

ТРАДИЦИЯ АВТОРСКОЙ МАСКИ В РУССКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ 1920-х гг. (НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЛЛИСТИКИ М. ЗОЩЕНКО И М. ВОЛКОВА)

Статья выполнена при финансовой поддержке Гранта Президента Российской Федерации «Русская литература сквозь призму идентичности: маска как средство самоидентификации писателя в прозе XX столетия» (грант «МК-1759.2008.6).

Статья посвящена осмыслению специфики функционирования авторской маски (сказовой маски) в сказовом типе повествования М. Зощенко и М. Волкова.

Ключевые слова: авторская маска; сказ; нарратор.

Общеизвестно, что сказ как особая повествовательная форма, семантико-стилистическая нарративная традиция русской прозы, берущая начало от Гоголя и Лескова в XIX столетии, наиболее активно начинает осваиваться в «малой прозе» России в 1910–1920-е гг., что свидетельствовало, по словам Б.М. Эйхенбаума, «о неудовлетворенности традиционной литературной речью» [1. С. 227]. Кстати, именно статьи Б. Эйхенбаума «Иллюзия сказа» (1918), «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919) и послужили отправной точкой для начала так и не завершившейся дискуссии по поводу определения сущности сказа [2. С. 160–161; 3. С. 49], которую продолжил М.М. Бахтин. В ряду прозаиков, активно использовавших формы сказового повествования, назывался М. Зощенко, причем нередко сказ писателя сопоставляется со сказовыми формами Лескова, Бабеля [4. С. 413–419]. Это связано с тем, что Зощенко, равно как его предшественники и некоторые современные (Бабель, Замятин, Ремизов, Волков, Шишков), «передоверял» повествование герою, в связи с чем (литературная неискусственность персонажа, специфика принципиально иного, отличного от авторского, восприятия мира и т.д.) оно обретало сказовый характер. Как справедливо показали теоретики формальной школы [4. С. 413–419], возникавшая при этом «двуплановость» произведения (одновременное существование двух планов повествования – героя-нарратора и автора, не отождествляющегося с героем, но осуществляющего последовательно собственный игровой замысел) оказывалась формальным качеством – самодавяющим обновлением литературной техники посредством сугубо игрового приема, с помощью которого не просто создавалась сказовая манера, но и выводился специфический тип героя. Таким образом, с точки зрения представителей формальной школы, «двуплановая конструкция», законы пародийного сюжета обуславливают выбор «ограниченных», ничего не понимающих в происходящем героев. Заметим, однако, что М.М. Бахтин, упрекая формалистов в том, что они воспринимают сказ лишь как «установку» на устную форму повествования», совершенно справедливо подчеркивал, что в сказе гораздо большую роль играет установка на «чужую речь», которая предопределяет в конечном итоге ориентацию на речь устную: «Лесков прибежал к рассказчику ради социально чужого слова и социально чужого мировоззрения, и уж вторично – ради устного сказа (так как его интересовало чужое слово)» [5. С. 115]. В не меньшей степени, по мысли исследователя, продиктовано установкой на «чужое слово» и тяго-

тение к сказу отечественной прозы 1920-х гг., переживающей, как неоднократно отмечал Бахтин в предшествующих выступлениях, «кризис авторства» [5. С. 116].

Современные исследователи сказа, предлагая в основе своей тождественные его определения, подчеркивают значимость тех или иных специфических характеристик: «установка на воспроизведение разговорного монолога героя-рассказчика», «имитация «живого» разговора, рождающегося как бы сию минуту, здесь и сейчас, в момент его восприятия» [6. С. 12; 7. С. 876], «резко характерная манера» рассказа, воспроизведение лексики и синтаксиса носителя речи, ориентация на слушателя [8. С. 34], нарраториальность как упор на «полное нарратора», ограниченность умственного кругозора нарратора, двуголосость [9. С. 31], устность, спонтанность, разговорность, диалогичность [10. С. 105–107]. Все выделенные «признаки» сказового повествования, вне всякого сомнения, адекватны, однако за пределами внимания исследователей, как это ни парадоксально, все-таки остается ключевой момент, выделенный М.М. Бахтиным, – «чужое слово», его доминирующая роль в процессе создания как сказового типа повествования, так и возникающего в его рамках образа фиктивного автора-нарратора, собственно, чью «чужую речь» автор «реальный» и воспроизводит. Соответственно, несмотря на ряд принципиальных замечаний, сделанных теоретиками формальной школы и современными нарратологами относительно типов и структуры сказового повествования, дальнейшего осмысления требует специфика соотношения в рамках сказа именно «речевых» позиций автора и нарратора (прежде всего, нарратора «четко обозначенного», наделенного именем, биографическими «подробностями» и функционирующего в созданном им мире в качестве художественного образа).

Важнейшим средством «взаимоотношений» автора и нарратора в сказе, маркирующим смену нарративных инстанций и передачу «голосов» от автора к нарратору и наоборот, как раз и становится авторская маска. Нарратор в сказе предстает фиктивным «заместителем автора», он не просто «ведет» повествование, но и импровизирует его, воссоздавая события, участником или свидетелем которых он являлся, в собственном изложении, или же пересказывает услышанное с позиций своего мировидения, мироощущения и культурного уровня. Одновременно сказ передает специфические особенности устной речевой манеры фиктивного автора-нарратора, не просто создавая тем самым речевую маску повествователя, но становясь авторской маской,

необходимой создателю текста (автору «реальному») для конструирования образа рассказчика, принципиально иного, нежели он сам, занимающего иную ценностную, мировоззренческую и речевую позицию.

Именно в отечественной сатирической прозе 1920-х гг. (прежде всего в новеллистике М. Зощенко и М. Волкова) использование «сказовой» авторской маски как одного из способов эстетического освоения реальности, средства создания игрового модуса повествования, просматривается, на наш взгляд, наиболее отчетливо. В «малой прозе» М. Зощенко и М. Волкова сказ как особый тип повествования призван моделировать современную ее героям живую, принципиально отличающуюся от авторской монологическую речь – речь рассказчика, героя-нарратора, поскольку именно сказ способен передать непосредственно живые интонации. При этом нарратор у М. Зощенко и М. Волкова предстает «фиктивным» («заменителем автора»), он не просто «ведет» повествование, но его «сказ» передает специфические особенности его устной речевой манеры (путанный синтаксис, неправильное словоупотребление, орфоэпические ошибки, активное использование жаргонизмов, просторечий), конструируя тем самым *речевую маску повествователя*.

Авторская маска создается М. Зощенко уже в ранних циклах – в «Рассказах Назара Ильича господина Синебрюхова» (1921) и в «Веселых рассказах» (1924; опубликованы в полном объеме лишь при первом издании). Заметим, что все новеллы в обоих циклах (в противовес, кстати, «Сентиментальным повестям», где фиктивный автор выступает в качестве публикатора и «нейтрально» повествователя) объединены фигурой автора-нарратора, являющегося не просто «регистратором» событий, но их непосредственным участником, частью того художественного мира, о котором идет речь.

Прежде всего подчеркнем, что сборник «Рассказов Назара Ильича господина Синебрюхова» снабжен предисловием, указывающим, что «писатель М. Зощенко», записавший рассказы и предисловие «со слов Н.И. Синебрюхова», выступает исключительно в качестве «посредника» между автором «истинным» (Синебрюховым) и читателем. Очевидно, что предисловие является средством ввода и последующей репрезентацией фиктивного автора и одновременно героя-повествователя, маску которого автор, сознательно от персонажа отгораживаясь, «примеряет»: «Я такой человек, что все могу... Хочешь – могу землишку обработать по слову последней техники, хочешь – каким ни на сеть рукомясом займусь, – все у меня в руках кипит и вертится. А что до отвлеченных предметов, – там, может быть, рассказ рассказать <...>, – пожалуйста: это для меня очень даже просто и великолепно» [11. С. 51]. При этом «автор реальный» (как создатель художественного, условного мира), разумеется, присутствует в этой модели предисловия, но это уже не референтный автор, излагающий собственное авторское видение предлагаемого материала, а автор, *играющий* традиционной формой обращения к читателю, а потому он не может сказать ничего важного в предисловии, что относится к самому произведению. Очевидно, что в рамках сказового повествования, попытку которого предпринимает автор, персонаж выполняет функции и автора «реального», и героя-нарратора, являясь одновременно и объ-

ектом и субъектом изображаемого мира. Синебрюхов для Зощенко – «другой», посредством которого возможна объективация и самообъективация. Он, равно как и его повествовательная манера (разговорная, доступная для восприятия «понимающего» читателя), – способ создания «культурной» маски Зощенко как «квазинародного» писателя (общеизвестно, что, отказавшись от стилистики модного декаданса в «допечатный» период творчества, Зощенко часто пользовался именем Назара Ильича Синебрюхова как псевдонимом при публикации рассказов и фельетонов в сатирических журналах «Дрезина» и «Красный ворон»).

Конструируя маску Синебрюхова, Зощенко не использует принцип прямой авторской оценки (это касается, заметим, и других рассказов 1920-х гг.), а создает маску малограмотного «человека из народа», рассказывающего о том или ином случае из собственной жизни от первого лица, с позиций собственного миропонимания, культурного уровня, привнося в событие соответственное видение действительности и личностную оценку. По нашему мнению, Синебрюхов – герой-шут, отчасти герой-плут, связанный и пикарескной традицией, предстает в качестве деклассированного элемента, оказывающегося на германской войне, в условиях поствоенного времени, всякий раз «ввязывается» в «происшествия», в связи с чем жизнь его становится чередой меняющихся практически однотипных ситуаций: в «Великосветской истории», помогая сыну «светлейшего князя», он оказывается едва не убитым сначала «боссяками», а затем – крестьянами, возглавляемыми советским комиссаром; в «Виктории Казимировне» Синебрюхов, исполняя желание возлюбленной достать «хоть с морского дна какой-нибудь капитал», вновь стоит на грани гибели, а затем теряет «преlestную полячку»; в «Чертовинке», отправившись после измены жены и драки с ее новым мужем к «задушевному приятелю» Утину, изгнан из его имения из-за увязавшей за ним собаки; в «Гиблом месте» ему не удастся наняться в батраки из-за «горячего воображения». Кстати, на принадлежность героя к пикаро, его социальную неопределенность указывают не только приключения, нацеленные не в последнюю очередь на обогащение, обретение «обустроенности», но и самохарактеристики. Внешняя субъективированность повествования, моделирующая мир, видимый глазами фиктивного автора-нарратора и описываемый им, становится средством пародийного изображения как его самого, так и смехового мира, меняющегося, незавершенного в своей основе (это же, кстати, свойственно и новеллистике М. Волкова). Синебрюхов в ходе собственных перемещений фиксирует места, в которых он бывает, людей, встречаемых им, давая характеристики меняющейся действительности, причем его образ вырастает практически на протяжении всего текста из «смеховых» номинаций, строится на противопоставлении абсолютно непонимания («неосвещенности») героем-рассказчиком происходящего его желанию рассуждать обо всем. «Смеховой» характер носят не только ситуации, в которых каждый раз Синебрюхов оказывается изгнанным, избитым в силу обстоятельств и собственной глупости. При этом его самохарактеристики лишены трагизма, обретают оттенок шутилой веселости, содер-

жат элемент самовосхваления: Синебрюхов поступает «геройски», «великолепно», способен заняться «каким ни на есть рукоеслом», даже «рассказ рассказать». Образ «неосвященного», несведущего рассказчика способствует выстраиванию автором специфической повествовательной позиции: монологи фиктивного автора-нарратора насыщены фамильными выражениями и характерными штампами, что свидетельствует о создании иронического модуса повествования (авторская ирония по отношению к герою переносится в сферу языка, сомнительная репутация говорящего бросает тень на выражения, которые тот постоянно употребляет).

В цикле «Веселые рассказы» взаимоотношения автора и нарратора, также являющегося авторской маской, выстраиваются посредством, во-первых, предисловия, написанного от имени «реального» автора, выдающего себя за публикатора; во-вторых – сознательной мистификацией читателя, когда следующие за предисловием рассказы приписываются Семену Семеновичу Курочкину, а сугубо вымышленные истории репрезентуются как документальное повествование, реально услышанное от нарратора, с которым описанное произошло, и записанное «издателем». Соответственно, автор и нарратор вновь не тождественны, нарратор – одна из форм проявления авторского образа, его сознательно избранная маска. В предисловии «от автора» «Веселых рассказов» вновь сообщается о фиктивном авторе-нарраторе, чьи рассказы «записал» автор «реальный», причем авторская презентация Семена Семеновича Курочкина (равно как и Назара Ильича Синебрюхова) достаточно лаконична. Она не содержит портретных или характерологических подробностей («По профессии своей он не то слесарь, не то механик, а может быть, и наборщик – неизвестно мне в точности. Про ремесло он не любил рассказывать, а имел видимую склонность и пристрастие к сельскому хозяйству и огородничеству» [12. С. 30]), но сосредоточена на «характеристиках» его дарования рассказчика: «Превосходнейший такой человек, весельчак, говорун, рассказчик. <...> главное – умел рассказывать веселые историйки. <...> И все у него смешно выходило. Иной раз история такая трогательная – плакать нужно, а народ от смеха давится, так он комично умел рассказывать» [12. С. 30]. Очевидно, что подчеркивается не столько «содержательный» аспект («Я уж и не вспомню всех его рассказов. Тут и про войну, и великокняжеские всякие историйки. <...> Нет! Немыслимо всего вспомнить» [12. С. 31]), сколько умение Курочкиным передавать комизм той или иной ситуации. Более того, вновь читательское внимание акцентируется на манере рассказывания, способе говорения, специфическом языке рассказчика.

Заметим, что часть заглавий рассказов цикла («Рассказ о герое германской кампании», «Рассказ о медике и о медицине», «Рассказ о колдуне», «Рассказ о собаке и о собачьем нюхе») носит характер «обобщающий», часть – персонафицирует рассказчика и предвещает описываемые им события («Рассказ о том, как Семен Семенович Курочкин попугая на хлеб менял», «Рассказ о том, как Семен Семенович Курочкин встретил Ленина» и др.), что связано с местом нарратора как носителя авторской маски (Курочкина) в них: в первом случае

нарратор лишь пассивный свидетель изображаемого, передающий увиденное или услышанное, во втором – не просто непосредственный участник описываемых событий, но центральное действующее лицо (соответственно, повествование здесь носит центробежный характер и сосредоточивается вокруг Курочкина, тогда как все рассказы в рамках цикла, объединенные его образом, имеют линейную структуру и выстраиваются, равно как и в «Рассказах Назара Ильича...», как цепь разнообразных приключений героя-нарратора). Например, «Рассказ о том, как Семен Семенович Курочкин попугая на хлеб менял» повествует о злключениях героя, купившего попугая, говорящего по-французски «шармант», и пытающегося выменять его в вологодских деревнях на зерно. При этом ситуация «нормальная» с точки зрения нарратора выглядит абсурдной и абсолютно алогичной в глазах читателя (кстати, именно абсурд и порождает комизм): Курочкин покупает попугая за «хлеб», чтобы поменять его на тот же хлеб («А купил я эту попку за недорого. Хлебом, не помню – восемь, не помню – десять фунтов дал» [12. С. 33]), а затем, нося птицу по жаре несколько дней, удивляется тому, что она оказывается мертвой.

Так же как и Синебрюхов, Курочкин постоянно втянут в нелепые и комические происшествия, в которых сам же и оказывается «потерпевшей» стороной, но в отличие от Назара Ильича Семен Семенович уже не стремится к самоутверждению любой ценой, не впутывается в приключения добровольно – его постоянно принуждают к этому другие. Например, того же попугая заставила его продавать жена: «И ни за что бы я не поехал, да опять-таки баба моя пристала. <...> Пристала и пристала. Поезжай да поезжай» [12. С. 32]. Авторская маска вновь строится здесь в рамках сказового повествования, ведущегося от первого лица, когда герой-нарратор постоянно обращается к предполагаемому слушателю («Нынче нам, братцы мои, великолепное житье. Все-таки еда хорошая <...>» [12. С. 31]), делает пояснения («Баба моя кокетка, надо сказать, от хлеба с малороссийским салцем нипочем не откажется...» [12. С. 32]), комментирует события («А впрочем, не все, скажем, голодовали. Которые мужички, крестьяне то есть, – неплохо те жили. Все им из города везли: инструмент, и драгоценные изделия, и ценности всякие» [12. С. 31]), оценивает происходящее («Ну, думаю, не скончалась (птица. – *О.О.*) бы раньше времени. Плохой вид. Вот, думаю, глупость какая будет, ежели так» [12. С. 34]), поведение других героев («Ах, шельма какой мужик!» [12. С. 32]). Однако самохарактеристики или же портрет «фиктивного» автора отсутствуют – за него представляет его речь, речь человека простого, малограмотного, насыщенная ошибками («сволокет», «голодовали»), бранной и сниженной лексикой («рожа», «дура», «толчок»).

Однако из последующих рассказов образ героя-нарратора как носителя авторской маски вырисовывается более отчетливо. Во-первых, биография его обрабатывается некоторыми подробностями: «человек бедный», живущий в коммунальной квартире с хозяйкой и соседом (рассказ о пропаже ложки), работающий слесарем-водопроводчиком («Рассказ о том, как Семен Семенович в аристократку влюбился»), раннее служивший в

царской армии («Рассказ о германской кампании»), живший в монастыре, после чего «разуверился в боге» («Рассказ о том, как Семен Семенович перестал в бога верить»), но серьезно относящийся к рассказам о кудесниках («Рассказ о колдуне»), видевший Ленина и считающий себя «просвещенным», но оправдывающий шарлатанство («Рассказ о медике и о медицине»). Не только рассуждения Курочкина, но сами ситуации, описываемые им, становятся его характеристикой как личности противоречивой, претендующей на знание жизни и многих вопросов «современности», стремящейся рассуждать обо всем, но реально плохо представляющей происходящее.

Вновь в «Веселых рассказах» «проясняют» образ нарратора как носителя авторской маски его самохарактеристики: в «Рассказе о том, как у Семена Семеновича Курочкина ложка пропала» он характеризует себя как «человека хитрого – из хохлов», который может «кого угодно сам одурачить» [12. С. 34], в «Рассказе о том, как Семен Семенович в Лугу ездил» – как путешественника, которому «очень нравится беседовать с незнакомыми» [12. С. 39], в хрестоматийно известном повествовании, вошедшем в последующие сборники, как «Аристократка», подчеркивает свою «нелюбовь» к «бабам, которые в шляпках» [12. С. 41]. Однако последующее развитие сюжетов выстраивается контрастно по отношению к саморепрезентациям Курочкина: будучи «хитрым» и считая хиромантию шарлатанством, он все-таки идет к гадалке, которая обманывает его; не любя «аристократок», герой начинает ухаживать за одной из них и т.д.

Справедливости ради, отметим, что в «Веселых рассказах» «Рассказ о том, как Семен Семенович в аристократку влюбился» занимает особое место не только в смысле специфики организации сказового повествования, но прежде всего – в силу отчетливо выраженного пародийного начала. Здесь Зощенко как автор «реальный» (затекстовый), отказывающийся от «ранних» литературных увлечений (нищезанство, неоромантические тексты и т.д.), подвергает пародийному «развенчанию» А. Блока, на что, кстати, указывает и один из наиболее авторитетных исследователей творчества прозаика А.К. Жолковский [13]: героиню рассказа вполне можно рассматривать как последовательное пародийное снижение и в конечном итоге – развенчание символизирующей культуру и литературу декаданса блоковской «Незнакомки». Утонченность, внутренняя тайна, красота и изящество героини у Блока трансформируются в «псевдовоспитанность», своекорыстие зощенковской героини. Даже детали туалета «незнакомки» перверсируются: дама в «шляпе с траурными перьями» превращается в «бабу в шляпке» [12. С. 41], вуаль заменяется на «байковый платок» [12. С. 42], «плывущая походка» становится «развратной», мало того, зощенковская «аристократка» обрастает новыми «снижающими» подробностями – золотым зубом и «фильдекосовыми чулочками» [12. С. 41]. Недостигаемость героем незнакомки у Блока (лишь мечтательное созерцание) подменяется доступностью «аристократки» у Зощенко, которая весьма настойчиво ведет себя с кавалером, не просто иницируя ухаживания, но и «стесняя» его («<...> стали мы с ней по улицам гулять.

Выйдем на улицу, а она велит себя под руку принять. Приму ее под руку и волочусь, что шука. И чего сказать – не знаю, и перед народом совестно. Ну, а раз она мне и говорит: – Что вы, – говорит, меня все по улицам водите? Аж голова закрутилась. Вы бы, – говорит, – как кавалер и у власти, сводили бы меня, например, в театр» [12. С. 42]), а в конечном итоге – окончательно выводом из себя: «...тут ударила мне кровь в голову. – Ложи, – говорю, – взад! А она испужалась. <...> А мне будто попала вожжа под хвост. Все равно, думаю, теперь с ней не гулять» [12. С. 43]. «Подрыв» блоковской (и шире – декадентской) поэтики осуществляется именно посредством сказа, который становится способом создания авторской маски, оказывающейся проекцией, своеобразным отражением авторской личности в процессе интроспекции – в данном случае, на наш взгляд, осознанность конструирования маски в реальности текстовой обусловлена рефлексией по поводу творческого процесса и отказом от прежних приоритетов. Предпринимая попытку самообъективации, автор «примеряет» маску повествователя, слесаря-водопроводчика, малограмотного, некультурного, с помощью «чужого слова» которого описывает «развенчание» не только аристократки и «ее буржуйской идеологии», но и демонстрирует ироническое отношение к «новым» ценностям (на смену герою декадентской литературы «уайльдовского» типа приходит герой «новой» эпохи). Нарратор, заметим, вновь вводится и как субъект и одновременно – объект повествования, становясь не просто рассказчиком, но и непосредственным участником описываемых им событий: «<...> вытер подбородок рукавом и начал рассказывать: – Я, братцы мои, не люблю баб, которые в шляпках» [12. С. 41].

Авторская маска в данном случае, как мы отметили, пародийна в своей основе (и дело не только в создающих комический эффект стилизации неграмотной речи фиктивного автора-повествователя или же «смеховой» ситуации, произошедшей в буфете театра), что маркируется приемом зеркальности: герой-повествователь оказывается пародийным зеркальным «двойником» своей дамы; и сами герои, и их поступки взаимоотражают друг друга. Заложённая в номинациях повествователя антиномия (аристократка – водопроводчик), призванная демонстрировать их изначальную «разность», в действительности, снимается в процессе речевого и поведенческого описания, антагонизм оказывается мнимым: для героя-повествователя первостепенно, что его дама – аристократка, «фря», потому он к ней «и зачистил», у героини сходное отношение – он «кавалер у власти». В театре, заведомо зная о своих ограниченных финансовых возможностях, водопроводчик, по его же самохарактеристике, как «нерезанный буржуй», все-таки предлагает ее угостить – «аристократка» вместо предложенного «одного пирожного» берет четыре; в финале претензия обоих связана с деньгами: «А у дома она мне и говорит своим буржуйским тоном: – Довольное свинство с вашей стороны. Которые без денег – не ездят с дамами. А я говорю: – Не в деньгах счастье» [12. С. 44]. Позволим себе предположить, что в зощенковском рассказе ситуация двойничества оказывается пародийной актуализацией древнейшей архетипической модели мира: в «Аристо-

кратке» деление мира бинарно – мир «буржуйский», к которому принадлежит аристократка, и «пролетарский», который представляет ее кавалер, причем подобная «двумерность» сознательно подчеркивается самим повествователем с помощью различных подробностей и определений: например, «буржуазности» дамы, ее «идеологии» противостоит «простой» водопроектор, билеты в оперу которому прислала комячейка, и т.д. Сам же герой, пародийно дублирующий «аристократку», – это герой-шут (смешит театральную публику собой, создавая смеховую ситуацию в буфете, посредством выяснения, был ли «сделан надкус» и выворачиванием карманов: «А я вывернул карманы – всякое, конечно, барахло на пол вывалилось – народ хохочет» [12. С. 44]), исполняющий отчасти функцию «слуги» («Приму ее под руку и волочусь, что шука»; «вьюсь вокруг нее <...>» [12. С. 42]). Кроме того, «двумерность» передается метафорами «глупости, смеха и сквернословия» [14. С. 294]. Так, водопроектор по отношению к поведению «аристократки» в буфете употребляет исключительно просторечные и бранные выражения: «<...> цоп с кремом и жрет», «ложи <...> взад», «ложи <...>, к чертовой матери» [12. С. 43]. Подобное пародийное двойничество связано с мотивом «узнавания» – «сущность» обоих, истинное «узнавание» героями друг друга раскрывается в буфете театра.

И Курочкин, и Синявский относятся к числу тех персонажей российской сатирической прозы 1920-х гг., которые запечатлевают в своих «мемуарных» повествованиях, предстающих для читателя как ретроспекция «публикатора», современную «большую» историю в формах субъективного человеческого восприятия: они рассказывают о происшествиях, с ними случившихся, так или иначе «вписанных» в новый исторический контекст и, соответственно, затрагивающих (иногда – косвенно) события масштабные, но опять-таки с позиций собственного мировидения и культурного уровня. Так, Курочкин не просто разоблачает «буржуазные» пережитки, «вскрывая» всю, по его мнению, «вредоносность» уходящей исторической эпохи. Благодаря специфике языка, воссозданию комических ситуаций события современности, сложение парадигмы советского коммунистического строя также предстают в пародийном освещении: несмотря на «сочувствие» героя новой власти, признание им «достижений» прогресса, они невольно десакрализуются, фамильяризуются посредством самого же фиктивного автора-нарратора, рассказывающего нелепые, а нередко и обретающие трагический оттенок происшествия. Курочкин, не понимая до конца происходящего, позволяет себе вольное «присвоение» исторических событий как фактов собственной жизни, обсуждая и интерпретируя их. Так, в «Рассказе о герое германской кампании» история «одомашнивается» и обминается в речах непросвещенного обывателя Курочкина, порой обретая ни с чем не соотносимые формы, когда нарратор абсолютно серьезно «доказывает», посредством воспроизведения нелепого случая германской кампании, что истинным героем прорыва под Перемышлем был не генерал Брусилов, а некий Ванька Егудилов.

Примечательно, что, равно как и у Зощенко, повествование многих близких по времени создания сати-

рических рассказов (В. Шишков, М. Козырев, М. Волков, М. Кольцов и др.) строится от лица «фиктивного» автора-нарратора, повествующего о собственных приключениях, нередко рассказывающих анекдоты, не относящиеся к основному «сюжету» их повествования. Сказовая манера, присущая рассказам 1920-х гг., пронизана комическими подробностями, насыщена обращениями к читателю, слушателю-собеседнику, понимающему «злключения» героев новой нарождающейся эпохи. Как правило, фиктивные авторы-нарраторы, являясь носителями авторской маски, берут на себя функции автора «реального», выдавая себя за него, что подчеркивается, во-первых, ведением повествования от первого лица и репрезентацией себя уже в начале того или иного рассказа вольными фамильярными обращениями к читателю как к представителю той же социальной среды. Во-вторых, демонстрацией фиктивными авторами позиции «авторского всезнания» посредством воспроизведения не только собственных мыслей, переживаний, но и чувств других участников сюжетной коллизии. Нередко подобные фиктивные авторы-нарраторы, прикрываясь маской непонимания происходящего, рассуждают на запретные темы, которых, кроме них, никто уже и не касается, свободно пересекая невидимые, но строго очерченные границы: об отношении народа к революции и религии, частной собственности и советской власти, колхозам и, наконец, о «единственно верном» мировоззрении. Как правило, это герои-плуты, герои-шуты (трикстеры), которые в «классической форме» представляли собой «...близнеца культурного героя», «отчетливо ему противопоставленного не как бессознательное начало сознательному, а больше как глупый, наивный или злокозненный. <...> Архетипическая фигура мифологического плута-озорника собирает целый набор отклонений от нормы, ее перевертывания, осмеяния (может быть, в порядке «отдушины»), так что фигура архаического «шута» мыслится только в соотношении с нормой. Это и есть архетипическая оппозиция близнеца мифа об умном культурном герое и его глупом или злом <...> брате» [15. С. 113]. В сатирической новеллистике 1920-х гг. героям-шутам, трикстерам противостоит герой «понимающий», верно трактующий меняющиеся исторические события и адекватно излагающий принципы «новой» идеологии, что наиболее ярко иллюстрирует новеллика М. Волкова.

Соответственно, фиктивные авторы-нарраторы имеют двойников – героев, просвещающих их, из чего вырастает оппозиция «малограмотный – культурный», «крестьянин – пролетарий» и т.д. Одновременно все подобные фиктивные авторы-нарраторы оказываются и участниками ими же описываемых событий, героями происходящего, соответственно маски их легко соединяются со старинными театральными ампула, становясь частью неоднозначно комической игры автора реального с идеологическим и социокультурным контекстами новой советской эпохи. Заметим, что в зависимости от идеологической позиции автора реального авторские маски нарраторов выступают либо в качестве пропагандистов и идеологов нового строя, разоблачающих «пережитки» «старого мира», либо как герои-плуты, герои-шуты, плохо понимающие происходящее

(или делающие вид) и в серии приключений пытающиеся утвердиться в рамках новой исторической реальности. Сознание своей зависимости от облеченных властью людей как норму, не обладающие собственным видением происходящего и не нуждающиеся в нем, растворяющиеся в речевых масках, эти герои стремятся обрести собственный «статус», продемонстрировать собственную значимость, выступить «включенными» в исторический и культурный процесс теперь уже советской современности.

Оговоримся, что новеллистическое наследие М. Волкова избирается нами в качестве объекта рассмотрения отнюдь не случайно. Будучи писателем «второго ряда», М. Волков, в отличие от М. Зощенко, являлся прозаиком социально ангажированным. Начиная с первой публикации в 1919 г. (рассказ «Сказ о мужике Акиме» в журнале «Гудки») Волков не просто разделяет господствующую большевистскую идеологию, но органично вписывается в послереволюционный социокультурный «сюжет», заведя в 1920-х гг. литературным отделом Московского пролеткульта и публикуя рассказы на «канонические» темы ранней советской литературы: строительство социализма, коррелирующее со строительством нового человека, переустройство деревни (достаточно вспомнить «крестьянские» истории, печатавшиеся в «Кузнице»: «Петушок», «Летропикация», «Заковыка» и др.).

Очевидно, что творчество М. Волкова, к настоящему времени полузабытое (в силу смены идеологических установок и пересмотра «соцреалистического» канона), разнится с зощенковским наследием и эстетическими, и идеологическими приоритетами. Так, в отличие от Зощенко, сюжеты Волкова тяготеют к предельной функциональности, стремятся подчинить все единой задаче строительства «новой» советской реальности, замечательной (с точки зрения прозаика) во всех отношениях, лишенной недостатков в противовес строю «буржуйскому». Если у того же Зощенко серьезная концепция становления «новой идеологии» фамильяризуется и абсурдизируется самими «сочувствующими» советской власти нарраторами, то в рассказах Волкова официозные схемы большой истории подминают «малую» историю частного человека и выступают в качестве непреложной истины. Однако, несмотря на это, тем примечательнее становится выявление одной и той же общей тенденции развития отечественной «малой прозы» 1920-х гг. – активное формирование в творчестве писателей различной ориентации сказовой традиции с функционированием в рамках сказа фиктивных авторов-нарраторов, занимающих позицию «всезнающего автора» и присваивающих себе право доминирующей «повествовательной инстанции».

В новеллистике М. Волкова, так же как и М. Зощенко, следовавшего сказовой традиции русской литературы, повествование выдержано в рамках языковых особенностей и характерологических примет автора-нарратора (являющегося и своим собственным персонажем), что позволяет не просто проникнуть в его внутренний мир, но и продемонстрировать посредством него (автора фиктивного, берущего на себя функции автора реального) иной, отличный от традиционного для «старого мира», но получивший легитимность

после революционных преобразований взгляд на окружающую реальность. Фиктивный автор-нарратор в «Задиристых рассказах» (1925; он же позднее и центральная фигура «Баян Антропа из Лисьих гор») Волкова – дед-балагур Антроп, неунывающий крестьянин, не просто наблюдающий «новую» жизнь, но пытающийся к ней приспособиться. Антроп принадлежит к числу сельских, скоморошествующих героев отечественной прозы, чья речь насыщена грубоватыми «народными» шутками и прибаутками (достаточно вспомнить появившихся несколько позднее шолоховского деда Щукаря или колхозника Хмеля из пьесы Шишигина «Два треугольника»).

Равно как и зощенковские персонажи, дед Антроп – типично анекдотическая фигура, функционирующая в рамках анекдота, им же самим рассказываемого. Во-первых, все «истории» («сказки») деда Антропа отличаются комической направленностью, парадоксальностью развития сюжетных перипетий, краткой и простой композицией (как правило, это короткий комический эпизод). Во-вторых, всем им присуща карнавальная стихия, соотносимая с определением Е. Мелетинского как «освященное традицией переверачивание порядка и, наоборот, извлечение комического эффекта из парадоксального несоответствия между нормой и изображаемым» [16. С. 28]. Действия деда Антропа нарушают логические законы, акцент делается на функциональности этого персонажа, совершающего абсурдные действия (или рассказывающего о них) под влиянием обстоятельств, по недоразумению, причем герой всегда оказывается втянут в выстроенные им же самим комические события. И наконец, рассказываемые Антропом истории преподносятся как объективный «факт» из жизни, изложенный в вольной, игровой форме, возникающий на основе «интерсубъективного мнения, сформированного массовым сознанием, которое всегда первым реагирует на событие текущей действительности» [17. С. 8]. В повествовании Антропа, сказовом по структуре и анекдотическом по тематике, действует «изнаночная» карнавальная логика, реализующая себя в создании своеобразного антимира посредством фамильяризации нормативных приоритетов, осмеяния, системы карнавальных инверсий, ритуально-мифологических оппозиций (женское/мужское, новое/старое, порядок/хаос, свое/чужое). «Смеховая», анекдотическая ситуация, воссоздаваемая Антропом в рамках его сказа, демонстрирует не только абсурдность действий персонажей, но и «смеховой» характер самой реальности, абсурдность мировоззрения уходящей эпохи. Однако, в отличие от зощенковских рассказов, в каждой новелле М. Волкова отчетливо выражена идеологическая направленность: практически везде функционируют полярные (с точки зрения отношения к новой советской власти) персонажи. При этом, в противовес герою-большевику или же «сознательному» крестьянину (в качестве которого как раз и выступает фиктивный автор-нарратор), крестьяне в целом изображаются как темная, далекая от понимания преобразующих страну событий масса. Так, в рассказе «Садик» начинанию деда Антропа в организации детского сада в Лисьих горах противится ортодоксально верующая, не желающая понимать и принимать советских преобразо-

ваний и нововведений бабка Соломонида, пытающаяся настроить против Антропа односельчан: «И не давайте и не давайте, бабоньки, ребят... Антроп не иначе как бурмицкому королю ребят продал... Всех ребят пожрет бурмицкий король... Помянете мое слово...» [18. С. 214]. Останавливают Соломонида лишь бумага, выданная Антропу в Отделе народного образования, приказывающая «оказывать содействие», и здравомыслие односельчан. Маска фиктивного автора-нарратора Антропа конструируется здесь с помощью самохарактеристик, стилизации его специфической речевой манеры, а также семантическое отождествление грамматических лиц, взаимозаменяемость местоимений «я»/«он» в автореференциальном значении (Антроп ведет повествование то от первого, то от третьего лица, обращаясь к самому себе, как к «другому»).

В рассказе «Революция Васильевна», построенном на комическом эпизоде несостоявшегося крещения сына кумы Антропа новорожденной Революции, авторская маска Антропа выстраивается буквально с первых строк повествования посредством репрезентации «дяди Антропа», который не только называет самого себя в третьем лице, повествуя, тем не менее, от лица «я-рассказчика» («Антроп себя не уронит» [18. С. 203]; «Не похвастаюсь, но скажу – в деревне Антроп в мирских делах – голова, и сознаюсь: перед Васяткой – пятка» [18. С. 204]) о реально пережитом, происходящем у него на глазах, а также о событиях, непосредственным участником которых Антроп являлся. Как бы между делом он вкрапляет в рассказ о «Васятке» и самохарактеристики: «Вдруг Васятка – письмо: “пролетарием стал”... Вот до каких чинов дослужился! <...> Может, и ума-разума от меня набрался. Антропу только ходу нету, а то бы Антроп...» [18. С. 203]. Дед Антроп как традиционный комический персонаж-балагур и хвастун, до конца не понимая происходящего, выступает «разбирающимся» и сведущим в исторических событиях, «просвещая» куму, вновь при этом незначительной репликой подает себя: «Признаться сказать, огорошила кума: сколько революций было – и Февральская и Октябрьская – обе сестры родные, вот тут и разберись, которая из них Васяткино рождение. Да Антропу себя ронять не приходится – этак строго: – Что ж, ты революцию не чуешь? – На лице кумы будто месяц взошел <...>» [18. С. 203]. Повествование ведется в неторопливой сказовой манере, сродни манере сказочной, чему способствует зачин (Антроп не сразу воспроизводит сюжетную канву, но начинает как бы издали: «Васятка кумы Матрены – парнишка жуклистый. Пристанет, бывало: “Дядя Антроп, отчего звездочки на небе горят, почему покойники озорничают?” И рад бы ему сказать, всей душой бы рад, да шут их знает <...>. А пораздумаешь, выходит и позаправду, покойники озорничают; взять хотя бы, к примеру, Нефедя <...>» [18. С. 204]), использование соответствующих оборотов («Год от году все больше и больше горбится кума Матрена: земля ли ее к себе тянет, революция ли к земле пригибает, господь-те знает» [18. С. 203]), события пересказываются в хронологической последовательности, без каких-либо временных сдвигов.

Образ Антропа тяготеет к традиции балаганных делов, потешников и зазывал, речь которых содержит

элемент самовосхваления; образ его, к тому же, непосредственно связан с алкоголем: «<...> а как самогоночкой прополоснули брюха, и по душам разговорились» [18. С. 203]. И одновременно – к архетипическим фигурам трикстеров: оппозицию глупому озорнику Антропу составляет «культурный» пролетарий Васятка, «просвещающий» крестьян. При этом Антроп, для которого авторитет Васятки как человека «просвещенного», «пролетария» незыблем, оказывается «сознательным», принимая обряд пролетарских крестин ребенка, связанный с новыми именами, которые дают младенцам, свидетельствовавший о появлении большевистских «святцев»: в отличие от «несознательной» матери Васятки Антропа ничуть не смущает «нетрадиционное» имя малютки – Революция Васильевна.

Сказовая повествовательная манера Антропа основана на афористических высказываниях, имитирующих пословицы и поговорки («Кума – месяц, а я – солнышко!» [18. С. 203]; «Известно, у мужика голова – у баб слезы» [18. С. 204]; «лучше окрестить – кашу маслом не испортишь» [18. С. 205]), идеологически выдержанных иронических репликах, высмеивающих «пережитки» старого мира – прежде всего религиозные обряды и служителей культа. Кроме того, пародийное освещение религиозных обрядов обретает центральная сцена рассказа – крещение черной кошки вместо новорожденной Революции (заметим, что тематически примыкает к «Революции Васильевне» рассказ «Нечисть», повествующий о развенчании пережитков «старого мира», главнейшим из которых, с точки зрения «новой» идеологии, является религия, – махинация и их последующем смеховом разоблачении сельского попа). Отметим, что сам зачин рассказа представляется, кроме того, пародийным вариантом притчи о блудном сыне, когда ушедший «на сторону» Васятка неожиданно возвращается в родной дом, однако, вовсе не с целью покаяния – он демонстрирует собственное перерождение в «пролетария», поучая мать и Антропа рассказами о «новой жизни» и новых порядках: «После Васяткиных разговоров нынешняя жизнь, как яичко, от скорлупки облупленное, выявилась. <...> Васятка будто не говорит, а цветной ниткой по канве вышивает, он и про обряды свадебные, похоронные помянул, оказывается, куда ни кинь – все к попу клин выходит» [18. С. 204]. Посредством авторской маски деда Антропа М. Волков создает смеховой образ мира, причем отнюдь не новой советской реальности, но реальности уходящей, исторически (с точки зрения автора, разделяющего господствующие идеологические установки) отжившей, в связи с чем как раз пародийному развенчанию и осмеянию и подвергаются поп как служитель культа, мать героя, не желающая принять «нововведения» пролетариата, а также сам фиктивный автор, втянутый в комические происшествия: «Батюшка на спешку: гыр, гыр – молитвы. <...> Да вдруг нелюдем как заорет, заорет и руку под ризу. Глядим, черный кот в пеленках зубы оскалил. Кума со страху пеленки с одеяльцем на пол уронила и закрестилась “свят, свят”... Я закрестился <...>. Батюшка крест с аналоя вознес: “Сгинь, лукавый...” А кот уселся на полу, шерсть – ершом, глаза – огонь, и неладом зарычал. Порычал, порычал, как фыркнет в дверь и был таков» [18. С. 205–206].

Примечательно, что носитель авторской маски дед Антроп соединяет в себе вольное, карнавальное поведение в собственной жизни с глумлением над религиозными святынями. Его действия, ситуация, участником которой он является, речи героя ставят под сомнение отжившее с позиций пролетарской идеологии и культуры толкование значимости религии и религиозных обрядов. Осваивается и идет в дело и новейшая революционная символика. Именно дед Антроп – карнавализованный герой-шут – обсуждает и интерпретирует то, как сказываются исторические и идеологические перемены на судьбе человека, простого крестьянина-обывателя. Повествуя о приключениях частного человека в России первых послереволюционных лет, Антроп опрокидывает утвержденную ранее, устоявшуюся веками концепцию, согласно которой религиозная составляющая есть неотъемлемая часть существования личности. Антроп простодушно рассказывает, какие комические происшествия помогают постичь истинную сущность служителей культа и религии («Заковыка», «Нечисть»), и с удовольствием принимает участие в их развенчании. Наиболее показательным примером чему служит история попа Асафа («Нечисть»), который в «вывороченном тулупе», пользуясь людскими суевериями и необразованностью, изображает «дворового», пугая скотину, заставляя тем самым приносить ему подношенья: «Накинула Митревна шубейку, выскочила на двор, а он как повернется к ней: такой шерстистый, мохнатый, да как кулаком погрозит, а кулак с лошадиную голову. <...> Положила Митревна на ночь на плетюху каравай, а на хлеб горькой соль. <...> не погнушался дворовый ее хлебом-солью: утром на плетюхе – ни крошечки, ни солинок. Ночью скотину не тревожил, не было слышно ни брыка, ни мыка» [18. С. 208].

Остается добавить, что и М. Зощенко, и М. Волков в близких по времени создания сатирических рассказах посредством сказовой повествовательной формы создают авторскую маску – образ рассказчика, прин-

ципально иного, нежели сам автор, занимающего иную ценностную, мировоззренческую и речевую позицию. Но если у Зощенко – маска пикаро («Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова», «Веселые рассказы»), хотя и сочувствующего «новой» идеологии, но комизмом собственных речей и поступков подрывающего ее изнутри, то у М. Волкова – маска шута, балаганного деда (циклы рассказов деда Антропа «Залиристые рассказы» и «Байки Антропа из Лисьих гор»), творящего, в первую очередь, смеховой образ реальности уходящей. Очевидно, что у обоих прозаиков в рамках сказового повествования выстраивается речевая маска как особая повествовательная позиция автора, который конструирует двуплановую нарративную структуру, – «передоверяет» посредством сказовой манеры процесс «рассказывания» герою, становящемуся «формальным заместителем» автора-повествователя, нарратором, обретающим собственный голос, позицию и передающим события с резко выраженной оценочной коннотацией. У Зощенко авторская маска имеет более сложную структуру: в процессе «расслоения» авторского облика она выстраивается посредством предисловий, открывающих и «Рассказы Назара Ильича...», и «Веселые рассказы», причем на игровом соотношении тождественности – отчуждения автора подлинного и автора фиктивного, что достигается с помощью иронического транспонирования в текст предисловий автобиографических элементов. Однако при всей, на первый взгляд, «несхожести» заданной и типологической авторские маски М. Зощенко и М. Волкова идентичны по характеру и направленности: в рамках сказа (повествовательного игрового соотношения автор – повествователь – герои) авторские маски Синебрюхова, Курочкина и деда Антропа пародийны в своей основе, средством их создания становится амбивалентный авторский смех, направленный и на возможность самодостаточности искусства как такового, и на «отстранение» от написанного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория, критика, полемика. Л., 1927.
2. Тынянов Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977.
3. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980.
4. Шкловский В. О Зощенко и большой литературе // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Сост. А.Ю. Галушкина и А.П. Чудакова. М., 1990.
5. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
6. Каргашич И.А. Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории. Калуга, 1996.
7. Чудаков А.П., Чудакова М.О. Сказ // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6.
8. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
9. Муценок Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978.
10. Шмидт В. Нарратология. М., 2003.
11. Зощенко М. Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова // Зощенко М.М. Избранные произведения: В 2 т. Л., 1968. Т. 1.
12. Зощенко М. Веселые рассказы // Зощенко М. Антология Сатиры и Юмора России XX века. М., 2006. Т. 39.
13. Жолковский А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М., 1999.
14. Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
15. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001.
16. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
17. Чиркова О.А. Поэтика современного народного анекдота: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.
18. Русская советская сатирико-юмористическая проза. Рассказы и фельетоны 20–30-х гг. / Сост., авт. вступ. ст. и ком. Л.Ф. Ершов. Л., 1989.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 8 октября 2008 г.