. Так, дьявол вмешивается чуть ли не во все действия персонажей, но увидеть его дано лишь Автору: «Расстанемся же с ним [Венсаном] в тот момент, когда он под плутовским взглядом дьявола бесшумно совывает в замочную скважину свой ключик...» (С. 53). Или: «Я вовсе не отрицаю, что в мире существуют благородные, возвышенные, бескорыстные деяния, я говорю только, что за самой распрекрасной мотивировкой нередко прячется какой-нибудь ловкий бес, умеющий извлекать выгоду и там, где, как нам казалось, мы не дали ему поживиться ничем» (С. 206). Автор может видеть и ангелов (хотя этой способностью оказываются частично наделены еще два персонажа романа – Броня и Бернар): «Бернар направился в сопровождении ангела к

церкви Сорбонны, куда ангел вошел первым и куда Бернар до этого никогда не входил. По церкви прохаживались и другие ангелы, но глаза Бернара не были приспособлены для того, чтобы их увидеть» (С. 321). Глаза же Автора, несомненно, приспособлены: за внешне обыкновенными событиями он видит борьбу Добра и Зла.

Перейдем теперь ко второму, или *внутреннему*, метаплану «Фальшивомонетчиков», главным субъектом которого является Эдуар. Как было сказано выше, на всем протяжении романа Эдуар пытается написать свой собственный роман и немало размышляет над особенностями этого жанра (мы попытаемся реконструировать замысел Эдуара, опираясь на разбросанные в тексте факты). Первое высказывание о задуманном романе появляется уже в первом отрывке «Дневника Эдуара». Рассуждая о чувстве любви и о том, что «в области чувств реальное не отличается от воображаемого» (когда любишь, достаточно представить себе, будто любишь меньше, чтобы тотчас же обнаружить уменьшение любви»), Эдуар подытоживает: «С помощью вот такого рассуждения X в моем романе будет стараться отдалиться от Z, а главное, будет пытаться отдалить ее от себя» (С. 69). Отметим, что в романе Автора Эдуар отдалается таким образом от Лоры, которая в результате выходит замуж за не любимого ею Дувье.

В следующей дневниковой записи Эдуар продолжает размышления о любви: «Какой великолепный сюжет для романа: по прошествии пятнадцати–двадцати лет становится очевидной прогрессирующая декристаллизация супругов!» (С. 69; Эдуар имеет здесь в виду исчезновение любви). Очевидно, что параллелью к этому сюжету в романе Автора является история Лаперуза и его жены, которые к концу жизни начинают видеть друг в друге врагов. Возможно, что менее отчетливой проекцией этого сюжета являются отношения Полины и Оскара Молинье.

Попробуем проследить и далее сюжетные параллели реального романа Автора и потенциального романа героя (помня при этом, что парал-

лели можно обнаружить не только в сюжете, но и в эстетических позициях Автора и героя, в их представлениях об идеальном романе).

Во втором отрывке дневника Эдуар рассказывает о первом знакомстве с Жоржем Молинье и собирается включить этот эпизод в роман. «Дневник Эдуара» составляет часть романа Автора, следовательно, эпизод знакомства с Жоржем автоматически включается в роман Автора в том виде, в каком Эдуар рассказал о нем в дневнике. Следует иметь в виду, что Эдуар хочет внести в свой рассказ некоторые изменения: «Этот эпизод нужно сильно сократить. <...> Кстати, мне кажется, что имело бы смысл, чтобы все это рассказал сам мальчик; его точка зрения более выразительна, чем моя» (С. 83). Далее Эдуар размышляет: «В “Фальшивомонетчиках” будет трудно заставить читателя поверить в то, что персонаж, являющийся моим двойником, мог, пребывая в хороших отношениях со своей сестрой, не быть знаком с ее детьми» (С. 84). Эдуар рассуждает о том, что он не хочет «разглашать семейные секреты», а без этого связь некоторых фактов останется немотивированной. Очевидно, что Автор тем самым «разглашает» «семейные секреты» Эдуара.

Интересно, что Эдуар предполагает ввести в свой роман в качестве персонажа собственного «двойника». Очевидно, этот двойник будет, как и Эдуар, романистом. Это предположение подтверждается во II части романа, когда Эдуар в разговоре с г-жой Софроницкой, Бернаром и Лорой совершенно определенно высказывается о задуманном романе: «... Я придумал героя-романиста, которого сделал центральной фигурой; ну а сюжет книги – это, да будет вам угодно, и есть борьба между тем, что предлагает ему действительность, и тем, как он намеревается ее подать» (С. 174). Таким образом, Жид в очередной раз использует прием «mise en abyme», помещая внутрь своего романа, центральной фигурой которого является романист Эдуар, его идею написать роман, где герой-романист был бы центральной фигурой. То же самое касается и того, что Эдуар называет сюже-

том романа, хотя это скорее его тема: «борьба» между действительностью и, согласно другой формулировке Эдуара, «направленным на стилизацию» этой действительности авторским «усилием», что в конечном итоге и составляет жанровое ядро метаромана.

В ответ на вопрос Бернара о том, «кто эти фальшивомонетчики», Эдуар отвечает: «Они-то! Да я и сам не знаю» (С. 178). Очевидно, Эдуар собирается написать роман не столько о реальных фальшивомонетчиках, сколько о тотальной фальсификации жизни: именно поэтому он и говорит, что у его романа «не будет какого-то *одного* сюжета» (в другом месте дневника Эдуара зафиксированы мысли о «тени сюжета» (С. 86), зародившейся у него в мозгу). Очевидно, что и роман Жида включает в себя историю с распространением фальшивых монет подростками как *одно* из направлений развития сюжета: здесь тоже речь идет о фальши, которая насквозь пронизала жизнь и литературу. Интересно, что и Эдуару Бернар подсказывает мысль включить в его роман историю о реальных фальшивомонетчиках: «— Но почему же надо исходить из идеи? — не выдержав, прервал Бернар. — Если вы исходите из хорошо изложенного факта, идея в нем поселится сама. Если бы я писал “Фальшивомонетчиков”, я начал бы с фальшивой монеты, той небольшой монеты, о которой вы только что говорили... вот с нее» (С. 179). Таким образом, создается своего рода контрапункт: именно в этом эпизоде в роман Автора входит тема распространения фальшивых денег.

Сюжетных совпадений можно найти еще немало. Так, Эдуар записывает в дневнике эпиграф для одной из глав своих «Фальшивомонетчиков»: «Семья... эта клетка общества» (Поль Бурже). Название главы: «Режим одиночного заключения» (С. 106). Далее идут размышления Эдуара о бунте ребенка против своей семьи, причем мы встречаем такое замечание: «Наиболее жалкая судьба выпадает на долю заласканных детей» (С. 107). Все это весьма напоминает начало романа Автора и уход Бернара из семьи,

причем совпадает всё до деталей: от духовного одиночества, которое Бернар ощущает в семье Профитандье, до эпитафия, который Автор ставит к 3 главе I части: «Довольство и лень рожают трусов, / а нужда – мать мужества» (Шекспир, «Цимбелин»). Или такой пример: Эдуару хотелось бы закончить своих «Фальшивомонетчиков» словами: «Можно было бы продолжить...» (С. 311). Фактически роман Автора так и заканчивается. Последний эпизод романа представляет собой отрывок из «Дневника Эдуара», завершающийся следующим образом: «Узнав от малыша Калу, случайно встреченного им на улице, что старому следователю нездоровится, Бернар внял голосу своего сердца. Завтра вечером мы встретимся, так как Профитандье пригласил меня поужинать вместе с Молинье, Полиной и двумя детьми. Любопытно будет посмотреть на этого Калу» (С. 365). Такой финал как бы подразумевает возможность продолжения: Автор завершает свой роман так, как хотел бы закончить роман Эдуар, но делает это не столь прямолинейно.

В 15 главе III части происходит и вовсе любопытная вещь – двойная «*mise en abyme*». Эдуар должен предостеречь Жоржа Молинье от дальнейшего распространения фальшивых монет. Вместо того чтобы просто побеседовать с Жоржем о фальшивомонетчиках и о краже денег у г-жи Молинье, Эдуар дает мальчику прочесть отрывок из собственного романа, где герой Одибер (его собственный двойник) в аналогичной ситуации решает дать Эдольфу (двойнику Жоржа) прочесть разговор об этом последнем: «– Мне хотелось бы... но я не сумею с ним побеседовать.

– А что, если вам записать то, о чем мы с вами сейчас говорили? А потом дайте ему почитать.

– Это мысль, – сказал Одибер. – Почему бы и нет?» (С. 338).

Отметим тот факт, что в романе Эдуара этот эпизод оказался лишь потому, что ранее он узнал о действиях Жоржа от его матери: «... Приключение Жоржа мне пригодилось; моя книга словно его ждала, настолько

оно оказалось там на своем месте; пришлось изменить лишь кое-что по мелочам. Однако я не стал делать связного рассказа об этом приключении (я имею в виду кражу писем)» (С. 335). Кстати, и читатели романа Автора узнают о краже из разговора Эдуара и Оскара Молинье. Таким образом, получается, что в роман Автора входит «Дневник Эдуара», в который входит отрывок романа героя, а внутри романа героя в свою очередь присутствует ситуация, параллельная ситуации в романе Автора. Интересно, что не только текст Автора влияет на роман Эдуара, поставляя материал для него, но и текст романа Эдуара «влияет» на роман Автора, хотя в данном случае Жорж, прочитав отрывок, не выказывает стремления к раскаянию.

В своем дневнике Эдуар возвращается к этой ситуации и высказывает намерение переписать этот эпизод романа; более того, он собирается вернуть героя своего романа Эдольфа к честной жизни: «Однако, что бы ни думал по этому поводу Жорж, я поставил себе именно такую задачу; это самое интересное, потому что самое трудное. <...> Пусть писатели-реалисты описывают людей, отказывающихся сопротивляться обстоятельствам» (С. 340). Кстати, и Жорж в романе Автора преисполнится отвращения к своей жизни; правда, произойдет это лишь после того, как он осознает свою роль в самоубийстве Бориса.

Именно последнее событие прерывает линию сюжетных совпадений романа Автора и романа героя. Если в романе Автора самоубийство Бориса является своего рода кульминацией действия, где связываются воедино до того разрозненные сюжетные линии и темы романа, то Эдуар вообще не собирается включать подобный эпизод в свой роман: «Не претендуя на доскональное объяснение чего бы то ни было, я все же не хочу оставлять ни единого факта без достаточной мотивировки. Поэтому я не собираюсь использовать в своих “Фальшивомонетчиках” самоубийство Бориса; очень уж сложно в нем разобраться. <...> Я согласен с тем, чтобы реальность подтверждала мою мысль в качестве аргумента, но отнюдь не с тем, чтобы

она предшествовала ей. Я не хочу, чтобы меня заставляли врасплох. Самоубийство Бориса кажется мне неприличным, потому что я не был к нему готов» (С. 363).

Это высказывание может отчасти объяснить тот факт, почему Эдуар так и не написал своих «Фальшивомонетчиков» (хотя и нет оснований полагать, будто замысел Жида состоял в том, чтобы показать принципиальную неспособность Эдуара написать роман⁸).

Структура «Фальшивомонетчиков» еще раз свидетельствует о том, что для эстетического завершения произведения его создатель должен занять позицию внаходимости: Автор и сам с трудом ее обретает, как об этом свидетельствует пристрастность в оценках персонажей. Но он позволяет событиям идти в соответствии с их внутренней логикой, не пытается изменить то, что происходит с героями, ведомыми то ангелами, то бесами. Автор внутринаходим, и в то же время он не «втянут» в действительность романа целиком, не находится только внутри нее, сочетая внутреннюю и внешнюю точки зрения.

Эдуар же не может обрести эту «внежизненно активную позицию»⁹: он полностью вовлечен в описываемый им мир. Он чересчур боится быть «застигнутым действительностью врасплох», так как слишком зависит от нее. Недаром он признается в том, что он «никогда ничего не мог выдумать»: «Будь у меня побольше воображения, интриги рождались бы в моей голове, а так мне приходится сначала провоцировать их и затем наблюдать за актерами, писать под их диктовку» (С. 107–108). Эдуар оказывается не готов к самоубийству Бориса, так как он весь внутри того мира, который он пытается превратить в роман. Хотя, как он признается, «события, которые могли бы произойти, интересуют его гораздо больше, чем те, которые уже произошли» (С. 108), он не в состоянии принять действительность, которая оказывается более невероятной, чем все то, что он мог бы выдумать.

С одной стороны, Эдуар слишком зависим от окружающей его действительности, с другой – отправной точкой ему всегда служит идея (на что обращает внимание и Бернар). Между этими полюсами герой и должен найти ту идеальную точку, ту позицию, которая позволит ему стать Авто-ром.

Роман Жида не принадлежит к тому типу метароманов, которые повествуют о духовном и профессиональном росте писателя вплоть до того момента, как он обретает способность написать тот самый роман, что мы читаем. Эдуар входит в роман Автора вполне сложившимся писателем и, хотя он хочет написать такой роман, какого никто никогда не писал, в том числе и он сам, хотя Эдуар переживает немало приключений и в конце обретает счастье, нельзя сказать, что он внутренне меняется. Он еще не прошел тот путь, который должен пройти, чтобы написать роман, подобный роману Автора. Но, быть может, Эдуар еще создаст своих «Фальшивомонетчиков» – об этом свидетельствует финал романа, написанный в соответствии с замыслом героя.

¹ О жанре метаромана см.: *Липовецкий М.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997. С. 44–106; *Stonehill B.* The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon. Philadelphia, 1988; *Waugh P.* Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; New York, 1984; *Kellman S.G.* The Self-Begetting Novel. London; Basingstoke, 1980.

² См., например: *Martin C.* André Gide par lui-même. Paris, 1963. P. 145–149; *Raimond M.* Le Roman. Paris, 2000. P. 23–24, 119–120; *Rousset J.* Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman. Paris, 1986. P. 82.

³ Здесь и далее Автором мы будем называть такого субъекта речи, от лица которого ведется повествование (за исключением отрывков «Дневника Эдуара»). Автор – это изображающий, но не изображенный субъект, которому присуща лишь характеристика через речь и который не может быть идентифицирован с первичным автором (автором-творцом). Напротив, это избранная первичным автором точка зрения на героев и события, «голос» или интенция.

⁴ На этом основании С. Келлман считает «Фальшивомонетчиков» «периферийным явлением по отношению к традиции “самопорождающего романа”». См.: *Kellman S.G.* Op. cit. P. 5.

⁵ Об этом литературном приеме у А. Жида и других авторов см.: *Dällenbach L. Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris, 1977; Dugast-Portes F. Le Nouveau Roman: Une césure dans l'histoire du récit. Paris, 2001. P. 75–78.*

⁶ Жид А. Фальшивомонетки // Жид А. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. М., 2002. С. 26. Роман везде цитируется по этому изданию. Далее страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.

⁷ О подобном эффекте в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя см.: *Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 310–317.*

⁸ Некоторые исследователи, однако, высказывают противоположное суждение, утверждая, что Эдуар, этот «любитель абстракций», способен лишь теоретизировать, но не стать создателем художественного текста. См., например: *Raimond M. Le signe du temps (Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon). Paris, 1976; Martin C. Op.cit. P. 148.*

⁹ *Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 179.*