

ПРОБЛЕМА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ГЕРОЯ В МЕТАРОМАНЕ

(«*Орландо*» В. Вулф и «*Орланда*» Ж. Арпман)

Метарефлексия может присутствовать не только в романе и не только в эпическом произведении вообще, но и в других родах и жанрах. Тем не менее, именно в романе метарефлексия получает наиболее частое и яркое воплощение.

Корни этого явления, по-видимому, следует искать в самой специфике жанра, которая, по Бахтину, характеризуется тремя основными структурными особенностями: 1) хронотоп «незавершенного настоящего»; 2) «стилистическая трехмерность», подразумевающая взаимоосвещение различных языков и речевых манер; 3) особая «зона построения образа», при которой герой не совпадает с самим собой, не воплощается до конца («одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»¹). Не будучи полностью воплощен в сюжете (т. е. представлен в виде объекта), герой раскрывается как субъект, носитель точки зрения.

На наш взгляд, эти свойства романа чрезвычайно благоприятствуют введению метарефлексии в текст. Она всегда представляет произведение создающимся на глазах у читателя. Тем самым «незавершенное настоящее» романа абсолютизируется, берется в квадрат. Введение метарефлексии, несомненно, влияет и на стилистическую организацию текста, композиционные формы речи и систему точек зрения: создаются необычайно сложные и тонко организованные субъектные структуры, в которых переплетаются различные повествовательные инстанции, стираются границы между субъектом метаструктуры и субъектами «романа героев». Наконец,

герой метаромана еще более фатально не совпадает с самим собой, чем герой традиционного романа, еще более напряженно стремится к обретению себя: центральной проблемой любого метаромана является проблема сложных, противоречивых отношений искусства и реальности, вымысла и конкретных жизненных обстоятельств. Между этими полюсами и происходит поиск героем самого себя, осуществляется его выбор (в то время как на уровне «романа романа» Автор ищет «точку равновесия» собственного произведения).

Важно отметить, что решения этой проблемы в различных типах метаромана значительно отличаются друг от друга. В данной работе речь пойдет о такой разновидности жанра, который достаточно редко встречается в русской литературе, тяготеющей к «центральному» или «классическому» типу метаромана². Вдвойне любопытно, когда проблема самоидентификации героя решается в диалоге с текстом-предшественником. Именно так обстоит дело в романе современной бельгийской писательницы Жаклин Арпман «Орланда» (1996), написанном «по следам» самого загадочного произведения Вирджинии Вулф – романа «Орландо» (1928).

Действительно, его сюжет способен поставить в тупик: история юного аристократа Орландо начинается в 1586 г., когда ему было шестнадцать лет, и заканчивается в 1928 г. (т. е. в момент создания романа), когда *леди Орландо* исполняется тридцать шесть лет. Таким образом, двадцать лет жизни Орландо соответствуют почти четырем векам мировой истории, причем где-то в середине действия (в 3-й главе) герой меняет пол: Вулф укладывает своего героя спать юношей и будит его уже девушкой.

Нечто подобное происходит и в романе Ж. Арпман, но эта история укладывается всего в восемь дней. Тридцатипятилетняя Алина Берже, профессор филологии, в кафе напротив парижского вокзала ждет поезда и читает «Орландо» В. Вулф. Ее преследует чувство, что она не до конца понимает смысл перевоплощения героя. Попытка абстрагироваться удается

ей настолько, что на поверхность выбивается ее подсознание и противопоставляет себя той личности Алины, которая сложилась к этому времени благодаря работе сознания: «А что, если я сменю пол? Если покину тебя, оробкая душа, если уйду из этого женского тела и отправлюсь жить в мужское... да хоть вон в то! В парня, что сидит напротив...»³. Подсознание оказывается наделенным собственными личностными чертами и, считая себя несправедливо подавленным, принимает решение: «Изменить мир, сделав всего три шага? Я *есмы* другой? Я – тысячи других и, поскольку мне это надоело, возможно, мы расстанемся? <...> Решено, я меняюсь. <...> Я это сделал. Алина – там, а я – здесь, разделение состоялось, я с изумлением смотрю на *себя* читающую <...> и на *себя* – за столиком напротив, в молодом блондине, я проник в его голову» (с. 12–15). Это новое «я» прогоняет оказавшееся неспособным сопротивляться «я» блондина по имени Люсьен Лефрен, крадет «половину души у женщины и тело у мужчины» (с. 102).

Таким образом, в этом романе два основных персонажа, различных и в то же время составляющих единство: Алина Берже и Орланда. Какое-то время читатель наблюдает за параллельным течением их жизней, причем Орланда счастлив, что избавился от своей «тюремщицы». Но затем оказывается, что каждый из героев нуждается в другом, чтобы ощутить покой и гармонию. Орланда, наконец, рассказывает Алине о том, что произошло. Они встречаются все чаще, и эти встречи становятся им физически необходимыми, иначе у них начинается ломка, как у наркоманов. Наконец, Алина понимает, что вся ее налаженная жизнь готова развалиться, и принимает решение убить Орланду, чтобы воссоединиться. Она стреляет. ««Ты убила его!» – хотел крикнуть Орланда, но проникновение уже началось, и он вдруг понял, что его вовсе не ссылают в темные подземелья <...> Орланда испустил вздох удовлетворения... и его автономному существованию пришел конец, а обретшая целостность Алина сделала жадный глоток – то ли воздуха, то ли свободы. Опыт Орланды стал ее опытом» (с.

293). Нужно особо отметить, что на протяжении всего романа подчеркивается то странное чувство неудовлетворенности, тоски, пустоты, которое преследовало Алину до центрального события. В финале же она, наконец, ощущает радость жизни, реальность собственного бытия – благодаря тому, что сумел пробудить в ней Орланда.

Итак, центральное событие двух романов совпадает: происходит смена пола героем. Однако трактовки этого события существенно различаются. В романе Вулф событие перевоплощения происходит в 3-й главе, то есть примерно на середине действия. Юный аристократ Орландо (кстати, ущество необыкновенное, как подчеркивается с самого начала) успел многое пережить и изведать: и успехи в свете, и обманутую любовь, и одержимость поэзией, и разочарование в поэтах. Однажды, в апофеозе славы (король жалует Орландо герцогский титул) герой засыпает, впадая в семидневное забытие. Проснувшись, он оказывается женщиной: «Орландо стал женщиной – это невозможно отрицать. Но во всем остальном никаких решительно перемен в Орландо не произошло. Перемена пола, изменив судьбу, ничуть не изменила личности. <...> Перемена совершилась, кажется, безболезненная, полная, да так, что сама Орландо ничуть не удивилась»⁴.

Здесь следует обратить внимание на несколько моментов. Во-первых, семидневный сон: такое уже случилось с Орландо во 2-й главе, после разочарования в любви. Тогда он изменил не пол, но собственное «я», полюбив уединенную жизнь, ощутив мимолетность человеческой жизни и серьезно обратившись к поэзии. В связи с этим изменение пола Орландо следует воспринять лишь как одно, хотя и чрезвычайно важное, звено в длинной цепи превращений его личности. Во-вторых, отметим неожиданность превращения для самого героя и в то же время – полное отсутствие удивления с его стороны. Подчеркивается необратимость и правдивость перевоплощения (повествование ведется от лица биографа, то есть существ-

вует установка на достоверность), подобно тому как в начале романа акцентировался тот факт, что Орландо – юноша: «Он – потому что пол его не подлежал сомнению вопреки двусмысленным ухищрениям тогдашней моды...» (с. 5).

В конце романа тридцатилетняя Орландо обращается сама к себе: «...Потом позвала – неуверенно, как бы сомневаясь, что тот, кто ей нужен, оказывается здесь: “Орландо?”. Ведь если в нашем мозгу тикает одновременно (по грубым подсчетам) семьдесят шесть разных времен, то сколько людей – даже подумать страшно – уместается и уживается одновременно, в нашем мозгу? Иные утверждают, что две тысячи пятьдесят два. <...> И – выбирая лишь те из этих “я”, для которых у нас нашлось место – Орландо, может быть, звала сейчас того мальчика, который срезал голову негра; того мальчика, который ее снова привязывал; мальчика, который лежал на горе, который видел поэта, протягивал чашу розовой воды королеве; или, может быть, она звала того юношу, который влюбился в Сашу, или придворного – посла – воина – путешественника; или, может быть, она звала сейчас женщину – цыганку, знатную даму, отшельницу, девушку, влюбленную в жизнь, покровительницу литературы...» (с. 272–273). На самом деле не важно, женщина или мужчина Орландо «в действительности» (что подчеркивается странным сочетанием мужского имени и грамматических форм женского рода): роман повествует о поиске истинного «я», которое надо отыскать во множестве других, ненастоящих или неполных. Этим же объясняется и странность хронологии в романе, «Лизвилистость» временного потока (см., например: «Иные недели старили его на сто лет, иные и трех секунд не прибавляли к его возрасту», с. 82). Ведь обретение собственной идентичности проходит в таком времени, которое измеряется не течением столетий, а лишь интенсивностью душевной жизни.

Орландо находит, наконец, свое истинное «я», и это происходит также неожиданно, несомненно и, казалось бы, беспричинно, как и смена пола: «И как раз в эту секунду, когда она уже перестала звать “Орландо” и задумалась совсем о другом, Орландо, которую она так долго звала, пришла по собственной доброй воле, взяла и явилась» (с. 277). В этот момент прошлое и настоящее в сознании Орландо смыкаются, обнаруживают живую и нерасторжимую связь, и она приглашает покойную королеву в замок: «Замок ждет вас, ваше Величество, – с глубоким реверансом крикнула Орландо. – Тут ничего не меняли. Покойный хозяин, мой отец, введет вас в дом». В романе остаются таинственность и недоговоренность, порождающие характерную для «Орландо» избыточность смысла, особую туманную привлекательность.

Роман Ж. Арпман совсем иной: в нем все четко объяснено, даже момент перевоплощения получает псевдонаучное обоснование. Это не просто перевоплощение, но разделение, раскол одной личности на две: мужчину и женщину, сознательно противопоставленных по своим склонностям и характерам, хотя изначально единых (здесь в силу вступает платоновский миф об андрогинах, прямо упоминающийся на страницах романа). С другой стороны, это превращение сознательное (чего совершенно нет у Вирджинии Вулф) и даже злонамеренное («О Небо, что за женщиной я был! Хорошо, что мы расстались. Я знаю, в чем дело: она меня терпеть не могла, я все время создавал ей проблемы, она краснела за мои желания. Она почувствует облегчение, когда поймет, что избавилась от меня», с. 18). Точно так же воссоединение, обретение Алиной своего «я» происходит в результате сознательных, продуманных и в прямом смысле слова убийственных действий.

Рационально объясняется не только роман Вулф (Алина создает теорию, согласно которой Орландо никогда не был юношей, семь дней, проведенные в постели, означают половое созревание, и только в детстве че-

ловек не старее с годами), но и само появление Орланды: оказывается, что Алина применила реально существующий, но еще не изученный физический закон. Теорию психического поля и составляющих его частиц развивает в романе Жанин Лардинуа, подруга Алины. Таким образом, из метафизической области «Орландо» читатель оказывается перенесенным в пространство якобы реального мира. И обретение единства «я» связывается не с таинственным вмешательством некой высшей силы, но с собственным усилием героини по получению обратно невольно «отданной взаймы» части души.

С другой стороны, очень важно, что Арпман, как и Вулф, связывает обретение единства «я» с мотивом познания жизни сквозь призму взглядов обоих полов. Если в древнегреческом мифе Тиресий был наказан слепотой и страшным даром прорицателя за то, что побывал и женщиной, и мужчиной, то Вулф и Арпман не следуют античной традиции. Причастность к обоим полам оказывается, как и в греческом мифе, приобретением тайного знания, но само это тайное знание («Познай самого себя») – не проклятие, а благословение, ибо только оно дает героям гармонию и покой.

Затронутая выше проблема реальности / нереальности, метафизики / физики, рациональности / отсутствия единственного и четкого ответа на вопросы тесно связана с субъектной организацией романов, которая, как и сюжет, характеризуется одновременно и фундаментальным сходством, и существенными различиями. Оба произведения относятся к одной разновидности метаромана, где Автор не принадлежит миру героев и сюжету, являясь *экстрадиегетическим повествователем*, а герой *не причастен* к созданию романа о самом себе (хотя Орландо – поэт, а Алину не раз посещает мысль написать роман⁵); граница между изображенным миром и миром творческого процесса проницаема *только для Автора*. Весь событийный план, равно как и его оценка, представлены с точки зрения Автора⁶ –

«биографа», или «летописца», у Вирджинии Вулф и «романистки» у Жаклин Арпман.

Роман Вулф имитирует жанр биографии, т. е. претендует на достоверность рассказанного. «Биограф» пытается скрыться за абстрактным наименованием «мы» и ссылается на «документы исторического и частного свойства». Эта позиция удобна тем, что повествователь такого рода не обязан интерпретировать сообщаемые факты; напротив, само отсутствие интерпретаций гарантирует правдивость рассказа. Таким образом, достигается эффект недоговоренности при том, что определенные факты (в частности, перевоплощение Орландо) должны быть признаны безоговорочными. Конечно, «биографизм» в обычном понимании в этом романе не только имитируется, но и пародируется: голые факты, по мнению Вулф, не могут создать истинную – духовную – биографию человека: «...Если герой жизнеописания не желает ни любить, ни убивать, а только воображать и думать, мы смело можем счесть его (или ее) бездушным трупом и поставить на ней крест» (с. 238). Поэтому «биограф» не может удержаться на узкой тропе фактов и чем дальше, тем больше соскальзывает в размышления метафизического толка: «Расспросив людей, и птиц, и насекомых, потому что рыбы – так утверждают те, кто годами жил одиноко в зеленых гротах, чтобы их послушать, – рыбы никогда не говорят про то, что такое жизнь, хотя, возможно, и знают, – всех расспросив и ни чуточки не поумнев, а став только старше и суше (а ведь когда-то молили, кажется, о даре запечатлеть в книге нечто столь драгоценное, вечное, чтобы сразу можно было поклясться: вот он, смысл жизни, вот!), мы принуждены воротиться домой и со всей откровенностью объявить читателю, который трепетно дожидается нашего ответа о том, что такое жизнь, – увы, мы не знаем» (там же).

Образ автора в романе Арпман совсем иной. Повествование ведется от лица «романистки», персонажа совершенно конкретного. В повествование о героях вторгаются даже факты из ее жизни: «...Сейчас 90-е, век

стремительно заканчивается, я старею и не стану лицемерить, изображая воспитанность, я не отвернусь, как меня учили в детстве, когда я восхищенно глазела на пляже на маленького мальчика...» (с. 23–24) и т.д. Настойчиво повторяются термины литературного метатекста («персонажи», «в романе»), которые показывают, что речь идет о литературных условностях, а не о реальной жизни. «Романистка» размышляет о том, какое имя дать своему герою, выражает почтение Вирджинии Вулф: «...Буду надеяться, что Вирджиния на меня не рассердится и не вернется с того света, чтобы наказать меня ночными кошмарами» (с. 22). В финале «романистка» окончательно обнажает «литературность» рассказанной истории: «Скажите, во всем виновата я? Бросьте! Я всего лишь сочинила роман, придумала историю. На моих руках нет крови – разве что немного чернил. Душегубские порывы, рождающиеся в душе, материализуются только на бумаге, в комиссариат полиции я вхожу с гордо поднятой головой, мой адвокат на мне состояния не сделает... Кстати, я никогда не утверждала, что пишу истории, корректные с моральной точки зрения» (с. 229). Литература и действительность оказываются по разные стороны барьера. Интересно, что события романа Вулф, которые выглядят абсолютно и нескрываяемо фантастичными, выглядят с точки зрения повествователя вполне достоверными, в то время как события романа Арпман, чья «реальность» подкрепляется (псевдо)научной теорией, в итоге определяются как фантазия писательницы, литературная игра.

Говоря об «Орландо», мы отметили тот факт, что роман имитирует жанр биографии, «Орланда» же склонен имитировать другие жанры – драму и сборник новелл с обрамлением. Роман делится не на главы, а на два *действия*, первое из которых подразделяется на «дни» (как в «Декамероне»). Второе действие делится на две части: «Последнее утро» и «Последний час», после чего друг за другом следуют *эпилог*, *эпитафия* и *моралите*. Имитация именно драмы и новеллы представляется глубоко органич-

ной. Так, еще Г. Гессе в «Степном волке» писал, что драма есть высшее достижение литературы, но она только тогда достигнет полного расцвета, когда конфликт будет перенесен из сферы взаимоотношений различных персонажей во внутреннюю сферу борьбы разных «я» внутри одной индивидуальности. Именно это и делает Жаклин Арпман: все напряжение романа строится на взаимопритяжении и взаимоотталкивании Алины Берже и Орланды, которые по сути являются одной личностью. Что касается новеллы, то, как известно, этот жанр характеризуется ассиметричной структурой: длинной восходящей сюжетной линией, когда создается определенное читательское ожидание, и короткой нисходящей, когда это ожидание нарушается и действие резко идет к финалу. Сюжет «Орланды» определяется именно такой схемой: сначала долго нарастает взаимопритяжение героев (причем читатель находится во власти мифа об андрогинах и ждет их любовного союза), а потом Алина принимает неожиданное решение и убивает Орланду (или, точнее, тело Люсьена Лефрена, в котором заточена часть ее души).

Таким образом, проблема самоидентификации героя тесно связана в этих романах с литературной рефлексией. Но если в метароманах «классической разновидности» обретение «истинного я» нередко предстает как духовное и профессиональное развитие героя-творца и завершается тем моментом, когда он обретает способность написать этот самый роман, то в метароманах того типа, к которому относятся интересующие нас тексты, самоидентификация героя осуществляется в пределах «романа героев», хотя и в контексте «романа романа» (т. е. на фоне авторской игры, в которой нераздельны и неслиянны «вымысел» и «реальность»). В конечном итоге она связывается с обретением идеального баланса противоположных начал в личности: стихийного и рационального, поэтического и прозаического (как аспектов действительности), привязанности к прошлому и умения наслаждаться текущей минутой.

¹ *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479.

² См. об этом: *Зусева В.Б.* Инвариантная структура и типология метаромана // Вестник РГГУ. 2007. № 7. С. 35–44. (Литературоведение. Фольклористика).

³ *Арпман Ж.* Орланда. М., 2003. С. 10. Далее текст романа цитируется по этому изданию.

⁴ *Вулф В.* Орландо. СПб., 2004. С. 118. Текст везде приводится по этому изданию.

⁵ *Арпман Ж.* Указ. соч. С. 68, 193, 236.

⁶ Разумеется, мы имеем в виду «образ автора».