

СЕМАНТИКА ЖАНРОВ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

О. Ю. ОСЬМУХИНА

*(Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва,
г. Саранск, Россия)*

УДК 821.161.1(091)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-4

СПЕЦИФИКА ОСМЫСЛЕНИЯ КРИЗИСА АВТОРСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РУССКИХ ТРАВЕЛОГАХ 1830-Х ГГ.

Аннотация. В статье рассматривается специфика функционирования авторской маски в русском травелоге 1830-х гг. Установлено, что различные пародийные адреса авторской маски в прозе А. Вельтмана и О. Сенковского обнажают значения романтизма как осознания кризиса авторской идентичности в открытом смысловом пространстве жизненного процесса и использования преимуществ жанра травелога для изображения этой смысловой «открытости». Именно авторская маска отразила ключевые стадии формирования индивидуального авторского «Я» в русской повествовательной прозе: осознания автором исчерпанности определенных литературных жанров и стилистических норм и необходимости их замены новыми; осознания автором рутинного слоя выбранной им литературной нормы и необходимости освобождения ее от рутины в форме самопародии; осознания автором нетождественности литературной норме, относительности любой жанровой нормы и необходимости их поэтико-смыслового синтеза в поле своего авторского «я».

Ключевые слова: Вельтман; Сенковский; травелог; автор; авторская маска.

Опыт использования авторских масок А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и В. Ф. Одоевского, конструируемых посредством предисловий, системы эпиграфов, обыгрывания автобиографического контекста, пародии, самоиронии и т.д., эксперименты романтиков с «чужим» словом и стилизацией не просто становятся органичным продолжением формирующейся традиции (достаточно вспомнить фиктивных авторов-нарраторов в «Пересмешнике» М. Д. Чулкова, стилистическую игру голосами повествователей в прозе Д. И. Фонвизина, И. А. Крылова, Н. М. Карамзина [Осьмухина 2008: 170]) и очевидной «вехой» в ее эволюции. Они оказываются некой точкой отсчета активного введения

в художественный текст фиктивных авторов, представляющихся издателями, собирателями текстов или же рассказчиками публикуемых историй в отечественной прозе XIX столетия (художественной и нехудожественной), благодаря чему выстраивается определенная типология авторских масок [Осьмухина 2009: 35–75].

Наиболее показательной в этом ряду, во-первых, становится авторская маска путешественника в «Страннике» (1831–1832) А. Ф. Вельтмана. Роман представляет собой травелог с разорванной структурой [Ковырина 1995; Шалпегин 1999], 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» [Вельтман 1978: 9–10]; «Теперь мы можем отправляться далее; едем, едем! И вот подали... карту» [Вельтман 1978: 15]) 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» [Вельтман 1978: 107; Акутин 1978: 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** ...» [Вельтман 1978: 51. Здесь и далее 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 путе-

вые заметки выдуманы и тогда “игра” отодвинется на задний план, а затем и опадёт. Рассказ будет вестись о тех поездках, которые совершал писатель» [Акутин 1978: 283].

Фиктивность путешествия, совершаемого в воображении, конструируется именно посредством авторской маски – подставного автора-повествователя, тёзки автора «реального» («Пора вставать, мой милый Александр, десятый час!») [Вельтман 1978: 14]), его биографического «двойника», который всячески пытается стереть грань между художественным вымыслом и реальностью, преодолеть условность традиционного повествования, обнажив процесс создания текста. Фиктивность предприняемого путешествия («Сбираясь в дорогу, я ещё должен осмотреть своё **воображение**» [Вельтман 1978: 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**» [Вельтман 1978: 9]. 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 трелегоги предшественников, и дальнейшее повествование лишь подчеркнёт пародийность описываемого. Так, Александр в обращениях к читателям постоянно соотносит собственный трелелог 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» [Вельтман 1978: 14]; «Когда придёт час обеда <...>, то всякий человек обыкновенно забывает в это время и страсти и обязанности свои безнаказанно <...>. Принесу же и я жертву! <...> Всякий сочинитель должен предупредить обедом своих читателей из одной боязни, чтоб его не поняли, ибо – сытый голодного не разумеет» [Вельтман 1978: 16]; «Всякий учёный путешественник обязан умно и подробно отвечать на вопросы о той земле, которую он измерял растворением ног своих. Но, несмотря на это, если я буду писать, напр., о Бессарабии, что она лежит между такими-то и такими-то градусами широты <...>, то, мне кажется, подобным описанием я отобью хлеб у

географии – этого я не хочу делать: я скажу только, что Бессарабия лежит на земном шаре в виде длинной фигуры, склонившей голову свою на отрасль Карпатских гор и призывающей в объятия свою родную Молдавию» [Вельтман 1978: 29].

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» [Стерн 2000: 25], его же «Сентиментальное путешествие» как путешествие «чувствительное» [Стерн 1999: 6] 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 <...>» [Вельтман 1978: 168]. Мало того, присутствует в тексте 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!» [Вельтман 1978: 56] (ср. у Н. М. Карамзина: «Расстался я с вами, милые, расстался! <...> Простите! Дай бог вам утешений. – Помните друга, но без всякого горестного чувства!» [Карамзин 1984: 5–6]). На наш взгляд, сознательно автопародийной маской странника Александра (мы именуем его «странником» на основании его же определения: «до встречи с тобою (возлюбленной – *О. О.*) **я буду странником**; только ты в состоянии остановить полёт мой <...>»; «**я, одинокий Странник!**» [Вельтман 1978: 34, 70]) писатель не просто подчеркивает 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 соотнесённостью с аналогичными (вымышленными) 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» [Вельтман 1978: 14]. Заметим, что 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, как мы отметили, средством демонстрации процесса создания текста, происходящего на глазах у читателей. Так, текст романа предварён стихотворным эпиграфом, взятым, как указано, из «Странника. Часть II», то есть 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» [Вельтман 1978: 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»** [Вельтман 1978: 61]. 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 потопе, он вдруг излагает эпизод из вавилонского эпоса «О все видавшем»: «Видите ли... О неосторожность...какое ужасное наводнение в Испании и Франции!.. Вот что значит ставить стакан с водою на карту!.. но думал ли я когда-нибудь, что столкну его локтем с Пиренейских гор? <...> Всё претерпело от потопа, всё гибло <...>. Здесь очень кстати и необходимо присовокупить следующее: ... И Крон сказал Ксизутру <...>» [Вельтман 1978: 18–19]. Очевидно, что, 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!» [Вельтман 1978: 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, как вещь уже прошедшую, хоть никогда не худо заглянуть на прошедшие свои расходы» [Вельтман 1978: 21]; «Скучно, скучно!.. готов отложить поход в Шумле хоть до конца 3-й части!» [Вельтман 1978: 109]), поясняет прерывистость изложения, проводя аналогию с ораторией Гайдна и «аккордами» из увертюры Моцарта: «Подобные переходы уподобляются известным переходам... или, еще лучше, известному моцартовскому аккорду <...>. Во всё стройности создаётся из нестройности» [Вельтман 1978: 109]. Он отказывается от одной из глав сразу же после написания её («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 причиную...» [Вельтман 1978: 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?») [Вельтман 1978: 82]; он сажает две главы под арест за непослушание («Сей день должен был начинаться главами CCCVII и CCCVIII, но так как они не явились в назначенное время к своему месту, то и были арестованы мною на двадцать четыре часа» [Вельтман 1978: 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» [Вельтман 1978: 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*» [Вельтман 1978: 113], – что отсылает к «реальному» факту (роман, как указывает Ю. Акутин, был издан в «пёстрой, серо-коричневой обложке, список опечаток не был составлен» [Акутин 1987: 318]) и связывает определение Аполлона как «источника света» и приход к нему романа с выражением «выход в свет» (издание книги) [Шенле 2004].

Равно как и в произведениях предшественников, использующих для расширения нарративного пространства фиктивных авторов-повествователей вводные главы, предуведомления и предисловия, в «Страннике» конструктивную роль в создании авторской маски играет предисловие («Вместо предисловия»). Оно, правда, не предвдвряет основной текст романа, а поставлено шестой главой первого дня. В нём странник акцентирует внимание на трёх важнейших для него момен-

тах. Во-первых, он отгораживается от статуса сочинителя и писательской задачи довести книгу до читателя («Я путешествую не для того, чтобы вы читали моё путешествие <...>» [Вельтман 1978: 10]), что противоречит и эпиграфу, призывающему читателя совершить странствие вместе с автором («В крылатом лёгком экипаже, / Читатель, полетим, мой друг!» [Вельтман 1978: 5]). Во-вторых, дистанцируется от авторов традиционных предисловий, просящих «пощады или помилования» 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...» [Вельтман 1978: 10]. Из предисловия, таким образом, вырастает образ фиктивного автора-повествователя (авторская маска), являющий перечисленные свойства (нарраториальная 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» (достаточно вспомнить «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 прежде всего – 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: «В начале 1828 года, после сытного обеда, я подсел было к карте, но глаза мои стали коситься на Турцию, и я заснул» [Вельтман 1978: 16]; «Я недаром торопился, други-читатели. Вечер промчался. Как милы, приятны неожиданные, заветные удовольствия! Вообразите, я в таком был весёлом духе, в каком очень, очень редко бывают люди влюблённые» [Вельтман 1978: 24]; «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. Однако же, я не имею теперь

времени продолжать рассказ <...>» [Вельтман 1978: 32]. Одновременно он играет литературной формой травелога, осознавая её широкие возможности и отсутствие канона, что даёт ему возможность пародийно-иронически осмысливать опыт предшественников. Мало того, авторская маска *странника* построена здесь также на транспонировании в текст автобиографических элементов – это касается не только «военной» части романа, отразившей подлинный офицерский опыт «реального» автора, но и истории любви А. Ф. Вельтмана к Е. П. Исуповой, которой был посвящён роман («Вам» [Вельтман 1978: 5]). Послания и стихи к Е. П. Исуповой Вельтмана также включены в текст «Странника», на что указывает Ю. Акутин, отмечающий, что результатом чувств «явилась блестящая идея, озарившая писателя: он нашёл сюжет и форму своего романа» [Акутин 1978: 282] (иная точка зрения, правда, выражена А. Шёнле, полагающим, что в тексте романа отсутствуют указания именно на Е. П. Исупову [Шенле 2004: 154]).

Очевидно, что романтик А. Ф. Вельтман в своем романе «Странник», используя ту же, что и карамзинские «Письма...», форму травелога воспринимает у сентиментализма роль «генерализованной» авторской маски как средства критической рефлексии литературного направления. При этом «конфликтная преемственность» в отношении сентиментализма вполне осознавалась Вельтманом. В то же время, играя переходами от первого лица ко второму и обратно, фиктивный автор постоянно меняет тон повествования, постоянно обращается к себе как к другому, утрирует «непохожесть» своего вояжа на травелоги предшественников, демонстрируя «несерьезность» своих намерений. Однако пародийными мишенями выступает в «Страннике» не только сентиментализм, но, как будто бы, и сам романтизм. Еще раз подчеркнем, что в романе соединены два повествовательных плана – воображаемое путешествие рассказчика по Европе и реальное путешествие автора по Молдавии и Болгарии в составе действующей русской армии. С одной стороны, авторская маска странника Александра пародирует «серьезные» путешествия как таковые: «Походные записки русского офицера» И. И. Лажечникова, «Письма русского офицера» Ф. И. Глинки», с протокольной точностью фиксирующие происшедшее в ту или иную военную кампанию. Александр хотя и предоставляет подробные отчеты о военных действиях в Бессарабии, предстает (особенно в первых частях) молодым сластолюбцем, безрассудно пускающимся в романтические приключения. С другой стороны, тот же рассказчик сатирически «развенчивает» воображаемое путешествие по Европе сквозь призму «реального».

Другой примечательной «вехой» в ряду путешествующих фик-

тивных авторов-нарраторов отечественной прозы первой трети XIX в. 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, особенно после опубликованного в «Библиотеке для чтения» списка авторов, в котором Барон Брамбеус и О. И. Сенковский «значились отдельно друг от друга» [Кошелев, Новиков 1989: 10]), и внутри художественного пространства (Барон Брамбеус выступал и автором-повествователем и героем собственных сочинений), в вышедших том же году в «Фантастических путешествиях Барона Брамбеуса» (опубликованных, кстати, практически одновременно с «Пёстрыми сказками» В. Ф. Одоевского), демонстрируя тем самым процесс авторской самоидентификации – от создания «авторской» художественной реальности (текстов, где действует Брамбеус-персонаж) через обретение анонимности (публикация под именем Брамбеуса рассказов и фельетонов) к репрезентации себя самого в образе «другого». При этом заметим, что «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 тревелогов.

Общеизвестно, что пародия, являясь основополагающим принципом смехового мира, выворачивает наизнанку устоявшиеся традиции и стереотипы, литературные, в первую очередь, и маска Брамбеуса очевидно пародирует пушкинского Белкина. Если Пушкин предпринял попытку создания иллюзии достоверности, «снабдив» Белкина не только биографическими подробностями, но подкрепив факт его истинного «существования» сведениями о нём представителей литературного (издатель А. С.) и внелитературного (сосед-помещик) быта, то у Сенковского – в противовес пушкинскому «настоящему» автору-повествователю 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 <...>; делал открытия, стряпал замечания, изучал мужчин и женщин и был уверен, что путешествие для образования своего ума и сердца» [Сенковский 1989: 35]. При этом «фантастичность» двусмысленна, на что обратил внимание еще В. Зильбер (Вен. Каверин), – 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 Ренцивене», героем которой являлся шпанский король Барон Брамбеус. Вполне можно согласиться с В. А. Кошелевым и А. Е. Новиковым, указывающими, что имя и титул «Барон Брамбеус» – «намёк на внелитературную данность, к которой никак – даже в очень серьёзном предмете – нельзя отнестись без снисходительной усмешки. Это – непременно литератор, живущий в мыслях о “рифме” и представляющий себе жизнь сквозь призму словесных ассоциаций. <...> Это, наконец, – “Брамбеус”, нечто непонятное, “барабанно” звучащее, нечто лубочное и привлекательное <...>, что-то вроде материализовавшегося каламбура» [Кошелев, Новиков 1989: 8].

Кроме того, в противовес лаконичности языка, простоте стилистических конструкций, «лапидарности тропов» [Шенле 2004: 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!..» [Сенковский 1989: 55]. Брамбеус, по его же словам, рожденный «поэтом, романтиком», чья душа требует «сильных ощущений» [Сенковский 1989: 39], ориентируется на новую литературную школу романтизма, пародируя и в конечном итоге доводя до абсурда романтические

скую образность и символику. Авторская маска Брамбеуса, как явно видно из приведенных примеров, порождается стилем, особым «гибридным» языком: «Ах, если б могли вы видеть мою коконицу, нежасьую 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 **горячей, как его душа, жаровни** <...>» [Сенковский 1989: 54]. Очевидно, что в процитированном нами фрагменте в одном стилистическом ряду соседствует разнородная лексика, причём использование в рамках претендующего на возвышенность, пафосного по тону высказывания сугубо бытовых сравнений (душа «горячая, как жаровня») пародийно снижает его «высокопарность». По поводу «кричащего стиля» Брамбеуса А. Шёнле замечает, что объясняется он не «авторскими изыпаниями», «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» [Шёнле 2004: 173]. Однако, 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 весьма справедливое 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. Булгарин “учил публику”, не дифференцируя её; Сенковский – скептик и релятивист – не рассчитывает на единое понимание, но пытается извлечь эффект из самой возможности разных пониманий» [цит. по: Кошелев, Новиков 1989: 8]. Кроме того, принимая во внимание наше предположение о пародийной направленности сочинений Брамбеуса, в том числе по отношению к пушкинским «Повестям», отметим, что стилистика «Фантастических путешествий...» выглядит вообще вызывающе-полемической к общеизвестному недовольству А. С. Пушкина современной прозой, цветистой и манерной, и желанием «поднять» её на высоту поэзии, сделать её простой и понятной, тем более что она «родственно связана» с языком науки. Выворачивая наизнанку пушкинское требование, Сенковский посредством маски Брамбеуса, создаёт произведение, представ-

ляющее собой нагромождение стилей, абсурдное сочетание фактуальности и фантастики, составленное 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» [Сенковский 1989: 35].

Авторепрезентация Барона Брамбеуса, публикующего собственные «фантастические путешествия», содержится в первой главе «Осенняя скука». Примечательно при этом, что Сенковский, в отличие от своих предшественников (Пушкина и Одоевского), отказывается от выделенного отдельной «главкой» предисловия, поясняющего и появление фигуры «автора», и необходимость публикации самого «сочинения». Его «предисловие» включено непосредственно в текст первой главы, причём не выделенное формально, оно «входит» в кругозор автора-повествователя, который взялся «читать свои сочинения» [Сенковский 1989: 33], одновременно ведя диалог с читателем, 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 решил запрячь 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» [Сенковский 1989: 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 карнавальную, 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 двумя 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, услаж-

дал 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!» [Сенковский 1989: 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 эго- и 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 таблицы о рангах, пройденным мною в течение земного моего существования»** [Сенковский 1989: 33]. По нашему мнению, упоминание о восьми главах не только указывает на фиктивность Брамбеуса, его «неподлинность», 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 [Сенковский 1989: 477], соответственно критические реплики Барона Брамбеуса относительно местоимений «сей» и «оный» («... проза круглый год несёт вздор; у нас, на Руси, лучшие её страницы засыпаны толстым слоем острых, шероховатых, засаленных местоимений *сей* и *оный*, 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» [Сенковский 1989: 26]) можно рассматривать как автоотсылку. Кроме того, сам прозаик являлся известным учёным-египтологом, арабистом, специалистом по восточным языкам, и паро-

дийной автоаллюзией к собственным научным интересам являются переданные Брамбеусу «знания» Египта и Востока, воспринятые у Ж. Ф. Шампольона, что тоже не случайно, поскольку 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 <...>» [Сенковский 1989: 66–67]. При этом утверждая, что «нет ничего легче, как читать иероглифы: где ни выходит смысла по буквам, там должно толковать их метафорически <...>» [Сенковский 1989: 68], Брамбеус полагает, что открыл иероглифы допотопного периода, содержащие, по его мнению, «полную историю потопа» [Сенковский 1989: 138], оказавшиеся, однако, сталагмитами.

Возвращаясь к выявлению претекстов «Фантастических путешествий...», отметим, что многократное упоминание о собственных «глупостях» и причудах («... я видел много глупостей и сам сделал их много...») [Сенковский 1989: 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 по одиночке 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» [Сенковский 1989: 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, книга является пародийным жизнеописанием Брамбеуса: в противовес мемуаристам, стремящимся детально исследовать свою жизнь, собственное становление (личностное, писательское), Барон, выстраивая собственную биографию в виде проделанного путешествия вокруг земного шара, описывает произошедшее с ним как «прочувствованное» и пережитое человеком, так ничему и не научившимся. Он сам выступает под различными масками, ни одна из которых не соответствует его сути (картёжного мошенника, байронического героя, эмиссара русского правительства, египтолога, страстного любовника, случайного издателя собственных сочинений), а является средством мимикрии под стереотипный образ «романтического» писа-

теля. Так, во время путешествия на корабле, он играет в «романтика», демонстрируя романтическое «отщепенство», гордое отречение от мира («Мы уже в открытом море. Вот прекрасный случай загнать крючок человечеству и, придравшись к корабельной верёвке <...>, 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 состряпать морской роман, начинив его бурями и шквалами...») [Сенковский 1989: 9]; он садится за игральный стол лишь по одной причине – все «великие поэты играют в карты <...>. 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» [Сенковский 1989: 40]; он радуется пребыванию в карантине только потому, что здесь он, обкусанный блохами, испытывает «сильное ощущение», «истинное адское, истинно поэтическое» [Сенковский 1989: 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» [Сенковский 1989: 27]. Заметим, что зеркало как предмет, идентифицирующий личность смотрящегося в него Барона, появится не раз, отражая не столько подробности внешности или гардероба, сколько его «самолюбие» [Сенковский 1989: 55], следовательно, зеркало маркирует появление маски героя, связанное со сменой его идентичности.

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 Этноу».

Равно как и повести А. С. Пушкина и 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» [Сенковский 1989: 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!»

[Сенковский 1989: 63] выражают отношение автора «реального» к теории Кювье. И, наконец, эпиграф «Сентиментального путешествия», пародирующего как аналогичный травелог Стерна, так и «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, взятый из уже упоминавшейся нами «Истории о храбром Францэле Венециане...», вскрывает истинное – литературное, вымышленное, лубочное – происхождение Брамбеуса, подчёркивая его фиктивную сущность: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был шпанский король Барон Брамбеус...» [Сенковский 1989: 139]. Если у А. С. Пушкина эпиграфы функционально направлены на полемику и отчасти – пародирование романтической и сентиментальной поэтизированной прозы [Осьмухина 2008: 154], 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.

Справедливости ради, отметим, что «диалог» с пушкинской прозой был продолжен О. И. Сенковским и без посредства маски Брамбеуса: апелляцией не просто к «Повестям Белкина», но именно к пушкинской авторской маске можно без преувеличения считать «Потерянную для света повесть» (1834), опубликованную в «Библиотеке для чтения» за подписью «А. Белкин». При этом о несоответствии появившихся «Белкиных» Белкину «подлинному» полушутливо писал сам А. С. Пушкин М. П. Погодину в мае 1835 г.: «Сейчас получил я последнюю книжку “Библиотеки для чтения” и увидел там какую-то повесть с подписью *Белкин* – и встретил Ваше имя. Как я читать её не буду, то спешу Вам объявить, что этот Белкин не мой Белкин и что за его нелепость я не отвечаю» [Пушкин 1941: 166]. «Потерянная для света повесть» была примечательна тем, что, зафиксировав её авторство «А. Белкиным», Сенковский контаминирует в этом псевдониме имена автора реального (А. С. Пушкина) и фиктивного (И. П. Белкина), предлагая читателям пародийный вариант популярной в 1830-е гг. повести бытовой, сюжет которой сводится к отсутствию сюжета: чиновники, выехавшие на пикник, на протяжении всего повествования

пытаются вспомнить историю, рассказанную одним из них, но им это так и не удаётся, соответственно «повесть», якобы рассказанная, становится «потерянной для света», а содержание истории сводится к описанию весьма длительного обеда.

В целом, становится очевидно, что авторская маска в жанре травелога в 1830-х гг. не была самоцелью, поэтической игрой ради игры. Во-первых, различные пародийные адреса авторской маски в прозе А. Вельтмана и О. Сенковского обнажили значения романтизма как осознания кризиса авторской идентичности в открытом смысловом пространстве жизненного процесса и использования преимуществ жанра травелога для изображения этой смысловой «открытости». Во-вторых, именно авторская маска в жанре травелога последовательно отразила ключевые стадии формирования индивидуального авторского «я» в русской повествовательной прозе: осознание автором исчерпанности определенных литературных жанров и стилистических норм и необходимости их замены новыми; осознание автором рутинного слоя выбранной им литературной нормы и необходимости освобождения ее от рутины в форме самопародии; осознание автором нетождественности литературной норме, относительности любой жанровой нормы и необходимости их поэтико-смыслового синтеза в поле своего авторского «я».

ЛИТЕРАТУРА

Акутин Ю. М. Александр Вельтман и его роман «Странник» // Вельтман А. Ф. Странник. М. : Наука, 1978. С. 247–300. (Литературные памятники).

Вельтман А. Ф. Странник. М. : Наука, 1978. 343 с. (Лит. памятники).

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л. : Наука, 1984. 412 с. (Лит. памятники).

Козлова А. В. Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820–1830-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск., 1999. 18 с.

Ковыришина С. А. Метризованная проза А. Ф. Вельтмана : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. 18 с.

Кошелев В. А., Новиков А. Е. «... Закусившая удила насмешка...» // Сенковский О. И. Сочинения Барона Брамбеуса. М. : Сов. Россия, 1989. С.3–22.

Орлицкий Ю. Б. Прозиметрия в творчестве А. Вельтмана // Стихи и проза в русской литературе. М. : РГГУ, 2002. С. 464–468.

Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе XIII–первой трети XIX вв. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2008. 188 с.

Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности : маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2009. 286 с.

Пушкин А. С. Переписка, 1828–1831 // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941. Т. 14. 547 с.

Сенковский О. И. Сочинения Барона Брамбеуса / сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Кошелева и А. Е. Новикова. М. : Сов. Россия, 1989. 496 с.

Стерн Л. Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена. М. : Инапресс, 2000. 862 с.

Стерн Л. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. СПб. : Лимбус Пресс, 1999. С.5–136.

Шалтегин О. Н. Своеобразие художественного мира романов А. Ф. Вельтмана : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 20 с.

Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840 / пер. с англ. Д. Соловьева. СПб. : Академический проект, 2004. 272 с. (Совр. зап. русистика).

REFERENCES

Akutin Yu. M. Aleksandr Vel'tman i ego roman «Strannik» // Vel'tman A. F. Strannik. M. : Nauka, 1978. S. 247–300. (Literatur-nye pamyatniki).

Vel'tman A. F. Strannik. M. : Nauka, 1978. 343 s. (Lit. pamyatniki).

Karamzin N. M. Pis'ma russkogo puteshhestvennika. L. : Nauka, 1984. 412 s. (Lit. pamyatniki).

Kozlova A. V. Fenomen dvoynichestva i formy ego vyrazheniya v russkoy proze 1820–1830-kh gg. : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Tomsk., 1999. 18 s.

Kovyrshina S. A. Metrizovannaya proza A. F. Vel'tmana : avto-ref. dis. ... kand. filol. nauk. M., 1995. 18 s.

Koshelev V. A., Novikov A. E. «...Zakusivshaya udila nasmeshka V. A. Koshelev // Senkovskiy O. I. Sochineniya Barona Brambeusa. M. : Sov. Rossiya, 1989. С.3–22.

Orlitskiy Yu. B. Prozimetriya v tvorchestve A. Vel'tmana // Stikhi i proza v russkoy literature. M. : RGGU, 2002. S. 464–468.

Os'mukhina O. Yu. Avtorskaya maska v russkoy proze XIII–pervoy trety XIX vv. (genezis, stanovlenie traditsii, spetsifika funktsionirovaniya). Saransk : Izd-vo Mordov. un-ta, 2008. 188 s.

Os'mukhina O. Yu. Russkaya literatura skvoz' prizmu identichnosti : maska kak forma avtorskoy reprezentatsii v proze KhKh stoletiya. Saransk : Izd-vo Mordov. un-ta, 2009. 286 s.

Pushkin A. S. Perepiska, 1828–1831 // Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 16 t. M. ; L. : Izd-vo AN SSSR, 1941. T. 14. 547 s.

Senkovskiy O. I. Sochineniya Barona Brambeusa / sost, vstup. st. i primech. V. A. Kosheleva i A. E. Novikova. M. : Sov. Rossiya, 1989. 496 s.

Stern L. Zhizn' i mneniya Tristama Shendi, dzhentl'mena. M. : Inapress, 2000. 862 s.

Stern L. Sentimental'noe puteshestvie po Frantsii i Italii. SPb. : Limbus Press, 1999. S.5–136.

Shalpegin O. N. Svoeobrazie khudozhestvennogo mira romanov A. F. Vel'tmana : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. M., 1999. 20 s.

Shenle A. Podlinnost' i vymysel v avtorskom samosoznanii rus-skoy literatury puteshestviy. 1790–1840 / per. s angl. D. Solov'eva. SPb. : Akademicheskii proekt, 2004. 272 s. (Sovr. zap. rusistika).