



С. Исаев

Литературные авторские маски и превращения

Появление в последние десятилетия самых разнообразных трудов, посвященных авторским маскам, уже само по себе важный показатель значимости данного понятия для литературного процесса. Но дело не только в этом. Осмысление литературоведением второй половины XX — начала XXI столетия рассматриваемого вопроса привело к необходимости укрупнить масштабы изучения различных аспектов нарратологии, пересмотреть проблематику персонажной сферы и внутреннего мира произведения. Фактически пришлось перестроить и саму концепцию авторства. Исследование авторских масок позволило определить формы авторского присутствия в тексте, дифференцировать биографического автора от его текстовых воплощений, а также конкретизировать типы взаимоотношений автора с персонажами. В свою очередь, на сегодняшний день отчетливо выделился подход к авторской маске как «форме репрезентации автора "реального" в пределах художественного произведения», как к способу воплощения его «в образе фиктивного автора-нарратора, который мистифицирует читателя игровым тождеством / несоответствием (биографическим и стилистическим) с ним и выдает предлагаемый читателям текст за собственное сочинение» [6, с. 5]. Наконец, интенсивное изучение авторских масок привело к уяснению внутренней взаимозависимости между актуализацией масковой поэтики и проблемными отрезками истории национальных литератур: в отечественной истории это развитие литературы в первой трети XIX, в начале XX, а также в конце XX и начале XXI столетия, то есть именно тогда, когда концепции авторства интенсивно перестраивались, отвечая на новые запросы времени.

Определение подобных связей потребовало внимания и к самой маске как особому индикатору. Если понимание Авторства накладывает свою печать на подходы к лицемерию, маскараду, имени, то трактовка различных форм масковых взаимоотношений в не меньшей степени влияет на складывающиеся в обществе концепции Личности, Авторства и фигуры Творца. Однако многообразный спектр соотношений авторской маски с маской как таковой пока еще раскрыт не полностью. Недостаточно изу-

ченными остаются как формы репрезентации лица и лицемерия, так и способы позиционирования приличия, вариативные связи авторской маски с традициями маскарада; наконец, только начинается кропотливое исследование исторически изменчивых форм репрезентации авторского имени, которые также сопричастны масковой поэтике. Без ясного осознания названных аспектов само понимание концепции авторской маски редуцируется к метафорическому.

Устанавливая внутренние регуляторы авторского поведения, мы также не можем пройти мимо открытого Леви-Стросом свойства масок всемерно повышать общественный статус и социальный престиж своего изготовителя и обладателя. Мы не можем игнорировать и то обстоятельство, что ценностный статус маски неоднозначно интегрируется с европейскими и российскими национальными формами этикетности, авантюренности и стремлением к успеху, например в связи с отношением к «двойным стандартам». Без ответа не могут оставаться вопросы о том, возможно ли проникновение указанных выше феноменов в сферу авторского поведения, какова в обоих случаях роль маски, где и в каких моментах национальных практик обличения и самообличения гласно и негласно «разрешены» известные пропорции «лицемерия»? Исследований этих проблем весьма ограниченное число.

Современные работы по авторским маскам все чаще и чаще «захватывают в свою орбиту» европейские и отечественные приемы индивидуации, опирающиеся на фундаментальные масковые принципы *псевдонимности* и *анонимности*. Позитивность такой деятельности, хотя и парадоксальную по форме, в самом конце XIX века сформулировал О. Уайльд: «Человек менее всего оказывается самим собой, говоря о собственной персоне. Позвольте ему надеть маску, и вы услышите от него истину» [11, с. 171]. Установлено, что необходимость социальной смены ролей периодически возникает из-за коренной трансформации общества на переломных этапах его истории. В данном случае принцип маски оказывается связан с пониманием современниками складывающихся в обществе стратегий *успеха*. Вне названных мотивов трудно объяснить само появление и конструктивное своеобразие авторских масок последних столетий.

* * *

Особую роль в развитии русской прозы сыграли маски начала XIX века, возникновение и развитие которых обусловлено эволюцией как социальных, так и собственно культурных факторов: коммерциализацией литературного труда, редукцией форм карнавально-маскарадной повседневности и поэтических выразительных средств. Если в России конца XVIII и самого начала следующего столетия автор еще не мог существовать исключительно за счет литературного труда, то уже в первой трети XIX века

российские писатели уверенно вступают на этот путь¹. Осуществление в России коммерчески успешных художественно-творческих предприятий непосредственно повлияло на отношение к писательскому имени и на понимание приемов и форм организации авторской сферы произведения. Как и в русской литературе конца XVIII века, для формирования масковой поэтики в ход пускались авторско-издательские предисловия, послесловия, комментарии и отступления.

Пушкин в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» скрывается за двойной маской (автора и издателя), феномен которой позволяет актуализировать игровое поле и обострить проблему реальности / литературы благодаря появлению в повестях фиктивных фигур, способствующих продуцированию текста. Поэтому остановимся на мотиве *сокрытия / прозрачности* Пушкиным имени автора. Рассматриваемый феномен в пушкинских повестях, мотивированный изнутри, одновременно органично связан с эстетикой костюмированного бала. В российских маскарадах начала 1830-х годов только женская маска желательна скрывала ее обладательницу, тогда как мужской наряд полагался вполне узнаваемым² [3, с. 32—33]. По этим же правилам устроена маскарадная игра в «Повестях Белкина». Читатель «Барышни крестьянки», *осведомленный* о замысле Лизы, привычно наслаждается эффектом приема переодевания. Аналогичный принцип положен Пушкиным и в основу игры с собственным именем. Скрываясь за фигурами Белкина и Издателя, реальный автор тут же в предисловии к повестям позиционирует свои инициалы — они помещены в конце предисловия от Издателя. А в первом издании инициалы были включены и в название цикла: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.». Так как маскарадная игра строилась не столько на сокрытии, сколько на узнавании замаскированного, в событие превращался *выбор костюма*.

Дезавуация Пушкиным имени формирует проблему разгадки секрета авторской маски Издателя. В данном случае речь не может идти только об удобстве выбранной роли с точки зрения публикации рукописей. Выбор Пушкина не может быть также объяснен стремлением установить дистанцию между писателем-самоучкой и утверждаемым им обликом писателя, поскольку, создавая ее, Пушкин противопоставляет писательской роли другую, не связанную напрямую с творчеством. Совмещая в тексте повес-

¹ На новые экономические отношения в сфере литературы определенно указывала статья С. П. Шевырева «Словесность и торговля» (1835), о литературе как отрасли промышленности тогда же размышлял А. С. Пушкин [14, с. 428—436].

² Маскарады привлекали своих участников прежде всего возможностью иного, раскрепощенного поведения благодаря переодеванию и маскам. Тем не менее «чаще всего особого разнообразия нарядов на российских маскарадах не замечалось; они утомляли "мундирным однообразием костюмов — монахов и пилигримов, маркизов и пьеро"» [3, с. 32—33].

тей раскрываемое биографическое имя с маской Издателя, Пушкин отчасти присоединяется к сложившемуся в обществе пониманию *достойной / неприличной* профессии.³

Появление в теоретическом поле авторства мотива *приличия* затрагивает ценностные аспекты автора как Лица. Актуализация важного для концепции авторства аспекта масковой поэтики связано с письмом «соседа Белкина». Последний, ощущая себя *автором* текста письма, не пожелал предавать огласке свое имя. В этой просьбе — типичные не только для России, но и для Западной Европы представления об авторстве как общественном институте, совершенно неуважаемом и «неприличном». «Но в случае, если заблагорассудите сделать из сего моего письма какое-либо употребление, всепокорнейшее прошу никак имени моего не упоминать; ибо, хотя я весьма уважаю и люблю сочинителей, но в сие звание вступить полагаю излишним и в мои лета неприличным...» [8, с. 62]. В диалог с «соседом» Белкина вступает Издатель «А. П.», благодаря чему биографическое проецируется в иную, более широкую плоскость.

Вместе с тем, подводя маскарадную игру к биографическим границам, Пушкин указывал и на реальных соперников (Ф. В. Булгарина, Н. И. Гре-

³ Вот как применительно к Европе характеризует рассматриваемое нами явление исследователь Роже Шартье: «Автор в традиционном понимании живет не за счет пера, но за счет своих богатств или должностей; он презирует книгопечатание, заявляя, что ему *неприятен этот способ коммуникации, извращающий старинные ценности придворной литературы — ее интимный характер и недоступность для всех и каждого*; он предпочитает избранную публику себе подобных, переписывание произведения от руки и его анонимность, невыставленность своего имени. Если же оказывается, что без печатного станка обойтись невозможно, то типичное для *традиционной придворной анонимности* самоустранение автора принимает различные формы: его имя может отсутствовать на титульном листе (так у Свифта); он может выдумать историю о якобы случайно найденной рукописи (Томас Грей в связи со своей «Elegy Written in a Countly Churchyard» высказывает следующую просьбу: *Когда бы ему [издателю] угодно было добавить строчку-другую и пояснить, что текст [элегии] попал к нему в руки случайно, он бы доставил мне большее удовольствие*), либо же ввести в конструкцию апокрифического автора (каков Томас Роули, бристольский монах, которого объявили автором поэм, написанных Томасом Чаттертоном, или Оссиан, гэльский бард, придуманный Джеймсом Макферсоном, который сам выступает лишь в роли переводчика его творений). Однако все эти ценности и обычаи, свойственные «Старому Режиму в литературе», были взорваны изнутри *миром новой литературы, в основании которого лежали технологические процессы книгопечатания и связанное с ним рыночное хозяйство*. Новые экономические отношения, в которые включается письмо, предполагают полную открытость, зримость фигуры автора, неповторимого творца, который может на законных основаниях ожидать от своего произведения выгоды для себя» [13, с. 55—56].

ча, О. И. Сенковского), с издательскими концепциями которых он вступал в творческое состязание. Почему же и Пушкин, и его противники стремились *соединить* функции писательские и издательские? Союз с рынком позволял писателю приобрести для избранной профессии новое Лицо, обладавшее независимостью и свободой. В этой обстановке именно фигура Издателя олицетворяла изменение норм и форм успешности в гуманитарной сфере. Прозрачность маски и обладание ею по-своему сигнализировали о предстоящих превращениях в концепциях авторства — как созидания и авторства — как общественного института.

В таком контексте новые оттенки приобретает и обыгрывание Пушкиным мотива «смерти автора». Поскольку в предисловии сообщается о завершении повестей Белкиным, постольку формально он может предстать и автором-творцом. Как мы знаем, Белкин «записывает» и, возможно, «переписывает» текст повестей. Формально он мог выступить и автором названий каждой отдельной повести. Произведения Фонвизина, Баратынского, Бестужева-Марлинского, Жуковского, Державина, Вяземского, Богдановича, откуда взяты эпиграфы, также могли быть известны провинциальному помещику. Образ Белкина выстраивается и на понимании совпадений / расхождений биографического времени и пространства с пространством и временем повествователей и героев повестей. Исследователями не раз отмечено, что «биографическое» Белкина, как оно прописано в «предисловии», не только не подтверждает, но и не поддерживает образа автора-творца — ни на мотивном, ни на интонационном, ни на концептуальном уровнях, образуя противоречие между малым (белкинским) и большим (истинно-авторским) кругозорами. Разрыв между биографическим и эстетическим, созданный Пушкиным, призван соединить белкинское «бытовое» видение с широким мировидением автора истинного, чтобы в итоге в «художественном сознании подлинного автора повестей "малая" история героев вошла в "большую" историю "домашним образом"» [7, с. 23].

С другой стороны, не возвращает ли отмеченный разрыв к мотивам «живое / мертвое», «подлинное / мнимое», «настоящее / отошедшее» и не высвечивает ли в концепции авторства, позиционируемой предисловием Издателя, известную бартовскую метафору о смерти пишущего субъекта, но только взятую в обратной перспективе? Не звучит ли похожая мысль уже у Пушкина, не явлена ли она в повестях «покойного» Белкина как опережающая время «материализация мотива»? Интересен в этом свете ответ Пушкина Гоголю и Одоевскому в письме 1833 года по поводу их предложения вернуться к ранее созданной маске: «Не дожидайтесь Белкина; не на шутку, видно, он покойник; не бывать ему на новоселье ни в гостинной Гомозейки, ни на чердаке Панка. Не достоин он, видно, быть в их компании...» [9, с. 90].

В чем же, в таком случае, знаковость предпринятых Пушкиным в 1831 году «проводов» «покойного» Ивана Петровича Белкина? Ролевая игра, построенная писателем на оппозиции «мертвое / живое», актуализирует ар-

хетипические пласты масковой структуры, давая возможность связать новые художественные задачи с глубинными пластами традиционной культуры. Основывая свою игровую стратегию на исходном факте *смерти творческого субъекта*, Пушкин разыгрывает этот мотив в виде *посмертной истории* автора, пусть и вымышленного, и действий *живого*, ставя вопрос о способности последнего задать программу интерпретации биографии умершего и ее эстетического преломления.

Созданная Пушкиным маска Издателя — «личности», позиционирующей совершенно новые формы социально-творческой успешности, — появляясь рядом с фигурой фиктивного автора, провоцировала обсуждение вопроса о том, насколько сама личность последнего достойна внимания общества, и поэтому само соприкосновение служебного текста с основным текстом повестей обостряло восприятие проблемы возможности / невозможности наличия прямых связей между представленным автором и его произведениями. Касаясь биографических аспектов творчества, Пушкин затрагивает и проблему авторства как общественного института, зависимого от книгоиздания как экономически выгодного производства, о чем упоминалось выше. Наконец, предлагалось обратить внимание и на состояние авторских рукописей. Таким образом, и сами типы масок, предложенных Пушкиным, и разыгранные формы обладания ими претворены в концепции авторства и в *теоретико-филологических* пластах, возникших в структуре текста.

По замыслу Пушкина Издателю может быть передано право *собирать* и отчасти *отбирать* и *комментировать* материал о реальном, но уже умершем авторе (ведь игра с его именем — лишь повод). Издатель (в последующей перспективе изучения авторства эта фигура, скорее, должна перевоплотиться в исследователя-филолога) не только может, но и должен знать все об окружении публикуемого автора, о людях, послуживших источником описанных ниже историй. Именно в таком аспекте логика авторской концепции наиболее органично развертывается из истории к нашей современности. Издатель *ищет* материалы, без которых имя автора не может состояться ни в биографическом, ни в других смыслах. Данный материал, согласно логике предисловия, мыслится как *база последующей разнонаправленной научной литературоведческой работы*.

В предисловии Издателем раскрыт и второй алгоритм поведения — он связан с «наследованием» *авторских архивов*. Пушкинский Издатель выступает инициатором всемерного уважения к самым различным результатам авторского труда — *рукописям, письмам, дневникам*. Значение этого шага оттеняется фактами бытового вандализма по отношению к рукописям Белкина — листами его незаконченного романа ключница заклеила окна.

Пушкиным подчеркнута и другая сторона вопроса, касающаяся текстов. Выделяя ее, он вводит в «Повести» мотив их *допечатной* судьбы, сближая воспринимаемое произведение с образом его *рукописного* варианта. Оценивая в предисловии к «Повестям» характер «рукописей г. Белкина» («В са-

мом деле, в рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора надписано: слышано мною от такой-то особы (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии)» [8, с. 61], Пушкин-«издатель» наделял их статусом *факта, существующего за текстом*. Тем самым концепция авторства в трактовке Пушкина, как и у романтиков, сохраняла обертоны, связанные с писательской работой, творчеством как вдохновенным, но и нелегким трудом. В издательском предисловии появляется *образ автора*, правда, пока еще находящегося вне сюжета. Наконец, пушкинский Издатель присваивает себе право *редактировать* собираемый материал, изменять его не только с точки зрения стиля, но и с точки зрения состава! Он «секвестрирует» присланное ему письмо-«жизнеописание». В «издательских» примечаниях по этому поводу отмечено: «Следует анекдот, коего мы не помещаем, полагая его излишним» [8, с. 61]. Как судить о данном исследовательском приеме? Здесь удивительная пушкинская интуиция «рукою» придуманного «издателя» преподносит нам урок настоящей трезвости и ученой требовательности? Но, может быть, на суд современников (и потомков) представлена модель, которую Пушкин отвергает, поскольку его авторский двойник выбрасывает из присланного ему *сопутствующего* биографического материала «кусочек живой жизни» — анекдот («забавный случай», согласно В. Далю) и, таким образом, выводит из круга обсуждения реальные «факты». Неважно, чем руководствовался герой — принципом некоей меры информативности, заботой о читателе или побуждениями собственного вкуса, — важно, что здесь Пушкиным поставлены вопросы, с которыми будет сталкиваться не одно поколение не только просто читающей, но и филологически подготовленной, ученой публики.

* * *

В.Ф. Одоевский, создатель «Пестрых сказок с красным словом» (1833)⁴, вслед за Пушкиным был глубоко убежден, что развитие концепции авторства в России вступило в такую фазу, когда «не произносят более имени литератора с насмешкою», что «просвещение перестало быть словом

⁴ О причинах замены Одоевским первоначального названия «Махровые сказки» на «Пестрые сказки» существуют различные суждения. Обратим внимание на живое понимание фрагментарности, проникавшее в художественное мышление начала XIX века. В свете этой точки зрения укажем, как на побудительный импульс для Одоевского изменить название, на важные размышления О. И. Сенковского из «Фантастических путешествий Барона Брамбеуса», появившихся в начале 1833 года: «Прошло время, когда человек жил восемьдесят лет сплошь одною жизнью и думал одною длиною мыслию сплошь восемнадцать томов. Теперь наши жизнь, ум и сердце составлены из *мелких, пестрых, бессвязных отрывков* — и оно гораздо лучше, разнообразнее, приятнее для глаз и даже дешевле» (выделено нами. — С. И.) [10, с. 36].

однозначительным с преступлением», что наступило время, когда «отец не вскрикивает более от ужаса, когда сын его говорит ему, что хочет заниматься литературой» [4, с. 260—263]. Биографический автор сказок, создавая авторскую маску, как и Пушкин, «прячется» за двумя фигурами: издателем «В. Безгласным» и «фиктивным» автором, «магистром философии и членом ученых обществ Иринею Модестовичем Гомозейкой», имена которых так же, как у Пушкина, были представлены уже в названии сборника. Если имя издателя «В. Безгласный» говорило само за себя, то на ономастической поэтике придуманного автора необходимо задержаться. Его имя (Ириней) представляло читателям мужской вариант от женского — Ирина, и в переводе с греческого могло означать «мир», «мирный», «спокойный». С женской ипостасью этого имени сегодняшние исследователи связывают семантически насыщенную энергетику, предполагающую «такие качества, как твердость, жизнерадостность, подвижность и целеустремленность». Современная ономастика также допускает, что обладатель названного имени мог проявить «достаточную независимость», и поэтому считает, что все перечисленные выше свойства «мало поддаются нивелировке в процессе воспитания» [1, с. 510]. Последнее требует обратить внимание на сочетаемость имени Ириней с отчеством и фамилией придуманного Одоевским сказочника. Отчество Модестович (от латинского *modestus* — «скромный») и тем более фамилия Гомозейка, означавшая не что иное, как «человечек», то есть уменьшительное от латинского *homo* — «человек», так или иначе нарушают прозрачную пластику имени Ириней, восходящую к античной традиции. Выбор Одоевским имени обнажал особый игровой код, который подчеркивал нечто сугубо биографическое и глубоко скрываемое. Вместе с тем в отличие от Пушкина Одоевский практически не стремится к дешифровке своих подлинных ономастических координат. Данные о них в сказках отсутствуют. Более того, Одоевский не прочь усложнить загадку, поместив в восьмой истории («Той же сказке, только наизворот») ложные сведения о том, что под именем Иринея Модестовича Гомозейки скрывается В. Глинский. Подобное запутывание с двойным «обманом» свидетельствует о наличии в сказках изоощренной масковой игры.

В сравнении с «покойным Иваном Петровичем Белкиным», придуманный Одоевским автор демонстрировал читателю свою *живую* натуру — философски одаренную, научно компетентную и чудаковатую. Но дело не только в этом. По наблюдению М. А. Турьян, в каждом творческом шаге, предприняемом Гомозейкою, ощутимо ерничество [12, с. 213], совершенно чуждое простодушному пушкинскому герою. В самом ядре характера Гомозейки ощутима эксцентричность, которая тотально «прошивает» все создаваемые с его помощью сказочные структуры. Один из двойников и оппонентов Гомозейки, издатель сказок В. Безгласный, использует тот же, что и фиктивный автор, «язык» самоиронии, самопро-

вержения и / или неявной перестановки предлагаемых ценностных координат, благодаря которому масковое «амплуа» «почтенного» ученого травмируется. Последний оказывается сочинителем собственной биографии с сомнительным названием «Искусство оставаться назади», которое, в свою очередь, аттестуется «Издателем» как «весьма полезное для практики», несмотря на «недельное», то есть непрактическое, направление, «данное ему автором» [5, с. IV]. В этом же ключе Одоевский режиссирует биографически дезавуирующее высказывание В. Безгласного о возможном завершении Гомозейкой «обещанного» «Дома сумасшедших», «которое, впрочем, сказать правду, гораздо больше обещает, нежели сколько оно есть в самом деле» [5, с. VI].

В тексте сказок аналогичные «шлепки» постоянно наносит себе и сам Ириной Модестович: «Правда, для поправления моей несчастной репутации я стараюсь втираться во все известные дома...» [5, с. XI]; «Но только что разину рот — явится какой-нибудь молодец с усами, затянутый, перетянутый и перебьет мою речь замечаниями о состоянии температуры в комнатах...» [5, с. XIII]. «Магистр философии и член разных ученых обществ» непрестанно извиняется перед читателями за неожиданно глубокие реплики и психологически верные наблюдения. Более того, живой и остроумный герой Одоевского, без конца заверяя читателей в полном почтении, делается в чем-то кукольно автоматичен, подобно героине из им же рассказанной сказки об опасностях прогулок по Невскому проспекту. Избранная писателем маска обнажает последовательную линию жизненного поведения. На ее базе, как мы отметили, Одоевский выстраивает и устойчивую стилистику, характерную для особого вида театральных постановок. Определяя специфику и того и другого, обратим внимание на атрибуцию игрового кода сказок самим автором. В отрывке из недатированного письма к близкому другу А. И. Кошелеву он сблизил реализуемую стратегию с кодом европейского народного балаганного театра и кукольных марионеток: «Ты удивишься, когда узнаешь, что мои *арлекинские* сказки я писал в самые горькие минуты моей жизни...» [2, с. 102] (выделено нами. — С. И.). Своеобразная театральность, пронизывающая сказки, реализуется в них и как концепция Лица, тем самым позиционируя представления Одоевского о внутренней художественной основе авторской маски. Смысловое поле сказок, обусловливаемое человеческим Лицом, непосредственно затрагивает феномен *приличия*, отчасти формализуясь в подходе к этикетности и светскому обращению. Экцентricность утверждения и отрицания светской культуры у Одоевского выражена в предпочтении Гомозейкой этикетности и приличия прямому жизневыражению. «Что может быть отвратительнее невежества, когда оно начинает вам поверять тайны своей нелепости? Когда оно обнажает пред вами все свое безобразие, всю низость души своей?» [5, с. 138—139]. Одоевский

подчеркивает, что свет и принятые в нем нормы поведения нельзя правильно понять, наблюдая их сугубо внешние проявления, поскольку подлинное раскрытие внутреннего человека есть таинство, подобное приобщению к миру искусства и культуры. Этикетность, рассматриваемая в этом аспекте, — лишь узор и поверхностная раскраска маски, именуемой приличиями, которые составляют особую форму развития культуры: «Подумайте хорошенько: все эти вещи, заклеянные названием приличий, может быть, не сами ли собою родились от непрерывающегося хода образованности? Не суть ли они дань уважения, которую посредственность невольно приносит уму, любви, просвещению, высокому смирению духа?» [5, с. 139—140].

В трактовке Одоевского прямая демонстрация чувств не становится залогом глубокого раскрытия человечности. Более того, свободное от масок поведение нередко подменяет или же вовсе вытесняет подлинные ценности, связанные с онтологией и витальностью: «Что может быть неслышнее, как видеть человека, которого приличие не заставляет скрывать свою щепетильную злость против всего священного на свете; который не стыдится ни своей глупости, ни своих бесчестных расчетов, словом, который откровенно глуп, откровенно зол, откровенно подл и проч., и проч.?» [5, с. 139]. Таким образом, масковые структуры предстают в сказках в виде парадоксального явления межличностного общения, благодаря которому осуществляется внутреннее сосредоточение и прорыв человека к смыслу бытия. «Попались бы вы в уголок между двумя диванами, где дует сквозной перекрестный студеный ветер, — от которого стынет грудь, мерзнет ум и сердце перестает биться! Хотел бы я посмотреть, как бы вы вынесли эту простуду! — достало ли бы у вас в душе столько тепла, чтобы заметить как какая-нибудь картина Анджело, купленная тщеславием, сквозь холодную оболочку приличий невзначай навеяла поэзию на душу существа, по-видимому бесцветного, бесчувственного...» [5, с. 141].

Феномен Лица, призматически представленный Одоевским в контексте концепта «приличия», особым образом театрализуется. «О! если бы вы положили руку на истинную рану гостиных, — не холодный бы смех вас встретил; вы бы грустно замолкли, или бы от мраморных стен понесся плач и скрежет зубов!» [5, с. 140]. Предлагаемое читателю романтическое преломление театра «жестоких страстей» в сказочной поэтике масок фактически удваивается, поскольку описывает его фиктивный автор, предполагающий там, где нет надежды на подлинный диалог, «холодность» облика или эксцентричность позиции, которые скрывают тайные душевные страдания. «Зачем нападаете вы на то состояние общества, которое заставляет глупость быть благоразумною, невежество — стыдливым, грубое нахальство — скромным, спесивую гордость — вежливою? Которое многолюдному собранию придает прелесть пустыни, в которой спокойно и

бессмысленно журчат волны ручья, не обнажая души ни резко нелепою мыслию, ни низко униженным чувством?» [5, с. 139].

Сказки Одоевского включают не одно, как в «Повестях Белкина», а два предисловия («От издателя» и «Предисловие сочинителя»): удвоение элементов служебного текста помогает Одоевскому самобытно осмыслить творческие роли. Распределение их между придуманным Издателем и фиктивным автором у Одоевского не лишено напряженного драматизма. Судьба сказок Иринея Модестовича Гомозейки, как и повестей Белкина у Пушкина, — в руках Издателя. И в этом таился расчет на особый ономастический эффект. Имя Издателя подсказывало, что окончательное решение судьбы сказок зависело от героя, по замыслу лишенного голоса⁵. Таким образом, уже сам факт вынесения издателем В. Безгласным доброжелательного вердикта показывал лицо и изнанку социального пространства культуры.

Симптоматично, как и у Пушкина, обращение Одоевского к мотиву приличной / недостойной профессии. Благодаря придуманному Издателю писатель направил развитие этого мотива в русло обсуждения жанровой проблематики, показывая, вновь не без иронии, как полемика по творческим вопросам быстро заходит в тупик и в центре внимания по-прежнему оказываются все те же социальные детерминанты, определяющие человеческое поведение, — отсутствие достойной выходной одежды, нехватка денег на книги. После заявления Гомозейки о необходимости срочной замены своего фрака, пришедшего в «пепельное состояние», судьба сказок решается не в эстетической, но сугубо деловой сфере. Взаимоотношения между «успешным» издателем и чудаковатым, стеснительным, робким и одновременно самостоятельным собирателем и сочинителем сказок приобретают у Одоевского знаковую: каждый жест участников этого «диалога» раскрывает положения, характерные и для состояния культуры в целом.

Оценка сказок издателем в методологическом плане созвучна самооценке их собирателя и сочинителя. «Когда почтенный Иринея Модестович Гомозейко, Магистр Философии и Член разных ученых обществ, сообщил мне о своем желании напечатать сочиненные или собранные им сказки, я старался сколь возможно отвратить его от сего намерения; представлял ему: как неприлично человеку в его звании заниматься подобными рассказами; как, с другой стороны, они много потеряют при сравнении с теми прекрасными историческими повестями и романами, которыми с

⁵ Образ Издателя «В. Безгласного» Одоевского самобытен и в сравнении с «Издателем А. П.» Пушкина, и в сравнении с издателем-книгопродавцом О. И. Сенковского в «Сентиментальном путешествии на гору Этну» из «Фантастических путешествий Барона Брамбеуса» (1833) — «хорошим приятелем», который лучше авторов знает, «как должно сочинять книги», а также «объем голов сочинителей и читателей, как собственного своего кармана», и «смело записывает ваше восхищение в долговой приход и спокойно ожидает срока платежа...» [10, с. 170, 171].

некоторого времени сочинители начали дарить русскую публику...» [5, с. I—II]. В «Предисловии сочинителя» фиктивный автор Одоевского, казалось бы, дословно повторяя реплику издателя, в действительности выворачивает суждение В. Безгласного наизнанку. Первый видел в собирателе сказок *настоящего* ученого, занявшегося *пустым* делом, второй называет себя *пустым* ученым, наконец, нашедшим любимое занятие — с помощью сказок поспорить о «нехлебных», но жизненно важных вещах: «И так узнайте мой недостаток, мое злополучие, вечное пятно моей фамилии, как говорила покойная бабушка, — я, почтенный читатель, я из ученых; т. е. к несчастью не из тех ученых, о которых говорил Паскаль, что они ничего не читают, пишут мало и ползают много, — нет! я просто пустой ученый, т. е. знаю все возможные языки: живые, мертвые и полумертвые; знаю все науки, которые преподаются и не преподаются на всех европейских кафедрах; могу спорить о всех предметах, мне известных и неизвестных; а пуще всего люблю себе ломать голову над началом вещей и прочими тому подобными нехлебными предметами» [5, с. X—XI].

Театрально-эксцентрическая организация авторских масок в сказках Одоевского соотносима с принципами построения служебного и основного текстов как сферы прямого и косвенного авторского волеизъявления. Благодаря вариациям на уровне служебного текста образуется подвижная модель текста, косвенно позиционирующая авторские интенции, направленные на текст основной. Эксцентрический характер поэтики на «прикладном» текстовом уровне явлен в обыгрывании объема названий сказок (краткое / пространное, сюжетное / тематическое, надтекстовое / внутритекстовое), варьировании их структуры (название — плюс / минус подзаголовков), свободном выборе местоположения в названии жанроопределяющего концепта «сказка» (в начале, середине, конце названия). Игра на уровне эпиграфическом локализована присутствием / отсутствием данного элемента. Особенности *косвенно* заявленной модели «материализуются» в основном тексте. Во втором случае речь может идти о принципах, по которым *Автор в маске повествователя* уподоблен автору-Творцу. В рамки романтической модели *продуцирования* Одоевский помещает метонимическую модель *текстопорождения*, завязанную на идее жизнестроения. Согласно этой модели, авторская деятельность есть не что иное, как постоянный «обмен» собственной жизни на текст. Так, в сказке «Реторта» автор-рассказчик (Гомозейко) претерпевает ряд этапных творческих превращений, завершающихся «встречей» с будущими персонажами сказок и итоговым переходом своего человечески-телесного в артефакт: «Глаза мои обратились в эпитаф, из головы понаделалось несколько глав, туловище сделалось текстом, а ногти и волосы заступили место ошибок против языка и опечаток, необходимой принадлежности ко всякой книге» [5, с. 26].

Текстопорождающие функции маски эксцентрически «осложнены» романтическим мотивом «вмешательства» в ее функционирование недобрых сил. Мифологическое в концепции авторства Одоевский осмысляет как особый пласт, проступающий в перипетиях авторской жизни и символически обозначенный фантастическими изменениями физических размеров автора, а также неожиданными перемещениями его в пространстве культуры (черт помещает Гомозейку внутрь латинского словаря).

Невольный контакт с недобрыми силами преобразует качественный характер самого творчества сказочника, поднимая продуцируемый повествователем текст сказок в область истинного искусства. Фантастические трансформации в авторской маске симметрично охватывают и текст, который обретает объемность, собственное «тело», размещенное в пространстве. Благодаря появлению в сказках трехмерного текстового пространства автор-повествователь может «передвигаться» внутри книги, «скользить» по пространству страницы, «разыгрывать» свое присутствие между обложками книги. Это умение Одоевский осмысляет как возможность *обладания* содержимым текста, что вплотную подводит к идее овладения автором вариативностью сюжетных ходов. Последнее позволяет автору-Творцу проигрывать дважды один и тот же мотив, меняя точки зрения, а также свободно распоряжаться вариантами персонажной сочетаемости, подбором героев и их текстовой судьбой. Поэтика вариативности не только указывала на присутствие в сказках магии и фантастики, но и стала ярким фактом реализации авторской свободы. «На чистом воздухе я употребил все известные мне магические способы, необходимые для того чтобы опять обратиться в человека — не знаю до какой степени удалось мне это; но едва я отлепился от бумаги, едва отер с себя типографские чернила, как почувствовал человеческую натуру: схватил оброненных сатаненком моих товарищей, лежавших на земле, и вместо того чтобы помочь им, рассчитал, что гораздо для меня будет полезнее свернуть их в комок, запрятать в карман и наконец — представить их на благорасмотрение почтенного читателя...» [5, с. 26—27].

Сложившиеся в художественной практике начала XIX века модели масок, отвечавших на уровне мировидения представлениям о человеке и его Лице и органически согласованных с областью социально-этических и витальных ценностей, дали импульс движения и векторное направление развитию масок авторских, эволюция которых пошла «по пути освоения художественного пространства, расширения диапазона авторских возможностей, демонстрации авторской способности фиксировать возможные варианты собственной идентичности» [6, с. 36—37]. Эстетический потенциал этого движения ощутимо присутствует и в художественных исканиях всего последующего становления русской литературы.

Список литературы

1. *Зима Д., Зима Н.* Большой словарь мужских и женских имен. М., 2007.
2. *Колюпанов Н.* Биография А. И. Кошелева. М., 1889. Т. 1, кн. 2.
3. *Муравьева О. С.* Маскарад // Быт пушкинского Петербурга: опыт энциклопедического словаря. СПб., 2005. Л — Я. С. 32—33.
4. *Одоевский В. Ф.* Погодину М. П., 12 января 1829 г. // Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888. Кн. 2. С. 260—263.
5. *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным. Факсимильное воспроизведение издания 1833 года. М., 1991.
6. *Осьмухина О. Ю.* Авторская маска в русской прозе 1760—1830-х гг.: автореф. ... д-ра филол. наук. Саранск, 2009.
7. *Поплавская И. А.* Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIX века: автореф. ... д-ра филол. наук. Томск, 2010.
8. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 12 т. М., 1948. Т. 8, ч. 1.
9. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 17 т. М., 1996. Т. 15.
10. *Сенковский О. И.* Сочинения Барона Брамбеуса. М., 1989.
11. *Уайльд О.* Собрание сочинений: в 3 т. М., 2003. Т. 3.
12. *Турьян М. А.* Странная моя судьба. О жизни Владимира Федоровича Одоевского. М., 1991.
13. *Шартье Р.* Письменная культура и общество / пер. с франц. М., 2006.
14. *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987.

