

DOI 10.18522/2415-8852-2021-3-96-113

УДК 82–312.1+82.0

ГЕРОЙ В ПРОТИВОБОРСТВЕ С АВТОРОМ: К ВОПРОСУ О НЕОПИСАННОМ МЕТАЛИТЕРАТУРНОМ СЮЖЕТЕ

Ольга Наумовна Турышева

доктор филологических наук, доцент Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)
e-mail: oltur3@yandex.ru

Аннотация. В статье исследуется специфический металитературный мотив, связанный с изображением противостояния автора и героя. В рамках этого мотива автор, как и герой, изображается в качестве персонажа, помещенного во внутренний мир произведения. Анализируется возникновение мотива в модернистской литературе, связываемое с полемической реакцией на реалистическую поэтику авторского всезнания. В качестве жанрового определения романов, воссоздающих ситуацию равноправия автора и героя, заимствуется термин «руманы» (roman), введенный М. Унамуно, роман которого «Туман» (2014) является первым образцом этой версии метарефлексивного нарратива. Автор статьи прослеживает развитие данного мотива в модернистской, постмодернистской и новейшей романной прозе. Отличия в изображении отношений между автором и героем объясняются реакцией на эстетико-философский контекст времени и полемикой с доминирующими концепциями субъекта. Исследуются вариации мотива как в высокой, так и в массовой литературе. Среди «руманических» произведений рассматриваются романы К. Вагинова, Дж. Фаулза, В. Пелевина, Л. Бине и др.

Ключевые слова: металитературность, метароман, «руманы», сюжет противостояния автора и героя, автор как персонаж, М. Унамуно, К. Вагинов, Дж. Фаулз, Л. Бине.

Статья посвящена попытке осмысления особого металитературного мотива, частотность которого в современной литературе и других видах искусства позволяет говорить об устойчивой нарративной тенденции. Эта тенденция связана с рефлексией искусства относительно характера взаимоотношений автора и его героя. Ее воплощение мы находим во множестве произведений, которые превращают главных субъектов художественного творчества в персонажей, выясняющих друг с другом отношения.

Материал статьи составляют романы, в которых этот мотив рассматривается в качестве структурообразующего, что позволяет говорить об особой вариации метаромана. Метароман в настоящее время солидарно определяется исследователями, вслед за П. Во, Л. Хатчен, М. Липовецким и др., как жанр, структура и смысловые особенности которого подчиняются особому – металитературному – направлению авторской мысли [Waugh; Hutcheon; Липовецкий; Зусева-Озкан]. Классический и хорошо исследованный случай – это роман, проблематику которого составляет мысль о соотношении искусства и действительности. Как правило, вопрос о границах между ними воплощается в рефлексии нарратива о собственном создании, о характере взаимоотношений автора и его героя, которые в данном типе нарратива понимаются как отношения субъектно-объектные.

Нами был выделена и другая специфическая жанровая разновидность метаромана: это роман о читателе, роман, сосредоточенный на рефлексии о чтении, о взаимоотношениях текста с читателем и через его посредничество – с жизнью [Турышева]. Это частный аспект романной метарефлексии: здесь роман размышляет о соотношении литературы и действительности на материале деятельности (или даже судьбы) читающего (а не творящего) субъекта. В целом, предметом самосознающей мысли здесь является прагматика литературы, феноменология ее «антропологического применения» [Изер: 11] (а не феноменология ее производства – как в классической форме метаромана). В этом плане роман о читателе размышляет о своем статусе в качестве элемента внехудожественной реальности – в то время как метароман «направлен на самопознание в качестве эстетического целого» [Зусева-Озкан: 32].

Однако отношения между субъектами литературы находят еще одну форму метарефлексивного воплощения. Она касается изображения взаимоотношений автора и героя, но не в субъектно-объектном плане, как творца и его создания, а в плане субъект-субъектном. Конечно, предметом такого типа метаромана также является феноменология творчества, но вместо своего реалистического воплощения в изображении судьбы писателя она находит свое выражение в фантазийном событии встречи автора

и его героя во внутреннем мире то ли того произведения, создателем которого является автор, то ли того произведения, создателем которого является герой, привлекающий автора к взаимодействию. Событие диалога автора и героя, их противостояния и борьбы представляется нам главным фактором, позволяющим выделить такие романы в отдельную версию метаромана.

Свойства *тенденции* этот мотив приобрел именно в современном искусстве, хотя его появление в литературе имеет столетнюю давность. Как представляется, на рубеже XIX–XX вв. этот мотив сложился на почве реакции на доминирующую в классической литературе концепцию автора как всезнающего и всевластного субъекта. Собственно, уже в классической литературе эта концепция и начала разрушаться: в полифоническом романе Достоевского, предоставившем своим героям право самостоятельного голоса, или в практике имперсональной поэтики Флобера, стремящегося изъять прямое авторское слово из повествования о героях, так обеспечив самостоятельность их самовыражения.

Однако в начале XX в. разрушение этой концепции нашло свое воплощение в радикальных формах превращения самого автора в обитателя собственного художественного мира и включения его в систему персонажей. Самые выразительные примеры – пьеса Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках

автора» (1921) и роман М. Унамуно «Туман» (1914). Остановимся на повествовательном примере.

«Туман» – это роман, в котором герой впервые изображен в прямых отношениях со своим автором, более того, он претендует на статус субъекта самостоятельного, неподконтрольного автору действия и полноправного с ним сознания.

Собственно, в «Тумане» два таких героя. Первый – Виктор Готи, автор предисловия к роману своего собственного создателя – самого Мигеля Унамуно. В «Прологе» он рассказывает о непростых взаимоотношениях Унамуно с «простодушной публикой» и, посвящая читателя в свои разговоры с автором, характеризует его мировоззрение, концепцию испанского национального характера, общественную позицию, художественную манеру и творческие планы. Наконец, в финале своего пролога Виктор Готи вступает в полемику с Унамуно относительно судьбы изображенного в повествовательной части романа его друга Аугусто Переса: Готи оспаривает авторскую концепцию романной судьбы этого героя! Кроме того, именно Виктору Готи, персонажу романа «Туман», принадлежит его жанровое определение! Готи изобретает для него такую номинацию, как «руман» (синонимичное – «нивола»), в самом начале пролога делая следующую сноску: «См. с. 120, где засвидетельствовано мое авторство на слово *руман*» [Унамуно: 37]. Под

«руманом» («ниволой») он подразумевает такой тип повествования, который воссоздает иллюзию равноправия автора и героя, отвергая реалистическую поэтику. И сам автор – Мигель Унамуно – соглашается с таким жанровым наименованием: это роман, но такой, в котором против автора «восстают его собственные создания» [Там же: 47].

Впрочем, Унамуно не только принимает пафос пролога, написанного его героем, но и полемизирует с ним. Эта полемика разворачивается во второй композиционной части «Постпролог», где автор выступает от своего собственного лица, упрекая Виктора Готи в том, что он присвоил себе право публиковать его суждения и оспаривать концепцию образа Аугусто Переса, того самого персонажа «Тумана», который восстал против своего создателя. Более того, автор, в случае повторения подобного самоуправства Готи угрожает ему расправой: «Я поступлю с ним так же, как с его другом Пересом: либо дам ему умереть, либо уморю его на манер докторов» [Там же: 44].

Очевидно, чтобы компенсировать вольности Готи, автор помещает вслед за «Постпрологом» еще одну авторефлективную часть, именуя ее «металогом» и «самокритикой». Это «История “Тумана”», в которой Унамуно предлагает читателю очерк своего творчества и своих взаимоотношений с публикой, поясняет свою эстетическую позицию и свою концепцию образа Аугусто Переса.

Аугусто Перес – второй (после Виктора Готи) герой «Тумана», настаивающий на своей автономности, суверенности и самостоятельности перед лицом своего создателя. Так, вступая в полемику с Унамуно, Аугусто оспаривает право того закончить его историю по своему усмотрению и даже угрожает «своему» автору за намерение завершить роман о нем его смертью. На самом деле в форме диалога со своим персонажем Унамуно формулирует свою философию человеческой жизни, которая есть, с его точки зрения, трагическая иллюзия свободного самоосуществления, «сон Бога» (где под Богом подразумевается автор – во всяком случае в истории Аугусто Переса), «туман», прозрение чего может обеспечить только искусство. Эта тема вымышленности жизни, ее трагической зависимости от воли Творца развивается и в заключительном фрагменте романа, названном «Приложение». Эта часть также имеет металитературное содержание, воплощенное сначала в форме разговора автора с читателем, а потом – в форме разговора автора со своим «загубленным» героем, отвечающим ему уже с того света.

Другой пример в литературе модернизма – роман К. Вагинова «Козлиная песнь» (1928 г. – первая редакция). Если в «Тумане» автор и герой изображены в отношениях противоборства, и это борьба за власть над реальностью, то у К. Вагинова отношения автора и героя выглядят менее определен-

ными, но в то же время антагонистическая составляющая этих отношений очевидна. С одной стороны, персонаж, имеющий имя *автор*, выведен как создатель героев романа: он беседует со своими персонажами, «перечитывая рукопись», как сообщается в его финальном «Междусловии», и от его имени выстроен нарратив романа. А с другой стороны, его герою, который фигурирует в романе под именем *Неизвестного поэта*, присваивается ответственность за создание автора, в чем он сам признается, воображая «страшный суд», на который его призывают Данте, Гоголь, Ювенал и Персий:

«– Что делал ты там, на земле? – поднимается Данте. – Не обижал ли ты вдов и сирот?

– Я не обижал, но я породил автора, – отвечает он тихим голосом, – я растлил его душу и заменил смехом. <...> Я позволил автору погрузить в море жизни нас и над нами посмеяться.

И качает головой Гораций и что-то шепчет на ухо Персию. И все становятся серьезными и страшно печальными.

– А очень мучились вы?

– Очень мучились, – отвечает неизвестный поэт.

– И ты позволил автору посмеяться над вами?

– Нет тебе места среди нас, несмотря на все твое искусство, – поднимается Дант.

Падает неизвестный поэт. Подымают его привратники и бросают в ужасный город. Как тихо идет он по улице! Нечего делать ему больше в мире» [Вагинов: 75].

Автор и герой, таким образом, выводятся создателями друг друга. Автор в последнем металитературном «Междусловии» говорит: «Я сделан из теста моих героев». Но при этом он высмеивает и унижает свои создания. И. Гулин в определении фигуры автора в романе «Козлиная песнь» использует термин Р. Жирара «чудовищный двойник»: тот имеет монструозную внешность, которой Вагинов наделил его в первой редакции романа (редакции 1928 г., еще не подвергшейся правке по причине, как полагают специалисты, обиды Пумпянского, который предположил, что является прототипом Тептелкина):

«Я дописал свой роман, поднял остроконечную голову с глазами, полузакрытыми желтыми перепонками, посмотрел на свои уродливые от рождения руки: на правой руке три пальца, на левой – четыре. <...>.

Иногда я смотрю на свои уродливые пальцы и удовлетворенно смеюсь:

– Ведь вот какая я уродина!

Руки мои всегда влажны, изо рта пахнет малиной. Ношу я толстовку, длинные немодные брюки, на пальце кольцо с бирюзой, люблю я это кольцо как безвкусицу. Иногда я ношу модный костюм, желтые ботинки и часы с браслеткой. <...>.

Моя голая фигура, сидящая на стуле перед столом, пьющая коньяк и заедающая мятными пряниками, уморительна. В жизни я оптимистически настроен. Я полагаю, что писание нечто вроде физиологического процесса, своеобразного очищения

организма. Я не люблю того, что я пишу, потому что ясно вижу, что пишу с претензией, с метафорой, с поэтическим кокетством, чего бы не позволил себе настоящий писатель» [Там же: 144].

Комментируя это признание автора, И. Гулин обнаруживает в нем не только монструозно-демоническое, но и «отчетливо профанное» начало [Гулин]: он вульгаризирует творчество, сводя его к физиологическому акту. Автор в своем собственном слове подвергает себя десакрализации, хотя власть его над героями непоколебима. Так, во втором предисловии к роману автор называет себя гробовщиком, определяя изготовление «гробиков» своей страстью:

«Поведет носиком – трупом пахнет; значит, гроб нужен. И любит он своих покойников, и ходит за ними еще при жизни, и ручки им жмет, и заговаривает, и исподволь доски заготавливает, гвоздики закупает, кружев по случаю достает» [Вагинов: 3].

Представляется очевидным, что речь идет о том, что автор изготавливает гробики для своих героев, наблюдения за которыми он и излагает по ходу своего рассказа. В финале в «гробик» он «укладывает» Неизвестного поэта, который теряет веру в ценность своего таланта и кончает жизнь самоубийством после неутешительного вердикта своим стихам.

Связывая логику вагиновского романа с логикой жертвоприношения, И. Гулин

трактует самоубийство неизвестного поэта как «убийство жертвы отпущения» [Гулин]. Таким образом, в противоборстве автора и героя торжествует автор: завершая роман жертвоприношением героя, он празднует победу. Недаром следующая после описания самоубийства поэта глава, процитированная выше, носит название «Междусловие установленного автора»: именно здесь он радуется своему уродству и пошлости и целует свою руку, завершившую роман о герое его смертью.

Интересно мнение И. Гулина, который считает вагиновского автора пародией на идеального бахтинского автора:

«Бахтинский автор внеаходим миру своего повествования... это до некоторой степени богоподобная фигура – трансцендентный (трансгредиентный) завершитель и искупитель любой неудавшейся жизни. Вагиновский автор-двойник, напротив, обитает в мире героев, сует нос в их дела. Иначе говоря, в “Козлиной песни” разворачивается то, что Бахтин называет кризисом авторства. Корень такого кризиса – всегда в кризисе религиозном или идеологическом. Подлинная внеаходимость невозможна, когда рушатся ценности, которые ее заверяли. Зато возможно “отрицательное” использование остатков внеаходимости – осмеяние. Автор эпохи кризиса активно участвует в судьбе героев, включается в их бытие. Внеаходимый автор Бахтина принимает героя как обреченного, “имеющего умереть”. Своим письмом он “завершает” его и тем спа-

сает, “милует” – выносит оправдательный приговор на высшем эстетическом суде. (И здесь – отличие от суда классической трагедии, всегда выносящего обвинительный.) Вагиновский автор-двойник действует противоположным образом. Он вступает в противоборство со своим героем. Готовит ему не спасительное завершение личности в смерти, а ее распад» [Там же].

Таким образом, в первых образцах «румано-нов» автор всегда празднует победу, а герой, как мы видели, всегда остается повержен – при всех своих претензиях и отчаянной борьбе. Так Аугусто Перес, герой романа Унамуну, страстно уговаривает своего создателя отказаться от завершения романа его, героя, смертью. Сначала он умоляет автора, потом безуспешно угрожает ему самоубийством, чтобы оспорить его всевластие над собой – вымышленным, «руманическим» существом, но, получив отпор, выбирает другую угрозу: убить своего создателя. Эта угроза вызывает у Унамуну снисходительную жалость к своему герою и окончательный вердикт: «Ты не можешь больше жить. Так у меня написано и обжалованию не подлежит». Автор здесь откровенно именуется Богом, обосновывая свое «право делать [с героем] все, что [ему] придет в голову» [Унамуну: 181], а его разговор с героем вполне может быть ассоциирован с «Книгой Иова» – первым текстом, в котором герой вопрошает Создателя, обрекающего его на страдания.

Так же – поражением героя – завершаются отношения между ним и автором у К. Вагинова. Однако у Вагинова автор теряет тот сакральный статус, которым тот был наделен у Унамуну. Если у Унамуну положение автора осмысливается в рамках классической парадигмы: он создатель, который купирует малейшее неповиновение своего детища, то у Вагинова автор – не Бог, но властный демон, подобный черту Ивана Карамазова (так же «глуп и пошл»), возможно, эманация сознания неизвестного поэта, его Тень, отвратительное существо, в кого превращается поэт, утративший свой дар. И в то же время тот, кто убивает своего героя.

Таким образом, ранние «руманические» образцы утверждают приоритет авторского права в расправе над героем по своему усмотрению. В обоих случаях автор приносит героя в жертву, чтобы утвердить незыблемость своего положения. Интересно, что идея диалога автора и героя не получила своего художественного воплощения в модернистском романе, так и оставшись идеей трактата Бахтина и приемом Достоевского.

Если в литературе модернизма «румано-нов» единичное количество, то новейшая литература активно обращается к этому жанру. Причем завершение сюжета противостояния автора и его героя современное искусство практикует иное: положение автора в сюжете здесь меняется на противоположное по сравнению с его модернистским решением.

В сюжете соперничества автора и героя автор теряет и всезнание, и власть над героем, и сакральный статус. Причем эта тенденция наблюдается во всех литературных нишах: интеллектуальной, артхаусной, массовой.

Одна из серьезных (при всей своей иронической тональности) реализаций этой темы – роман Дж. Фаулза «Мантисса» (1982). С опорой на эротические метафоры роман описывает процесс создания текста и событие взаимодействия автора со своим героем, вернее, героиней. Действие помещено в глубины мыслительной деятельности писателя Майлза Грина, переживающего творческий кризис. Внутри его сознания, изображенного в образе больничной палаты, разворачивается ироническая драма его взаимоотношений со своей героиней. Последняя выведена как собирательный образ женских персонажей любовной прозы Грина. В сознании автора он обретает хрупкую цельность в облике богини Эрато. Но, будучи полиморфным существом, Эрато принимает разный облик: от строгой докторицы, подвергающей своего автора сексуальному насилию, до шекспировской Смуглой Леди и даже устрашающего существа, затянутого в БДСМ-костюм.

Сама Эрато называет себя «архетипом женщины» [Фаулз: 75]. Будучи «бессмертно обижена» [Там же: 35], она обвиняет автора в том, что в своих произведениях он «унижает женщин, превращая [их] в одномерные объекты сексуальных притязаний» – собственных и чи-

тательских [Там же: 30]. Требования, которые она предъявляет автору, вполне соотносятся с требованиями героя Унамуно к «своему» писателю – признать собственную реальность:

«Я не допущу, чтобы меня превращали всего лишь в женское тело, лишенное мозгов и готовое по мановению пальца удовлетворять ваши извращенные потребности. И вы забываете, что я не просто что-то такое из книжки. Я в высшей степени реальна» [Там же: 35].

Но, в отличие от Аугусто Переса, она не умоляет своего автора, а требует извинений, отказа от сочинения эротических сюжетов, которые она трактует как сексуальную эксплуатацию своего тела, и угрожает ему расправой. Впрочем, с расправы над автором и начинаются в романе их отношения. Но во второй части романа Эрато уже объясняет автору суть своих претензий. Сетуя на то, что автор лишил ее свободной воли, она говорит:

«Мне даже не дозволено думать о том, какой я могла бы быть, если бы не имела несчастья быть созданной тобой. Не дозволено думать обо всех тех чутких, умных, интеллектуально утонченных художниках, которые могли бы выдумать меня раньше, чем ты. Вместо этого мне приходится довольствоваться всего лишь гнилым плодом, прирожденным “сапожником”, слоном в посудной лавке, не способным и за миллиарды лет оценить мою ранимость, деликатность и острый ум» [Там же: 48].

Упреки автору венчаются «научным консультированием» в исполнении героини:

«Вы могли бы найти гораздо более спокойный, гораздо более современный тон повествования и сконцентрировали бы внимание на более серьезных, взрослых предметах. Взять хотя бы наш культурный фон. Или вот, например, политика. Проблема аборт. Насилие на улицах. Ядерное разоружение. Экология. Киты. Белый хлеб» [Там же: 54].

Однако попытка консультирования автора, который настаивает на своем первенстве в акте творчества, заканчивается неудачно: герои обмениваются ругательствами, обоюдно именуя друг друга фашистами, и в финале 2-й главы Эрато вынуждена нокаутировать неговорчивого противника – с тем чтобы продолжить такого же рода прения в 3-й части романа:

«Микроскопическое ничтожество, амебоподобный трутень, трупная муха, заблудившаяся в поле сквозь неизмеримый зал вечности. Тогда как я – архетип женщины, наделенный архетипическим здравым смыслом, развивавшимся на протяжении многих тысячелетий архетипическим пониманием высших ценностей» [Там же: 75].

В ответ она тоже получает уверение в ненависти.

Казалось бы, в 4-й части герои достигают согласия, закрепленного любовным сближе-

нием, однако, как только автор после мизогинического внутреннего монолога улетает в мечты о раблепной и безмолвствующей женщине (и героине), Эрато сначала превращает его в безобразного сатира, невзирая на его протест, а потом погружает в состояние анабиоза и глубокого забытья, констатируя окончание прений словом «Занавес». Сам приступ мизогинии у автора возник на почве предположения, что литературу изобрели женщины, «чтобы отыграть [на мужчинах]»:

«...нарочно запутать и отвлечь тех, кто настолько лучше и выше, то есть мужчин, заставить их попусту тратить свои жизненные соки и интеллектуальные устремления на всяческие мантиссы и банальности, на теневые фигуры на стене... Все это и правда можно счесть разросшимся заговором; и кого же мы видим в самой его сердцевине? Кого же иного, как не это вот скользкое, злобное, двуличное создание?» [Там же: 101].

Итак, женщина, героиня превращает автора-мужчину в мантиссу, «добавление сравнительно малой важности» к литературе. Творчество принадлежит женщине-героине, мужчина-автор под ее влиянием лишь мантисса, его дело – не жизнь и реальность, а слова. Реальность принадлежит женщине-героине.

Таким образом, победительницей в споре с автором выходит героиня. Она лишает

автора свободной воли, прерывая порочный круг его доминирования над героями. Представляется, что такое решение связано у Фаулза с постмодернистским концептом смерти автора, на который, кстати, непосредственно ссылаются антагонисты. Другое основание фаулзовской фантазии о поражении творца-мужчины, конечно, связано с феминистским разоблачением доминирования в культуре мужского начала (об этом: [Курдаченкова; Ют, Бочкарева; Tóth]). Но отношения мужчины и женщины здесь проецируются на отношения автора и героя.

Другую постмодернистскую версию исследуемого мотива находим в ряде романов В. Пелевина («Циклоп», “t”, «Шлем ужаса», «Смотритель», «Пространство Фридмана», «Созерцатель тени»). Так в романе “t” (2009) герой граф Т., в образе которого подразумевается Лев Толстой, отправившийся на поиски Оптиной пустыни, встречает некоего Ариэля, который убеждает героя в том, что он и есть его создатель – совместно с другими PR-маркетологами [Пелевин]. Десакрализирующая и дегуманизирующая творца интенция представляется очевидной (об этом, в частности: [Кабанова]).

«Руманический» сюжет (назовем так сюжет соперничества автора и героя) оказался очень востребован в массовой культуре. Коллекцию таких произведений можно найти на портале иронической энциклопедии Posmotre.li. Автор статьи «Персонаж против

автора», именующий себя Jack Frost, включает в нее примеры из литературы, кинематографа, сериального производства, рок-музыки, комиксов, аниме, манг и видеоигр [Frost].

Среди литературных произведений, помимо романов Пелевина, в списке Фроста фигурируют: роман Стивена Кинга «Темная башня» (в нем герои, недовольные своим автором, принуждают его завершить их сюжет); повесть Андрея Максимова «Не стреляйте в Сочинителя Историй!» (в основе его нарратива – спор Р.Л. Стивенсона со своим героем Джоном Сильвером); роман Александра Золотько «Анна Каренина – 2» (героиня романа Анна – дочь Вронского и Карениной – угрожает Л. Толстому мщением за глумление над памятью своей матери, из-за чего он и совершает свой уход из Ясной Поляны); цикл фанфиков Натальи Ипатовой «Нарния: утраченные сказания» (в одном из фрагментов «новой Нарнии» герои предъявляют очные претензии своему создателю Клайву Льюису); цикл романов «Чернильная трилогия» Корнелии Функе (здесь один из главных персонажей, Сажерук, пытается избежать смерти, назначенной ему его автором Мортимером); роман «Остров Русь» Юлия Буркина и Сергея Лукьяненко (в третьей части повествования авторы вынуждены держать ответ перед своими героями, понявшими, что они являются персонажами книг) и др. Фактически в каждом тексте персонаж

предъявляет своему создателю претензию, подобно первому руманическому герою, Аугусто Пересу из «Тумана», но «ответчик по делу героя» безусловную и уверенную мощь М. Унамуну теряет. Очевидно, этот мотив обрел невероятную популярность на почве постмодернистской поэтики – стирания границ между реальностью и иллюзией, тотальной интертекстуальной игры, идеи смерти автора, разоблачающей иллюзию авторского величия, и концепции тотальной детерминированности субъекта, против которой и восстает персонаж, отстаивая свою субъектность и бросая вызов автору как воплощению детерминирующей силы. Результатом этого восстания в постмодернистской версии «руманического» сюжета становится осмеяние, но не низвержение автора. В сознании восставшего героя «кумир поверженный – все Бог», но персонаж уже не молит о пощаде и не оправдывает бесчувствие творца своими слабостями и недостатками, а, наоборот, ищет его уязвимости, предъявляет ему счет, вменяет ответственность за свою судьбу или требует исполнения своих желаний и потребностей.

Новейшая разработка этого мотива в интеллектуальной литературе принадлежит Лорану Бине. В романе «Седьмая функция языка» (2015) [Бине] французский писатель изображает героя, который одерживает над «своим» автором безусловную победу. Сам автор не имеет здесь статуса персонажа, он

существует только в воображении героя, но свой жизненный успех (да и сама жизнь) герой связывает именно с тем, как завершится его противостояние с автором.

Сам металитературный сюжет противостояния автора и героя разворачивается только в финале романа Бине – в его «Эпilogue». На протяжении предыдущего повествования Бине был сосредоточен на другой проблематике – металингвистической. Здесь предлагается рефлексия о магической функции языка, которая понимается как его способность моделировать повороты истории: как частной, так и национальной. Сюжетогенным фактором для романа Бине является теория Р. Якобсона, а именно неразвернутый фрагмент из его статьи «Лингвистика и поэтика», в которой в качестве частного случая конативной функции Якобсон называет магическую, заклинательную функцию. Ее действие Якобсон связывает с «превращением отсутствующего или неодушевленного третьего лица в адресата конативного сообщения». Примеры, которые приводит Якобсон (литовское заклинание, северорусские заговоры, цитата из священного Писания), свидетельствуют о том, что под третьим лицом подразумевается высшая сила, с обращением к которой связывается достижение желаемого результата [Якобсон: 200].

Роман Бине и ставит вопрос – «можно ли в реальности переделать мир» с помощью языка. Его нарратив посвящен поискам до-

кумента, который представляет собой неизвестную рукопись Якобсона о седьмой функции языка, расследованию преступлений, совершенных в погоне за ней, а также описаниям опытов ее применения – как удачных, так и катастрофических. Но сама магическая функция трактуется иначе, чем в работе Якобсона «Лингвистика и поэтика»: она связывается не со способностью говорящего привлечь на свою сторону высшие силы, обращаясь к ним с призывно-побудительным высказыванием, а со способностью субъекта речи внушить кому угодно что угодно и в какой угодно ситуации. Под адресатом в рамках такой трактовки понимается не неодушевленное и неведомое 3-е лицо, а тот собеседник, который мыслится объектом воздействия. Т. е. понимание языковой магии у Бине иное, нежели у Якобсона, хотя он старательно устами своего героя Симона Херцога излагает учение русского лингвиста. Недавно Бине потребовалось выдумать рукопись, в которой Якобсон якобы изложил технику применения седьмой функции языка.

Первоначальным обладателем документа выведен Ролан Барт, поплатившийся за него жизнью. Дальнейшая жизнь рукописи в романе получает двойную реализацию: ее версия, фальсифицированная Жаком Деррида, была украдена Юлией Кристевой и Филиппом Соллерсом. Последний, не зная о подлоге, применил ее на риторическом состязании тайного сообщества «Клуб “Логос”» в надеж-

де победить Умберто Эко и отнять у него титул Великого Протагора, но проиграл, жестоко поплатившись за претензию. Оригинал же рукописи Якобсона попадает в руки Франсуа Миттерана, и благодаря ей он выигрывает выборы у Жискара Д'Эстена.

Герой, идущий по следу рукописи – Симон Херцог, аспирант-филолог, привлеченный к расследованию смерти Барта. В финале, узнав, что магическая функция существует и действует, но засекречена новым президентом Франции, превратившим ее в свою собственность, Симон Херцог переживает это открытие как собственное поражение: вместе с детективом Жаком Байяром он шел по ложному следу, преследуя по всей Европе Кристеву и Соллерса, обладателей подделки. Прозрением Симона детективная линия погони за макгаффином оказывается исчерпана, хотя в изображении Бине эта линия последовательно утверждает существование магической техники убеждения и надежду на преобразование мира.

Однако в эпилоге романа предметом нарратива становится другой философский вопрос: не вопрос о том, возможно ли с помощью языка «переделать мир», а вопрос о том, владеет ли собственной судьбой «голый» человек, не имеющий надежды рассчитывать на обладание магическим артефактом? Может ли человек, опираясь только на свои силы, бросить вызов неблагоприятным обстоятельствам и Богу – великому Автору,

которого Симон именуется романистом, сочинившим его самого. Фактически, здесь ставится вопрос о самостоятельности героя перед лицом автора – вопрос, который получил свое сюжетное воплощение в романе М. Унамуну «Туман», созданном ровно 100 лет назад, в 1914 г. Кстати, критики не называли этот роман среди тех, которые образуют широкий интертекстуальный контекст романа Бине. А это и романы Эко, и цикл Конан Дойля о Шерлоке Холмсе, и роман Сола Беллоу «Герцог» и др. [Сушек].

Окончание детективной линии ознаменовано чудовищным открытием героя: как и Аугусто Перес, Симон Херцог начинает подозревать, что является героем нарратива, находящимся в зависимости от чужой воли. И подобно своему испанскому предшественнику, он вступает в противоборство со своим автором. В этом плане роман Бине в окказиональной номинации Унамуну есть не что иное, как «руман». Но если Перес терпит поражение в противоборстве со своим автором и тот все-таки распоряжается его судьбой по своему усмотрению, то герой Л. Бине одерживает над автором победу.

В «Эпilogue» сообщается, что Симон сильно изменился, «довольно высоко поднялся в иерархии “Клуба Логос” и как минимум трижды избежал смерти» – причем опираясь исключительно на свои силы и вовсе не считывая на магическую функцию языка. Но финал в лице повествователя «с садистскими

причудами», как Симон именуется «своего» автора [Бине: 511], приготовил ему новое испытание: он оказывается под прицелом бандита каморры.

«На последних секундах Симон вновь вступает в диалог с трансцендентной сущностью, которую ему так нравится представлять: если он застрял в романе, что за принцип нарративной экономии требует в конце концов его убить? Он перебирает нарратологические доводы, но они все выглядят спорными» [Там же: 511].

В конце концов Симон приходит к решению:

«С этим гипотетическим романистом надо как с Богом: поступать, будто его нет, ибо если он существует, это в лучшем случае скверный писака, не заслуживающий ни уважения, ни послушания. Изменить ход истории никогда не поздно. Вполне возможно, что воображаемый романист еще ничего не решил. Возможно, финал в руках его персонажа, а персонаж – это я. Я Симон Херцог. Персонаж **собственного** рассказа» [Там же: 511] (выделено нами. – О. Т.).

Думается, что в этом манифесте герой отказывается от сакрализации магической функции языка, которая реализуется, по Якобсону, в обращении к «отсутствующему 3-му лицу»: Симон обрывает разговор с трансцендентной сущностью, не расчи-

тывая на ее помощь и делая ставку только на свои силы.

В результате Симону удастся овладеть реальностью вопреки воле автора и заставить стрелка отвести оружие. Он сам конструирует финал своей истории. Владение языком позволяет ему стать субъектом собственного (а не чужого) нарратива, переделать реальность и обратить ее сюжет в свою пользу. «Видишь, надо было оторвать мне язык», – саркастически прощается он со своим противником.

Итак, по Бине, магическая функция языка существует, но техника ее воплощения вовсе не нужна тому, кто владеет риторическим мастерством, знанием о законах наррации, интуицией, интеллектом. В романе Бине реальность идет навстречу усилиям героя, не вооруженного никакими заклинаниями и, более того, бросившего вызов высшей сущности в лице собственного творца, Бога.

Думается, что такое завершение манифестирует полемику с постструктуралистской концепцией смерти субъекта, на которой держался постмодернистский роман о поражении автора перед лицом героя или, по крайней мере, привлечении его к ответу. Л. Бине усилиями своего героя Симона Герцога предпринимает разрушение этого мифа.

Предпринятая небольшая подборка вполне позволяет проследить этапы воплощения в повествовательной литературе металитера-

турной рефлексии об авторе и герое «в эстетической деятельности». Фигура автора как всевластного Бога в последующей традиции обретает лики демона, мантииссы, брошенного любовника, Гитлера, Синей Бороды, садиста и насильника, наконец, «микроскопического ничтожества, амебоподобного трутня, трупной мухи» и просто «скверного писаки». Параллельно низвержению автора в этом варианте металитературного нарратива крепнет мощь его антагониста – героя, бросившего ему вызов: если в первом образце исследуемого типа сюжета он льет слезы и умоляет автора оставить ему жизнь, то впоследствии, настаивая на своей реальности и субъектности, он пытается выдворить автора из внутреннего мира произведения и сам берется за конструирование своего сюжета. Так что не только рождением читателя приходится оплачивать смерть автора, но и усилением фигуры героя, выведенном в «руманическом» сюжете субъектом, избегающим авторского всевластия над собой. И в новейшем нарративе – вполне успешно.

Литература

Бине, Л. Седьмая функция языка / пер. А. Захаревич. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019.

Вагинов, К. Полн. собр. соч. в прозе / подгот. текста, коммент. Т.Л. Никольской, В.И. Эрля. СПб.: Академический проект, 1999.

Гулин, И. Поэт и его автор: трагедия «Козлиной песни» // Новое литературное обозрение. 2020. № 4 (164). С. 260–275.

Зусева-Озкан, В.Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014.

Изер, В. К антропологии художественной литературы / пер. с англ. И. Пешкова // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 7–21.

Кабанова, И.В. Троица по Пелевину: автор – герой – читатель в романе “t” // Филологический класс. 2011. № 25. С. 15–20.

Курдаченкова, Т.А. Джон Фаулз: методология метанарратива (от «Коллекционера» к «Мантиссе») // Вопросы переводоведения, межкультурной коммуникации и зарубежной литературы. Сб. науч. статей. Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева. Чебоксары, 2020. С. 316–320.

Липовецкий, М. Из предыстории русского постмодернизма (Метапроза Владимира Набокова от «Дара» до «Лолиты») // Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. С. 44–105.

Пелевин, В. т. М.: Эксмо, 2009.

Сушек И. Элементарно, Байяр! // Бине Л. Седьмая функция языка / пер. А.Б. Захаревича. СПб.: «Издательство Ивана Лимбаха», 2019. С. 515–528.

Турышева, О.Н. Роман о читателе как случай метаромана // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2020. № 63. С. 292–304. doi: 10.17223/19986645/63/17

Унамуно, М. де. Туман // Мигель де Унамуно. Туман. Авель Санчес. Рамон дель Валье-Инклан. Тиран Бандерас. Пио Бароха. Салакаин Отважный. Вечера в Буэн-Ретиро / пер. А. Грибанова. М.: Художественная литература, 1973 С. 37–204.

Фаулз, Дж. Мантисса / пер. И. Бессмертной. М.; Augsburg: Im-Werden-Verlag, 2001.

Ют А., Бочкарева Н.С. Архетипическая природа женского образа в романе Дж. Фаулза «Мантисса» // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе: Межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 2005. С. 83–87.

Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против / под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

Frost, J. (2019). Персонаж против автора [Электронный ресурс]. URL: https://posmotre.li/Персонаж_против_автора (дата обращения: 03.08.2021).

Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen.

Tóth, T. (2014). *Speculative cultural constructs of the human condition in John Fowles's Mantissa*. *Ars Aeterna*, 1 (6), 19–25.

Waugh, P. (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Routledge.

References

Binet, L. (2019). *La septième fonction du langage* [The seventh function of the language]

(A. Zakharevich, Trans.). St. Petersburg: Ivan Limbakh.

Fowles, J. (2001). *Mantissa* (I. Bessmertnaya, Trans.). Moscow, Augsburg: Im-Werden-Verlag.

Frost, J. (2019). *Personazh protiv avtora* [Character versus author]. Retrieved from: https://posmotre.li/Personazh_protiv_avtora (date of access: 03.08.2021).

Gulin, I. (2020). Poet i ego avtor: tragediya “Kozlinoy pesni” [The poet and their author: the tragedy of the “Goat song”]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New literary observer], 4 (164), 260–275.

Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen.

Iser, W. (2008). K antropologii khudozhestvennoy literatury [On the anthropology of fiction] (I. Peshkov, Trans.). *Novoye literaturnoye obozreniye* [New literary observer], 94, 7–21.

Kabanova, I.V. (2011). Troitsa po Pelevinu: avtor – geroy – chitateľ v roma-ne “t” [Trinity according to Pelevin: author – hero – reader in the novel “t”]. *Filologicheskiy klass* [Philological class], 25, 15–20.

Kurdachenkova, T.A. (2020) Dzhon Faulz: metodologiya metanarrativa (ot “Kolleksionera” k “Mantisse”) [John Fowles: metanarrative methodology (from the Collector to Mantissa)]. In *Voprosy perevodovedeniya, mezhkul’turnoy kommunikatsii i zarubezhnoy literatury. Sbornik nauchnykh statey* [Issues of translation studies, in-tercultural communication, and foreign

literature. Collection of research articles]. Cheboksary: Chuvashskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. I.Ya. Yakovleva, 316–320.

Lipovetskiy, M. (1997). Iz predystorii russkogo postmodernizma (Metaproza Vladimira Nabokova ot “Dara” do “Lolity”) [From the prehistory of Russian post-modernism (Metafiction by Vladimir Nabokov from “Gift” to “Lolita”)]. In M. Lipovetskiy, *Russkiy postmodernizm (Ocherki istoricheskoy poetiki)* [Russian Post-modernism (Essays on historical poetics)]. Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University, 44–105.

Pelevin, V. (2009). *t*. Moscow: Eksmo.

Souschek, I. (2019). Elementarno, Bayyar! [Elementary, Bayard!]. In L. Binet, *La septième fonction du langage* [The seventh function of the language] (A. Zakharevich, Trans.). St. Petersburg: Ivan Limbakh, 515–528.

Tóth, T. (2014). Speculative cultural constructs of the human condition in John Fowles’s *Mantissa*. *Ars Aeterna*, 1 (6), 19–25.

Turysheva, O.N. (2020). Roman o chitatele kak sluchay metaromana [A novel about the reader as a case of a metafiction]. *Vestnik Tomskogo gos. un-ta. Filologiya* [Tomsk State University Bulletin. Philology], 63, 292–304. <https://doi.org/10.17223/19986645/63/17>.

Unamuno, M. de (1973). Tuman (A. Gribanov, Trans.) [Fog]. In Unamuno M. de. *Tuman. Avel Sances. Ramon del Valle Inclan. Tiran Banderas. Pio Baroja. Vechera v Buen-Retira* [Abel Sanchez. Ramjn

del Valle Inclan. Tirano Banderas. Pio Baroja. Evenings in Buen Retiro] (A. Gribanov, Trans.). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 37–204.

Vaginov, K. (1999). *Polnoye sobraniye sochineniy v proze* [The complete collection of works in prose] (T.L. Nikol'skaya, & V.I. Erl', Eds.). St. Petersburg: Akademicheskii proyekt.

Waugh, P. (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Routledge.

Yakobson, R. (1975). Linguistics and poetics. In E.Ya. Basin, & M.Ya. Polyakov (Eds.), *Strukturalizm: za i protiv* [Structuralism: pro and contra]. Moscow: Progress, 193–230.

Yut A., & Bochkaryova N.S. (2005). Arkhetipicheskaya priroda zhenskogo obraza v romane Dzh. Faulza "Mantissa" [The archetypal nature of the female image in the novel by J. Fowles "Mantissa"]. In *Problemy metoda i poetiki v mirovoy literature: Mezhvuz. sb. nauch. tr.* [Problems of method and poetics in world literature. Collection of research articles]. Perm': Izdatel'stvo Permskogo gosudarstvennogo universiteta, 83–87.

Zuseva-Özkan, V.B. (2014). *Istoricheskaya poetika metaromana* [Historical poetics of metafiction]. Moscow: Intrada.

**THE CHARACTER CONFRONTING THE AUTOR:
TOWARD THE ISSUE OF AN UNDESCRIBDED METALITERARY PLOT**

Olga N. Turysheva, Doctor of Philology, Associate Professor, Yeltsin Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia); e-mail: oltur3@yandex.ru.

Abstract. The article examines a specific metaliterary motif of the confrontation between ‘the author’ and the character. In this motif, both ‘the author’ and the character are portrayed as characters of the plot of the fictional world. The article analyses the emergence of the motif in modernist literature which subverts the realist poetics of the author’s omniscience. The author of the article employs the term *ruman* to refer to the novel genre where the author and the character enjoy equal rights. The term was first introduced by Miguel de Unamuno whose *Mist* (1914) was the first example of this version of metareflexive narrative. The article traces the development of the motif in modernist, postmodernist, and recently published contemporary novels. The differences in depicting of the relationship between the author and the character are explicated by reconstruction of the aesthetic and philosophical context of the time and the polemics with the dominating concepts of the Subject. Additionally, the article examines variations of the motif both in highbrow and mass literature focusing on such *rumanistic* pieces as novels by K. Vaginov, J. Fowles, V. Pelevin, L. Binet.

Key words: meta-literariness, meta-novel, *ruman*, plot of confrontation between the author and the character, author as a character, M. de Unamuno, K. Vaginov, J. Fowles, L. Binet.

