

АЛЛЕГОРИЯ, ФАНТАСМАГОРИЯ, ГРОТЕСК В РУССКОМ РОМАНТИЗМЕ: НЕСКОЛЬКО ЗАМЕТОК О ПРОЗЕ О. И. СЕНКОВСКОГО

Stefano Aloe (Verona)

Abstract:

Oggetto dell'articolo sono alcune tendenze del fantastico in Russia in epoca romantica, in particolare in alcune opere di O. I. Senkovskij. Si osservano strategie di deformazione grottesca della realtà che non corrispondono, se non in parte, agli sviluppi indicati nella letteratura fantastica da Puškin e Gogol', ma, al contrario, sembrano legare la percezione del fantastico ad una concezione ancora tardo-settecentesca, sia sotto l'aspetto stilistico che su quello delle finalità. Attraverso alcuni esempi caratterizzanti, si evidenziano i principali strumenti di deformazione fantastica applicati da Senkovskij, ovvero il ricorso ad allegoria e fantasmagoria con scopi perlopiù satirici e moralistici. Nonostante un certo anacronismo, emergono tratti di indubbia modernità, specialmente laddove la consapevolezza delle logiche del linguaggio innalza arguzia e calembour verso esiti molto prossimi all'assurdo novecentesco.

Key words: Senkovskij, fantastic, grotesque, allegory, phantasmagory

Приемы гротескного деформируют действительность, или, скорее всего, наше о ней восприятие. Это совершенно очевидно и ясно. Но можно видеть в гротеске еще и второе не менее важное качество: способность изменить природу художественной формы, преобразовать самые приемы искусства. Когда возникает такого рода гротеск, он становится средством для создания эстетических конфликтов, которыми автор (художник, писатель, композитор, и т. п.) может воспользоваться для того, чтобы осуществить измену и нарушение эстетического канона (будь это канон формальный, стилистический, жанровый, и т. п...).¹ Порвать обыкновенные связи и изменить ожидания адресатов произведения (например читателей) – цели, которые можно достигнуть либо действуя над феноменологическим восприятием (деформирован предмет), либо подвергая «насилию» художественные средства, через которые описывается то восприятие, и/или самый объект описания (искажено восприятие предмета). Гротеск воздействует на описанную действительность таким же образом, как и нарушение стилистически-канонического правила искажает восприятие текста, его формальную каноничность: прием обычный для романтизма в целом, но роль которого обостряется, в частности, в русской литературе, благодаря историко-культурным особенностям страны, никогда до конца не дошедшей до интеграции в европейской культуре, но в то же время усвоившей все ее вековые каноны. Отсюда тот сильнейший дух соревнования русской литера-

¹ Ср. Эткинд, Е.: Материя стиха, Париж 1978.

туры по отношению к Западу, приводящий писателей колебаться между комплексом неполноценности и полемическими вызовами.

Процесс проникновения фантастической литературы из англо-германского мира и ее адаптации к совершенно иной почве был одним из самых значительных явлений эпохи романтизма в России, именно оттого, что, обращаясь к фантастике, писатели ощущали большую свободу и могли создавать свои «опыты» всё смелее и дерзновеннее; посредством этих опытов, в них усугубляется сознание сложности никогда не произвольного соотношения между воспроизводимой реальностью и воспроизводящим текстом. Если одной из неудовлетворенных потребностей русского литератора было углубленное познание связующих смыслов реальности, а каким-то образом и расширение ее слишком обусловленных художественными приемами пределов,² фантастика гарантировала этому поиску мощные «оружия», например возможность представлять реальность в парадоксальных и сомнительных формах. Сомнение, которое станет в дальнейшем ядром художественных и смысловых поисков таких великих авторов, как Достоевский и Толстой, изначально находит себе приют в фантастике под игровыми, ироническими видами, или же в форме диалектического «междусобия» разных идеологических начал.³ Раздвоение героя, введенное Антонием Погорельским сборником рассказов *Двойник* (1826), представляет собой начальную точку процесса, который, втягивая вопрос о формах и мотивах отражения действительности, приведет к современному сознанию неполной тождественности индивидуума с самим собой.

Правда, фантастический жанр в России был принят почти полностью способом подражания рассказам Э. Т. А. Гофмана, и к этому следовало бы упомянуть и популярность английского готического романа и считанных европейских авторов; но также правда, что восприятие идей Гофмана о фантастике и реальности было с самого начала крайне самостоятельным и критичным. Самый яркий пример для этой ситуации – один из рассказов *Двойника* Погорельского, *Пагубные последствия необузданного воображения*, откровенная переделка знаменитого рассказа Гофмана, *Der Sandmann*. Русский студент Альцест влюбляется в девушку, которая в дальнейшем окажется механической куклой; причины влюбленности не те, которые составили немецкого студента Натанаэля совершить ту же самую ошибку в рассказе Гофмана; ироническое название рассказа Погорельского уже подносит к воображению читателя одностороннее объяснение ситуации, в избежание двусмысленности (колебания) нарратора рассказа Гофмана. Если в *Песочном человеке* у читателя много причин для того, чтобы

² Ср. Strada, V.: Il fantastico e la storia // Gli universi del fantastico, a cura di V. Branca e C. Ossola, Firenze 1988, с. 120. Ср. также знаменитое предисловие В. С. Соловьева к повести А. К. Толстого Упырь.

³ Так, напр., в повести Достоевского «Хозяйка».

Аллегория, фантазмагория, гротеск в русском романтизме

усомниться в правоте рационального объяснения, выдвинутого Кларой и, частью, нарратором, поскольку сверхестественные разъяснения Натанаэля окончательно не опровергаются проверенными фактами, то в рассказе Погорельского единственное допущенное объяснение – рациональное. Более того: сумасшедствие русского юноши – это «пагубное последствие» его романтически-философских страстей, его тяги ко всему европейскому и, следовательно, отступления от практической мудрости своей родины. Погорельский нарочно и полемично разрывает со своим образом-вдохновителем и, как после него и многие другие русские мыслители и писатели, подчеркивает разницу между Россией и Европой в том, что касается восприятия действительности.

Диалектика Автора и Двойника, являющая связующей рамкой сборника Погорельского, также основана на вопросе о соотношении фантастики и реальности: «Автор», который верит в реальном существовании сверхестественных явлений, изображается как персонаж несколько наивнее и поверхностнее своего рационалистского собеседника, склонного объяснить непонятные случаи тем, что чувствительный человек способен на непонятные и удивительные поступки; на самом деле, Двойник оказывается тут гораздо ближе настоящим убеждениям Погорельского, чем «Автор».

У Погорельского заметно любопытное смешение открытости к новизне (к чему способствовали годы учебы в Германии) и консерватизма, как философского, так и стилистического. В частности, в его морализме ярко влияние просветительства, в то время как он принимает от романтизма и немецкого идеализма только отдельные постулаты. Впрочем, такое смешение просветительства и идеализма, мышления XVIII и XIX веков, остается одной их характерных черт периода романтизма в России.

Принимая фантастический жанр и его техники, Погорельский так или иначе имел известную роль в проникновении ряда философских вопросов в русскую литературу, а в частности в «расширенной» интерпретации реального посредством оспаривания его пределов и самодостаточности законов очевидности. Он отрицал те явления европейской фантастики, которые – во имя той меры, к которой, впрочем, взывал и Гофман –, казались ему чрезмерными случаями или плодами суеверия (в духе просветительского рационализма, Погорельский особенно раздраженно воспринимал взывания к сверхестественному для объяснения невыясненных явлений).

Озадаченность и колебания перед европейской фантастикой стоят на основе двух из сильнейших тенденций русской литературы: тенденции к контаминации фантастики и сатиры, с преимущественно моралистическими целями; и тенденции к качественному отклонению от в чистом виде фантастического в сторону гротескного. Разумеется, речь идет о явлениях, присутствующих и значительных в европейской литературе эпохи в целом.

Однако, в России эти явления получают самое интенсивное развитие, в то время как и сама ирония, смысловой ключ романтического мышления, может стать у Пушкина (в *Пиковой даме*), Погорельского, Одоевского «антидотом», разьедающим саму основу фантастики.

Хочу здесь остановить внимание на некоторые из тех запутанных случаев, в которых новаторские и консервативные аспекты смешиваются, создавая плодотворные нарушения тому литературному канону, который в России в 20-е – 30-е гг. XIX века в общем был еще слишком подражательским, а поэтому жестким и догматичным: идеальная ситуация для радикального подрыва канона. Например, там, где возникают сатирические и/или моралистические цели, фантастика может отклоняться от всякой метафизической претензии и часто «отступает» в тыл приемов, созвучных вкусу второй половины XVIII века. Это случай некоторых рассказов Вильгельма Кюхельбекера и Осипа Сенковского, построенных на фантастической аллегории и, поэтому, намного ближе поэтике Вольтера, чем поэтике Гофмана.

Далеко от претензии предложить аргументированные теоретические определения понятий «аллегория» и «фантазмагория», хочу ограничиться подчеркиванием некоторых их характерных черт, чтобы сразу перейти к конкретным замечкам о произведениях Сенковского.

– **Аллегория:** иная/абстрагированная реальность подразумевает обыкновенную действительность для того, чтобы ее показать под особым светом. Будучи, согласно некоторым определениям, «расширенной метафорой», аллегория составляет заключенный, самостоятельный и более или менее метаподобный мир, но упрощенный и функциональный для другого, метафоризированного мира. Вальтер Беньямин считал, что аллегория сопровождает деконструкцию и перестройку реального, она, по словам Михаила Янковского, комментирующего Беньямина – «переход от тела к его фрагменту, от органического к вещи [...]». Аллегория как финальный этап деформации *imago* вновь подразумевает распад целого, расчленение. Символическое (языковое) выступает на первый план именно на стадии смерти.⁴ Беньямин видел семантическую конструкцию аллегории «как отражение структуры самого исторического движения, всхождения истории на неподвижную сцену природы».⁵ Это значит, что, согласно немецкому

⁴ Ямпольский, М.: Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис), Москва 1996, с. 233–234. Там см. цитату из Происхождения немецкой барочной драмы Беньямина: «Человеческое тело не могло быть исключением из закона, который требовал расчленения органического на куски во имя того, чтобы извлечь из этих осколков подлинное, зафиксированное и письменное значение».

⁵ Калинин, И.: История как искусство членораздельности (исторический опыт и металитературная практика русских формалистов) // «Новое литературное обозрение», 2005, №71, с. 121.

Аллегория, фантазмагория, гротеск в русском романтизме

философу, аллегория является тем, что «преобразует временные отношения в пространственные картины [...], трансцендентность в имманентность»⁶.

– **Фантазмагория:** это, в сути – фантастическая, визуальная аллегория, с явным отклонением от реального, без претензий правдоподобности и часто носящая сатирические цели. Согласно Беньямину, фантазмагория – средняя стадия в переходе от аллегии к диалектическому образу, она – «выставление формы-абстракции на свое собственное познание как ‘опыт в образах’».⁷

Если наблюдать, в какие формы осуществляется аллегорический прием в русской фантастической литературе периода романтизма, можно убедиться в том, что он возвращается почти всегда к своему самому устаревшему, почти анахронистическому виду: так, например, в двух ранних рассказах Кюхельбекера, *Видение на горе Парнасе* (1821)⁸ и *Земля безглазцев* (1822), в которых, посредством прозрачных сатирических фантазмагорий бичуются хорошо известные и общераспространенные пороки современных литераторов и интеллектуалов. Образец явно еще прошловековой, швифтовый образец *Гулливера*, например. В дальнейших рассказах и поэмах с фантастической окраской Кюхельбекер сумеет двигаться значительно вперед и предложит интересный, хоть и недостаточно обдуманый гибридный немецкой фантастики, элементов русского фольклора и шекспировских фантазий, относящихся к пьесам *A midnight summer dream* и *The tempest*; так сначала в вычурной пьесе *Шекспировые духи* (1825), где твари русского фольклора, такие как Кикимора и Шишимора, содействуют достаточно искусственно с Бэком, Пэком, Ариэлем и Калибаном...

Более интересна с этой точки зрения проза Осипа Сенковского (1800–1858), оригинального и полузабытого литератора, который под известным псевдонимом Барон Брамбеус исследовал с неординарным остроумием несколько из неисчерпывающихся возможностей фантастики и гротеска. Сенковский, поляк-руссофил и верный подданный царской империи, эридит-полиглот, ориенталист, профессор, а также острый и часто парадоксальный журналист, выдумал Барона Брамбеуса как *alter ego*, одаренного определенными самостоятельными чертами. Брамбеус – парадоксалист, персонаж, чьи любимые поля действия – наука, сатира, аллегория, фантас-

⁶ Benjamin, W.: Baudelaire / Passagen-Werke (в русском переводе: Беньямин, В.: Париж, столица девятнадцатого столетия / Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе, Москва 1996.

⁷ Беньямин, В.: цит. по Pascucci, M. Il presente della crisi // Nel tempo dell' adesso: Walter Benjamin tra storia, natura e artificio, a cura di G. Perrotta, Milano 2002, с. 80, 82.

⁸ Авторство рассказа, вышедшего анонимно, доказано исследованием Рубена Назарьяна: Назарьян, Р.: В. Кюхельбекер – автор «Видения на горе Парнасе» // «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. 49, Москва 1990, стр. 268–278.

магория и гротеск. В произведениях, подписанных Брамбеусом и рассказывающих об его приключениях эти предпочтения находят иногда непредвиденное, хотя и неровное по результатам, развитие. Сенковский отличается особой восприимчивостью к логико-формальным механизмам писания, безусловно в связи с его эрудицией и склонностью с одной стороны к лингвистике, а к точным наукам с другой. Значение лингвистики отражается не только в культе остроумия, каламбура и, в общем, игры слов: Сенковский мог тонко воспринимать затаенные связи между логикой и грамматикой, тем более, что он владел не только индо-европейскими, но и несколькими восточными языками.

Поскольку гротеск, – в отличие от наплавающегося на реальность фантастического, является автономным миром, обладающим внутренними саморегулирующими правилами, один из способов для его появления состоит в создании самореферентных механизмов, через которые, логичным и последовательным образом, возникает аллегорическая и деформированная реальность. Самые характерные приемы Сенковского-Брамбеуса – паралогизм и таксономия, в то время как самый значительный эффект их появления, там, где игра удается – это *nonsense*, иногда удивительно предвещающее абсурд XX века. Вот несколько примеров:

– **Паралогизмы**, ведущие к *nonsense*:

...Я растолковал ему, что по нашей системе, всякий иероглиф есть или буква, или метафорическая фигура, обозначающая известное понятие, или вместе буква и фигура, или не буква и не фигура, а только произвольное украшение почерка.

Итак, нет ничего легче, как читать иероглифы: где не выходит смысла по буквам, там должно толковать их метафорически; если нельзя подобрать метафоры, то позволяется совсем пропустить иероглиф и перейти к следующему, понятнейшему.⁹

– **Таксономия**: Сенковский почти всегда «излишествует» в педантичном перечислении аллегорических или лженаучных категорий. Например, вот случай перечисления фантазмагорического характера из рассказа *Пре-вращение голов в книги и книг в головы*:

Вот мой костюм. Делая все основательно, прежде всего – не при вас будь сказано – я надеваю панталоны... парадные, полосатые, разноцветные... сшитые, как изволите видеть, из исторических атласов и статистических таблиц: теперь, если мне пли вам понадобятся справки для глубокомысленных соображений, они все тут... Вот на этой ноге годы, месяцы и числа деяний народов... Вот здесь раскрашенные картины их исторической жизни. А там точное показание рогатого и безрогатого скота, состоящего

⁹ Сенковский, О. И.: Ученое путешествие на Медвежий остров. 1833.

Аллегория, фантазмагория, гротеск в русском романтизме

сегодня налицо у вышеупомянутых народов. Одну ногу сую в сапог, выкроенный из романов, другую обуваю в драматический котурн. Жилет у меня цвета германской философии с мелкими умозрительными пуговками. На шее повязываю себе большим бантом промышленность и торговлю. Кафтан надеваю антикварский. Волосы намазываю технологией и причесываю под изящные искусства...¹⁰

Часто таксономические списки и фантазмагорические каталоги превращают рассказы Сенковского в скучные «кунсткамеры», неизбежно отяжеляя повествование и возвращая его к устаревшей поэтике.¹¹ Неизбежно, и сатирическая сторона показывается чаще всего делом прошедшим, потерявшим свой колорит и смысл. Пародия научного языка и мышления кажется сегодня слишком самореферентной и интеллектуалистической. Напротив, там, где писатель сумел быть синтетичным его остроумие становится совершенно актуальной, даже, хотелось бы сказать с преувеличением, «постмодернистской», как происходит, например, с лжеэпиграфами, встречаемыми в некоторых его произведениях:

«Итак, я доказал, что люди, жившие до потопа, были гораздо умнее нынешних! Как жалко, что они потонули!..» (Барон Кювье)

«Какой вздор!» (Гомер в своей «Илиаде»).¹²

Не так оригинален прием «мира наизнанку», когда фантазмагория обнаруживает свой механизм функционирования как в чистом виде зеркальное обращение самых обыкновенных ситуаций и правил.¹³ В этих случаях, сюжеты Сенковского могли бы относиться к эпохе Вольтера: так, например, Барон Брамбеус, обнаруживаясь внутри кратера Этны, «...избрал себе жену навыворот, устроил свое хозяйство вверх дном и прижил детей опрокидью»...¹⁴

Главный предмет повествования у Сенковского – гротескное искажение реального, происходящее посредством цепи нарушений коммуникативного акта. Реальность гиперболизируется путем накопления предметов

¹⁰ Его же, Превращение голов в книги и книг в головы. 1839.

¹¹ В этом отношении можно принять метафору Беньямина: «В царстве мысли аллегория то же, что в царстве вещей – руины» (цит. по И. Калинин, ук. лит., с. 121).

¹² Сенковский, О. И.: Ученое путешествие... Можно сказать, что в самых удавшихся местах прозы Сенковского достигается та «логическая гетеродоксия», о которой пишет Ренате Рахман по примерам Борхеса: «Prividna arbitrarnost klasifikacijskog sustava u Kineskoj enciklopediji i njezinoj kategorijalno neprozirnoj taksonomiji crpi svoju fascinantnost iz logičke heterodoksije [...]. U procesu prelaska heterodoksija u fantazmadoksiju konstruiraju se misaone figure transgresije, predstavljaju se simulakri „teorija sistema“ i realno zamišljene, a od strane Borgesa fingirane nearistotelovske klasifikacije» (R. Lachmann, Phantasia Memoria Rhetorica, Zagreb 2002, с. 55–56).

¹³ Ср. наблюдения Станислава Лема о «правиле инверсии» в научной фантастике: Lem, S.: On the Structural Analysis of Science Fiction. «Science Fiction Studies», vol. 1/1, Spring 1973, с. 26–33.

¹⁴ Сенковский, О. И.: Ученое путешествие... Ср. Вайскопф, М.: Сюжет Гоголя. Москва 1993, с. 298.

и списков предметов, до переполнения физического и концептуального пространства; последствием этого – изложение становится абсурдным, как в своей форме, так и в содержании. Педантизм числения, категорий, кажущейся дотошности, которая в самом деле означает выхолащивание смысла: «вещь и число в художественном мире произведения О. И. Сенковского не упорядочивают, а обесмысливают мир».¹⁵

Подобно Погорельскому, а еще больше Одоевскому (самому склонному к философской спекуляции среди авторов русской фантастики), так и Сенковский понимает законы Природы – на первый взгляд нередко бессмысленные и капризные – как следствие все же рациональной, а человеку еще недоступной логики. И это становится темой воображения Брамбеуса, игра которого часто состоит в эксплуатировании пробелков знания и противоречий догматического рационализма, неспособного объяснить целый ряд стихийных явлений:

Не моя же вина, ежели природа играет так, что из ее глупых шуток выходит по грамматике Шампольона, очень порядочный смысл!¹⁶

Если посчитаем немногие приведенные примеры достаточно репрезентативными для начертания главных характеристик стиля Сенковского, тогда по ним можно будет легко осознать глубочайшие различия с гоголевским гротеском. Не следует упускать с виду, что фантазмагорическая проза Сенковского в свою эпоху была крайне популярна. Тем не менее, как часто происходит в литературоведении, со становлением традиций, скоро превращающихся в стереотипы и предубеждения, так творчеством Сенковского гоголеведы занимаются крайне редко. Упоминаются эпизоды, подтверждающие враждебное отношение между двумя писателями, личное и литературное расстояние; упоминается знаменитая, коварная реплика Хлестакова, выдающего себя за Барона Брамбеуса в *Ревизоре*; но типологическое сопоставление не принимается во внимание. А было бы небесполезно проводить такое сопоставление в том, что касается приемов гротескного и, в общем, языковых игр, с помощью которых оба писателя действуют на описанную реальность и, главное, манипулируют саму логику языка, вызванного создать и интерпретировать реальность. Но такая важная задача выше скромных заметок, приведенных в настоящей статье.

¹⁵ Куранда, Е. Л.: А. Белкин vs И. П. Белкин: к вопросу транскультурного комизма в повествовательной стратегии О. И. Сенковского // Четвертые Майминские чтения. Забытые и «второстепенные» писатели пушкинской эпохи, Псков 2003, с. 120.

¹⁶ Сенковский, О. И.: Ученое путешествие...