

Н. ГОГОЛЬ И А. КАРПЕНТЬЕР

Украинский литературовед Ю.В.Покальчук в книге о современной латиноамериканской прозе пишет: “У зв'язку з дослідженням специфічного характеру латиноамериканської прози і зокрема говорячи про фантастичний елемент у реалістичному творі як своєрідний літературний феномен, можна ще раз звернутися за паралеллю до спадщини нашого великого земляка, майстра реалістичного мистецтва – Миколи Гоголя” [1, 133].

Гоголь, можно сказать, первый в мировой истории развития литературы взялся за обработку народного творчества именно в том направлении, в каком начала развиваться “фольклорная проза” стран Латинской Америки в середине XX века. Именно он прошел в своем творчестве эволюцию, которую в 50-60-е годы переживал “новый латиноамериканский роман”.

При первой попытке выделить общие для всей латиноамериканской литературы черты невозможно обойтись без термина “магический реализм”, который ввел А.Карпентьер. Сколько существует литературоведческих исследований по латиноамериканской литературе, столько есть определений понятия “магического реализма”. Это реализм, в котором присутствие фантастического элемента (отсюда и слово “магический”) помогает автору точнее, полнее отразить окружающую жизнь, открыть еще одно измерение, еще одну новую неизвестную грань.

Исследование фантастического элемента в художественных произведениях имеет давнюю традицию в мировой литературе. Достаточно вспомнить немецких романтиков Тика, Новалиса, Гофмана. Такие непохожие друг на друга писатели, как Фр.Рабле и Э.По, по-разному употребляли фантастический элемент в своих произведениях. Нельзя обойти вниманием и гоголевскую традицию. Все творчество Гоголя полностью основано на этом принципе: от опирающихся на фольклорную сказочность “Вечеров на хуторе близ Диканьки” до “Петербургских повестей” и “Мертвых душ”.

Гофман, Э.По и Гоголь вполне могли быть теми образцами, на которые ориентировалась новая латиноамериканская литература, “новый латиноамериканский роман”, не имеющий в своей собственной традиции ничего, кроме своеобразного неповторимого фольклора. “Для Гоголя освоение романтических традиций было тем органичнее, чем больше в них он примыкал к народной сказке. А народная сказка откликнулась в нем не только своей комической анекдотической стороной, которая вошла как элемент в вертеп и украинскую письменность, но и сутью своей демонологии” [2, 32-33].

В “Вечерах на хуторе близ Диканьки” (1831-1832) Гоголь использует готовые фольклорные структуры, вплавляет целые фольклорные блоки в свои произведения, организовывая их и подчиняя художественной мысли, но не выходя за рамки установленного в народном творчестве. Он собирает и обрабатывает народный материал, придавая ему литературное звучание. Все элементы народно-сказочного, фантастического видения мира (всякая нечисть – черти, ведьмы, волшебники, русалки и т.д.) используются писателем не из желания достичь внешний эффект, не как самоцель, а для передачи своеобразного мироощущения, глубины народной души.

Но в повестях сборника “Миргород” (1835) Гоголь уже не только использует народные предания, видоизменяя или дополняя их только в деталях, а уже творит, синтезируя народное сознание, отражая народную мифологию, выстраивая собственные образы в ее русле. Произведения этого сборника, написанные на фольклорной основе, намного органичнее, целостнее, включают в себя выразительный миросозерцательный элемент в широком значении этого слова.

Таким образом, Гоголь постепенно переходит от стихийной фантастики народных преданий, от романтизированного их использования, где элементы комического несут только развлекательную нагрузку, а ирония добродушна (“Вечера...”), к произведениям, исполненным драматизма, даже трагизма человеческого существования в мире. Это уже мы видим в “Старосветских помощниках”, “Вие” и, конечно, в повести “Тарас Бульба” (1 ред. 1835, 2 ред. 1839-1841 гг).

Говоря о специфическом характере латиноамериканской прозы нового времени, о “новом латиноамериканском романе”, обратившись к фольклорной народной (мифологической) традиции лишь в середине XX века, закономерно провести параллель между повестью “Тарас Бульба” Гоголя и повестью “Царство земное” кубинца Алохо Карпентьера.

Именно А.Карпентьер своей повестью “Царство земное” (1949) и М.Астуриас романом “Сеньор Президент” (1946) положили начало “новому латиноамериканскому роману”; основанному на мифологизме. Путь к этой наиболее высокой и качественной, на уровне проблематики и поэтики, форме романа был непростым. Он был обусловлен долгим периодом формирования национальной латиноамериканского самосознания.

Подлинно историческое сознание латиноамериканцев складывается лишь к середине XX века. До этого времени латиноамериканская проза воспринимала мир с позиций европейского цивилизованного сознания. Можно сказать, парадоксален весь путь развития латиноамериканской литературы, которая начала свой путь вдаль от фольклора, а пришла к нему лишь в период своей зрелости. “Новые латиноамериканские романисты” тесно связали свое творчество с народной мифологией.

Вся долгая история европейского опыта освоения мифа убедительно доказывает, что европейский писатель никогда не работал с настоящим, живым мифом. Миф, которым он располагал, – это плод позднейших литературных обработок и реконструкций. Это миф литературный, рациональный, воспринимаемый через призму логического мышления, цивилизованного сознания.

Гоголь – автор “Вечеров...” близок этой традиции отношения к народному фольклорному материалу, когда он широко использует, как мы отметили выше, готовые фольклорные структуры.

Латиноамериканский же писатель, можно сказать, ежечасно соприкасается с бытующим еще и поныне в народной среде мифологическим сознанием, повседневно сталкивается по сути с живым мифом. Для него миф не объект художественного осмысления, а сам писатель является субъектом мифологического сознания. В этом смысле Гоголю, автору повести “Тарас Бульба”, где он творит, синтезируя народное сознание, близок А.Карпентьер, автор повести “Царство земное”.

Интересна мысль Ю.Лотмана относительно поэтики Гоголя, писателя, который творил в том направлении, в котором шло движение лучших латиноамериканских писателей в 50-60-е годы XX в. Гоголь как раз тот писатель, который синтезировал разнообразные стихии национальной жизни. “Острая современность его произведений соединялась со способностью проникать в глубинные слои архаического сознания народа. Так, произведения Гоголя могут служить основой для реконструкции мифологических верований славян, укоренившихся в глубокой старине”

[3, 132]. А В.Гиппиус писал о “Тарасе Бульбе”: “Проявляются ритмико-стилистические источники повести – украинские думы и русские былины. Слово про Игорев поход, Библия, Гомер, объединены в чисто гоголевскую синтетическую форму” [2, 35].

Именно такое синтезирование стихий народной жизни и пришло лучшим произведениям новых писателей Латинской Америки.

На пути восхождения к национальным фольклорным традициям оба произведения – “Тарас Бульба” Н. Гоголя и “Царство земное” А.Карпентьера – сыграли в своих литературах основополагающую роль в становлении жанра исторического романа, романного жанра в целом.

Н.В.Гоголь начал свое творчество утверждением романтической мечты о прекрасном и справедливом мире, противопоставляя его “скудости” и “земности” окружающей действительности. В исторической повести “Тарас Бульба” Гоголь столкнул провозглашенную им мечту с реальностью современной общественной жизни. Взволнованное, глубоко эмоциональное романтическое воплощение вольного духа Запорожской Сечи – основа повести “Тарас Бульба”. Сечь и неумный, буйный характер козака Тараса Бульбы воплотили в себе мечту автора о героическом обществе. Эмоциональное соотношение настоящего с прошлым прочитывается как мечта о прекрасном будущем.

Мощным потоком мечта народа о вольной волюшке вливается в повествование: народные обычаи, песни, пляски, битвы с врагами, народные празднества, суровые военные будни и т.д. В описании Сечи, бескрайних украинских степей, широкой народной души, воплощенной в образе Тараса Бульбы, дан образ идеальных человеческих отношений. “Степь, чем далее, тем становилась прекраснее... Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов. Воздух был наполнен тысячами разных птичьих свистов... Из травы поднимались мерными взмахами чайка и роскошно кружилась в синих волнах воздуха” [4, 174].

Народный танец как основа народной души описан во многих повестях Гоголя. Вот как дана эта сцена в “Тарасе Бульбе”: “Земля глухо гудела на всю округу и в воздухе долго отдавались гопакки и трепакки, выбиваемые звонкими подковами сапогов. Толпа росла: к танцующим приставали другие и нельзя было видеть без внутреннего движения, как все отдирало танец самый вольный самый бешеный, какой только видел когда-либо свет и который,

по своим мощным изобретателям, назван козачком” [4, 177]. Только в одной музыке есть воля человеку, он волен только потевшись в бешеном танце, где “душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая навеселиться на вечность”.

Танец у Гоголя – знак нерасчлененности народного коллектива: полная согласованность – все делают одно и одновременно, всеобщность действия, самозабвение в бешеном вихре, как на празднике Диониса, когда человек словно разучился ходить и говорить и готов, танцуя, улететь куда-то ввысь. “В экстазе массового действия происходит свободное слияние еще недифференцированных индивидуальных волей и мироощущений” [5, 18].

Совмещению генеральной мысли произведения с обыденностью бытовых эпизодов способствуют разнообразные функции художественной детали, характерные для народного сказания. Художественная деталь помогает выявить сходство персонажей или их различие: суровая простота жизни мужественных и смелых козаков и внешняя красота нарядов польской шляхты. Прием повторения детали, ее варьирование становится средством психологической характеристики героя (трубка Тараса), подчеркивает силу переживания персонажа (“три тяжёлые морщины”, которые “нагнулись” на лоб Тараса и “уже больше никогда не сходили с него” [4, 228] после трагических событий под Дубно).

Особенностью повествовательной манеры Гоголя является сказочный эпический ритм, былинная образность: “Как орлы, озирали они вокруг себя очами все поле и чернеющую вдаль судьбу свою... Будут, налетев, орлы выдирать и выдергивать из них козацкие очи. Но добро великое в таком широко и вольно разметавшемся смертном ночлеге! Не погибнет ни одно великодушное дело и не пропадет козацкая слава” [4, 218-219].

Величественно и патетично в духе былинного сказания выписаны сцены казни Остапа и самого Тараса: “Притянули его железными цепями к деревянному стволу, гвоздем прибили ему руки и, приподняв его повыше, чтобы отовсюду был виден козак, принялись тут же раскладывать под деревом костер... И уже огонь подымался над костром, захватывал его ноги и разостлался пламенем по дереву... Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая пересилила бы русскую силу” [4, 242-243].

Первый “Американский цикл” прозы А.Карпентьера открывает историческая повесть “Царство земное” (1949). Изображаемые в повести события относятся к важным в мировом масштабе событиям европейской жизни конца XVIII века (французская револю-

ция) и начала XIX века (эпоха Наполеона), с которыми соотносятся революционные события стран Карибского бассейна, победа в ходе национально-освободительного движения негров-рабов (1791-1804).

В центре внимания Карпентьера три исторических лица – легендарный Макандаля, негр-раб, который вошел в историю Гаити под именем “Макандаля Отравителя” (казнен в 1758 г.), негр с острова Ямайка Александр Букман, руководитель восстания 1791 г., и Анри Крисгоф, бывший раб, сподвижник вождей войны за Независимость, который в 1811 году объявил себя монархом под именем Анри I, а в 1820 году был свергнут восставшей армией и покончил жизнь самоубийством.

Главный герой повести негр-раб Ти Ноэль исповедует языческую религию вудуизма. Гаитянское вуду – религия синкретического типа, которая представляет собой весьма сложное переплетение языческих верований западноафриканского происхождения с элементами христианства (католицизма).

Выразитель народных чаяний герой повести раб Ти Ноэль одновременно заключает в себе социальный протест самых угнетенных слоев общества и языческое мироощущение гаитянских негров. Реальные потребности сопротивления и борьбы находят свое подтверждение в мифологическом сознании народа. Культ вуду имел ярко выраженный политический характер. Первые негритянские восстания на Гаити несут на себе ощутимый религиозный отпечаток. Однако, историзм художественного мышления Карпентьера не позволяет ему объяснять влияние вуду на массы только мистическим страхом негра перед лицом потусторонних сил. Карпентьер считает, что вуду был фактором, в котором сохранилась древняя африканская культура, фактором, воспитывающим уважение к своему народу и своей расе.

В структуре “Царства земного” Ти Ноэль – главное действующее лицо, главный рассказчик и комментатор событий. История Гаити предстает в повести как особая история, увиденная глазами угнетенных людей, для которых нет ничего более естественного, чем “чудо”. Поскольку языческое мироощущение (вудуизм) негров и индейцев Карпентьер считает одной из главных “констант” латиноамериканского континента, все содержание повести подчинено утверждению этого тезиса.

Мифология и ритуал негритянского культа вуду и есть то “чуждое”, которое определяет осмысление исторических событий и стиль повести Карпентьера. Он стремится донести до читателя эту “константу” в максимально четкой форме. Этим объясняется вся

структура повести: отбор исторического материала, который преломляется через мифологическое мышление, сознание героев, отсутствие (как в народном сказании) сюжетной линии, ритмический напевный строй повествовательной речи.

Калейдоскопически сменяют в повести друг друга персонажи и события, пересекаются разные культуры, время течет, а за ним все больше смещается в сознании людей, особенно в сознании Ти Ноэля видение окружающей действительности, которое расширяется до общечеловеческих масштабов.

Образ Ти Ноэля – это больше образ-символ, рупор авторской идеи, чем живой человек. А вот эпизодический образ народного вождя Макандаля вырастает до размеров обобщенной народной силы, которая никогда не погибнет: “Глаза мандинго, всегда налитые кровью, его мощная грудь и поразительно тонкий стан странно заволаживали Ти Ноэля” [6, т. 1, 35].

Сопоставим гоголевские описания украинской степи, народной мощи в образе Сечи с природой и человеком, слитым с этой природой в повести Карпентьера: “С удивлением открывал он потаенную жизнь причудливых трав...” [6, т. 1, 37]. Спокойно, плавно, звучит речь Макандаля, когда он рассказывает о земле предков: “... в том Великом Краю – королевские сыновья были тверже наковальни, там были принцы-леопарды и принцы, ведавшие язык деревьев, и принцы, обладавшие властью над четырьмя сторонами света, повелители туч и семени, бронзы и огня...” [6, т. 1, 34].

Многие страницы повести Гоголя имеют параллели в повести Карпентьера. Живописны описания городка Кап-Франсэ, быта и нравов его обитателей.

Наделение героя невиданной силой, способностью к чудесным метаморфозам – являться в образе зверей и птиц – свидетельствует о народном сознании в его стремлении наделять героя сказочной, чудодейственной силой: “Одаренный властью превращаться в зверя, в птицу, в рыбу и в насекомое Макандалю то и дело навещался в поместья Равнины... проверял, ждут ли еще его возвращения... Придет день, когда по знаку мандинги начнется великое восстание” [6, т. 1, 45].

Знаменательна сцена казни Макандаля. Народное сознание в ожидании чуда спасения своего героя само творит это чудо. Точка зрения автора почти незаметно перемещается из сферы мировосприятия белых в сферу мировосприятия негров: “В решающий момент мандинга станет невидим – пути, которыми прикрутят его

к столбу, мгновения будут сжимать воздух, храня очертания исчезнувшего тела, а затем, скользя вдоль столба, падут к его иодножью. Сам же Макандаль, обратившись в тонкоголосого комара, сядет прямо на треуголку самого начальника гарнизона, чтобы вдоволь натешиться смятием белых” [6. т.1, 47]. Далее авторская точка зрения вновь движется в обратном направлении - вырвавшегося из пут мандингу вновь хватают и поспешно бросают в костер: “Пламя взметнулось высоко вверх, охватив волосы мандинги и заглушив его предсмертный вопль” [6. т.1, 48]. И снова перенос точки зрения – негры не верят в гибель вождя: “В тот вечер, возвращаясь в поместья, рабы смеялись на протяжении всего пути. Макандаль сдержал обещание, он остался в царстве темном. Могучие Силы Иного Мира еще раз провели белых людей” [6. т.1, 35].

Вспомним заключительные строки повести Гоголя после казни Тараса: “И вспыхнули радостные очи у старого атамана. Что взяли, чертовы ляхи?... Пойдите же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная русская вера! Уже и теперь чувствуют дальние и ближние народы: подымается из русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!... Козаки живо плыли на узких двухрульных челнах, дружно гребли веслами... и говорили про своего атамана” [4, 243].

В духе народного сознания решается в этих повестях тема осуждения отступничества, измены вере, народному духу во имя ложных суетных земных благ. В повести Гоголя это связано с отступничеством младшего сына Тараса Бульбы Андрия, в повести Карпентьера – с образом Анри Кристофа – королем-отступником, который сделал католичество государственной религией и объявил воду вне закона, а своих братьев-негров превратил в бессловесных рабов.

Анри Кристоф – интересный психологический характер, трагизм которого обусловлен диалектической сложностью отрицания своей религии и проникнутостью ею. Суровый приговор он выносит себе сам, пуская пулю в лоб.

«Как хлебный колос, подрезанный серпом, как молодой барашек, почувший под сердцем смертельное железо, повис он головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова», читаем мы у Гоголя [4, 226].

“Выстрела не было слышно, барабаны гремели слишком близко. Король умирал, лежа ничком в луже собственной крови...” – повествует Карпентьер [6. т. 1, 95].

В конце повести Ти Ноэль, который прошел через сложные жизненные перипетии и даже через собственные метаморфозы, в облике животных пытается спрятаться от жизненных невзгод и прожить жизнь незаметно, пришел к осознанию великой истины: «Ведь если Макандаль долгие годы жил в образе разных животных, то лишь ради того, чтобы сослужить службу людям, не ради того, чтобы спастись из их мира бегством... И теперь он понимает, что человеку не дано знать, ради кого страдает он и надеется... Но в этом и состоит величие человека, что он стремится улучшить сущее, что он возлагает на себя бремя Деяний... И потому человек, изнуренный бедами и Деяниями, прекрасный в нищете своей, не утративший способности любить среди мук своих, может обрести свое величие во всей мере и полноте его лишь в Царстве Земном» [6. т 1, 111].

Повесть “Тарас Бульба” – это произведение об исторической несостоятельности того порядка вещей и человеческих отношений, которые противны свободному человеческому естеству. В этом смысле повесть Карпентьера об алогизме исторической действительности Латинской Америки, когда духовно богатый народ обрекается на нищенское существование, созвучна с повестью Гоголя.

Повесть “Тарас Бульба” обнаружила тяготение Гоголя к эпической поэтике. А это серьезная заявка на выход русской литературы к жанру исторического романа – от исторической повести А.С.Пушкина “Капитанская дочка” (1836) к великой книге Л.Н.Толстого “Война и мир” (1867-1869). Намеченная в исторических повестях Гоголя “Тарас Бульба” и Пушкина “Капитанская дочка” причастность человека к таинственной “общей жизни” включена была в эпопею Толстого в динамику всенародного исторического деяния и открывала тем самым возможность воссоединения личности с народным целым.

Гоголевская эпическая фольклорная традиция, оригинально преломленная, в духе латиноамериканского мифологического мышления в повести Карпентьера “Царство темное”, обозначила контуры развития жанра исторического романа и в “новом латиноамериканском романе”. Об этом свидетельствует последующее творчество и самого Карпентьера, и парагвайца Роа Бастоса, аргентинца Х.Кортасара, кубинца Г. Г. Маркеса и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Покальчук Ю.В. Сучасна латиноамериканська проза. – К.: Наук. думка, 1978.
2. Гиппиус В. Гоголь. – Л., 1924.
3. Лотман Ю.М. Гоголь и соотношение “смеховой культуры” с комическим и серьезным в русской национальной традиции. // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Вып. 1-5.-Тарту, 1974.
4. Гоголь Н.В. Повести. Ревизор. Женитьба. – М.: Худ. лит. 1984, – С. 163-243.
5. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. -М.. Худ. лит., 1978.
6. Карпентьер Алехо. Избр. произв. В 2-х тт. – М.: Худ. лит., 1974. – Т. 1 – С. 13-111.