

ФИЛОСОФИЯ И ПОЭТИКА ЧЕТЫРЕХ СТИХИЙ В ПОЭМЕ Н.В. ГОГОЛЯ «ГАНЦ КЮХЕЛЬГАРТЕН»

В первом крупном произведении Н.В. Гоголя – романтической поэме «Ганц Кюхельgarten. Идиллия в картинах» (1829) – примиряются патриархальные ценности идиллического быта и романтические порывы мятущейся души, что обусловливается авторской установкой на вписывание человеческой жизни в сферу онтологических законов бытия. Четыре стихии взаимодействуют в картине мира поэмы без противостояния, пронизывая все уровни ее поэтики и реализуя мифологическую модель космогонии, что является наиболее полным выражением гоголевского стремления к синтезу – основополагающей установки художника на всем протяжении его мировоззренческого и творческого развития.

Ключевые слова: Гоголь; «Ганц Кюхельgarten»; четыре стихии; онтология бытия; идиллический хронотоп.

Поэма «Ганц Кюхельgarten» – одно из первых опубликованных произведений Н.В. Гоголя, увидевшее свет в 1829 г., – волей самого автора была обречена на забвение. При подготовке в 1842 г. собрания сочинений, призванного стать отчетом, своего рода подведением «предварительных итогов» творческого и мировоззренческого развития Гоголя, художник даже не задумывался о возможности включить в него свои ранние поэтические опыты. Это положило начало тенденции рассмотрения юношеской поэмы Гоголя как своего рода фиксации художественных поисков, предварительных по отношению к собственно вхождению писателя в новую для него литературную среду как составляющую его творческой лаборатории.

Однако к настоящему моменту, как резюмирует Ю.В. Манн, «главенствующей тенденцией изучения “Ганца Кюхельgartена” становится не противопоставление его последующему гоголевскому творчеству, но, наоборот, – установление органической связи и преемственности» [1. Т. 1. С. 585]¹, и можно констатировать правоту В. Адамса, который замечает: «Во многих отношениях “Ганц Кюхельgarten” является пророчеством. Это раннее произведение скрывает в себе многое от будущего Гоголя, несмотря на то что оно появилось на свет раньше времени. Здесь мы находим стремление в другие, далекие “чудесные края” (Германию, Италию, Грецию), тяготение к экзотике и мессианские обольщения, мечты о великих свершениях и личной славе, латентную, глубоко запрятанную, своеобразную эротику, здесь находим мы смешение принципов различных поэтик и жанров, лирические отступления и резкий диссонанс финала (eine Unabgeschlossenheit des Ausklangens), который предвещает трагически оборванный путь самого Гоголя» [2. Bd. 8. S. 363–364]².

В связи с этим В.В. Гиппиус подчеркивает роль идиллической тенденции в творчестве писателя, заявленной именно первой его книгой: «Художественные образы, конечно, не доказывают каких-нибудь определенных итогов сознания – но случайными тоже быть не могут, и мы вправе сказать, что идеализация мизы близ Висмара <...> – одна из возможностей, которые представились сознанию Гоголя» [3. С. 21–22]. Именно в соответствии с таким пониманием исследователь определяет «Ганца Кюхельgartена» как «первую идиллию» (в качестве «второй идиллии» выступает повесть «Старосветские помещики», попытка «третьей» – книга «Выбранные места из переписки с друзьями»).

Действительно, Гоголь называет свою поэму «идиллией» – и это, разумеется, неслучайно. Очевидно, что идиллическая традиция в ней занимает значительное, если не сказать определяющее, место. Ввиду этого обратим внимание на первый опыт описания своеобразия и жанровой доминанты идиллии, предпринятый М.М. Бахтиным, который отмечает, в частности, что у Руссо «основные элементы древнего комплекса – природа, любовь, семья, деторождение, смерть – обособляются и сублимируются в высоком философском плане, как некие вечные, великие и мудрые силы мировой жизни...» [4. С. 378], тогда как «для цивилизованного человека, обладающего индивидуальным сознанием (в отличие от древнего родового сознания), “древние соседства” познаются как вновь обретенные и “идеальные” составляющие человеческой жизни» [5].

Таким образом, Гоголь, знакомый с учением Руссо, избирает для обозначения жанровой принадлежности своей поэмы термин, значение которого не просто восходит к жанровой форме буколической поэзии в Англии и в значительной мере пересекается с пасторалью, но разрастается до своего рода философемы, содержащей в себе комплекс онтологических законов мироздания и аксиологических ценностей. Безусловно, поэт вкладывал в жанровое определение своего произведения не только то, что оно повествует о мирной жизни влюбленной пары или о мирном патриархальном быте вообще (об особенностях русской идиллии в эпоху романтизма см. одноименную статью В.Э. Вацура [6. С. 517–539]); из сочетания формальной ориентации на каноны романтической поэмы лиро-эпического типа и следования идиллическим традициям рождается принципиальная авторская установка, ставшая *idea fix* художника на протяжении не только всего творческого, но и биографического пути Гоголя. Речь идет о мучительном стремлении к синтезу и космогонии.

Неслучайно в этом аспекте и то, что поэт создает не просто «идиллию», но «идиллию в картинах». С одной стороны, в этом видится проявление синестезийности поэтики Гоголя, стремившегося воплотить синтез вербального и пластического искусств – литературы и живописи (о синестезийности поэтики Гоголя см., например, [7]). С другой – Гоголь мог воспринимать свою «идиллию» не только как эстетический и философский манифест, но и как произведение, претендующее на исчерпывающую или определяющую трактовку мира и места человека в нем. В связи с этим жанровым опре-

делением устанавливается взаимосвязь «идиллии в картинах» с «Картинами природы» А. фон Гумбольдта, которые Гоголю, как и любому образованному человеку того времени, были известны; неслучайно позже он упомянет имя знаменитого немецкого натуралиста в своей статье «Мысли о географии» (1831), связав с ним истолкование «дивных иероглифов, коими покрыт мир наш» [1. Т. 3. С. 163]. Множество эмпирических фактов, приводимых Гумбольдтом в его труде, формируют одухотворенную целостность, разнородное единство бесчисленного количества частей, образующих гармоничное устройство мироздания, в котором нет и не может быть ничего лишнего и неорганичного. Безусловно, для Гоголя с его тяготением к синтезу это не могло не оказаться близким и соответствующим главной тенденции его собственного развития.

Своего рода «ключом» к идейным и аксиологическим доминантам гоголевской поэмы служит поэтика четырех стихий. Их значение обусловлено авторской акцентировкой жанровой принадлежности «Ганца Кюхельгартена»: идиллический хронотоп по определению включает в себя «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» [4. С. 375], а значит, первоэлементам мироздания отводится важнейшая роль в бытии и бытовании в нем человека.

Именно поэтому текст буквально пестрит упоминаниями стихий: «огонь» и «свет» как таковые и слова того же семантического поля, как-то: «сиять», «светить», «сверкать», «блестеть», «жар», «пыл», возникают в поэме более 120 раз; концепту воды отводится меньшее количество упоминаний, ограничивающееся тем не менее примерно 110 случаями; еще несколько меньше удельный вес концепта воздушной стихии – он возникает около 90 раз; наконец, стихия земли упоминается немногим более 50 раз. Учитывая крайне небольшой объем поэмы, каждая страница содержит указание на стихии, что приводит к ощущению их переизбытка, навязчивости, с которой автор обращает на них внимание читателя. Несколько примеров, выбранных практически наугад: «Какой же день! Веселые вились И пели жавронки; ходили волны³ От ветру золотого в поле хлеба; Сгустились вот над ними деревья, На них плоды пред солнцем наливались Прозрачные; вдали темнели воды Зеленые...» [1. Т. 1. С. 32]; «Или в долине ходит думный; Глаза торжественно блестят, Когда несется ветер шумный И громы жарко говорят; Огонь мгновенный колет тучи; Дождя источники горючи Секутся звучно и шумят» [Там же. С. 34]; «Земля классических, прекрасных созиданий, И славных дел, и вольности земля! Афины, к вам, в жару чудесных трепетаний, Душой приковываюсь я! Вот от треножников до самого Пирея Кипит, волнуется торжественный народ; Где речь Эскинова, гремя и пламенея, Все своенравно вслед влечет, Как воды шумные прозрачного Иллиса. Велик сей мраморный изящный Парфенон!» [Там же. С. 35–36]; «И вдруг упала на колени; Ее кручина давит, жжет, Гробовый холод в ней течет» [Там же. С. 50]; «Темнеет, тухнет вечер красный; Спит в упоении земля; И вот на наши уж поля Выходит важно месяц ясный. И все прозрачно, все светло; Сверкает море, как стекло» [Там же. С. 51]; этот перечень может быть

продолжен, однако уже приведенные примеры свидетельствуют об органической связи «идиллии в картинах» с мирообразом четырех стихий как жизненного космоса.

Прежде всего отметим, что в поэме формируется своего рода концептосфера стихий, функционирующая в соответствии с определенными закономерностями. Так, можно выявить одну из важнейших особенностей бытования концептов стихий не только в рассматриваемой ранней поэме, но и во всем последующем творчестве Гоголя, а именно то, что каждая из них крайне редко функционирует автономно, вне связи с иными первоэлементами: вода образует парадоксальное единство с огнем («дождя источники горючи», «ее кручина давит, жжет, Гробовый холод в ней течет»), взаимодействует с воздухом и землей («ходили волны От ветру золотого...»), огонь вторгается на территорию воздуха, заключившего союз с водой («...когда несется ветер шумный И громы жарко говорят; Огонь мгновенный колет тучи...»), свет и вода («сверкает море, как стекло»), вода и камень («...Все своенравно вслед влечет, Как воды шумные прозрачного Иллиса. Велик сей мраморный изящный Парфенон!»)... Синхронная система стихий выстраивается в поэме Гоголя таким образом, что в ней нет ни противопоставления, ни разделения на центр и периферию; тем самым возрождается органичная архаико-мифологическая синкретичность взаимодействия стихий, позволившая некогда осуществиться космогонии. Представляется, что это обусловлено сущностной мировоззренческой и творческой установкой Гоголя и служит указанием на нерасчлененность картины мира, к которой стремится художник.

С этим связано и то, что лексические единицы, вводящие концепты стихий, зачастую не употребляются в денотативном значении, но либо используются в целях актуализации основных культурных коннотаций, либо входят в состав устойчивых выражений, которые следует понимать в переносном смысле (это наблюдение иллюстрируется большинством приведенных примеров). Широким использованием сравнений, олицетворений, метафор художник постоянно переносит свойства одного предмета, явления или аспекта бытия на другой, причем не только по принципу их сходства в каком-либо отношении, но и по контрасту. В связи с этим обратимся к определению, которое дается метафоре в «Словаре по логике» А.А. Ивина и А.Л. Никифорова: «В М. различные признаки – то, чему уподобляется предмет, и свойства самого предмета – представлены не в их качественной раздельности, как в сравнении, а сразу даны в новом нерасчлененном единстве. Обладая неограниченными возможностями в сближении или неожиданном уподоблении самых разных предметов и явлений, по существу по-новому осмысливая предмет, М. позволяет вскрыть, обнажить, прояснить его внутреннюю природу» [8. С. 194]. Таким образом, в поэме Гоголя с помощью искусства соединяются ничем, казалось бы, не связанные фрагменты мироздания, и в переосмысленном бытии оказываются связанными узами сущностных смыслов волны и хлеб, воды и мрамор, «громы жарко говорят», горючие источники дождя «секутся звучно», речь может греметь и пламенеть... Возможной раздробленности бытия – по-

ка не проявляющейся, но прозреваемой поэтом и в полной мере явленной в его последующем прозаическом творчестве – не оставляется в гоголевской художественной картине мира ни малейшего шанса.

Ю.М. Лотман в своей работе, посвященной образам природных стихий в русской литературе, замечает, что «герой Пушкина живет в бытовом мире, лишь sporadически, в кризисные моменты бытия соприкасаясь со стихиями; герой Достоевского погружен в мир борения быта и стихий, герой Блока живет среди стихий. То, что было катастрофой, антижизнью, сделалось жизненной нормой и совпало с поэтическим идеалом. Бытовое пространство стало восприниматься как пространство смерти, стихия – как пространство жизни или приобщения к сверхличной жизни через личную смерть» [9. С. 820]. Дополняя этот перечень упоминанием о герое раннего Гоголя, отметим, что он также пребывает среди стихий⁴, но специфика его пребывания принципиально иная, нежели в мире Блока: стихии в поэзии Гоголя никогда не предстают в разрушительной ипостаси природного катаклизма. Их нерасторжимое взаимодействие формирует то пространство, в которое погружено бытовое существование человека и от которого оно неотделимо; приобщение же к «сверхличной жизни» осуществляется не посредством смерти, но, напротив, проживанием своей собственной в том бытовом мире, в котором, по наблюдению Ю.М. Лотмана, живет герой Пушкина. Никакого «борения быта и стихий» в мире Гоголя нет, наоборот, патриархальные устои быта обуславливаются онтологическими законами бытия, проявляющимися в природных стихиях.

Безусловно, это видение Гоголя восходит к романтической эстетике, к которой художник испытывал определенное тяготение на протяжении всего творческого пути (другое дело, что с течением времени оно так или иначе модифицировалось), и особенно в начале этого пути. Можно констатировать, что в восприятии раннего Гоголя стихии, в соответствии с представлениями романтической метафизики, опиравшейся во многом на постулаты античной натурфилософии, лежат в основе мироздания и маркируют собой центр авторского Космоса, являясь той связующей нитью, что позволяет проникнуть в любую точку художественного мира.

Разумеется, нет в художественной картине мира гоголевской поэмы и раздробленности этого мира, противостояния одних его частей – другим. В этом смысле странствие Ганца Кюхельгартена тщетно изначально; неслучайно в «Картинах VIII» устремленность героя передана как некое неясное томление, желание странного, так сказать, неопределенное, невнятное и туманное чувство: «Душой ли, славу полюбившей, Ничтожность в мире полюбить? Душой ли, к счастью не остывшей, Волненья мира не испить? И в нем прекрасного не встретить? Существованья не отметить?» [1. Т. 1. С. 45], – с этими мыслями Ганц покидает Люненсдорф и отправляется в Афины. Древний город захвачен турками – казалось бы, вот она, возможность «существование отметить», к чему стремится герой; однако в той же «Картинах VIII» говорится о том, что Ганц стремится не к борьбе, всегда разъединяющей людей, но, напротив, к тому, чтобы приобщиться к великим тво-

рениям искусства, созданным на земле «классических, прекрасных созиданий, И славных дел, и вольности...»; увидев же, насколько «печальны древности Афин», их «и разрушение и позор», он проникается значимостью ценностей простой жизни, которые некогда с презрением отверг, и возвращается в родные края.

Таким образом, основным конфликтом поэмы является противоречие между изначальной гармонией онтологии бытия и стремлениями человека, не видящего этой гармонии. В связи с взаимодействием онтологического и антропологического аспектов проблематики «Ганца Кюхельгартена» актуализируется антиномическое противопоставление романтических типов «странствователя» и «домоседа».

В «Примечаниях» к первому тому Полного собрания сочинений и писем В.А. Жуковского в 20 томах А.С. Янушкевич отмечает: «Очевидна связь и перекличка мотивов “Теона и Эсхина” с образной системой сказки К.Н. Батюшкова “Странствователь и Домосед” (1815), которую можно рассматривать как отклик на произведение Жуковского» [10. Т. 1. С. 729]; за десять лет до этого ученый уже обращался к проблеме сравнительной характеристики двух поэтов, факту «существования в их творчестве стихотворений-дублетов, т.е. произведений с одинаковым названием, общей проблематикой, единством мотивов и образов» [11. С. 61], в числе которых – пара «Теон и Эсхин» – «Странствователь и домосед». По мнению исследователя, «заявленные Жуковским и Батюшковым мировоззренческие типы обозначили дальнейшее развитие русского романтизма, психологическую природу его, своеобразную философию личности» [Там же. С. 66–67].

Полемический диалог, явленный в двух программных произведениях основоположников русского романтизма, положил начало романтическому конфликту, разворачивающемуся в противостоянии мировоззренческих позиций «странствователя» и «домоседа». По прошествии более десяти лет этот конфликт возрождается в «Ганце Кюхельгартене» Гоголя; при этом, если в произведениях Жуковского и Батюшкова антиномичные мировоззренческие типы были воплощены в разных персонажах, то в гоголевской поэме они становятся неделимой сущностью одного героя – Ганца, что определяет усложнение природы конфликта.

Действительно, герой поэмы совмещает в себе и «странствователя», и «домоседа», причем в обеих ипостасях он выступает по призванию, а не по призыву. Чередование «домоседа» и «странствователя» в качестве субстанциальных характеристик героя и его финальное возвращение в родные пенаты, где некая грусть «опять его туманит» [1. Т. 1. С. 64], становится своего рода синтезом, объединяющим тезис и антитезис, заявленные в произведениях Жуковского и Батюшкова. Невозможное в романтической системе координат, это единство обуславливается идиллическим хронотопом гоголевского произведения, в контексте которого человеческая жизнь является органичной частью изначальной онтологии бытия, представляющего единым во всем многообразии своих проявлений: от природных до исторических, принимающих соответственно натурфилософский и историософский масштаб и образующих целокупность.

Четыре стихии, понимаемые Гоголем, с одной стороны, в соответствии с традициями натурфилософии и искусства Античности, в которой берет начало жанр идиллии, а с другой – в качестве символов состояния внутреннего мира человека, что постулируется романтическим философско-эстетическим мировоззрением, являются той точкой соприкосновения, в которой происходит взаимопроникновение онтологии и антропологии и становится возможным примирение «странствователя» и «домоседа» в одном человеке.

Действительно, идиллический быт Люненсдорфа и историческая катастрофа, потрясшая Грецию, противопоставляются не в художественной системе поэмы, т.е. не на уровне авторского видения мира, но исключительно в субъективном восприятии Ганца: «Невыразимая печаль Мгновенно путника объемлет, Души он тяжкий ропот внемлет; Ему и горестно, и жаль, Зачем он путь сюда направил» [1. Т. 1. С. 55]. Автор же в «Картинах XVII» соотносит увиденное героем в «Картинах XIII» с осенью, тем самым вписывая увядание Эллады в вечный круговорот природного цикла и снимая острое ощущение катастрофичности, с которым воспринимает результат своей одиссеи Ганц: «Унывна осени пора; Но день сегодняшней прекрасен: На небе волны серебра, И солнца лик блестящ и ясен» [Там же. С. 58]. Что видит Ганц вокруг? Тот же мир, пребывающий в гармоничном единстве, что некогда окружал его в Люненсдорфе: «Полупотухший бродит взор По злачным холмам, желтым нивам, По разноцветной цепи гор» [Там же. С. 59]; обратим внимание: герой видит это *до того*, как «завидел странник бедный Свои родимые луга» [Там же. С. 60]. В этом мире даже разорение Афин есть лишь закономерность, соотносимая с неизбежностью ежегодного наступления осени. Бытие в поэме Гоголя едино во всем многообразии своих проявлений, что репрезентируется и взаимной диффузией разных стихий.

Ганцу так и не открывается подлинное устройство мироздания – автор оставляет его в момент обретения личного счастья, т.е. полного решимости следовать

исконным заветам природы и человеческой жизни, однако столь же незрячим и находящимся в плену иллюзий, каким герой предстает в начале поэмы, – правда, эти иллюзии теперь иного рода. «Дума» в контексте данной интерпретации предстает не в качестве вывода, к которому приходит герой, но прямым проявлением в повествовании авторского голоса, своего рода моралью, постулатом, художественной аргументацией которого служит вся «идиллия в картинах».

Таким образом, «Ганц Кюхельгартен» есть воплощение и сущностной идеи времени, и основной – и, по сути, единственной – «задушевной идеи» всего гоголевского творчества – идеи всеобщего синтеза. Гоголь примиряет патриархальные ценности идиллического быта и романтические порывы мятущейся души (прямо формулируя это в «Думе»), для всего находя место в онтологии бытия. В этом аспекте определяется место поэмы в творческой системе Гоголя, и она становится ее полноценной составляющей; более того, она рифмуется с творчеством позднего Гоголя – замыслом трилогии «Мертвые души», во втором и третьем томах которой должны были быть явлены идеальные герои, и «Выбранными местами из переписки с друзьями» – «третьей идиллией». При этом, пожалуй, ни в одном из гоголевских произведений стремление к синтезу не выражено столь непосредственно, со столь по-юношески страстной откровенностью. И поэтика четырех стихий, взаимодействующих в картине мира поэмы без противостояния, наглядно демонстрирует эту устремленность молодого Гоголя, дает полное представление о той поистине космогонической роли, которую играет в его картине мира художественная онтология и которая будет характерна для сублимации в искусстве всех без исключения этапов философско-мировоззренческой эволюции писателя. Именно бытование четырех стихий придает поэме смысловую и художественную завершенность и обуславливает ее органичную вписанность в общую целокупность гоголевского творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Примеры проявления этой тенденции в современном гоголеведении, причем как отечественном, так и зарубежном, см.: [1. Т. 1. С. 585–586].

² Статья В. Адамса цит. по: [1. Т. 1. С. 585].

³ Здесь и далее лексемы, коррелирующие с концептами стихий, выделяются подчеркиванием: соотносимые с огнем, водой, воздухом и землей соответственно.

⁴ Так, характерное для романтической поэтики противопоставление человека и мира, представлявшего собой результат соединения четырех стихий, в поэме Гоголя, как уже было отмечено, отсутствует; наряду с этим в полной мере реализуется столь же частотный прием сопоставления внутреннего мира человека с состояниями природы, приобщения человека к бытованию природного естества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. М. : Наука : ИМЛИ РАН, 2003–2009.
2. Adams V. Gogols Erstlingswerk «Hans Küchelgarten» im Lichte seines Natur- und Welterlebens // Zeitschrift für Slawische Philologie. Leipzig, 1931.
3. Гиннцус В.В. Гоголь. Л., 1924.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
5. Абрамовская И.С. Русская идиллия: Эволюция жанра в прозе конца XVIII – первой половины XIX века : автореф. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2000.
6. Вацуро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В.Э. Пушкинская пора : сб. ст. СПб. : Академический проект, 2000.
7. Савинова А.Г. Синестезия как своеобразие миромоделирования и особенность стиля прозы Н.В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010.
8. Ивин А.А., Никифоров А.Л. Словарь по логике. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997.
9. Лотман Ю.М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1997.
10. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М. : Языки русской культуры, 1999.
11. Янушкевич А.С. В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков // Венок поэту: Жизнь и творчество К.Н. Батюшкова. Вологда, 1989.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 8 апреля 2013 г.