

О.П. Стасенко (Томск, Россия)

Диалог творческих систем Н.В. Гоголя и Питера Брейгеля Старшего в контексте карнавальной культуры: личность и карнавал

Аннотация: В статье исследуется специфика функционирования и трансформации карнавальной эстетики в картинах Питера Брейгеля Старшего и в сборнике Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Выявляются точки пересечения в векторах трансформаций, обнаруживаемых в творчестве авторов. Производится концептуализация полученных результатов в связи с глобальным процессом выделения личности из коллектива и природного космоса и спецификой культурной ситуации.

Ключевые слова: Гоголь, Брейгель, карнавал, Возрождение

О.П. Stasenko (Tomsk, Russia)

A Dialogue of Creative Systems of Nikolai Gogol and Pieter Bruegel the Elder in the Context of Carnival Culture: Personality and Carnival

Abstract: The article explores the specifics of the functioning and transformation of carnivalesque aesthetics in the paintings of Pieter Bruegel the Elder and in the “Evenings on a Farm Near Dikanka” by Nikolai Gogol. The similarities in the transformations that are found in the works of the authors are revealed. The results obtained are conceptualized accounting global separation of the individual out of the community and nature as well as the specifics of the cultural situation.

Key words: Gogol, Bruegel, carnival, Renaissance

Большая часть той немногочисленной литературы, которая затрагивает вопрос о соотношении творческих систем Н.В. Гоголя и П. Брейгеля Старшего, закономерно сосредоточена на анализе концептуальных пересечений, обнаруживаемых в произведениях авторов на уровне эстетики и выражаемого ею мироощущения¹. Хотя и известно, что в 1840 г. Гоголь посетил императорский Бельведер в Вене [Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников 2012: 160], где хранилась крупная коллекция картин Брейгеля, нет документов, которые достоверно свидетельствовали бы об интересе писателя к творчеству художника. Поэтому, говоря о «диалоге», мы имеем в виду прежде всего концептуальное сближение

¹ Показательными примерами здесь могут послужить работы Р. Писа [Pease 2009: 12] и Н. Перлиной [Perlina. 1988: 57–69].

творческих систем двух авторов, которое могло произойти в обход реального влияния одного художника на другого. В статье осуществляется попытка концептуализировать ряд таких сближений через посредство осмысления влияния на художников глобальных социокультурных процессов, в частности процесса выделения личности из народной целостности, расхождения воли индивида и коллектива. Выбор аспекта представляется вполне закономерным: о карнавальной эстетике в творчестве Гоголя говорили еще М.М. Бахтин [Бахтин 2010] и Ю.В. Манн [Манн 1988], а о влиянии на картины Брейгеля традиции народного смехового искусства неоднократно пишет Н.М. Гершензон-Чегодаева [Гершензон-Чегодаева 1983], не говоря уже о том, что художник в нескольких своих работах изображает непосредственно карнавальные действия.

Неклассичность того варианта карнавала, который можно увидеть в творчестве Гоголя и Брейгеля, как представляется, во многом определяется вышеобозначенным процессом, поскольку именно он дает импульс к переосмыслению соответствующей эстетики: карнавал предстает в его отношении к личности, а не к народному целому. В творчестве Брейгеля это более очевидно, поскольку реализация карнавальной эстетики у него вообще тесно взаимодействует с концепцией «перевернутого мира»¹, по-видимому генетически связанной с карнавальным мышлением, частью которого было стремление к переворачиванию как механизму разрушения иерархий и утверждения обновляемости жизни. Однако образ «перевернутого мира» был устоявшимся способом вскрытия абсурда человеческого существования, этот образ уходил корнями в базовое для эпохи Средневековья представление о греховности человеческой природы, которая искажает изначальные гармоничные законы мироздания. То есть «перевернутый мир» представлял собой как бы сатирически переосмысленный в русле религиозной традиции карнавальный образ.

В случае Гоголя усложнение функционирования карнавальной эстетики и ее трансформация обуславливаются отчасти невозможностью приобщения человека той исторической эпохи к подлинно карнавальному мироощущению, в основе которого лежит коллективное, а не индивидуальное самосознание, отчасти – специфическим художественным мышлением Гоголя, в творчестве которого гармоническое сосуществование человека и мира оказывается недостижимым. Разложение народного единства в первом гоголевском цикле во многом связано с ощущением движения исторического времени, что найдет свое отражение и в «Миргороде», где два типа мирозерцания – общинный и индивидуалистический – столкнутся в образах Тараса Бульбы и его сына Андрия. В «Вечерах...» это проявляется в нарушении циклической логики в композиции повестей. Идея карнавального обновления неразрывно связана с циклической моделью времени, что актуализирует гоголевский сборник, архитектоника которого аналогична природным циклам на архетипическом уровне (не зря в каждой из частей содержится четыре повести). Однако при сопоставлении структурных пар, выделенных В.В. Гиппиусом [Гиппиус 1924: 33–34], нарушение циклической логики становится очевидным: если в «Пропавшей грамоте» дед обыгрывает чертей, то в «Заколдованном месте», наоборот, «дьявольская сила» морочит деда. Мотивы упадка, постепенного оскудевания народной жизни и распада прежнего единства нарушают логику утверждения бессмертия народа. В ряде повестей прошлое рисуется как про-

¹ Подробнее о традиции изображения «перевернутого мира» и ее влиянии на Брейгеля см. [Гершензон-Чегодаева 1983: 122–126].

странство расцвета карнавальной культуры, которая угасает в современном автору мире (напр.: «В те поры шинки были не то, что теперь» [Гоголь 2003: 138], «В старину свадьба водилась не в сравнение нашей» [Гоголь 2003: 107]).

Для Брейгеля движение исторического времени также связано с процессом выделения личности из коллектива (который существует в картинах художника скорее в качестве толпы), однако само обретение самосознания оказывается «должным». Лишь художник, смотрящий на мир с возвышенной, панорамной точки зрения в таких картинах, как «Битва Карнавала и Поста», «Детские игры», «Фламандские пословицы», оказывается носителем личностного самостоянья, и именно с его позиции самосознающего индивида изображаемый мир раскрывает свое безумие. И это характерно, поскольку у обоих авторов одним из наиболее существенных признаков распада народной смеховой культуры становится потеря целостности карнавного единства, выражающаяся в «отпадении» от праздничного мира самих авторов как носителей внешней точки зрения. У Гоголя это проявляется через установку на экзотическое изображение, обращение к народной культуре Малороссии, которую он как бы заново открывает для читателя. В «Сорочинской ярмарке» это ощущение оторванности от народной стихии выливается во «вздых оставленного», конкретизирующий модус осмысления отпадения человека от коллективной целостности.

Неспособность человека мыслить себя подлинной частью коллектива раскрывается через разрыв связей, отражающийся в поэтике дискретности. В «Ночи перед Рождеством» хрупкость человеческого единства задается сразу на нескольких уровнях: в системе персонажей показателен антагонизм родственников (Вакула и Солоха), что демонстрирует разрыв телесных связей в их природном, космическом значении. На уровне фабулы обращает на себя внимание многочисленность сюжетных арок, соединяющихся в единую линию лишь в конце повести, что создает эффект полицентричности. В перечисленных ранее картинах Брейгеля объединение людей происходит чисто механистически: сохраняя дискретность, изображение замыкается в рамках городской площади или просто в раме, окружающей холст, что отражает отсутствие подлинного единства между людьми и в то же время их замкнутость, ограниченность, закрытость по отношению к миру.

У Гоголя ограниченность мышления персонажей проистекает не только из реалистического подхода писателя, который не стремится идеализировать своих героев, но и из тенденции к типизации, о которой, в частности, говорит С.О. Шведова: «Персонажи, действующие в бытовом пространстве у Гоголя, не просто узнаваемы как традиционные фигуры вертепного театра; в них всячески подчеркивается вещное, неодушевленное, кукольное начало» [Шведова 1993: 51]. Именно это овеществление, «опредмечивание» человека представляется принципиальным в свете карнавного буйства материи. Любовники Солохи, спрятанные в мешки, идентифицируются сначала как множество мелкой снеди, что значимо в связи с мотивом фрагментаризации мира, а затем – как кабан, теряя свой человеческий облик. У Брейгеля этот мотив реализуется в картине «Вино на празднике святого Мартина», где отдельные представители народа как бы сливаются в единый чудовищный организм, а образ человека редуцируется до тела, подчиненного животным инстинктам. Так происходит искажение телесности: если в карнавале тело было проводником онтологических интенций, особой карнавальной духовности, то в творчестве Гоголя и Брейгеля оно постепенно начинает заслонять и подавлять дух.

В связи с этим происходит демаркация природного и антропологического. Классический карнавал подразумевал проецирование образа воспроизводящей земли на антропологию, однако теперь ощущение подлинной связи с природным миром оказывается утеряно. У Брейгеля карнавальное мироощущение замкнуто в границах городской площади: в «Битве...» дома демаркируют пространство, образуя тесную огороженную площадку, где разворачивается праздничное противостояние. Отсутствие пейзажной перспективы подчеркивается художником сознательно, поскольку природный фон представляется одной из констант живописной манеры Брейгеля. У Гоголя, например, в «Майской ночи» в сюжетной линии Каленика акцентируется мотив блуждания, невозможности найти свое место (по сюжету – свою избу), что отражает ощущение потерянности в природном космосе. Таким образом, отношения личности с миром лишаются своей органики.

Именно потеря органики ведет к экспликации театральной поэтики. В классическом карнавале игра была связана с идейной, а не эстетической составляющей: карнавал стремился воспроизвести в игре жизнь «без всякой художественно-театральной специфики» [Бахтин 2010: 16]. Однако для Гоголя и Брейгеля это уже не актуально. В «Битве...» показательна организация пространства площади как сцены, т. е. места, отделенного от пространства жизни, что противоречит самой идее карнавала и отражает разрушение его духовной основы. Не зря и телесность здесь обретает искаженные формы, отражает не избыток жизни, а ее ущербность, воплощенную в образах калек и процессии прокаженных. Не давая этим персонажам четкой пространственной привязки, Брейгель стирает границу между сторонами Карнавала и Поста, уравнивая их в статусе сложившихся стереотипов мышления, автоматизирующих человеческое существование.

Автоматизм человеческой жизни, который у Брейгеля становится лейтмотивом ранних работ, актуален и для Гоголя, на что указывает Манн, комментируя фрагмент, изображающий танец старух в финале «Сорочинской ярмарки»: «Перед нами не столько пляшущая, сколько имитирующая пляску старость. В ее поведении вносится момент марионеточности, безжизненного исполнения предписанной воли» [Манн 1988: 12–13]. Театральность в «Сорочинской ярмарке» определяется также драматическим строем отдельных фрагментов, организованных как диалогический поток с наличием минимальных «ремарок» (например, IX глава). Воздействие надличностных сил здесь представлено в комическом варианте: оно начинается с примерки Черевiku и Хивре маски черта, но затем трансформируется в отчуждение Солопия от собственной личности, которое воплощается в потере имени.

Влияние театральности отчетливо ощущается и в других повестях. Обращает на себя внимание, например, наличие ряда так называемых «немых сцен», специфику которых анализирует Манн [Манн 1988: 366–378]. В этих эпизодах очевидна сценическая пластика, при этом наличие метафизических истоков создаваемого эффекта (в «Майской ночи» в сцене со свояченицей действия Левко воспринимаются как проделки черта; в «Вечере накануне Ивана Купала» немой сцене предшествуют фантастические события) определяет специфику положения персонажей, которые оказываются не актерами, а марионетками. Имеет значение также тот факт, что немая сцена является частью арсенала трагедии, так как исторически в основе этого жанра лежит ситуация столкновения личности с роком, т. е. с надличностными силами, непонятными человеку.

Еще один важный мотив, связанный с театральностью поэтики, – мотив маски. Для классического карнавала маска была важна, с одной стороны, в чисто практическом смысле (как средство установления равенства), а с другой стороны, идеологически, так как «в народном гротеске за маской всегда неисчерпаемость и многоликость жизни» [Бахтин 2010: 51]. Мотивы сокрытия лица за маской и неспособности видеть реальную сущность предметов оказываются значимыми для обоих авторов. «В бытовом пространстве “Вечеров” идентификация – один из ведущих сюжетных мотивов. <...> Мир бытовой – мир темный, где “ничего не видеть”, где вместо ликов и лиц – личины, и даже вещи надевают маски и притворяются» [Шведова 1993: 50–51]. У Брейгеля этот мотив наиболее очевидно проявлен в «Битве...», где типы мирозерцания (карнавальный и религиозный) оборачиваются поведенческими масками. Таким образом, маскарад понимается художниками скорее в традиции Нового времени.

Наращение конфликтности существования человека в мире, выраженное в намечающейся конфронтации личности и онтологии, оказывается корнем всех указанных трансформаций. Изменение качества универсальной силы (реализующейся в карнавальной понятии стихийности), о котором шла речь выше, т. е. трансформация этой силы из природной и общечеловеческой в метафизическую, обусловлено именно этим разрывом. И именно оно открывает возможность для продуцирования связи между миром карнавала и inferнальными силами, которые представляются воплощением «чужого». Одновременное сосуществование двух взглядов на реальность – религиозного и карнавального – приводит к их сложному взаимодействию на уровне поэтики, в частности к пересечению карнавальной эстетики с мотивом бесовства, нерасторжимому единству страшного и смешного: в «Сорочинской ярмарке» все явления получают двойное освещение (обыденное и inferнальное), в «Вечере накануне Ивана Купала» наложение двух эстетических призм проявляется, например, в эпизоде с подожженным платьем тетки на свадьбе Петро и Параски.

У Брейгеля это пересечение наиболее показательно проявляет себя в «Безумной Грете»: хотя образы на картине нельзя назвать типично карнавальными, специфика изображения монстров говорит о влиянии соответствующей эстетики. Огромную монструозную голову в левом нижнем углу тошнит чудовищами, чуть правее бежит существо, у которого телесный низ заменяется лицом со сжатым ртом, правее от центра чудовище испражняется на толпу людей. Буйство материи, имевшее в классическом карнавале космическое измерение и значение, здесь перерастает в подавление телесностью духа, разрастание физической оболочки. Показательно разрушение тела испражняющегося монстра: материальность иного, не телесного плана, который всегда имеет потенциал к сопряжению с духовным, становится показателем принадлежности изображаемого существа к предметному, непроницаемому для метафизики миру. Это царство материи без духа и есть само воплощение Ада¹.

В целом процесс ослабления силы смехового начала, которое отражало универсальный, амбивалентный модус карнавального восприятия действительности, связан с разложением представления о синкретической природе мира: отделяясь от природы, личность провоцирует начало распада целостного мира, который перестает быть одноуровневым. Это и ведет к редукции травестирующей функции

¹ По замечанию М.Ю. Реутина, карнавал постклассического периода стал восприниматься как инсценировка «жизни по плоти», «города дьявола» [Реутин 2001: 30].

смеха: происходит утрата человеком доверия к миру, усложняется модус восприятия действительности. В связи с этим смех обретает двойственный характер: комический аспект соединяется с сатирическим. У Гоголя, например, в «Ночи перед Рождеством» концентрация смеха неоднородна: хотя и Вакула осмеивается, наибольший градус смеха наблюдается в эпизодах, связанных с персонажами, далекими от авторского идеала (Солоха, Чуб, дьяк, кум и т. д.). У Брейгеля сама фигура дистанцирующегося автора выносится за границы осмеиваемого, а изображенный мир рассматривается как «перевернутый», хотя комический потенциал картин можно увидеть при сравнении с копиями. Во «Фламандских пословицах» цвета сочные и разнообразны, пестрота колористики не мешает восприятию композиции как целого. Многообразие пословиц, динамичность композиции подчеркивают потенциал, который в народе есть, хотя и реализуется он «перевернуто». Питер Брейгель Младший всего этого уже не видит: его копия выполнена в мрачных тонах, и в критической оценке изображаемого сомневаться не приходится.

Трансформация смехового начала достигает своей высшей точки, когда смех становится выражением власти одного существа над другим. У Гоголя это явлено в образе Бога, смеющегося над человеком: в «Страшной мести» смех оказывается аналогом преследования, в результате чего происходит отпадение человека сначала от рода, а затем и мира в целом [Манн 1988: 42–43]. В подобной же позиции оказываются герои картин Брейгеля, где художник смотрит на мир с возвышенной точки зрения: с такой позиции все персонажи предстают как масса; пестрота костюмов нивелирует возможность выделения из толпы посредством колористических эффектов. Дидактическая интенция не может быть реализована: миры автора и персонажей оказываются обособленными, художник не обозначает путей для возможного изменения персонажей.

Все эти процессы в итоге отражают постепенное расхождение карнавальной эстетики с карнавальным мироощущением: порой происходит не только искажение форм, но и их радикальное переосмысление. У Гоголя это наиболее очевидно проявляется в «Страшной мести», в сцене, изображающей пир поляков, где налицо множество карнавальных мотивов: опьянение, пляска, еда, травестирование метафизического, смех, ругательства, игра, драка и т. д. Однако поведение поляков оценивается нарратором отрицательно; эта оценка, в сущности, произвольна, она базируется на представлении рассказчика о наличии или отсутствии скрывающегося за формой карнавального мироощущения. То же расслоение встречаем и у Брейгеля, отрицательно оценивающего праздничные действия в «Битве...», или в «Безумной Грете», где карнавальные формы служат воссозданию облика Ада. Так происходит опосредованный подрыв самих основ карнавального мировидения: карнавал в его отношении к личности перестает быть карнавалом.

Новый взгляд, взгляд личности, которая начинает осознавать свою отдельность от народного целого, соединяется с исходными формами, и в итоге создаются сложные образы, в которых карнавальное и антикарнавальное слито воедино. Однако специфика этого сложного целого в произведениях двух авторов все-таки различна: в гоголевских «Вечерах...» принципиальна перспектива в прошлое, которое видится пространством расцвета народной культуры. Гоголь проблематизирует не столько карнавал, сколько его современную реализацию, демонстрирующую начало распада гармоничной народной целостности. Этот распад осмысливается писателем трагически, хотя несовпадение личностного и коллективного только прозревается. Для Брейгеля же, несмотря на акцентирование потенциала

народа, карнавал был связан с отказом человека от самостоянья и бездумным подчинением законам «перевернутого мира». Ориентация на идеал личностного и коллективного самосознания был основой искусства Брейгеля, и если в его творчестве и есть перспектива (что осложняется прозрением неизменности человеческой природы), то это перспектива не в прошлое, а в будущее. Обращение Брейгеля к изображению народной жизни можно интерпретировать как поиск национальных истоков, попытку пробудить в человеке ту энергию, которую он видит в неисчерпаемости народной культуры, и направить эту энергию в верное русло; ведь современность у Брейгеля именно то, что требует этого энергетического, духовного подъема, который должен перерасти в действие¹.

Однако несмотря на различные специфику и истоки этой «двойственности» в творчестве обоих авторов, ее реализация зачастую обретает сходные формы, что вскрывает глубинную близость мировосприятия художников, которая, как видится, определяется и спецификой их индивидуального художественного мышления, и сходством историко-культурных ситуаций, в которых происходило становление их творческих систем. Именно такое культурное явление, как Возрождение (т. е. Северное Возрождение и «русский Ренессанс»²), во многом повлияло на тенденции реализации карнавальной эстетики в творчестве Гоголя и Брейгеля. Два важнейших процесса, характеризующих ситуацию Возрождения, – пробуждение национального самосознания и рождение самосознания личности, – как видится, и определяют особенности бытования карнавальной эстетики в творчестве обоих авторов.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4(2). М.: ЯСК, 2010. 752 с.

Гершензон-Чегодаева Н.М. Брейгель. М.: Искусство, 1983. 412 с.

Гиппиус В.В. Гоголь. Л., 1924. 239 с.

Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: В 3 т. Т. 2 / Издание подготовил И.А. Виноградов. М.: ИМЛИ РАН, 2012. 1032 с.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 1. М.: Наука: ИМЛИ РАН, 2003. 922 с.

Львов С.Л. Питер Брейгель Старший. М.: Терра, 1998. 304 с.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988. 413 с.

Реутин М.Ю. «Пляска смерти» в Средние века // *Arbor Mundi*. М., 2001. № 8. С. 9–38.

Шведова С.О. Театральная поэтика барокко в художественном пространстве «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Гоголевский сборник. СПб., 1993. С. 41–54.

Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века: учеб. пособие. М.: Флинта, 2013. 748 с.

Peace R. The Enigma of Gogol. Cambridge University Press, 2009. 356 p.

Perlina N. Travels in the Land of Cockaigne, the Sluggards Land and Dikanka: Mythological Roots of Gogol's Carnival Poetics // *The Supernatural in Slavic and Baltic literature: Essays in honor of Victor Terras / Ed. by Amy Mandelker a. Roberta Reeder*. Columbus (Ohio): Slavica publ., 1988. P. 57–69.

¹ Политическая ситуация в современных художнику Нидерландах требовала участия народа в судьбе своей страны. Подробнее об этом см. [Львов 1998]

² Определение А.С. Янушкевича [Янушкевич 2013: 9].

REFERENCES

- Bakhtin M.M. Collected Works: In 7 vols. Vol. 4(2). Moscow. Yazyki Slavyanskikh Kultur Publ. 2010. 752 p.
- Gershenson-Chegodava N.M. (1983) Bruegel. Moscow. Iskusstvo Publ. 412 p.
- Gippius V.V. (1924) Gogol. St. Petersburg. 239 p.
- Gogol in Memoirs, Diaries, Correspondence of Contemporaries. Complete systematic body of documentary evidence: In 3 vols. Vol. 2. Moscow. IWL RAS Press. 2012. 1032 p.
- Gogol N.V. The Complete Works and Letters: In 23 vols. Vol. 1. Moscow. Nauka Publ. 2003. 922 p.
- Lvov S.L. (1998) Pieter Bruegel the Elder. Moscow. Terra Publ. 304 p.
- Mann Yu.V. (1988) Poetics of Gogol. 2nd. enl. ed. Moscow. Khudozhestvennaya Literatura Publ. 413 p.
- Peace R. (2009) The Enigma of Gogol. Cambridge University Press. 356 p.
- Perlina N. Travels in the Land of Cockaigne, the Sluggards Land and Dikanka: Mythological Roots of Gogol's Carnival Poetics. In: The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in honor of Victor Terras / Ed. by Amy Mandelker a. Roberta Reeder. Columbus (Ohio): Slavica publ., Cop. 1988, pp. 57–69.
- Reutin M.Y. "Dance of Death" in the Middle Ages. *Arbor Mundi*. 2001. No 8, pp. 9–38.
- Shvedova S.O. Theatral Baroque Poetics in the Artistic Space "Evenings on a Farm Near Dikanka" by N.V. Gogol. In: Collection about Gogol. St. Petersburg. 1993, pp. 41–54.
- Yanushkevich A.S. (2013) History of Russian Literature in the First Third of the 19th century: Training Manual. Moscow. Flinta Publ. 748 p.

Сведения об авторе:

Ольга Павловна Стасенко,

бакалавр

Томский государственный университет

Olga P. Stasenko,

Bachelor of Philology

Tomsk State University

stasenko.los@mail.ru