

УДК 80

DOI: 10.33764/2411-1759-2019-24-3-257-278

ПРОСТРАНСТВО ГЕРМАНИИ В ИДИЛЛИИ Н. В. ГОГОЛЯ «ГАНЦ КЮХЕЛЬГАРТЕН»: К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Сергей Сергеевич Жданов

Сибирский государственный университет геосистем и технологий, 630108, Россия, г. Новосибирск, ул. Плеханова, 10, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой языковой подготовки и межкультурных коммуникаций, тел. (383)343-29-33, e-mail: s.s.zhdanov@sgugit.ru

В статье рассматривается немецкое пространство в идиллии Н. В. Гоголя «Ганц Кюхельгартен» с точки зрения сентименталистской и романтической традиций изображения Германии в русской литературе. При этом акцентировано наличие в локусе типичных для идиллической немецкости черт закрытости, ахронности, мирности, т. е. признаков особого локального типа, с которым связаны немецкие герои места, не способные покинуть свое пространство, и в который не вписывается Ганц Кюхельгартен, герой пути, страдающий от существования в рамках тесного идиллического мирка. Данному персонажу также доступно пространство онирически-фантастического локуса. Таким образом, Кюхельгартен движется в двух мирах – физическом и воображаемом. Его путь представляет собой круг: герой покидает границы идиллии и отправляется, как свойственно романтическим персонажам, на поиски мечты, но затем разочаровывается в реальности большого мира и возвращается в свою идиллию.

Ключевые слова: идиллия, художественное пространство, образ Германии, романтизм, сентиментализм, русская литература.

Введение

Идиллия В. Н. Гоголя «Ганц Кюхельгартен» неоднократно становилась объектом литературоведческих исследований. Так, можно назвать работы К. К. Джафаровой [1, 2], Э. М. Жилияковой [3], Ю. В. Манна [4], И. А. Поплавской [5], А. Д. Сесоровой [6], Е. О. Третьякова [7]. Кроме того, акцент на рассмотрение немецкости в данном гоголевском тексте сделан в исследованиях Е. В. Папиловой [8] и Д. Л. Рясова [9]. Однако лишь в работе последнего литературоведа анализируются маркированные немецкостью пространственные характеристики текста. Но, во-первых, они рассматриваются в ряду других аспектов темы Германии в идиллии Н. В. Гоголя. Во-вторых, Д. Л. Рясов не исследует подробно вопрос влияния на созданный писателем образ страны русской литературной традиции описания немецкого пространства. Таким образом, наша работа призвана заполнить данную лауну и осветить вопрос литературной преемственности в изображении Германии русскими писателями XVIII–XIX веков.

Методы и материалы

В исследовании заявленной проблемы изображения пространственных образов в произведении Н. В. Гоголя нами используются прежде всего аналитико-

описательный, сравнительно-сопоставительный, семиотико-структурный и историко-типологический методы. Основным материалом исследования служит идиллия Н. В. Гоголя «Ганц Кюхельgarten».

Амбивалентность оценок идиллического пространства в произведении

В упоминаемых выше работах К. К. Джафаровой акцентируется жанровое своеобразие произведения Н. В. Гоголя, сочетающее в себе черты идиллии (как жанра) и романтической поэмы [1]. При этом подчеркивается, что изначальные образы идиллии, основанные на античной традиции и перенятые средневековой буколиккой, подвергаются в Новое время смысловой трансформации. В результате такой ресемиотизации «для сентименталистов и романтиков идиллические герои, ведущие патриархальную, непритязательную жизнь рядом с природой, переставали быть условными и жеманными пастухами и пастушками..., теперь они воплощали просветительский, руссоистский идеал "естественного человека" <...> Хотя окончательного разграничения понятий "идиллия" и "пастораль" ... не произошло» [1, с. 24].

В нашем исследовании мы, однако, концентрируемся на трактовке идиллии в качестве особого типа художественного пространства, особого «идеального ландшафта», который инспирирован «культурными кодами европейской традиции, связанными со словесными и визуальными образами "земного рая", Золотого века и "Обетованной земли"» [10, 37]. Эта смысловая сфера идиллического, с одной стороны, порождает «ощущение некоей утраты» [1, с. 25], связанной с мотивами богооставленности и потерянного рая. Рефлексия по поводу этой утраты актуализирует целый пласт «ностальгирующих» текстов. С другой стороны, эпоха Просвещения инспирирует оптимистическое мировоззрение, связанное с представлением, «... что aetas aurea потерян не навсегда, что он способен возродиться и стать кодом описания предстоящего или уже наступившего идеального времени» [11, с. 75].

Как видим, пространственное понимание идиллии выходит далеко за рамки вопроса жанрового своеобразия, хотя и он, как нам представляется, может быть решен, если обратиться к работе Ю. М. Лотмана «Структура художественного текста», в которой исследователь определяет идиллию как подтип «классификационного (бессюжетного) текста», поскольку в ней не предполагается «функция действователя» [12, с. 229]. Действительно, пространство в идиллии (как жанре) самозамкнуто и гомогенно, что отрицает возможность «действия»-движения, представляющего собой «попытку преодоления» структуры [12, с. 229], которая возникает в случае разноустроенного, членищегося на подпространства хронотопа.

Таким образом, идиллический локус может «отрываться» от жесткой привязки к жанру идиллии и актуализироваться в виде особого подпространства в иного рода текстах. Это, в частности, происходит в русской литературе рубе-

жа XVIII–XIX веков, в сентименталистских произведениях Н. М. Карамзина «Письма русского путешественника» [13] и Ф. П. Лубяновского «Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах» [14], где пространство Германии рассматривается по-разному, в том числе через призму оппозиции «идиллического» (аркадского) и «неидиллического» [15]. В этих травелогах членение хронотопа на подпространства еще достаточно определено, в том смысле, что граница между идиллией и неидиллией во многих описаниях является достаточно четкой. Идиллия еще зачастую самозамкнута, представляя собой бестревожный ахронный анклав внутри большого неидиллического мира, с которым она относительно слабо связана. Русский путешественник зачастую скользит взглядом по ее границам, чем «проживает» эту идиллию. Этот наблюдатель изначально Другой, аутсайдер, т. е. герой внешнего пространства, по отношению к немецкой Аркадии.

Но даже в рамках нарратива Н. М. Карамзина и Ф. П. Лубяновского самозамкнутость немецкой идиллии не абсолютна. Между ней и большим художественным миром, с одной стороны, возникают отношения структуры. С другой стороны, даже небольшая степень разомкнутости пространства способна породить амбивалентность оценок как разницы взглядов на идиллию изнутри и извне.

Для «героев своего места (своего круга)» [16, с. 417], пространственных производных от локуса, идилличность идиллии (просим прощения за неизбежную тавтологию) абсолютна, являясь «естественным порядком вещей», внутренним законом функционирования данного типа пространства. Эти персонажи не способны осмыслить мир за пределами собственного пространства, поскольку он, по сути, для них не существует и, собственно, пределов (пространственных границ) для таких персонажей просто нет. Как указывает М. М. Бахтин, для идиллии характерна «...органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту – к родной стране со всеми ее уголками, к родному дому <...> Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами...» [17, с. 374]. Таким образом, поддерживаются гомогенность и внутренняя устойчивость идиллической сферы.

Амбивалентность же возникает при взгляде извне, когда идиллию наблюдает «герой пути» [16, с. 417], который перемещается между пространствами различных типов. В этом случае идиллия может как остаться идиллией, так и получить иную оценку, в частности, маркироваться в качестве филистерского (обывательского) локуса. Тогда его ограниченность и отграниченность от большого мира получают негативную коннотацию.

Уже в сентименталистских текстах мы можем наблюдать развитие темы германского филистерства [15, с. 61]. Но акцентируется она уже в романтическом дискурсе (особенно в его позднем варианте), где «...земное пространство может быть разделено на два противоположных по своей значимости топоса: топос художника и топос филистера, топос социума» [18, с. 107]. Русский ро-

мантизм, инспирированный романтизмом немецким, усвоил эту модель структурирования пространства и стал применять ее также при изображении маркированных немецкостью локусов. В результате в русской словесности формируется свой «романтический первообраз» Германии [19, с. 57] как описательная схема, воспроизводящаяся в произведениях различных авторов.

Романтическое мировидение характерно и для текста «Ганца Кюхельгартена» – произведения, с которого «...берет начало немецкая тема в творчестве...» Н. В. Гоголя [9, с. 168]. Во время написания идиллии писатель увлекается как немецким романтизмом [9, с. 168], так и его русской «версией», представленной творчеством «медиатора» культур Германии и России В. А. Жуковского: «Неудивительно поэтому, что Гоголь выбирает местом действия именно Германию. Подобный *миф*¹ об этой стране, как бы олицетворявшей романтизм, был распространен в России первой половины XIX в.» [9, с. 169].

То, что перед нами не просто идиллия как жанр, а идиллическое пространство, встроенное в романтический мир, свидетельствует, среди прочего, фигура главного героя, по имени которого и названо произведение «Ганц Кюхельгартен», в отличие от большинства других немецких героев гоголевского текста, не тождествен идиллическому пространству, более того, находится в конфликте не только с ним, но, по сути, со всем миром, не соответствующим «идеальным» представлениям о нем Ганца. Как пишет К. К. Джафарова, «гоголевский персонаж являет собой предельную степень романтического в том смысле, что представляет тип героя, который в принципе не может примириться с действительностью, ему противостоят не отдельные люди, не формы общественного устройства, а сама реальность, которая так разнится с его мечтами» [2, с. 7]. В аналогичном ключе высказывается и Е. О. Третьяков, определяя «основным конфликтом поэмы» «противоречие между изначальной гармонией онтологии бытия и стремлениями человека, не видящего этой гармонии» [7, с. 51].

Амбивалентность описания немецкого пространства порождается наличием в гоголевском тексте различных точек зрения на идиллию. Так, имеются герои места (это прежде всего Луиза и ее родня). Это, по замечанию Ю. В. Манна, «...те, кого Гоголь называл «существователями», или просто люди незаметной судьбы...» [4, с. 171]. Их положительное отношение к идиллии дается «по умолчанию» – собственно, говоря, герои места получают «голос» лишь в том случае, когда идилличность нарушается героем пути. Так, Луиза начинает рефлексировать неуютность своего существования из-за того, что ее возлюбленный Ганц меняется. Страдания героини усиливаются, когда Кюхельгартен бросает идиллию Дома-семьи ради искуса внешнего большого мира. В сцене у могилы пастора, деда Луизы, не дождавшегося ее счастливого брака с Ганцем, актуализируется пространство «душевной глубины» героини, т. е. область «психологического/душевного», которая у идиллических героев места обычно крайне ре-

¹ Курсив Д. Л. Рясова. – С. Ж.

дуцирована²: «...думает в душевной глубине: «Нет, не сбылись живые упования твои. ...ты желал... навеки наш союз соединить. Как ты любил мечтательного Ганца! А он...»» [20, с. 42]. В свою очередь, из-за страданий Луизы «обретает» речь ее мать: «Так долго не годится быть Луизе! <...> Зачем бродить? беда мне с этой девкой; не выкинет она из мыслей Ганца...» [20, с. 43]. Таким образом, мать героини желает, чтобы дочь забыла возлюбленного. Это забвение должно означать ее возвращение в самозамкнутый локус идиллического, порывание связи (через Ганца-медиатора) с внешним неудобным пространством, т. е. восстановление разрушенной гармонии.

Образ Кюхельгартена как героя пути в гоголевском тексте отвечает как раз за эту связь с большим миром, из-за чего «...идиллический мир здесь не только не изолирован, но связан с реальной внелитературной действительностью, современной автору» [1, с. 26]. В отличие от большинства других персонажей произведения, Ганц способен выходить за пределы немецкого идиллического локуса. Эти «выходы» имеют двоякую форму. С одной стороны, герой физически покидает родной край. С другой – «реальному» пути предшествует уход Ганца в собственный мир фантазий, в которых он грезит о внешнем пространстве. Без такого предварительного онирического путешествия реальное было бы невозможно. Наличие внутреннего иначе устроенного мира создает необходимую сюжетопорождающую структуру, основанную на разрывании связи с идиллическим локусом родного дома: «...далеко милые виденья уносят юношу с собой. ...если мир души разрушен, забыт счастливый уголок, к нему он станет равнодушен и для простых людей высок» [20, с. 19]. Соответственно, Ганц глядит на идиллию не изнутри, а извне.

С этой «аутсайдерской» точки зрения идиллия получает иную оценку. Этот локус маркируется как приземленный, поскольку перемещение в пространство мечты традиционно расценивается как воспарение-восхождение над профанным миром, и суетное («жилище суеты» [20, с. 19]; «ничтожность в мире» [20, с. 28]): «...мечты его... воздушно поднимают из океана суеты»³ [20, с. 20]. При этом «суета» обывательского мирка противопоставлена «волненью» большого «мира», которое можно «испить» «душой», «к счастью не остывшей» [20, с. 29]. В этом макропространстве иной масштаб оценки экзистенции. Только там, по мысли Кюхельгартена, можно «встретить» «прекрасное» [20, с. 29].

² Соответственно, благодаря связи с образом Ганца образ Луизы получает отдельные черты героини пути, прежде всего динамику, не свойственную статичным героям места. Нелучайно Луизина мать подчеркивает отличие дочери от остальных в том, что последняя где-то «бродит» [20, с. 43].

³ С другой стороны, «путешествие» героя из внешнего во внутренний мир в гоголевском тексте изображается не в качестве воспарения в воздушности, а как погружение в водность: «...Ганц все так же в мыслях тонет, в глубь их далеко погружен» [20, с. 28]. Но эта водность внутренне-душевная противопоставленная внешнему «океану суеты» [20, с. 20]. Таким образом, Высь и Глубь в хронотопе произведения есть, по сути, одно и то же – высшие точки движения по вертикали, противопоставленного горизонтальному существованию остальных персонажей.

Замкнутое же немецкое микропространство дарит герою не радость, а фрустрацию из-за несовпадения наблюдаемой героем действительности с онирической реальностью: «Опять тоска, опять досада; хотя бы Фавн пришел с долин, хотя б прекрасная Дриада мне показалась в мраке сада» [20, с. 20]. Здесь происходит конфликт между идеализированным античным миром мечты и немецким обывательским локусом: «О, как чудесно вы свой мир мечтою, греки, населили! <...> А наш – и беден он, и сир, и расквადрачен весь на мили» [20, с. 20]. «Расквадраченность на мили» есть признак рационалистически упорядоченного пространства, ассоциирующегося с филистерским началом. Кроме того, «расквадраченность» отсылает к образу решетки/клетки, т. е. обывательский локус фактически приравнивается к тюрьме духа. Закрытость, антропная соразмерность идиллического пространства теперь оценивается как запертость, отсутствие простора («угол тесный» [20, с. 30] Ганца есть антитеза «счастливого уголка» [20, с. 19] героев места), которое ощущает также гетевский Фауст в своем кабинете в начальных сценах трагедии. Аналогичным образом гоголевскому Кюхельгартену «...казалось душно, пыльно в сей позаброшенной стране; и сердце билось сильно... по дальней... стороне» [20, с. 22]. Образ существования в тюрьме как пожизненного заключения актуализирует также моральные коннотации в описании пространства. Жить в маленьком мирке для Ганца равнозначно смерти-в-жизни, которую может оборвать либо уход-побег, либо фактическая гибель тела. Отсюда контаминация «своего» самозамкнутого локуса с пространством могилы: «... ужели мне здесь душою погибать? <...> При жизни быть для мира мертву?» [20, с. 28]. В итоге немецкая идиллия трансформируется, с точки зрения Кюхельгартена, в антиидиллию. Соответственно, маркирование райскостью переносится с локуса Своего (близкого) на пространство Чужого (дальнего), которое становится новым Своим: «Я ваш! я ваш! из сей пустыни вниду я в райские места; как пилигрим бредет к святыне...» [20, с. 29]. В результате путь Кюхельгартена получает коннотацию паломничества.

Однако, столкнувшись с реальностью Чужого, герой вновь фиксирует ее несовпадение с реальностью мечты. Он совершает очередную переоценку пространства и возвращается домой, чтобы восстановить потерянную идиллию. Теперь уже родной край кажется ему грезой, но не о мирской славе большого мира, а о покойном пристанище от невзгод: «...ему покой теперь бы нужен» [20, с. 44]; «...а нет в душе железной воли, <...> – не лучше ль в тишине укромной по полю жизни протекать, семьей довольствоваться скромной и шуму света не внимать?» [20, с. 46]; «Полно, это грезы; пусть же не просыпаюсь я. Она все та ж, и так любила меня всей детскою душой!» [20, с. 48]. В итоге все, связанное с большим миром, воспринимается героем как наваждение, «страданий тяжкий сон», избавление от которого вызывает идиллическое обновление Ганца: «...живой, спокойный, переродился снова он. На время бурей возмущен, так снова блещет мир наш стройный...» [20, с. 48–49]. Путь Кюхельгартена замыкается в кольцо: сбежав из идиллии, герой обратно в нее возвращается. Одновременно замыкается родовой идиллический цикл: Ганц наконец женится на

Луизе, что знаменует заход на новый ахронный круг дома-семьи. Возвращение Кюхельгартена означает замыкание в идиллическом локусе, который теперь оценивается как благо и восстановление былой гармонии в духе библейской притчи о блудном сыне. Недаром, завидев «родимые луга», Ганц, «...как ребенок слабый, плачет...» [20, с. 45]. Кроме того, перерождение героя означает его «подгонку» под масштаб идиллического локуса («стройного мира»), с которым Кюхельгартен теперь отождествляет себя.

Но полного уподобления героя и окружающей его идиллии не происходит даже в финале произведения. Кюхельгартен не становится персонажем места, полностью «растворенным» в своем пространстве. Этот «зазор» между Ганцем и идиллическим локусом выражен в строчках, завершающих сцену свадьбы, после которой в идиллическом хронотопе больше не о чем повествовать. Однако Н. В. Гоголь, по сути, оставляет финал открытым, не полностью зацикленным с помощью ремарки о женихе: «Но что ж опять его туманит?» [20, с. 49].

Эта двусмысленность связана с амбивалентной оценкой идиллии самим рассказчиком. С одной стороны, он с упоением описывает умиротворяющие пейзажи немецкой деревни, аркадскую простоту нравов, безмятежное существование селян на лоне природы. С другой стороны, повествователю близок и честолюбивый замысел Ганца, повлекший героя в большой мир. В связи с этим в финале наблюдается любопытный переход от позиции Кюхельгартена к позиции рассказчика. Упомянув «затуманенный взор» Ганца, повествователь пускается в рассуждения о странности человеческой природы, иллюстрируя свое лирическое отступление примером из школьной жизни (сам автор, по крайней мере, в момент начала написания произведения, предположительно, еще учился в гимназии [4, с. 168]): «Так в заключение школьник ждет, когда желанный срок придет. Лета к концу его ученья <...> он независимый, он вольный, собой и миром всем довольный, но, расставаясь с семьей своих товарищей... и размышляет он, и стонет...» [20, с. 50]. Если это сравнение отнести к Кюхельгартену, то оно не имеет смысла. Сопоставлять Ганца с покидающим *alma mater* школяром было бы уместно в момент ночного бегства героя из немецкой идиллии. Тем более, что тогда Кюхельгартеном овладевают сходные чувства ностальгии, тоски по утраченному: «Но грустно в сей душе глубокой. Вот оглянулся он назад. Но уж туман окрестность кроет, и пуще юноши грудь ноет, прощальный посылая взгляд» [20, с. 31]. В финале же произведения Ганц не покидает семью, а, наоборот, возвращается в нее. Таким образом, повествователь вновь отсылает нас к сцене расставания с родным домом, которая является для него более значимой, чем эпизод возвращения. Собственного говоря, последние строки гоголевского текста показывают, что финальное лирическое отступление относится в большей степени к рассказчику, чем к главному герою. Повествователь проецирует на себя начало пути Кюхельгартена, а не конец: «В уединении, в пустыне, в никем не знаемой глуши, в моей неведомой святыне, так созидаются отныне мечтанья тихие души. Дойдет ли звук подобно шуму, взволнует ли кого-нибудь...?» [20, с. 50]. Как и Ганц, рассказчик живет в некой

идиллической глуши, из которой мечтает вырваться, чтобы стать известным. Неудивительно поэтому, его амбивалентное отношение к онирическому пространству Кюхельгартена. Ведь сам повествователь создает себе свою романтическую страну фантазий⁴: «...с неразгаданным волнением свою Германию пою. Страна высоких помышлений! Воздушных призраков страна!» [20, с. 50].

Наконец, амбивалентность в оценках идиллии как надежного убежища и одновременно клетки исподволь проявляется в образе еще одного героя пути – старого пастора, деда Луизы. Правда, его путь в сюжетном плане «свернут» до нескольких предложений. Образ пастора отмечен мотивом тайной тоски, свойственной и Кюхельгартену: «Зачем же тайная тоска вся душу мне насквозь проходит...?» [20, с. 12]. Кроме того, старик признается, что «себя погреб в себе давно...» [20, с. 12]. Это корреспондируется с самоуглублением, уходом Ганца в свой внутренний мир, а также с самозамыканием-погребением в «могиле» бестревожного локуса. Наконец, пастор оказывается в прошлом связан с большим внешним миром: «И я был злой на свете воин, меня робели пастухи; мне лютые дела не новость; но дьявола отрекся я, и остальная жизнь моя – заплата малая моя за прежней жизни злую повесть...» [20, с. 13]. Хотя о «злой повести» «прежней жизни» героя мы имеем лишь самое общее представление, оно, тем не менее, встраивается в общую схему оппозиционных пространств идиллического – антиидиллического. Последнее маркируется инфернальностью (связью с «дьяволом») и воинственностью. Мир и спокойствие есть характерные черты идиллии. Соответственно, война и разбой – принадлежность антиидиллии, что, например, мы встречаем еще в карамзинских «Письмах русского путешественника», где антиидилличность Пруссии задается через мотив разбоя: «Пруссия не Аркадия, и наш век не золотой: меня могли ограбить...» [13, с. 42]. Характерно также то, что гоголевский будущий пастор угрожает пастухам, образы которых на уровне аллюзий связаны с жанром идиллии.

Итак, дед Луизы, как и Кюхельгартен, проходит некий путь, меняется – в данном случае из лихого вояки-злодея становится добропорядочным пастором. Вообще, такие метаморфозы немецких персонажей – довольно частое явление в русской литературе. Как пишут А. В. Жуковская, Н. Н. Мазур, А. М. Песков, «нередко тот или иной конкретный немецкий характер строился по стереотипу лишь для того, чтобы стереотип по ходу сюжета был нарушен» [22, с. 49–50]. Сравните, например, с описанием в повести В. А. Соллогуба «Аптекарьша» превращения буйного бурша в смиренного пастора: «У меня был

⁴ Существование «своей» романтической Германии, собственных представлений о стране, Н. В. Гоголь признает в письмах к М. П. Балабиной: «...та ли теперь эта Германия, какую ее мы представляем себе. Не кажется ли она нам такую только в сказках Гофмана?» [21, с. 187]; «Это были лета поэзии, в это время я любил немцев, не зная их, или может быть я смешивал немецкую ученость, немецкую философию и литературу с немцами. <...> немецкая поэзия далеко уносила меня тогда в даль, и мне нравилось тогда ее совершенное отдаление от жизни и существенности. И я гораздо презрительней глядел тогда на все обыкновенное и повседневное» [21, с. 251].

один товарищ... отчаянный <...> В день отъезда он напроказил до того, что волосы становились дыбом; но при последнем стакане вина он заливался горькими слезами и сказал три слова: «Прощай, золотая молодость! – Lebe wohl, goldene Jugend!». На другой день он был мирным пастором, учился благословлять, готовил проповеди и вспоминал о своей студентской жизни с тихой улыбкой, как будто бы прошедшие несколько часов были целыми годами» [23, с. 174]. Но в случае гоголевского пастора эта смена нрава и места жительства, скорее всего, не «механическое совмещение типажей» [22, с. 51], а все-таки путь, о котором нам просто не рассказывают, т. е. герой выбирает уход в мирный бестревожный локус как искупление прошлых грехов и сознательный отказ от насилия.

Антропный порядок и природный хаос в немецком пространстве

От вышеизложенных общих замечаний об оценке идиллического немецкого пространства перейдем к анализу его структуры в гоголевском тексте. При этом следует иметь в виду, что немецкость данного локуса довольно условна в силу «книжного» (опосредованного) характера знакомства автора с Германией на момент создания произведения. Как указывает Д. Л. Рясков, «конечно, на страницах идиллии мы встречаем немецкие географические названия, имена, и даже немецкий стол» [9, с. 169], но «не совсем "немецкое"» изображаемое пространство «...Гоголь мог наблюдать и на родине...»: так, в описании осеннего локуса, по мнению исследователя, «...скорее узнается малороссийская осень»⁵ [9, с. 170]. В то же время укажем, что национальный колорит в идиллии далеко не основной элемент. Тот же русский путешественник Н. М. Карамзина, который непосредственно наблюдал Германию, описывает идиллический пейзаж в весьма условном «буколическом» духе: немецкая «молодая крестьянка с посошком» воспринимается повествователем как «Аркадская пастушка», спешащая на встречу со своим пастушком «в сени каштанового дерева» [13, с. 57]. По сути, идиллическое пространство в европейской культурной традиции достаточно универсально.

Итак, идиллический локус в гоголевском тексте представлен в традиционной рустикальной форме. Образ деревни Люненсдорф, «где ограничился лиц наших мир»⁶ [20, с. 22], удобен в том плане, что он является медиационным

⁵ Возможно, «малороссийский» колорит в гоголевском тексте отражают не столько пейзажные, сколько бытовые детали. Так, повествователь упоминает, что после грозы «...песни звонкие с деревни звучат...» [20, с. 32], тогда как Ф. П. Лубяновский подчеркивает «молчаливость» немецких крестьян: «Молчание тихих весенних ночей не прерывается у них ни беседами, ни песнями, так, как у нас, и особенно в Малороссии...» [14, с. 35].

⁶ Отметим характерное для самозамкнутой идиллии уравнивание деревни и мира. Для данного локуса характерны также идиллическая ахронность и спокойствие: «Ушло два года. В мирном Люненсдорфе по-прежнему красуется, цветет; все те ж заботы, и забавы те же волнуют жителей покойные сердца» [20, с. 40].

между антропным и природным типами пространств, т. е. удовлетворяет требованию руссоистской естественности. Пространственная синкретичность рустикального локуса означает отсутствие резко выраженных границ между человеческим и природным миром в пейзажных описаниях, которыми изобилует идиллия Н. В. Гоголя: например, в сцене возвращения Кюхельгартена «...бродит взор по злачным холмам, желтым нивам, по разноцветной цепи гор» [20, с. 44]. Здесь «нивы» (антропная горизонталь) не противопоставлены горам (природной вертикали), но образуют с ними идиллическое единство. Также автор обращается к поэтике зеркальности в плане уподобления антропного мира его отражению в природных водах: «Вот проглянула деревня, дома, сады. <...> и блещет луч на стареньком заборе. Пленительно оборотилось все вниз головой в серебряной воде: забор, и дом, и садик в ней такие ж. Все движется в серебряной воде: синее свод, и волны облак ходят, и лес живой вот только не шумит» [20, с. 11]. Идиллический объединительный синкретизм доходит до неразличимого подобия морского низа и небесного верха на основании водного ониризма, порождающего образ воздушного моря.

Более того, водный ониризм «видит» море на суше – в образе колышущихся на ветру изобильных полей: «... ходили волны от ветру золотого в поле хлеба...» [20, с. 15]. С другой стороны, воздушный ониризм актуализирует образы сгущения, уплотнения видений: «...сгустились вот над ними деревья...» [20, с. 15]. Кроме того, солнечные лучи предстают как воды, вливающиеся в вегетативную образность: «...плоды пред солнцем наливались прозрачные...» [20, с. 11]. Свет и вода также порождают «радужный туман», сквозь который «...неслись моря душистых ароматов...» [20, с. 15]. В результате этого стихийного синкретизма становится неясно, о каких водах идет речь во фрагменте: «...вдали темнели воды зеленые...» [20, с. 15] – о море или лесе.

Даже само море вовлекается частично в синкретическое смешение антропного и природного, несмотря на то, что, согласно Г. Башляру, «морская вода – вода бесчеловечная, она не выполняет первейшей обязанности всякой почитаемой стихии, заключающейся в непосредственном служении людям...» [24, с. 212]. Однако в гоголевском тексте прибрежный локус идиллии заполнен людьми. С моря доносится «разгульная» «песнь гребцов удалых» [20, с. 15]. Морскую идиллическую прогулку предпринимает и семья Луизы вместе с Ганцем. Морская стихия изображается здесь умиротворенной: «спокойный тихий вечер»; «Спокойно все» [20, с. 25]. Природа описывается находящейся в согласии со счастьем Луизы и Ганца, что передается через образ поцелуя как игры света на волнах: «...прощальные лучи целуют где-то сумрачное море <...> и вдалеке виднеют, сквозь туман морской, утесы, все разноцветные» [20, с. 25]; «...все в молчанье любовались, как за кормой широкая ходила волна и в брызгах огнецветных, вдруг веслом разорванная, трепетала...» [20, с. 26]. Кроме того, напомним, вода в тексте имеет свойства зеркальности и стеклянности: «...сверкает море, как стекло» [20, с. 35].

Обращает на себя внимание обилие в тексте образов животных, птиц, насекомых, которые также придают пространству витальности: птицы в кроне липы [20, с. 12], мурлычущий кот у дома [20, с. 15], поющие «веселые жаворонки» [20, с. 15] в поле; там же упомянуты собирающая мед «с живых цветов» «пчела-работница» и «резвунья стрекоза» [20, с. 11], ласточка над морем [20, с. 26]; оглашающий «всю рощу» «царь соловей» [20, с. 36]. Разумеется, сельская идиллия немислима без описания домашних животных: мычащих «игристых стад» в долине [20, с. 15]; во дворе же Луизиного отца «...протяжно клохчут индейки; хлопая, встречает день крикун петух, и по двору вот важно, меж пестрых кур, он кучи разгребает зернистые; гуляют тут же две ручные козы и, резвяся, щиплют душистую траву» [20, с. 22–23].

Бестревожность пейзажа подчеркнута в мотиве всепроникающего света, придающего ландшафту ясность, оформленность и транспарентность, создающие необходимые условия для наблюдения-любования: «Светает. Вот проглянула деревня <...> Все видно, все светло» [20, с. 11]; «...светло, свод чист; сквозь рощу солнце светит ярко...» [20, с. 12]; «...выходит важно месяц ясный. И все прозрачно, все светло...» [20, с. 35]. Достаточно часто встречается символика золотого цвета-света, означающего пространство жизни: «Вся в золоте сияет колокольня...» [20, с. 11]; «волны золотого хлеба» [20, с. 15]; «...искрами живыми, золотыми деревья тронуты...» [20, с. 25]; «...на листьях темных, пожелтелых сверкает золота струя» [20, с. 45]; «...унизан искрами дуб древний...» [20, с. 32]. Яркость и контрастность пейзажу как визуальному «пиршеству» придает и красный цвет: «...краснеют черепицы, и ярко луч по краям их скользит» [20, с. 15]; «...темнеет, тухнет вечер красный...» [20, с. 35]; «...облаков блестящих, белых ярче алые края...» [20, с. 45]. Свет/цвет – это также маркер сакрального пространства в гоголевском тексте: «Дугою семицветной горит на небе райский свет...» [20, с. 32].

Центром этой идиллии выступают локусы домов как средоточия антропного жизненного пространства. В описании жилищ также подчеркивается их подобие своим немецким хозяевам. Так, «уютный домик пастора», в котором «...давно старик живет», «ветшает» соразмерно с временем хозяина, сохраняя при этом свойства обжитости, уютной освоенности человеком: «...как-то мило в нем, и ни за что старик его б не отдал» [20, с. 11]. Мотивы старения и конечности индивидуальной жизни в этом изображении сглажены, благодаря «встроенности» человеческого бытия в природный наиндивидуальный цикл, превращающий экзистенциальную трагедию смерти в элегическую рефлексию (как одну из сторон все того же синкретизма природного и антропного начал): «Вот та липа, где отдыхать он любит, тож дряхлеет» [20, с. 11]. При этом образ увядания соседствует с образом витальной молодости: «Зато вокруг ней зеленые прилавки из дерну свежего. В дуплистых норах ее гнездятся птички, старый дом и сад веселой песнью оглашая» [20, с. 12]. Таким образом, жизнь в рамках идиллии торжествует над энтропией, разрушением.

Другим элементом идиллического центра является дом мызника Вильгельма Бауха, отца Луизы. Поскольку Дом-семья пастора ветшает, то Дом-семья мызника должна занять его место в ахронном цикле рождений-смертей. Это пространство также характеризуют свойства визуальной доступности, заметности («...краснеют черепицы...» [20, с. 15]; «Уж издали белеет...» [20, с. 22]), скромности («скромный домик» [20, с. 22]), которая есть следствие умеренности как неизменной характеристики идиллии [11, с. 75], а также миниатюрности и веселости («веселый домик» [20, с. 22]). Последней чертой наделена и сама «веселая» [20, с. 22] деревня Люненсдорф. Более того, «веселыми» названы морские «берега», вдоль которых плывут семейство Луизы и Ганц [20, с. 25]. Веселость эта проистекает из идилличности существования, отсутствия настоящих бед и испытаний. При этом неодушевленные объекты проникаются антропностью, попадая в зону медиации между живым и неживым, т. е. возникает семантическая неясность, исходит ли свойство веселья от объекта или от субъекта-наблюдателя. Домик мызника, как и жилище пастора, вписан в природный растительный ландшафт – окружен деревьями и опутан лозой: «...вокруг каштаны старые стоят, нависши ветвями, как будто в окна хотят прорваться; из-за них мелькает решетка из прекрасных лоз <...> по ней висит и змейкой вьется хмель...» [20, с. 22]. В описании природное и антропное тесно переплетаются. Дом не отгорожен от естественного локуса, что подчеркнуто образами «старых каштанов», простирающихся «в окна», а также «мохнатых голубей», чья стая «толпится» «в пролом на чердаке» [20, с. 22]. Та же идея слияния домашнего (антропного) и природного присутствует в описании «дыма из белых труб», который «...вился и облака приумножал» [20, с. 23]. Кроме того, «вечно милые деревья» [20, с. 23] вокруг дома воплощают в себе идею идиллической ахронности.

В описании домашнего пространства также подчеркивается ургийная составляющая домашней идиллии, которую создает хозяин-строитель: «Его строил он! Веселый домик! Он выкрашен зеленой краской, крыт красивую и звонкой черепицей...» [20, с. 22]; решетка «...красиво и хитро сделана самим Вильгельмом...» [20, с. 22]. Также упоминается, что «...дома он вытачивал с искусством хитрым кружки из крепкого с слоями бука, затейливой резьбой украшая...», в то время как его жена, «разумная хозяйка Берта», изображается хранительницей семейного очага: «...заботливо хлопочет о всем» [20, с. 42].

Важное место в идиллическом пространстве дома уделено совместному приему пищи. С одной стороны, в этом мотиве актуализируется значение ритуала, объединяющего и укрепляющего единство Дома-рода: «...за стол они садятся мирно...» [20, с. 24]. С другой – описание стола подчеркивает изобилие и достаток, царящие в данном локусе: «...дубовый стол, весь чистой покрытый скатертью и весь уставлен душистой яствой: желтый вкусный сыр. Редис и масло в фарфоровой утке, и пиво, и вино, и сладкий бишеф, и сахар, и корич-

невые вафли; в корзине спелые, блестящие плоды: прозрачный грозд, душистая малина, и, как янтарь⁷, желтеющие груши, и сливы синие, и яркий персик...» [20, с. 23]; «...и каша с рисом и вином душистым, и сахарный горох, каплун горячий, зажаренный с изюмом в масле» [20, с. 24]. Кроме того, расстановка блюд маркируется как проявление упорядоченности пространства: «...в затейливом виднелось все порядке» [20, с. 23]. Танцы и вино, которое «вмиг» «все оживило» [20, с. 25], добавляют праздничному пиру веселья. Кружение танца также служит средством объединения персонажей: «Все понеслись и закружились в вальсе. Развеселясь, румяный наш Вильгельм пустился сам с своей женой, как с павой; как вихорь, несся Ганц с своей Луизой в бурливом вальсе; и пред ними мир вертелся весь в чудесном, шумном строе» [20, с. 25].

В описанных выше деталях гоголевская немецкая идиллия не сильно отличается от сентименталистских идиллических локусов. В последних разве что не встретишь, пожалуй, таких бытовых деталей, как «...шест, на нем белье блистает белое пред солнцем» [20, с. 25], или роющиеся «в навозной куче» «воробьи нахалы» [20, с. 42], которые не вписываются в дискурс изящного. Однако особенность пространства Германии в «Ганце Кюхельгартене» как произведении романтическом заключается в наличии двоемирия. Идиллическое сентиментализма гомогенно и практически полностью закрыто от внешних влияний, тогда как в романтизме имеющий множество облиций хаос есть неотъемлемая черта бытия. Идиллия – это немецкий упорядоченный центр в гоголевском тексте, но его периферию образует хаос, который «просачивается» в антропный центр и захватывает героев.

Одной из ипостасей хаоса является море. Его образ амбивалентен. Это не только умиротворенная стихия, о которой мы говорили выше, но и бурная мощь, образ которой больше соответствует романтической фигуре бунтаря-одиночки. Неслучайно с самого начала повествования Ганц ассоциируется с морем. Так, Луиза жалуется деду: «Мой Ганц страх болен; день и ночь все ходит к сумрачному морю...» [20, с. 14]. Далее уже изображается сам Кюхельгартен, который «...как прикованный сидит, на море буйное глядит; в мечтанье все кого-то слышит при стройном шуме ветхих вод» [20, с. 17]. Итак, морская стихия характеризуется сумрачностью (в противовес идиллической прозрачности и освещенности) и буйством. В то же время море есть и онирическое пространство, привлекающее мечтателя Ганца. Эти морские видения захватывают и связанную с ним Луизу: «Какую кучу тайных дум наводит моря странный шум!» [20, с. 36]. «Странный шум» становится проводником в онирическое пространство моря, амбивалентная сущность которого проявляется в сочетании глубины и поверхности. «Душа» героини в смятении, и, соответственно, море здесь отражение «психики», порождающей мифопоэтические образы, выплывающие

⁷ Янтарностью отмечен и подаваемый в доме пастора «кофий»: «горячий и весь светлый, как янтарь [20, с. 15], т. е. маркированный светом солнца и жизни.

из неосознанных глубин: «Огромный кит спиной мелькает: рыбаки закутался и спит...» [20, с. 36]. Далее следуют уже фантастические образы морских дев, воплощающих собой искушение уйти в иномирье: «...из моря молодые девы чудные плывут <...> Призадумавшись, колыхает грудь лилейную вода, и красавица чуть дышит... И роскошная нога стелет брызги в два ряда... Улыбается, хохочет, страстно манит и зовет, и задумчиво плывет, будто хочет и не хочет, и задумчиво поет про себя, младую сирену, про коварную измену» [20, с. 37]. Эти же образы актуализируют лейтмотив произведения – мучительное сомнение Ганца (и повествователя) в том, уйти или остаться в рамках идиллии, что выражает строка «...будто хочет и не хочет...».

С романтической мифопоэтической водностью также связан мотив тумана, который вообще является «одним из универсальных словесных мотивов, сопровождавших образ Германии в русской письменной культуре не только XIX, но отчасти и XX веков», и в то же время тесно связанным с «романтическим первообразом этой страны» [19, с. 57]. Мотив тумана в гоголевском тексте сначала возникает в речи пастора, еще не до конца пришедшим в себя от онирического видения, в котором внучка представляется ему посланницей иных сфер. Дед спрашивает Луизу о погоде: «Луиза, ты ль? мне снилось... странно... <...> Сегодня, кажется, туманно» [20, с. 13]. Соответственно, мотивы тумана и странности, т. е. романтической фантастики, оказываются прочно связаны в тексте. Образ колеблющегося тумана, также противопоставленного идиллической ясности, провоцирует воображение онирического наблюдателя на порождение различных видений. Хотя «туманный» ониризм может быть и дневным светлым мороком, как, например, «радужный туман» [20, с. 15] полей, зачастую туман связан с погружением романтического героя в мир своих фантазий, за пределы идиллического мирка: «...тайная печаль им овладела; взор туманен, и часто смотрит он на даль, и беспокоен весь и странен» [20, с. 17]. Соответственно, туман является еще локусом-медиатором, проводником в пространство дальнего на стыке реальности и ирреальности: «...вдалеке виднеют, сквозь туман морской, утесы, все разноцветные...»⁸ [20, с. 25]. Образ тумана тяготеет к ночным фантазиям, поскольку он одновременно и скрывает привычное бытие, и позволяет увидеть скрытое. Туман отрезает Кюхельгартену путь назад, когда он решается на ночное бегство, но все еще в сомнении оглядывается на родной дом: «...грустно в сей душе глубокой. Вот оглянулся он назад. Но уж туман окрестность кроет, и пуще юноши грудь ноет, прощальный посылая взгляд. <...> Исчезло все в дали пустой» [20, с. 31]. Оставшийся до утра туман означает потерю идиллической ясности, распад единства из-за ухода Ганца, что порождает у еще не знающей о свершившемся, но начинающей подозревать Луизы мелан-

⁸ Образ разноцветных утесов в туманной дымке корреспондируется с «радужным туманом» полей – в обоих описаниях присутствует прием остранения пейзажа через цветовую туманность.

холические переживания: «Какой же день!⁹ тоску наводит; туман густой по полю ходит, и ветер свистит; а Ганца нет» [20, с. 31]. Тот же ночной туман во время бегства Ганца порождает фантастические видения у связанной с ним героини: «Мне снилось: в темной я пустыне, вокруг меня туман и глушь. И на болотистой равнине нет места, где была бы сушь. Тяжелый запах; топко, вязко; что шаг, то бездна подо мной: боюсь я ступить ногой...» [20, с. 33]. Здесь туман связан с неопределенностью, безвидностью, страхом смерти из-за затягивания в некое хаотическое неоформленное месиво, пропитанное водностью. С этого момента и до возвращения Ганца Луиза оказывается застряв в это пространство туманной темной меланхолии. Неслучайно в повествовании наблюдается лакуна в два года и оно возобновляется осенним туманным днем, что видно из реплики Луизиной матери: «Так долго не годится быть Луизе! Темнеет день. Теперь не то, что летом; уж сыро, мокро, и густой туман так холодом всего и пронимает. <...> беда мне с этой девкой; не выкинет она из мыслей Ганца; а Бог знает, он жив ли или нет» [20, с. 43]. Таким образом, Луиза «бродит» [20, с. 43] по опасной периферии пространства, отдаляясь от идиллического центра дома. Если в идиллии все определено ахронным порядком вещей, действует принцип жесткого «лапласовского» детерминизма, то на периферии главенствует принцип практически «шредингерской» неопределенности. С возвращением Ганца туман на время исчезает. В гоголевском тексте отмечена также непохожесть дня воссоединения героя с идиллическим пространством на прочие осенние дни: «Унывна осени пора; но день сегодняшний прекрасен: на небе волны серебра, и солнца лик блестящ и ясен» [20, с. 43]. Соответственно, вновь ставшему цельным антропному локусу возвращается идиллическая ясность. Последний раз мотив тумана возникает в конце произведения в риторическом вопросе рассказчика о Ганцевом взоре, который что-то «туманит» [20, с. 49]. Таким образом, романтический туман не полностью устраняется из идиллического пространства, поскольку его источник оказывается «внутри» самого героя пути, в его потребности (в мечтах или реальности) выходить за пределы привычного локуса.

Связь романтического героя со стихийной водностью также проявляется в образах грозы и дождя. Так, в Луизином видении предстает Ганц, «...дикий, странный – бежала кровь, струясь из раны, – вдруг начал надо мной рыдать; но вместо слез лились потоки какой-то мутной воды» [20, с. 33]. В образе же грозы и вовсе смешивается несколько стихий – воды, воздуха (ветра) и небесного огня (молнии). Ганц, в отличие от идиллических героев места, связанных с про-

⁹ Меланхолическое восклицание Луизы «Какой же день!» есть зеркальная противоположность ремарки «Какой же день!» в начале текста, которая принадлежит рассказчику и передает ликующее веселье, царящее в идиллическом пространстве: «Какой же день! Веселые вились и пели жаворонки; ходили волны от ветру золотого в поле хлеба...» [20, с. 15]. Там же наблюдается и радужный туман, который противопоставлен «густому туману» [20, с. 31] утра после побега Кюхельгартена.

странством дома, специально ищет природную стихию, которая соответствует его романтической натуре: «...в долине ходит думный; глаза торжественно блестя, когда несетя ветер шумный и громы жарко говорят; огонь мгновенный колет тучи; дождя источники горючи секутся звучно и шумят» [20, с. 18]. И так, как и следует из романтической поэтики, природа обретает свой язык, доступный избранным людям. Ганц вслушивается в этот «язык» моря, ветра и грозы, который манит героя прочь из уютного замкнутого локуса.

Ветер – еще одна стихия, которая, наряду с водой, пронизывает мир немецкого пространства в гоголевском тексте. Этот образ воздушного хаоса амбивалентен, как и водность. С одной стороны, есть благодатный свежий ветер, который как бы ласкает идиллический локус со всеми его обитателями: «...ветерок ему свежит лицо...» [20, с. 12]; «...ходили волны от ветру золотого в поле хлеба...» [20, с. 15]; «...вершину их [каштанов вокруг дома Луизы – С. Ж.] ветр резво колыхал...» [20, с. 23]; «...южный ветр дыханье навевал...» [20, с. 26]; «...подыметя по полю свежий ветер...» [20, с. 41]. «Южный ветер» несет тепло и вызывает умиление у старого пастора. С другой стороны, ему противопоставлен дикий ветер, связанный с образом бури как романтического разгула стихии-хаоса: «...несетя ветер шумный...» [20, с. 18]; «Ветр, пробудившись, суровой качнул зеленою дубровой» [20, с. 31]; «...ветр свистит...» [20, с. 33].

Все эти природные стихии есть ипостаси романтического бесконечного, которое также имеет еще один важный лик – ночи, предстающей в поэтике романтизма как «не только мифообраз инобытия, но и способ его достижения» [18, с. 26]. Ночь и вообще мрак, тень есть области романтического в гоголевском тексте. Вспомним, например, характеристику влекущего Ганца моря как «сумрачного». «Сумрачным» названа и «сень» дуба¹⁰, под которой «часто в летний день» скрывается от солнечной идиллической ясности Кюхельгартен, «чудесной мыслью очарован» [20, с. 18]. Кроме того, безвидность ночи, как и тумана, актуализирует множество онирических образов, связанных с областью чудесного. Это и уже упоминаемые морские девы, и вечно сражающиеся «двое рыцарей косматых» [20, с. 36], которые на мгновение появляются перед Луизой и исчезают, а также «дивной феи слитый с воздуха дворец» и летящий «в огне» «чудный дух» «на серебряном ковре, весь затканый облаками» [20, с. 36]. Ночь порождает фантастические образы игры теней («В небе чудные вот тени развились и свились, и чудесно понесли на небесные ступени») и тут же поглощает их: «Все пропало, слилось с тьмой...»; «Обнялись... слились с тьмой...» [20, с. 36]. Как видим, эти тени имеют воздушную природу, о которой говорит сам рассказчик в конце произведения, обозначая Германию как «воздушных призраков страну» [20, с. 50]. В сочетании же с локусом кладбища

¹⁰ В образ «сумрачного» [20, с. 18] «древнего дуба», который после грозы «унизан искрами» [20, с. 32], есть что-то неуловимо языческое, отсылающее к образу бога-громовика. Сравните с образом из карамзинского текста, где описывается, как древние язычники Пруссии приносили жертвы «идолу Курхо» «под мрачною» «тению» «дуба священного» [13, с. 24].

ночной ониризм Луизы порождает более зловещие видения жизни-в-смерти. Пока живые спят мирным сном, смертная сфера прорывается с того света: «Подымается протяжно в белом саване мертвец» [20, с. 37]. Это не просто оживший труп, а сам(а) Смерть, ведь в образе сопровождающего ее коня видится апокалипсический конь блед: «...под ним великий конь, необъятный, весь белеет и все более растет, скоро небо обоймет...» [20, с. 37]. Смерть выпускает мертвецов на волю («... покойники с покоем страшной тянутся толпою»), чтобы затем вернуть их обратно: «Земля колеблется и – бух тени разом в бездну...» [20, с. 38].

При этом в строгом соответствии с романтической логикой зеркальности этот прорыв смертного начала имеет аналогию в «реальном» пространстве. Именно уход Ганца, которым немецкая идиллия воспринимается как могила духа, становится триггером к прорыву энтропии в закрытый уютный мирок, утративший после исчезновения Кюхельгартена цельность. Также оставленная героем записка связывается с мотивом смерти. Прочитавшую послание Ганца Луизу «...кручина давит, жжет, гробовый холод в ней течет» [20, с. 34]. Кюхельгартен обозначается как «тиран жестокий», убивающий душу героини («грусть убитыя души»), лишаящий ее «счастья» и превращающий идиллическую жизнь «в адское мученье, в гнездо разоренных могил» [20, с. 34]. Жизнь без возлюбленного – медленное умирание для Луизы. Также умирает неждавшийся брак молодых дед-пастор. Поэтому неудивительно, что до возвращения Ганца два раза подробно описывается кладбище: сначала – в ночном видении героини, затем – как место упокоения пастора. Таким образом, данный локус становится местом пребывания героини, возрождающейся лишь с приходом возлюбленного (но не других героев места – родителей Луизы, для которых жизнь мало в чем меняется).

Впрочем, пространство кладбища также амбивалентно. Его ночной лик связан с мотивами ужаса, умирания, одиночества, смертных видений, пугающих героиню: «Вот в стороне глухой кладбище: ограда ветхая кругом, кресты, каменья... скрыто мхом немых покойников жилище. Полет да крики только сов тревожит сон пустых гробов» [20, с. 37]. Дневной же образ кладбища, на котором захоронен пастор, скорее элегичен. Это пространство не смерти, а памяти об умершем и, соответственно, связано с идиллическим локусом жизни: «Тут бранные покоятся останки пастора. Вызвались на свой же счет соорудить над ним благие поселяне последний знак его существования в сем мире. Надпись с четырех сторон гласит, как жил, и сколько мирных лет провел на пастве, и когда оставил свой долгий путь <...> к нему идут молодые поселянки с гвоздиками и розами в руках» [20, с. 41]. Витальности данному пространству, как и локусу дома, придают образы деревьев (над урной с прахом «... смиренно два явора зеленые шумят, далеко хладной обнимая тенью»), цветов («Увешают душистыми цветами, гирляндой зеленой обовьют...») и птиц, причем не «ночных» сов, а «утренней» малиновки, заливающейся «в кустах» песней [20, с. 41].

Таким образом, ахронная жизнь немецкой идиллии не останавливается, замирая лишь для Луизы, а с возвращением Ганца наступает «апокатастасис», полное восстановление идиллического пространства, что символизирует сцена брачного пира с объединением всей общины-локуса, стара и млада в круговом движении питья и танца: «...рюмки, чаши кругом обходят... и старики болтают наши, и в танцах юноши кипят» [20, с. 49]. Романтически-потустороннее (беспокойное, дальнее и чудесное начало) вытесняется идиллическим циклом неизменного, близкого и уютно-домашнего: «...ворочает веселье домом, гостеприимно блещет сень» [20, с. 49]. Замыкание героев в идиллии знаменует пожелание «поселянок молодых», несущих паре цветы как символ вегетативной вечности: «Пусть век цветут их дни младые, как те фиалки полевые!» [20, с. 49].

Заключение

Итак, пространство Германии в гоголевском тексте имеет сложную структуру. Его центр образует идиллический локус деревни Люненсдорф, имеющий свойства упорядоченности, закрытости, мирности, ахронности. С этим типом пространства связан также герой места, т. е. статичного домашнего (семейного) локуса, где все движения имеют циклический характер. Такой персонаж не может выйти за границы своего пространства. Подобные образы формируются в русской литературе еще до Н. В. Гоголя в сентименталистской поэтике под влиянием общеевропейской культурной традиции.

Иной тип представляет собой герой пути, наличие которого обеспечивает сюжетное движение в художественном произведении. В тексте Н. В. Гоголя героем пути является в первую очередь Ганц Кюхельгартен, мечтательный юноша, которого не устраивает идиллический миропорядок, воспринимающийся героем как антиидиллия, «тюрьма» и «могила» духа. Этот типично романтический персонаж связан с пространством периферии идиллического, которое представляет собой сложное образное единство, куда входят стихийно-природные и фантастические элементы, причем в силу особенностей романтической миропозитики бывает иногда сложно отграничить одно от другого. Например, образ тумана одновременно выступает и как «реальное», «погодное» явление, и как чудесная граница-завеса, служащая также медиационным пространством для перехода в иномирье. Аналогичным образом море изображается и как пространство антропное (локус рыбаков), и как пространство фантастическое (локус морских дев), и, наконец, как «чистая» стихия, одна из ипостасей природного хаоса. Наличие двоимирия – существенная черта, отличающая романтический топос от сентименталистского. Соответственно, Кюхельгартен как герой пути существует в двух пространствах: физическом-бытовом и онирическом-чудесном. Несовпадение между мирами обуславливает мотивировку движения героя в пространстве. Ганц покидает идиллию, потому что она кажется ему тесной, неуютной, ради большого мира, который, в свою очередь, разочаровывает героя, и он возвращается, сделав круг, назад, в свой идиллический

домашний локус, чтобы жить там «долго и счастливо» в браке с возлюбленной Луизой. Однако полное замыкание для романтического героя пути невозможно, вот почему финал произведения остается, по сути, открытым. Герой не может до конца избавиться от искуса собственной души, предстающего в образе романтического тумана.

Таким образом, изображение пространства Германии Н. В. Гоголем является полифоническим, поскольку оценку ему дают разные типы героев, а также сам повествователь. Кроме того, эта оценка у главного персонажа, Ганца Кюхельгартена, меняется с течением времени, не получая никогда однозначности. Также данное пространство имеет «генетическое» родство с идиллическими локусами сентиментализма, но, в отличие от последних, отличается большей разомкнутостью в силу своей бинарной структуры, где упорядоченному идиллическому центру противопоставлена природно-стихийная периферия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Джафарова К. К. «Ганц Кюхельгартен» как идиллия // Вестник Дагестанского государственного университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. – 2008. – № 4. – С. 24–29.
2. Джафарова К. К. «Ганц Кюхельгартен» Н. В. Гоголя как романтическая поэма // Вестник Дагестанского государственного университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. – 2009. – № 3. – С. 4–10.
3. Жиликова Э. М. Гоголь и Байрон (от «Ганца Кюхельгартена» к «Мертвым душам») // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2006. – № 8. – С. 13–21.
4. Манн Ю. В. Гоголь. Книга первая. Начало: 1809–1835 годы. – М. : РГГУ, 2012. – 504 с.
5. Поплавская И. А. Мифопоэтика сюжета путешествия в раннем творчестве Н. В. Гоголя («Ганц Кюхельгартен», «Вечера на хуторе близ Диканьки») // Святоотеческие традиции в русской литературе. – Омск : ООО «Вариант-Омск», 2005. – С. 92–95.
6. Сесорова А. Д. Гофмановские традиции в произведении Гоголя «Ганц Кюхельгартен» // Михаил Муравьев и его время : сборник статей и материалов Пятой Всероссийской научно-практической конференции. – Казань : РИЦ, 2015. – С. 97–102.
7. Третьяков Е. О. Философия и поэтика четырех стихий в поэме Н. В. Гоголя «Ганц Кюхельгартен» // Вестник Томского государственного университета. – 2013. – № 372. – С. 49–52.
8. Папилова Е. В. Образ немца в «Невском проспекте» Н. В. Гоголя // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков: коллективная монография. – Нижний Новгород : Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2016. – С. 154–160.
9. Рясков Д. Л. Тема Германии в «Ганце Кюхельгартене» Н.В. Гоголя // Филологические этюды: сборник научных статей молодых ученых. Вып. 15: в 2 кн. Кн. 1. – Саратов : Саратовский государственный университет, 2012. – С. 168–173.
10. Мароши В. В. «Идеальный пейзаж» в травелогах русских путешественников о Центральной Азии // Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы: коллективная монография. – Новосибирск : НГПУ, 2016. – С. 37–68.
11. Тирген П. Образы Аркадии в русской литературе XVIII–XIX вв. // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 2 (4). – С. 69–110.
12. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – С. 14–285.
13. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. – Л. : Наука, 1987. – 716 с.
14. Лубяновский Ф. П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах: в 3 ч. Ч. 1. – СПб. : Медицинская типография, 1805. – 230 с.

15. Жданов С. С. Идиллический образ Германии в русском сентиментализме рубежа XVIII-XIX веков (на материале произведений Н. М. Карамзина и Ф. П. Лубяновского) // Сибирский филологический журнал. – 2018. – № 2. – С. 53–66.
16. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1.: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – С. 413–447.
17. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
18. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. – М. : МИК, 2004. – 368 с.
19. Lebedeva O. B., Januškevič A. S. Deutschland im Spiegel der russischen Schriftkultur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. – Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2000. – 276 p.
20. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 7: Юношеские опыты. Первоначальные редакции. – М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. – 816 с.
21. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. 11: Переписка. 1835-1841. – М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. – 488 с.
22. Жуковская А. В., Мазур Н. Н., Песков А. М. Немецкие типажи русской беллетристики (конец 1820-х – начало 1840-х гг.) // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 34. – С. 37–54.
23. Соллогуб В. А. Повести и рассказы. – М. : Правда, 1988. – 448 с.
24. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с фр. Б. М. Скуратова. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.

Получено 29.04.2019

© С. С. Жданов, 2019

SPACE OF GERMANY IN N.V. GOGOL'S IDYLL "HANS KUECHELGARTEN": REVISITING LITERATURE CONTINUETY

Sergey S. Zhdanov

Siberian State University of Geosystems and Technologies, 10, Plakhotnogo St., Novosibirsk, 630108, Russia, Ph. D., Associate Professor, Head of Department of Language Training and Intercultural Communications, phone: (383)343-29-33, e-mail: s.s.zhdanov@sgugit.ru

The article deals with a German literary space in N.V. Gogol's idyll "Hans Kuechelgarten" from the perspective of sentimental and romantic traditions of representing Germany in the Russian literature. Further, space features of closeness, achrony, peaceableness are analyzed. They are characteristics for a special local type that is connected with characters of 'place' who cannot break out of frames of their space. They are put up against a character of 'way', Hans Kuechelgarten, for whom the German idyll seems to be too narrow. The space of an oneiric-fancy world is also open for the character. Thus, Kuechelgarten moves in two spaces – 'real' and imagine. His way forms a circle. He leaves the German idyll and goes following his dream as usual with a romantic character, but gets later out of conceit with the reality of the big world and comes back to his idyll.

Key words: idyll, literary space, image of Germany, romanticism, sentimentalism, Russian literature.

REFERENCES

1. Dzhafarova, K. K. (2008). "Hans Kuechelgarten" as an idyll. *Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo univesiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki [Herald of Dagestan State University. Series 2. The Humanities]*, 4, 24–29 [in Russian].
2. Dzhafarova, K. K. (2009). N. V. Gogol's "Hans Kuechelgarten" as a romantic poem. *Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo univesiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki [Herald of Dagestan State University. Series 2. The Humanities]*, 3, 4–10 [in Russian].
3. Zhilyakova, E. M. (2006). Gogol and Byron (from "Hans Kuechelgarten" to "Dead Souls"). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo univesiteta [Tomsk State Pedagogical University Bulletin]*, 8, 13–21 [in Russian].
4. Mann, Yu. V. (2012). *Gogol. Kniga pervaya. Nachalo: 1809–1835 gody [Gogol. Book one. Origin: 1909–1835]*. Moscow: RSHU Publ., 504 p. [in Russian].
5. Poplavskaya, I. A. (2005). Mythopoetics of travelling storyline in the early work of N. V. Gogol ("Hans Kuechelgarten", "Evenings on a Farm Near Dikanka"). In *Svyatootecheskie tradicii v russkoy literature [Patristic traditions in the Russian literature]* (pp. 92–95). Omsk: OOO "Variant-Omsk" Publ. [in Russian].
6. Sesorova, A. D. (2015). Hoffmann's traditions in Gogol's work "Hans Kuechelgarten". In *Sbornik statey i materialov Pyatoy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferencii: Mikhail Muravyev i ego vremya [Proceedings of the Fifth Russia-Wide Scientific-Practical Conference: Mikhail Muravyov and his Epoch]* (pp. 97–102). Kazan: RIC Publ. [in Russian].
7. Tretyakov, E. O. (2013). Philosophy and poetics of four elements in N.V. Gogol's poem "Hans Kuechelgarten". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Tomsk State University Journal]*, 372, 49–52 [in Russian].
8. Papilova, E. V. (2016). Image of German in N. V. Gogol's "Nevsky prospekt". In *Nacional'nye kody v evropeyskoy literature XIX–XXI vekov [National codes in the European literature of the XIX–XXI centuries]* (pp. 154–160). Nizhniy Novgorod: Nizhniy Novgorod State University n.a. N.I. Lobachevsky Publ. [in Russian].
9. Ryasov, D. L. (2012). Theme of Germany in N. V. Gogol's "Hans Kuechelgarten". In *Sbornik nauchnykh statey molodykh uchenykh: Vyp. 15, Kniga 1. Filologicheskie etyudy [Collected Papers of Young Scientists: Iss. 15, Book 1. Philological Essays:]* (pp. 168–173). Saratov: Saratov State University Publ. [in Russian].
10. Maroshi, V. V. (2016). "Ideal landscape" in Russian travellers' travelogues about the Central Asia. In *Russkiy travelog XVIII–XX vekov: marshruty, toposy, zhanry i narrativy [Russian travelogue of the XVIII–XX centuries: routes, topoi, genres and narratives]* (pp. 37–68). Novosibirsk: NSPU Publ. [in Russian].
11. Tirgen, P. (2015). Images of Arcadia in Russian literature of the 18–19th centuries. *Imagologiya i komparativistika [Imagology and Comparative Studies]*, 2(4), 69–110 [in Russian].
12. Lotman, Yu. M. (1998). Structure of art text. In *Ob iskusstve [About art]* (pp. 14–285). St. Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ. [in Russian].
13. Karamzin, N. M. (1987). *Pis'ma russkogo puteshestvennika [Letters of a Russian traveler]*. Leningrad: Nauka Publ., 716 p. [in Russian].
14. Lubyanskiy, F. P. (1805). *Puteshestvie po Saksonii, Avstrii i Italii v 1800, 1801 i 1802 godakh: Ch. 1 [Journey through Saxony, Austria and Italy in 1800, 1801 and 1802: Part 1]*. St. Petersburg: Medical Publ, 230 p. [in Russian].
15. Zhdanov, S. S. (2018). Idyllic image of Germany in Russian sentimentalism at the turn of the 19th century (based on N. M. Karamzin's and F. P. Lubyanskiy's works). *Sibirskiy filologicheskii zhurnal [Siberian Journal of Philology]*, 2, 53–66 [in Russian].
16. Lotman, Yu. M. (1992). Problem of the literary space in N.V. Gogol prose. In *Izbrannye stat'i: T. 1, Stat'i po semiotike i tipologii kultury [Selected articles: Vol. 1, Articles of semiotics and typology of culture]* (pp. 413–447). Tallinn: Aleksandra Publ. [in Russian].

17. Bakhtin, M. M. (1973). Forms of time and chrotope in novel. Essays in historical poetics. In *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let [Questions of literature and aesthetics. Studies of different years]* (pp. 234–407). Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ. [in Russian].
18. Fedorov, F. P. (2004). *Khudozhestvennyi mir nemeckogo romantizma: Structura i sematika [Literary world of the German romanticism: Structure and semantics]*. Moscow: MIK Publ., 368 p. [in Russian].
19. Lebedeva, O. B., & Januškevič, A.S. (2000). *Deutschland im Spiegel der russischen Schriftkultur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts [Germany in the mirror of the Russian literature of the 19th and early 20th centuries]*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 276 p.
20. Gogol, N. V. (2009). *Polnoye sobraniye sochineniy: T. 7, Yunosheskiye opyty. Pervonachalnye redakcii. [Complete works: Vol. 7, Youth works. Original editions]*. Moscow: Moscow Patriarchy Publ., 816 p. [in Russian].
21. Gogol, N. V. (2009). *Polnoye sobraniye sochineniy: T. 11, Perepiska. 1835–1841 [Complete works: Vol. 11, Correspondence. 1835–1841]*. Moscow: Moscow Patriarchy Publ., 488 p. [in Russian].
22. Zhukovskaya, A. V., Mazur, N. N., & Peskov, A. M. (1998). German characters of Russian fiction (late 1820s – early 1840s). *Novoye literaturnoye obozreniye [New Literary Observer]*, 34, 37–54 [in Russian].
23. Sollogub, V. A. (1988). *Povesti i rasskazy [Short novels and stories]*. Moscow: Pravda Publ., 448 p. [in Russian].
24. Bachelard, G. (1998). *Voda i grezy. Opyt o voobrazhenii materii [Water and dreams. Experience about the imagination of matter]*. B. M. Skuratov (Trans.). Moscow: Izdatelstvo gumanitarnoy literatury, 268 p. [in Russian].

Received 29.04.2019

© S. S. Zhdanov, 2019