

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ АВТОРСКОЙ МАСКИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1830-х гг. (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА А. ВЕЛЬТМАНА, О. СЕНКОВСКОГО, В. ДАЛЯ)

Статья посвящена осмыслению специфики функционирования авторской маски в русской романтической прозе. Авторская маска конструируется под влиянием художественного опыта предшественников (Н.М. Карамзина, Л. Стерна, А.С. Пушкина, В.Ф. Одоевского) и в полемике с ним.

Ключевые слова: авторская маска; нарратор; пародия; травелог.

Традиция авторской маски, постепенно складывающаяся в отечественной литературе Средневековья и XVII в. (эпистолография Ивана Грозного и Андрея Курбского, творчество протопопа Аввакума) [1], окончательно формируется в середине XVIII в., когда авторская маска из стилистического приема постепенно трансформируется в художественный образ фиктивного автора-повествователя, берущего на себя функции автора «затекстового», «реального». Происходит это в связи с утверждением института авторства, «обособлением» литературного текста от фигуры его реального создателя. С середины XVIII в. авторский голос обретает иные, игровые возможности и способен не только воздействовать на читательскую аудиторию идеологически, декларируя собственные воззрения, но и эстетически, художественно, вплоть до демонстративного самоустранения из собственного сочинения (М.Д. Чулков «Пересмешник», И.А. Крылов «Ночи», Н.М. Карамзин «Письма русского путешественника», Д.И. Фонвизин «Поучение, говоренное в Духов день...»). На рубеже XVIII–XIX вв. русские прозаики, отказавшись от прямолинейной авторской оценочности как принципа создания художественной реальности, использовали авторскую маску с целью утверждения самоценности мировоззрения и поступков героя, к которому автор – посредством маски – приобщался эмоционально и ценностно, видя в герое свое второе «я», один из способов авторской репрезентации. В традиционной форме авторской репрезентации, которой авторская маска и явилась, романтики открыли не востребуемые возможности «двуголосия», являвшего, однако, один голос романтического «автора-героя».

На этом этапе литературного развития маска обозначила коренной «слом» в представлении писателя о взаимоотношениях автора и его героев, о способах «завершения», в конечном итоге – оценки автором героев и самого себя. Опыт использования авторских масок А.С. Пушкина («Повести Белкина»), Н.В. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки»), В.Ф. Одоевского («Пёстрые сказки»), конструируемых посредством предисловий, системы эпиграфов, обыгрывания автобиографического контекста, пародии, самоиронии и т.д., эксперименты романтиков с «чужим» словом и стилизацией становятся органичным продолжением формирующейся традиции. В плане же дальнейшего ее осмысления наиболее примечательна проза писателей «второго ряда» (А. Вельтмана, В. Даля, О. Сенковского). Отсутствие того масштаба таланта, который превращает наследие этих прозаиков в явление уникальное, как раз и делает их творчество наиболее «типичным» и продуктивным для выявления общих тенденций и закономерностей литературного процесса первой трети XIX в.

Авторская маска путешественника конструируется в «Страннике» (1831–1832) А.Ф. Вельтмана. Роман представляет собой травелог с разорванной структурой, в рамках которого чередуются два повествовательных плана – воображаемое путешествие фиктивного автора-нарратора по карте Европы («Потрудитесь, встаньте, возьмите Европу за концы и разложите на стол... Садитесь! Вот она, Европа! <...> Локтем закрыли вы Подолию... Сгоните муху!.. вот Тульчин. Отсюда мы поедем в места знакомые, в места, где провели крылатое время жизни» [2. С. 9–10]) и реальное путешествие подлинного автора А. Вельтмана, предпринятое им в составе действующей русской армии по Молдавии и Болгарии в 1828 г.: «Здесь, друзья мои, под предводительством царя, шли мы в 1828 году» [2. С. 107; 3. С. 252–257]. Соответственно, в ситуации рассказывания соединяются ретроспективная установка с ситуацией *здесь и сейчас повествования*, два временных плана (реально увиденное и пережитое подлинным автором несколько лет назад и пишущийся *сейчас* роман, воспроизводящий события прошлого во времени настоящем). Причём если у предшественников А.Ф. Вельтмана в жанре травелога (Н.М. Карамзина и Л. Стерна) реальный опыт, литературно обработанный, создавал иллюзию подлинности произошедшего с путешественником, то в «Страннике» элементы реального вояжа транспонируются в пространство фиктивное, напротив, создавая иллюзию их «вымышленности». День XIV первой части содержит, на наш взгляд, объяснение описываемого: «Я не помню, конь ли мой привёз меня в Тульчин в продолжение сна или **сон носил меня по Бессарабии**, только известно мне, что **человек разбудил меня на той же квартире, из которой я несколько дней тому назад отправился путешествовать** <...> по настоящему и прошедшему, по видимому и незримому, по близкому и отдалённому, по миру физическому и миру нравственному, по чувствам и чувственности и, наконец, по всему, что можно объехать сухим путём, морем и **воображением** <...>» [2. С. 51; выделено нами. – О.О.]. В связи с этим можно согласиться с мнением Ю. Акутина, полагающего, что А.Ф. Вельтман «...решил мистифицировать читателя <...>. Читатель поверит, что путевые заметки выдуманы и тогда “игра” отодвинется на задний план, а затем и отпадет. Рассказ будет вестись о тех поездках, которые совершал писатель» [3. С. 283].

Фиктивность путешествия, совершаемого в воображении, конструируется именно посредством авторской маски – подставного автора-повествователя, тётки автора «реального» («Пора вставать, мой милый **Александр**, десятый час!» [2. С. 14; выделено нами. – О.О.]),

его биографического «двойника», который пытается стереть грань между художественным вымыслом и реальностью, преодолеть условность традиционного повествования, обнажив процесс создания текста. Фиктивность предпринимаемого путешествия («Сбираясь в дорогу, я ещё должен осмотреть своё **воображение**» [2. С. 37]), кстати, подчёркивается самим повествователем: «Наскучив сидячею, однообразною жизнью, поедемте, сударь! – **сказал я однажды сам себе, – поедемте путешествовать!** <...> Нужна голова, нужны решительность и **воображение**; поверьте, что с этими способами можно удовлетворить самое мелочное любопытство; не сходя с места, мы везде будем, всё узнаем. **Разница между нами и прочими путешественниками будет незначительная:** они самовидцы, а **вы ясновидец**» [2. С. 9; выделено нами. – *О.О.*]. Выделенный пассаж примечателен двумя моментами. Во-первых, здесь и на протяжении дальнейшего повествования фиктивный автор будет играть переходами от первого лица ко второму и, наоборот, менять тон повествования, постоянно обращаясь к самому себе как к отвлечённому собеседнику, ставшему объектом наблюдения. Во-вторых, он очевидно утрирует «непохожесть» своего вояжа на травелоги предшественников, и дальнейшее повествование лишь подчеркнёт пародийность описываемого. Так, Александр в обращениях к читателям постоянно соотносит собственный травелог и себя как путешественника с авторами и путешествиями «учёными», демонстрируя «несерьёзность» своих намерений: «Здесь также нехудо предупредить читателя, чтоб он не требовал от меня чистого, звучного слога и изысканной красоты» [2. С. 14].

Структурное членение романа, где объём некоторых глав составляет абзац, а содержание многих ограничено незначительными репликами повествователя, пародирует экспериментальное построение Л. Стерном «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена», его же «Сентиментальное путешествие» как путешествие «чувствительное» и подобные ему, насыщенные сердечными излияниями, обращёнными к читательницам: «Я не могу скрыть от вас, мои читательницы, что человеческое сердце имеет совершенное подобие с земным шаром. Так же, как и на Земле, на нём есть полюсы <...>» [2. С. 168]. Мало того, в тексте присутствует пассаж, пародирующий насыщенную восклицаниями экспрессивную манеру сентименталистов и отсылающий к прощанию с друзьями в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина: «Прощайте, милые мои! Молитесь за меня! Когда, когда опять увидимся мы? Прощайте!» [2. С. 56] (ср. у Н.М. Карамзина: «Расстался я с вами, милые, расстался! <...> Простите! Дай бог вам утешений. – Помните друга, но без всякого горестного чувства!» [4. С. 5–6]). На наш взгляд, сознательно автопародийной маской странника Александра (мы именуем его «странником» на основании его же определения: «**я, одинокий Странник!**» [2. С. 70; выделено нами. – *О.О.*]) писатель не просто подчёркивает полемичную позицию по отношению к традиции и эстетическим условностям своего времени, но вводит себя в условный мир художественного текста как его часть, создаёт произведение на глазах читателя.

Литературность, «сделанность» описываемого подчёркивается и соотносённостью с аналогичными (вы-

мышленными) путешествиями: «<...> жаль оставить постелю и книгу... – Что это за книга? – *Путешествие Анахарсиса*. Г. Сочинитель аббат Бартелеми также **ездил по картам и книгам**, объехал всю Грецию и посетил глубокую древность» [2. С. 14; выделено нами. – *О.О.*]. Упоминание именно романа Ж.Ж. Бартелеми «Путешествие молодого Анахарсиса по Греции», рассказывающего о путешествии по Древней Греции, изучающего её нравы, культуру и политический строй скифа, не имевшего под собой реальной основы, становится скрытым сигналом читателю об истинной природе настоящего текста, а «пояснение» функции «реального» автора относительно происходящего с героем-путешественником («Г. Сочинитель аббат Бартелеми также ездил по картам и книгам») – аллюзия к истинной роли сочинителя А.Ф. Вельтмана в «Страннике», также скрывающегося за маской героя-повествователя.

Авторская маска странника становится средством демонстрации процесса создания текста, происходящего на глазах у читателей. Так, текст романа предварён стихотворным эпиграфом, взятым, как указано, из «Странника. Часть II», т.е. романа, который читатель держит в руках; однако при сопоставлении стихотворных отрывков становится ясно, что хотя стихотворение-эпиграф действительно помещено в главе СХVIII второй части, но три последних стиха в нём отсутствуют, подменяясь другими строками. Эпиграф, задающий общую тональность текста, настраивающий читателя на путешествие посредством воображения и демонстрирующий готовность автора-повествователя отправиться даже «за предел Вселенной» [2. С. 5], трансформируется в некое безразличие странника к путешествию как таковому, совершающемуся лишь в угоду читателю: «**Мне всё равно, лишь было б радо / Моё возлюбленное стадо / Из мира в мир за мной летать; / Ему чтоб только не устать**» [2. С. 61; выделено нами. – *О.О.*]. Странник собирается побеседовать с читателем и ужасается наводнению в Испании, однако тут же сообщает, что «наводнение» вызвано опрокинутым на карту стаканом воды, затем, рассуждая о потопах, он вдруг излагает эпизод из вавилонского эпоса «О все выдавшем» [2. С. 18–19]. Пародируя стернианскую манеру «болтовни» с читателем, странник Александр обнажает процесс создания текста – из неожиданных воспоминаний, стихотворных отрывков, разговора с читателем, куда включаются прерывистые сведения о географических перемещениях по Бессарабии и Молдавии. При этом нарратор заставляет читателя сомневаться, читает ли он художественное произведение или же совершает одновременное путешествие с повествователем, держит его в постоянном напряжении относительно повествуемой ситуации: «Я полагаю, что вы заметили, что в течение последнего дня прошло двое суток? Если же не заметили, то это доказывает, что или вы человек рассеянный, или ...последнее *или* мне приятнее; но время мстительно! Оно заставит забыть и меня! Далее!» [2. С. 29]. Нередко комментирует включение или отсутствие тех или иных фрагментов в тексте («Здесь следовал в манускрипте моём расход на обед мой 25 июля 1830 года; но я не помещаю его <...>» [2. С. 21]; «Скучно, скучно!.. готов отложить поход в Шумле хоть до конца 3-й части!» [2. С. 109]),

поясняет прерывистость изложения, проводя аналогию с ораторией Гайдна и «аккордами» из увертюры Моцарта [2. С. 109]. Он отказывается от одной из глав сразу после её написания («CLX главу я поместил для того, что ей предназначено было существовать, и именно в том самом виде, в каком она помещена. Всем недостаткам и несовершенствам её не я причиною...») [4. С. 82]), другая глава горит в камине на глазах читателя («Читатель! Мой язык немеет! // Сто сорок первая глава, / Взгляни, взгляни, в камине тлеет! // В огне погибли не мечты, / Статья, прекрасная, как Пери! // Читатель, чувствуешь ли ты / Всю цену общей нам потери?» [2. С. 82]); он сажает две главы под арест за непослушание, «так как они не явились в назначенное время к своему месту» [2. С. 157], фиксирует начало и финал процесса написания романа: «Здесь конец первой части путешествия! – вскричал я и ударил кулаком по столу. Всё, что было на нём, полетело на пол, чернильница привскочила, чернила брызнули, и чёрная капля потопила Яссы» [2. С. 56]. Третья часть произведения вообще открывается встречей уже опубликованного «Странника» (романа) с «источником света и лучей» Аполлоном: «*Странник входит, в пёстром переплёте, обременённый типографическими ошибками*» [2. С. 113], – что отсылает к «реальному» факту (роман, как указывает Ю. Акутин, был издан в «пёстрой, серо-коричневой обложке, список опечаток не был составлен» [3. С. 318]) и связывает определение Аполлона как «источника света» и приход к нему романа с выражением «выход в свет» (издание книги).

Равно как и в произведениях предшественников, использующих для расширения текстового пространства фиктивных авторов-повествователей вводные главы, предисловия и предисловия, в «Страннике» конструктивную роль в создании авторской маски играет предисловие («Вместо предисловия»). Оно, правда, не предваряет основной текст романа, а поставлено шестой главой первого дня. В нём странник акцентирует внимание на трёх важнейших для него моментах. Во-первых, он отгораживается от статуса сочинителя и писательской задачи довести книгу до читателя («Я путешествую не для того, чтобы вы читали моё путешествие <...>» [2. С. 10]), что противоречит и эпиграфу, призывающему читателя совершить странствие вместе с автором («В крылатом лёгком экипаже, / Читатель, полетим, мой друг!» [2. С. 5]). Во-вторых, дистанцируется от авторов традиционных предисловий, просящих «пощады» их сочинению. В-третьих, предупреждает о трудностях, ожидающих читателя, которые автором были заранее запланированы: «Хоть я и не буду писать во многих местах ясно, но ни за что не соглашусь толковать настоящего смысла <...>» [2. С. 10]. Из предисловия, таким образом, вырастает образ фиктивного автора-повествователя (авторская маска), являющийся перечисленными свойства (повествовательная ненадёжность, полемичность позиции по отношению к предшественникам, игра с читателем) на протяжении дальнейшего повествования.

Авторская маска *странника* носит в романе автопародийный характер – не только по отношению к путешественникам «серьёзным» («Походные записки русского офицера» И.И. Лажечникова, «Письма русского

офицера» Ф.И. Глинки), с протокольной точностью фиксирующим произошедшее в ту или иную военную кампанию, или – напротив – к сугубо литературным («Сентиментальное путешествие» Л. Стерна), но и по отношению к самому себе. Носитель авторской маски в «Страннике» хотя и предоставляет подробные отчёты о Бессарабии и Молдавии, военных действиях, разворачивающихся там, предстаёт (особенно в первых частях произведения) сибаритствующим молодым человеком, любителем плотских наслаждений, часто предпочитающим сон всему остальному (сон, кстати, вырастает в метафору иллюзорности бытия), безрассудно пускающимся в романтические приключения: «На крыльце встретил я хозяйку дома <...>. На поклон мой я получил ласковое приветствие на французском языке. Она сама показала мне назначенные для меня комнаты и потом пригласила к себе. Здесь продолжение описания я должен был бы начать вроде некоторых новейших поэм: Нас было двое... Но я начну другим образом и совершенно в новейшем вкусе <...>» [2. С. 32]. Очевидно, что *Странник* играет литературной формой травелога, осознавая её широкие возможности и отсутствие канона, что даёт ему возможность иронически осмысливать опыт предшественников и транспонировать в текст автобиографические элементы [3. С. 282; 5. С. 154].

Другой примечательной «вехой» в ряду путешествующих фиктивных авторов-нарраторов отечественной прозы первой трети XIX столетия оказывается пародийная авторская маска Барона Брамбеуса. Впервые появившийся в качестве «приятеля» повествователя, образ Барона Брамбеуса, созданный О.И. Сенковским в одном из фельетонов цикла «Петербургские нравы» (1833), первоначально функционировал лишь в качестве псевдонима, которым были подписаны повести «Большой выход у Сатаны» и «Незнакомка», вышедшие в альманахе «Новоселье». Затем он превращается в авторскую маску как полноценный художественный образ, функционирующий и вне (читатели воспринимали Брамбеуса как вполне реальную фигуру после опубликованного в «Библиотеке для чтения» списка авторов, в котором Барон Брамбеус и О.И. Сенковский «значились отдельно друг от друга» [6. С. 10]), и внутри художественного пространства: Барон Брамбеус выступал и автором-повествователем, и героем собственных сочинений в вышедших в том же году «Фантастических путешествиях Барона Брамбеуса». Тем самым демонстрируется процесс авторской самоидентификации – от создания «авторской» художественной реальности в текстах, где действует Брамбеус-персонаж, через обретение анонимности (публикация под именем Брамбеуса рассказов и фельетонов) к репрезентации себя самого в образе «другого». При этом «Фантастические путешествия...», ставшие полем функционирования вымышленного Брамбеуса, и продолжали пушкинскую традицию использования авторской маски, и расширяли её, вводя образ фиктивного автора-нарратора в пародийно-смеховой контекст и придавая ему дополнительную функционально-семантическую нагрузку. Дело в том, что посредством Барона Брамбеуса, с одной стороны, пародируется образ пушкинского Белкина, а с другой – сформированная в отечественной литературе традиция травелогов.

Общеизвестно, что пародия, являясь основополагающим принципом смехового мира, выворачивает наизнанку устоявшиеся традиции и стереотипы, литературные в первую очередь. Маска Брамбеуса очевидно пародирует пушкинского Белкина. Если Пушкин предпринял попытку создания иллюзии достоверности, «снабдив», как мы уже отмечали, Белкина не только биографическими подробностями, но подкрепив факт его истинного «существования» сведениями о нём предшественников литературного (издатель А.С.) и внелитературного (сосед-помещик) быта, то у Сенковского – в противовес пушкинскому «настоящему» авторуповествователю с обыденными именем и биографией, пересказывающему вполне реальные истории, – во-первых, подчёркивается именно фантастичность с Брамбеусом произошедшего и эпиграфом («У всякого барона своя фантазия»), и автохарактеристикой: «Зевая на природу и искусство, съедая с аппетитом жареных щенков и парадоксов, <...> я путешествовал фантастически – иначе путешествовать я не умею, – бродил кругом света, по свету и под светом <...>» [7. С. 35; выделено нами. – О.О.]. При этом «фантастичность» двусмысленна – читатель оказывается не пассивным созерцателем происходящего, но включённым в авторскую игру подлинности (реально совершённых, а потому фантастических, удивительных) – вымысла (плод авторского вымысла, потому и фантастические) самого текста. Во-вторых, уже само экзотическое имя «Барон Брамбеус» отсылает читателя к контексту сугубо литературно-фантастическому – известному персонажу Р.Э. Распе лгуну Барону Мюнхгаузену, а также к лубочной повести XVIII в. «История о храбром рыцаре Францыле Венециане и прекрасной королеве Рендивене», героем которой являлся шпанский король Барон Брамбеус [6. С. 8].

Кроме того, в противовес лаконичности языка, простоте стилистических конструкций, «лапидарности тропов» [5. С. 172] у А.С. Пушкина, повествование Брамбеуса стилистически разнородно, насыщено нагромождением метафор. В нём смешаны несовместимые «высокая», книжная лексика с канцелярским жаргоном, «учёной» терминологией, просторечиями и вульгаризмами: «Наконец, увидел я, что утопаю в поэзии помоев. Представьте же себе моё положение!.. Моя любовь обдана кипятком!.. С моего самолюбия струится грязная, вонючая вода!.. Счастье моё засорено бараньими костями, куриными перьями, кусками мяса, луку, моркови, капусты!..» [7. С. 55, 71]. Брамбеус, по его же словам, рожденный «поэтом, романтиком», ориентируется на новую литературную школу романтизма, пародируя и в конечном итоге доводя до абсурда романтическую образность и символику. Авторская маска Брамбеуса, как явственно видно из приведенных примеров, порождается стилем, особым «гибридным» языком: «Ах, если б могли вы видеть мою коконницу, нежашущую в богатом тандуре! <...> Но нет! Фразы классического слога не в состоянии выразить её красоты и прелести. Одна только смелая, резкая кисть романтизма может дать об них понятие: это роза южных, горящих роскошью садов, цветущая под атласным одеялом на вате, это блистательный помысел поэта, мечтающего о прекрасном в зимнюю ночь,

греющий ноги под столом у горячий, как его душа, жаровни <...>» [7. С. 54; выделено нами. – О.О.]. В процитированном фрагменте в одном стилистическом ряду соседствует разнородная лексика, причём использование в рамках претендующего на возвышенность, пафосного по тону высказывания сугубо бытовых сравнений пародийно снижает его «высокопарность». По поводу «кричащего стиля» Брамбеуса А. Шёнле замечает, что объясняется он не «авторскими изъяснами», «неразборчивостью» или «недостатком тонкости»: «Похоже, что виноваты сами читатели с их вкусом к его навязчивому и крикливому стилю. В любом случае рассказчик и слушатель зеркально отражают друг друга в своей претенциозности, тщеславии и сопутствующем осознании собственной заурядности» [5. С. 173]. Вряд ли можно настолько однозначно истолковывать замысел Сенковского, чьё произведение, равно как и образ самого Брамбеуса, имело двойную направленность и вовсе не ограничивалось «нравоучением» вульгарного в своих потребностях и вкусах читателя, в связи с чем сошлёмся на авторитетное мнение В.Э. Вацура, отмечавшего, что «читатели могли, в зависимости от уровня культуры, видеть в нём либо “настоящего” барона, либо мистификацию, оценивать лубочность «Брамбеуса» или считать это “серьёзным” псевдонимом и т.д. <...> Сенковский – скептик и релятивист – не рассчитывает на единое понимание, но пытается извлечь эффект из самой возможности разных пониманий» [8. С. 221]. Принимая во внимание предположение о пародийной направленности сочинений Брамбеуса, в том числе по отношению к пушкинским «Повестям», отметим, что стилистика «Фантастических путешествий...» выглядит вызывающе-полемиической к общеизвестному недовольству А.С. Пушкина современной прозой, желанием сделать ее простой и понятной, тем более что она «родственно связана» с языком науки. Выворачивая наизнанку пушкинское требование, Сенковский посредством маски Брамбеуса создаёт произведение, представляющее собой нагромождение стилей, абсурдное сочетание фактического и фантастического. Составлено оно псевдоисследователем, пошляком и дилетантом от литературы, претендующим на звание «учёного», но не имеющим при этом даже элементарных познаний: «Я посетил четыре части света <...>, видел всё, что только есть любопытного и достойного внимания в мире, – слонов, китайцев, пирамиды и обезьян; видел голых людей и живых сельдей, кенгуру и английских миссионеров; даже видел, как растёт кофе, чай, сахар и ром» [7. С. 35].

Авторпрезентация Барона Брамбеуса, публикующего собственные «фантастические путешествия», содержится в первой главе «Осенняя скука». Сенковский, в отличие от своих предшественников (Пушкина и Одоевского), отказывается от выделенного отдельной «главкой» предисловия, поясняющего появление фигуры «автора» и необходимость публикации самого «сочинения». Его «предисловие» включено непосредственно в текст первой главы, причём не выделенное формально, оно «входит» в кругозор авторуповествователя, который, ведя диалог с публикой, взялся «читать свои сочинения» [7. С. 33]. И это также можно считать сознательным полемическим приёмом

по отношению к предшественникам, на что указывает сам Брамбеус: «Я знаю, что вы не любите читать предисловий и всегда пропускаете их при чтении книг; потому я прибегнул к хитрости и решился запрятать его в эту статью. <...> Без предисловия теперь никакая глупость не выходит в свет, и добросовестный читатель непременно обязан пожертвовать частицей своего терпения в пользу этих литературных прокламаций: это единственный чистый доход авторского самолюбия» [7. С. 34–35]. Осмеивая авторов «никчёмных» предисловий, Брамбеус, тем не менее, создаёт аналогичное, включая таким образом и себя, и своё сочинение в смеховой контекст, превращая самого себя в фигуру карнавальной, которой сопутствует смех амбивалентный (М.М. Бахтин), направленный и на Брамбеуса как автора создаваемого предисловия и книги в целом, и в гораздо большей мере – на ему подобных. В связи с этим возникает очевидная параллель с претекстами «Фантастических путешествий...», автору реальному – профессору Санкт-Петербургского университета – О.И. Сенковскому, хорошо известными – «Похвалой глупости» Эразма Роттердамского и «антироманами» Л. Стерна. Кстати, скрытые отсылки к обоим произведениям содержит уже первая глава.

Во-первых, Брамбеус, рассуждая о радостях общения с самим собой, об услаждении «достопочтенного самолюбия», вспоминает именно Л. Стерна: «Покойник Стерн, который отнюдь не был глуп, услаждал таким образом своё горе: под конец жизни он читал только собственные свои сочинения, чтоб иметь дело исключительно с одним своим самолюбием. Станемся и мы читать только собственные свои сочинения и будемте умны и счастливы, как Стерн!» [7. С. 33]. В контексте последующих «путешествий» Брамбеуса, пародирующих путешествия традиционные (особенно это касается непосредственно последнего – «Сентиментального путешествия на гору Этно»), отсылка к Стерну, в чьём «Сентиментальном путешествии» представлен эксцентричный, преднамеренно небрежный в своём повествовании, оживлённо беседующий с самим собой путешественник, на наш взгляд, отнюдь не случайна. Кроме того, равно как и Стерн, постоянно обманывавший читательские ожидания, Брамбеус оказывается мистификатором, поскольку его сочинения состоят из четырёх глав (из которых, кстати, путешествия описаны только в трёх), а вовсе не из восьми, как было обещано читателю: **«Вот толстая тетрадь, в которой заключается полное описание моей жизни. Она вся написана карандашом; я так пишу все биографии великих людей <...>. Она разделена на восемь глав соответственно восьми классам табели о рангах, пройденным мною в течение земного моего существования»** [7. С. 33; выделено нами. – *О.О.*]. По нашему мнению, упоминание о восьми главах не только указывает на «неподлинность» Брамбеуса, но и является автоаллюзией, маркирующей авторскую маску и отсылающей читателя к пяти повестям автора «реального», продолжающим «биографию» Брамбеуса вне «путешествий»: речь идёт о повестях О.И. Сенковского, опубликованных под маской Брамбеуса, – «Арифметика», «Заколдованный клад», «Аукцион» (цикл «Петербургские нравы»), а также вышедших отдельными изданиями

«Теория образованной беседы» и «Записки домового», в которых покойный Брамбеус превращается в домового. Кстати, присутствуют в тексте и другие автоаллюзии. Так, общеизвестно, что О.И. Сенковский неоднократно высмеивал употребление устаревших местоимений, написав об этом целую статью (см.: [7. С. 477]), соответственно, критические реплики Барона Брамбеуса относительно местоимений «сей» и «онный» («<...> проза круглый год несёт вздор; у нас, на Руси, лучшие её страницы засыпаны толстым слоем острых, шероховатых, засаленных местоимений *сей* и *онный*, которых, по прочтении, не смеете вы даже произнести в честной компании, которыми наперёд израните себе до крови язык и руки, пока сквозь них доберётесь до изящного» [7. С. 26]) можно рассматривать как автоотсылку. Кроме того, сам прозаик являлся известным учёным-египтологом, арабистом, специалистом по восточным языкам, и пародийной автоаллюзией к собственным научным интересам являются переданные Брамбеусу «знания» Египта и Востока, воспринятые у Ж.Ф. Шампольона, что тоже не случайно. Сенковский был одним из тех, кто в 1830-х гг. скептически отнёсся к способам дешифровки иероглифов, открытых французским учёным: «Я долго путешествовал по Египту и, быв в Париже, имел честь принадлежать к числу усерднейших учеников Шампольона Младшего <...>. В короткое время я сделал удивительные успехи в чтении этих таинственных писем <...>, и сам даже открыл половину одной египетской дотоле неизвестной буквы <...>» [7. С. 66–67]. При этом утверждая, что «нет ничего легче, как читать иероглифы: где ни выходит смысла по буквам, там должно толковать их метафорически <...>» [7. С. 68], Брамбеус полагает, что открыл иероглифы допотопного периода (оказавшиеся на деле сталагмитами), содержащие, по его мнению, «полную историю потопа» [7. С. 138].

Возвращаясь к выявлению претекстов «Фантастических путешествий...», отметим, что многократное упоминание о собственных «глупостях» и причудах («<...> я видел много глупостей и сам сделал их много...» [7. С. 33]; «Я уже вижу, как в глазах ваших возжигается великолепный огонь радости при одном предложении уступить вам, для вашей забавы, богатый клад человеческих нелепостей; вижу, как вы бросаете <...> всё дорогое сердцу, чтоб расхватать поодиночке несообразности и причуды моей жизни, чтоб повеселиться, <...> роскошно покачать нервы глупостями моими <...>. Я тоже человек, тоже люблю глупости, особенно мои собственные и лично мною подобранные на свете» [7. С. 34]) аллюзивно рассуждениям Глупости о собственной глупости у Эразма Роттердамского, которая, сопутствуя человечеству, предстаёт театральным его образом, равно как и Брамбеус становится карикатурным изображением современных ему писателей-мемуаристов и одновременно авторов путешествий. Соответственно, во-первых, книга является пародийным жизнеописанием Брамбеуса: в противовес мемуаристам, стремящимся детально исследовать собственную жизнь, становление (личностное, писательское), Барон, выстраивая свою биографию в виде проделанного путешествия вокруг земного шара, описывает произошедшее с ним как «прочувствованное» и пере-

житое человеком, так ничему и не научившись. Он сам выступает под различными масками, ни одна из которых не соответствует его сути (картёжного мошенника, байронического героя, эмиссара русского правительства, египтолога, страстного любовника, скучающего издателя собственных сочинений), а является средством мимикрии под стереотипный образ «романтического» писателя. Так, во время путешествия на корабле он играет в «романтика», демонстрируя романтическое «отщепенство», гордое отречение от мира: «Мы уже в открытом море. Вот прекраснейший случай загнать <...> разругать добродетель, наплевать в лицо честности, доказать, что в мире нет ничего ни умного, ни священного, и прославиться черноморским гением Евгением Сю. Я стою на палубе, на пути к бессмертию; я должен воспользоваться моим положением и тут же на месте сострять морской роман, начинив его бурями и шквалами <...>» [7. С. 49]. Он садится за игровой стол лишь по одной причине – все «великие поэты»: «Я пустился играть в карты, и играл шибко, чтоб произвести в душе, коснеющей в одном и том же чине и лишённой движения, хоть какое-нибудь потрясение» [7. С. 40]. Он радуется пребыванию в карантине только потому, что здесь он, обкусанный блохами, испытывает «сильное ощущение», «истинное адское, истинно поэтическое»: «Здесь есть высокая поэзия! – восклицаю я с восторгом – <...> Настоящая поэзия находится только в одесском карантине!» [7. С. 46]. Кстати, «подбор» масок осуществляется Брамбеусом и до описания самих путешествий, когда, скучая в дождливый осенний день, он размышляет, кем ему «заделаться» – супругом, цирковым зрителем, судьёй. Причём, представляя себя в роли последнего, Брамбеус непременно видит себя сидящим у «зеркала» [7. С. 27], которое маркирует появление маски, связанное со сменой идентичности Барона. Кроме того, композиционное членение «Фантастических путешествий...» также пародийно по отношению к известным отечественным и западным образцам травелогов, о чём свидетельствует уже название глав: «Поэтическое путешествие по белу свету», «Учёное путешествие на Медвежий остров», «Сентиментальное путешествие на гору Этну».

Равно как и созданные примерно в это же время «Повести Белкина» А.С. Пушкина и «Пестрые сказки» В.Ф. Одоевского, каждое из «путешествий» Брамбеуса предваряется эпиграфом, иронически оттеняющим состояния и приключения фиктивного автора-повествователя, в них описанные. Так, эпиграф «Осенней скуки», приписываемый маркизу Лондондерри о его желании «перерезать себе горло» [7. С. 25], предваряет рассуждения «скучающего» Брамбеуса о возможных вариантах своего дальнейшего существования; «Поэтическому путешествию» предпослан «поэтический» эпиграф из элегии Н. Языкова; «Учёное путешествие» сопровождается вымышленными репликами Кювье и Горация, причём слова Горация «Какой вздор!» [7. С. 63] выражают отношение автора «реального» к теории Кювье. И наконец, эпиграф «Сентиментального путешествия», пародирующего аналогичный травелог Стерна и «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, взятый из уже упоминавшейся нами «Истории о храбром Францэле...», вскрывает истин-

ное – литературное, вымышленное, лубочное – происхождение Брамбеуса, подчёркивая его фиктивную сущность: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был шпанский король Барон Брамбеус...» [7. С. 139]. Если у А.С. Пушкина эпиграфы функционально направлены на полемику и отчасти – пародирование романтической и сентиментальной поэтизированной прозы, то эпиграфы у О.И. Сенковского полемичны по отношению к Барону Брамбеусу как носителю авторской маски, они создают ироническую дистанцию между ним и автором реальным. Кроме того, в связи с маской Брамбеуса можно говорить о принципиально иной разновидности игрового «остранения» (В.Б. Шкловский) автора и созданного им художественного произведения: если повествующие автогерои как носители авторских масок у Пушкина и Одоевского были психологически и нравственно авторам «реальным» достаточно близки, то Брамбеус у Сенковского – принципиально иное, «чужое» и чуждое подлинному автору сознание, смеховой образ, открывающий, кроме того, множественность пародийных ориентаций по отношению к различным традициям и типам художественных текстов.

Очевидно, что авторскую маску, активно применяемую в первой трети XIX столетия многими прозаиками, можно рассматривать как особый способ литературной организации текста, отчасти исторически обусловленную форму литературного мышления. Её конструктивная роль несомненна – авторская маска придаёт художественному произведению завершённый, целостный характер, усиливает его внутреннее единство, обнажает авторскую игру, ориентацию на определенную читательскую аудиторию. Авторская маска как феномен художественного сознания соединяет в себе две противоречивые тенденции – воплощает стремление автора «реального» к обособлению от созданного текста и одновременно становится связующим звеном между ним и произведением, отражая авторское стремление к сохранению формальной, содержательной и смысловой связи с текстом. В том и другом случае авторская маска выступает как значимый элемент художественного произведения, представляет авторскую концепцию мира и художественного творчества собственно эстетическим способом, основанным на амбивалентном соединении приема стилизации «чужого» сознания и «чужой» речи, с отражением основных творческих принципов творца художественной реальности в сочетании с «чужой» (игровой, пародийной, смеховой) точкой зрения на события, героев, себя самого. Эти свойства определяют специфику авторской маски как литературного явления, обретающего специфические черты в художественных системах различного порядка.

В 1832 г. В.И. Даль публикует сборник «Русские сказки, изъ преданія народнаго изустнаго на грамоту гражданскую переложенныя, къ быту житейскому приуроченныя и поговорками ходячими разукрашенныя казаком Владимиромъ Луганскимъ. Пятокъ первый». Как и любой сказочный текст, истории сборника построены по контрасту двух миров – «реального», где находится рассказчик, и вымышленного, где протекает сказочное действие. Составленный из реально услышанных и записанных историй, сборник, тем не менее,

был оформлен «литературно»: объединён фигурой «сказочника» Казака Луганского. Кстати, «Казак Луганский» становится постоянным псевдонимом В.И. Даля в 1830 – середине 1840-х гг.: «Луганский» – по месту рождения литератора, бывшего родом из Лугани; «Казак», согласно его же толкованию, – «(отъ <...> скитаться, бродить, какъ гайдукъ <...>, бродяга) – войсковой обыватель, поселенный воин, принадлежащий к особому сословию казаковъ» [9. С. 72], что подразумевало свободу передвижения, не просто связь с казачеством, но принадлежность к нему, отсюда – знание народных обычаев, фольклора, языка. Разумеется, подобный псевдоним определял тематику и структуру текста, им порождаемого (сказка), и в сочетании с подобным текстом превращался в авторскую маску.

Открывался сборник сказок вполне традиционным (с точки зрения историко-литературной традиции) предисловием. В нём Казак Луганский обращался к читателям: «Люди добрые! Старые и малые, ребятишки на деревянныхъ коникахъ, старички съ клюками и подпорками, дѣвушки, невѣсты Русскія! Идите, старь и маль, слушать сказки чудные и прихотливые, слушать были-небылицы Русскія! А кто знаетъ грамотѣ скорописной великороссійской, садись пиши, записывай, на бѣло семь разъ переписывай, знай помалчивай, словечка не роняй! Изъ каждаго листа выходить тридцать двѣ обертки на завитки нашимъ барышням-красавицамъ: ополчитесь, доблестныя сыны отечества, да не посрамимъ земли своея! Полно девицам-невестам нашимъ ходить-носить кудри вязаные-сырцовые, плетеные-шелковые; у насъ на Руси и собачка каждая въ своей шерсти ходить, а косы Русскія мягче шелку шемаханского, чище стекла богемского! Пишите, молодцы зазорные, пишите и печатайте вирши въ альбомы, въ альманахи, пишите по-заморскому, такъ скоро изъ матушки Россіи пойдѣтъ вывозъ черновой бумаги за море въ чужие края! А вы, вычурны заморские, переводныя семени русского, <...> вы садитесь въ дилижансы да поезжайте за море, въ модныя магазины; поезжайте туда, отколе къ намъ возить напоказъ наша братія учёныхъ обезьянь; изыдите; не про лукавого молитва читается, а отъ лукавого. Аминь» [10. С. 3–5]. Очевидно стилистическое своеобразие предисловия – оно написано с явным отклонением от повествовательной нормы, «народным» языком, но отнюдь не для «эмоционально-экспрессивного усиления». «Чужая» речь сказителя – это средство построения авторской маски сказочника, позволяющая представить истории и самого рассказчика в нужном ракурсе и освещении (уже эпиграф к сборнику в этом плане функционален: «И много за моремъ грибовъ, да не по нашему кузову!» [10. С. 3]). Примечательно, что авторская маска «сказочника» здесь не является лишь частью «рамы» к сборнику, помещающей рассказываемое в мир противоположный, организованный не по сказочным законам, но выполняющий следующие функции.

Во-первых, она создаёт временную дистанцию по отношению к описываемому. Сказитель современен автору «реальному» и пребывает в одном времени с ним и с предполагаемой аудиторией, тогда как повествует о «давнем», что будет подчеркнуто «сказочником» уже в первой сказке «О Иванѣ, молодомъ сержантѣ,

удалой головѣ, спроста безъ прозвища, безъ роду, безъ племени», открывающей сборник: «<...> сказка моя про царя Дадона Золотого кошеля <...>» [10. С. 10]. Повествование (акт рассказывания) протекает одновременно в плане фиктивном (времена царя Дадона) и реальном, поскольку авторская маска «сказочника» создаёт напряжение определённой вымышленной (конкретизация места и времени повествуемого) и неопределённой «реальной» ситуации рассказывания. Авторская маска сказочника Казака Луганского вводит аудиторию в вымышленный мир сказки, противопоставляя тем самым необыкновенность, фантастичность содержания обычности ситуации рассказывания, рассказчика и его слушателей.

Во-вторых, она становится средством обращения, диалога с условной аудиторией, причём Казак Луганский, позиционирующий себя человеком «из народа» («А мы, люди темные, не за большимъ гоняемся <...>» [10. С. 12]) предполагает слушателя не только народного («старь и маль», «барышни-красавицы», «молодцы зазорные»), но и светского («кто грамоте обучень»), о котором сказитель имеет вполне сложившееся представление. Слушатель из иной социальной среды избирается сознательно – как адресат «иногo» культурного опыта, соответственно, проявляющий к этому «чужо-му» опыту интерес. Однако предполагается, что слушатель этот будет отзывчив к «языку доморощенному»: «<...> а кто сказку мою слушать собирается, тот пусть на Русскія поговорки не прогневается, языка доморощенного не пугается; у меня сказочникъ в лаптяхъ; по паркетамъ не шатывался, своды расписныя, речи затейливыя только по сказкамъ однимъ и знаетъ. А кому сказка моя <...> не по нраву – тот садись за грамоты французскія, переплѣты сафьяновыя, листы золотообрезныя, читай бредни высокоумныя! Счастливый путь ему на ахинею, на баклуши заморскія <...>» [10. С. 9].

Примечательно, что, используя фольклорные сюжеты, Казак Луганский свободно комбинирует, изменяет их, внося в них элементы сентиментальные (укладывая мужа спать, героиня «Сказки о Иване молодом сержанте...») ещё и «убаюкивает» его, напевая колыбельную, которая в тексте воспроизводится) и сатирические. Так, им высмеиваются «правдолюбивые» и «сердобольные» царские вельможи, неблагодарный царь («Сказка о Иване молодом сержанте...»), «О Шемякином суде и о воеводстве его и о прочем»), сатирически изображаются непосильные тяготы военной службы, которые не выносит даже чёрт («Сказка о похожденияхъ чёрта-послушника, Сидора Поликарповича...»). В противовес невыраженной позиции «говорящего» в сказке фольклорной, Казак Луганский постоянно комментирует происходящее, выражая собственную позицию относительно бедственного положения «подневольного» человека. Так, в «Сказке о Иване молодом сержанте...», комментируя вынужденный побег героя с царской службы, он замечает: «Приятель наш нехорошо сделал, что сбежал, о том ни слова, но и то сказать, человек не скотина; терпит напраслину до поры до времени, а пошла брага через край, так и не сговоришь!» [10. С. 14]. Или после данного Ивану очередного непосильного царского задания подчеркивает: «Вот когда нашему Ивану пришлось хоть волком взвять! Разорвись наш

брат надвое, скажут: две ноги, две руки, почему не начтверо?» [10. С. 39]. Каждая из сентенций Казака Луганского, по сути, представляет собой ироническое размышление – замечание о социальной несправедливости, тяжёлом положении человека «из народа». Так, сержант Иван, чтобы добыть гусли-самогуды, должен не спать трое суток, но не выдерживает и после неожиданного окрика Котыша впопыхах отвечает привычное «виноват!», на что сразу откликается сказитель: «К пиву едется, а к слову молвится: *авось, небось* да *как-нибудь*, а если, на беду, концы с концами не сойдутся: *виноват!* Вот что нашего брата на русской земле и губит; вот за что нашего брата и бьют, да, видно, всё ещё мало; неймётся!» [10. С. 39]. «Самовыражаясь» в «авторских» комментариях каждой из сказок, Казак Луганский не отделяет себя от героев-простолюдинов, именуя их «наш брат». Примечательно также, что авторство третьей («О Роговолодъ и Могучанъ Царевичахъ ...») и четвертой («Новинка-диковинка, или невиданное чудо, неслыханное диво») сказок автор «реальный» переадресовывает одному из «слушателей» – Демьяну: «Начинается сказка чудная <...>. А кто читать станет, просимъ не прогнѣваться, у меня сказочникъ парень незадорный, ъсть пряники писанные, а говорить речи безграмотныя <...>» [10. С. 81]; «А я, Демьянь, да свать мой Луганской, изъ за тридевять земель въ Загишпанское государство глядя, смѣкнули такъ <...>» [10. С. 155; выделено нами. – *О.О.*]. Ситуация «слушания – рассказывания» создается посредством введения «слушателей» (Демьяна, Соломонида), один из которых вовлекается в процесс «рассказывания», повествуя собственную историю, ориентируясь на собеседника, постоянно обращаясь к нему: «<...> я вам сказку скажу, где чудо невиданное, дови неслыханное» [10. С. 129]; «<...> кума Соломонида всплеснула руками и ахнула отъ ужаса! Не называть детей по отцу! И подлинно это неслыханное святотатство! Но свать Демьянь утѣшилъ и успокоилъ ее, повторивъ, что сіе дѣлалось у нихъ по невѣдѣнію, <...> – то и называли ее запросто Макаронною, докончили наконецъ свать Демьянь» [10. С. 144]. Учитывая, что *сказочник* уже в заглавии продемонстрировал «вторичность» своего «голоса» по отношению к публикуемому тексту, можно вновь отметить использование стилизации при создании как авторской маски *Казака Луганского*, рекон-

струирующего исконно русскую речь и «народную» манеру изложения, так и «письменного» воспроизведения *сказочником* истории его «свата» Демьяна, оказавшегося, по сути, в положении нарратора «первичного».

Справедливости ради, укажем, что принципиальную функцию собственной маски обозначил сам В.И. Даль, спустя десятилетие говоря о своём первом сборнике. Считая одной из основных задач пропаганду русского языка, он подчёркивал, что *сказочнику Казаку Луганскому* «не сказки сами по себе были <...> важны, а русское слово, которое у нас в таком загоне, что ему нельзя было показаться в люди без особого предлога и повода, – и сказка служила предлогом» [11. С. 549]. Очевидно, что цель автора вполне конкретна – внимание акцентируется не на самом рассказе (сюжете) или процессе рассказывания (том, как конструируется, «обставляется» ситуация рассказывания), но на языке, слове как таковом. Для достижения её на протяжении всех историй Казак Луганский насыщает повествование пословицами, поговорками, просторечиями, народными выражениями, прерывая пересказ сюжетных коллизий вкраплением народного юмора.

Таким образом, анализ воплощений авторской маски в русской литературе первой трети XIX в., объединенных фигурой рассказчика («Странник» А.Ф. Вельтмана, «Русские сказки...» В.И. Даля, «Фантастические путешествия Барона Брамбеуса» О.И. Сенковского), позволяет говорить о симптоматике историко-литературного процесса, в рамках которого эксперименты с вводом фиктивного автора, стилизацией и воспроизведением «чужого слова» становятся определяющими. При всей «разности» эстетических установок А.Ф. Вельтмана, О.И. Сенковского, В.И. Даля несомненно одно: их опыт использования авторских масок, конструируемых посредством предисловий, системы эпиграфов, обыгрывания автобиографического контекста, пародии, самоиронии и т.д., является продолжением традиции рубежа XVIII–XIX вв. В первой трети XIX столетия авторская маска превращается в «общее» место, становится механизмом тексто- и смыслопорождения в зависимости от эстетической установки, творческих задач того или иного прозаика (создание пародии, иллюзии аутентичности написанного, полемика с традицией, мистификация и др.).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Осьмухина О.Ю.* Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Саранск, 2008. 188 с.
2. *Вельтман А.Ф.* Странник. М.: Наука, 1978. 343 с.
3. *Акутин Ю.М.* Александр Вельтман и его роман «Странник» // Вельтман А.Ф. Странник. М.: Наука, 1978. С. 247–300.
4. *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. 412 с.
5. *Шенле А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840 / Пер. с англ. Д. Соловьева. СПб.: Академический проект, 2004. 272 с.
6. *Кошелев В.А., Новиков А.Е.* ... Закусившая удила насмешка... // Сенковский О.И. Сочинения Барона Брамбеуса. М.: Сов. Россия, 1989. С. 3–22.
7. *Сенковский О.И.* Сочинения Барона Брамбеуса / Сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Кошелева и А.Е. Новикова. М.: Сов. Россия, 1989. 496 с.
8. *Вацура В.Э.* От бытописания к «поэзии действительности» // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра / Под ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1973. С. 200–223.
9. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2: И–О. М.: ТЕРРА – TERRA, 1995. 784 с.
10. *Даль В.И.* (Казак Луганский) Русскія сказки, изъ преданія народнаго изустнаго на грамоту гражданскую переложенныя, къ быту житейскому приуроченныя и поговорками ходячими разукрашенныя. Пяток первый. СПб.: Типография А. Плюшара, 1832. 201 с.
11. *Даль В.И.* Полтора слова о нынешнем русском языке // Москвитянин. 1842. № 20.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 5 апреля 2011 г.