

произведения, например "Эмма", нагружены многочисленными интертекстуальными связями с предшествующей романтической и метафизической литературой, в том числе и с Гоголем (МН, СМ, ИФШ). Она показательна как пример экспликации мистической мотивики в ее специфическом комбинаторном инварианте, который осваивал русский романтизм. Имеется в виду связь мифологии души с любовно-брачно-семейной мотивикой (ср. значение родительской сферы, отца и матери, сиротства, отношений мужского и женского), которая невольно актуализирует 'инцестуальную' и 'детскую' мотивику, кодируя ее через метафизическую идею 'возвращения' и 'слияния'. Любовно-брачно-семейные отношения, наделенные метафизической семантикой, объясняют акцентировку материнско-отцовских мотивов и их значение. Иначе говоря, метафизическими импликациями подвергается в романтизме не только "душа", но и семейно-родительская сфера, соответственно, семейные конфигурации персонажей имеют не только эмпирический смысл, но включаются в мифологический сюжет души.

### **"Ганц Кюхельгарден": путешествие и брачный сюжет**

Как это будет в "Вечерах", первая поэма Гоголя соединяет любовный сюжет с путешествием героя в 'иной' мир. Это необходимое условие финального брачного союза, и прочитывается оно как инициация героя, подразумевающая умирание/падение и новое рождение/воскрешение/очищение Ганца, его освобождение из-под власти ложной 'родительской' сферы, в качестве которой рисуется культурный мир Италии. Исходной точкой путешествия служит "дом", еще один важный для Гоголя мотивный комплекс. В романтизме он входит в парадигму странствий и скитаний героя и наделяется широким спектром значений в системе различных противопоставлений (ср.

"Теон и Эсхин" Жуковского, "Странствователь и домосед" Батюшкова и др.). В данном случае важно отметить омонимические значения "дома", образующие смысловые полюса странствия, завершающегося возвращением и обретением "дома", но уже иного, дома в его метафизическом смысле. Такова примиряющая схема прежде всего в юенском романтизме (ср.: "...победи эту странную привычку твою всегда томиться по далекому. Это вечное томление принадлежит одному Богу <...> Я прошу тебя, милый чужестранец, вернись, наконец, домой; ты никогда не бываешь дома, а дома у тебя так хорошо; попробуй только, приди в себя, ты найдешь родину, ты будешь любить ее и всегда носить с собой"; "Таинственный путь всегда ведет домой"<sup>35</sup>).

Путешествию Ганца, его уходу из дома предшествуют мотивы сна, сопряженные с мотивом души: вначале они сопутствуют "*тайной тоске*" пастора, затем - его 'двойнику' Ганцу, его тоске души, "*волнению темных дум*", мечтам о "*краях поднебесных*" и "*далней стороне*". Сон указывает на принадлежность души метафизическому миру, порождая тоску о "*родной стороне*", с ощутимыми аллюзиями на платоновский миф, провоцируемыми и прямым упоминанием Платона в кругу чтения Ганца. 'Сонную' мотивику Ганца дублируют сон и видения Луизы. Они как бы зеркально отражают духовный мир Ганца, переводя его в иную семиотическую систему. Сон в картине X аллегорически комментирует разлуку с Ганцем как "*лагубное падение человека*". "Ночные видения" Луизы с их пространственной композицией 'небо - воздух - вода - земля - бездна' варьируют ту же тему разлуки, трансформируя ее в парадигму 'битва - поиск - освобождение (феи/души) - искушение - смерть/извержение', интертекстуально соотносясь прежде всего с балладной мотивикой Жуковского (рыцари, фея, "*сирены*" - "*девы чудные*", "*в белом саване мертвец*"). Следует указать, имея в виду и "Вечера", на

связь сна "девицы" с окном/'оком'/'рамкой'/'духовным зрением'. Окно здесь не только традиционный элемент любовного сюжета, оно наделяется мифопоэтическими функциями границы между эмпирическим и метафизическим миром, открывающимся во сне и в "*ночных видениях*", а также выступает как бы в функции волшебного зеркала, показывающего и говорящего. Оно вводит тему "ночного" метафизического мира, в котором обнаруживаются инвариантные мотивы раннего Гоголя с ощущимой дуалистичностью, характерной для манихейских представлений: мир предстает мраком, в котором разворачивается борьба двух сил, вводится мотив спящей/плененной феи/'души' (*"фея спит в плену/ За решеткою коральной"*), водной стихии с "девами чудными" и хтонической бездны. Мотив пленения феи/'души' замыкается в видении мотивом космических притязаний хтонических сил - страшный "*рост*" мертвеца, захватывающий небо (*"И все более расстрем, / Скоро небо обоймет"*), - мертвый, подземный мир стремится заполнить собой всю вертикаль. Мотивика "Вечеров" (МН, СМ) здесь просматривается очень отчетливо. Ср. связь с окном панночки и Ганны в МН, соотнесенных с ангельскими "*окошечками <...> светлых домиков на небе*", и роль окна в СМ, соотнесенного со "страшным" аспектом метафизического ночного мира. В некоторых случаях в функции 'окна' выступает зеркало, также эксплицирующее хтоническо-инфериальный аспект. В "Вечерах" будет выстраиваться парадигма 'сон - окно - зеркало - душа - вода - дитя'. Очевидно и то, что у Гоголя мотивы 'сна', 'души' и 'мечтаний' связаны 'водой' и, как правило, соотнесены с 'прошлым', 'воспоминанием' и 'пленом'.

В поэме уже достаточно определено обозначена схема любовного сюжета и семейная сфера. Ганц в ней представлен одиноким и безродным (мы ничего не знаем о его родных); а его "родина" и "семья" присутствуют в томлениях Ганца по мифопоэтическому пространству

прошлого (культурно-мифологический пантеон героев). Этому миру, порождающему беспокойство и душевную смуту Ганца, противопоставлены покой и 'тихость' божьего мира, земная семья Луизы и земной идиллический уголок со всеми признаками земного рая. Луиза - первый идеальный женский персонаж, в ней объединяются три важнейшие для Гоголя парадигмы - "красавица-душа", "дитя", "ангел светлый", в которых просматриваются метафизические признаки софийности<sup>36</sup>. В "Вечерах" этот женский тип будет существенно трансформирован за счет включения "красавиц" в два различных мира с усложненной мотивировкой включения (сакральные признаки в них будут сочетаться с инфернально-хтоническими). Признаки Ганца - 'задумчивость', 'беспокойство', 'сиротство', в романтизме всегда указывающие на принадлежность персонажа метафизическому миру, будут атрибутированы женским персонажам (Параске, Ганне, Катерине). Здесь же ситуация исключительная для Гоголя: Луиза вписана в идиллический полный семейный круг, она имеет 'духовного отца' в лице дедушки-пастора, отца, мать и сестру. Эта семейная "полнота" - признак "благой жизни" и прочитывается в метафизическом контексте (например, Сведенборга) как эквивалент 'небесной семьи', 'дома', которые обретает в финале Ганц, возвращаясь в семью. Заметим, что возвращение становится возможным после смерти старого пастора. Таким образом, семейный финал упрощенно восстанавливает благостный миропорядок в его эмпирическом и метафизическом значении. Любовно-семейная тема реализуется здесь еще достаточно просто, и тайны души предстают еще в знакомых по поэзии схемах и формулах. Здесь всего лишь обозначено движение к метафизической психологии и психопоэтике, глубина которых питается в значительной степени, вероятно, достоянием биографического подтекста Гоголя, покинувшего подобно Ганцу родной украинский мир и семейный круг

родных (мать и сестер - Лизу и Анну). Все это следует иметь в виду, переходя к рассмотрению "Вечеров", которые трансформируют и предельно усложняют исходный мотивный комплекс, сигнализирующий в отличие от поэмы уже о деформации миропорядка, усиливая одновременно роль и значение религиозно-мистической темы.

### **"Вечера на хуторе близ Диканьки": ущербные семьи и сакральность любви**

В "Вечерах" значение "сна" и "души" резко возрастает, очевидна их тематизация и более прямая связь с любовно-семейной темой и, соответственно, с соотношением женской и мужской сфер, которые наделены здесь целым рядом особенностей. Укажем лишь на некоторые, конкретизируя их по ходу описания. Все семьи в "Вечерах" отмечены ущербностью и неполнотой. Это исходная сюжетная ситуация. Их состав образует либо отец и дочь (ВНИК), либо отец, дочь/сын, мачеха/свояченица (СЯ, МН); возлюбленный/жених - либо безродный, либо имеет только отца или тетушку. Семьи здесь как бы расщеплены на половинки. Заметно значимое отсутствие в родительской сфере МАТЕРИ - ее замещает мачеха, лжемать, которая во всех повестях соотнесена с инфернальной сферой. У Вакулы есть мать, но и она - "ведьма", у Ганны оказывается две матери - в прошлом (ср.: "когда я еще была маленькою и жила у матери") и настоящем ("мать моя с недавней поры стала суровее приглядывать за мною"). Мать в настоящем соотнесена по признаку 'суровости' с "суровыми" отцами. ОТЦЫ, в свою очередь, также соотнесены, прямо или косвенно, с инфернальной сферой и 'чужим' миром: в СМ отец Катерины - колдун и Антихрист, отствовавший 21 год (ср. версию об отце Петра Безродного), в других повестях они отмечены либо подчиненностью мачехе-ведьме (т.е. выступают пассивными орудиями злой