

мистическую коммуникацию, связывая ее с духовным двойничеством героев. Позиция автора здесь существенно меняется. Проблематика "страшных" повестей задает всему циклу идею грехопадения и возмездия, "поврежденной" или "плененной" души. Гоголь стремительно осваивает следующие этапы немецкого романтизма, открывая метафизическую реальность существования зла, подчиняющего себе душу. Гностическая проблема зла как проявление материальной стихии мира отныне входит в творчество Гоголя. Её презентация связана с насыщением поэтического мира детализированной материальностью, лишенной позитивной спиритуальности. Здесь, вероятно, кроется один из импульсов развития метонимического приема, разлагающего целое на автономные части. Важно отметить и другое - в "Вечерах" гоголевская метафизика/мистика предстает как разные уровни/ступени мистического созерцания и "самообнаружения". Мистическая коммуникация предстает не только в риторическом варианте, но и сюжетном, тематизируясь в мотивах томления души, печали, созерцании.

Великий Полдень и "мрак непробудной ночи"

Цикл "Вечера на хуторе близ Диканьки" открывает "Сорочинскую ярмарку", в которой риторическому инициальному описанию "летнего дня в Малороссии" как 'Великого Полдня' противопоставлен "мрак непробудной ночи" (I, 129) эмпирического мира, с подчеркнутыми признаками беспорядка, шума, страха, беспамятства. Это мир "жильцов тесного гроба", хтоническая сторона дневного мира, его бессознательная метафизическая ипостась (ср. "Страшную месть"). Ему в цикле противостоит не только утро/день, но и "божественная ночь". Противопоставление дня и не-божественной ночи воспроизводит мистическую оппозицию, в которой ночь tolкуется как "темница",

"плен" и "могила"²⁰. Во всех трех парадигмах присутствует мотив сна; соотнесенный с локальным пространством (селом), он дается через формулу "*все спят*" и знаменует метафизический аспект 'покоя' и 'тихости' поднебесного мира в том случае, если он появляется в паре с "*божественной ночью*", с указанием на 'торжественность' небесного мира с характерными признаками чудного '*сияния*', '*серебряного блеска*' и '*тишины*'. Там же, где над миром не властвует "*божественная ночь*", всеобщий сон отмечен признаками '*мертвого сна*', утраты памяти, заколдованнысти и знаменует тотальное присутствие зла, или, говоря популярной мистической формулой, к которой прибегает автор, "*мрак непробудной ночи*" (I, 129). Она широко употреблялась в масонской поэзии и мистической литературе.

Комические версии сна дают мнимое освобождение и победу над злом, в функции которого выступают злые жены (ср. сон Черевика в "*Сорочинской ярмарке*"). Здесь же начинается первичная разработка темы косности материального мира, его тропеического сращивания с человеческим миром, что приведет, например, в "*Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*" к полному обессмысливанию духовного, а в "*Мертвых душах*" - к его овеществлению. Трагические версии соотносят сон с прошлым, грехопадением/преступлением, утратой разума, памяти и наказанием/возмездием. Сон в таком случае включает мотив плена души и связывает его с враждебной родительской сферой, которая может быть соотнесена с Отцом-Сатаной или гностическими архонтами. В подобных случаях обостряется дуализм, отражающий, к тому же, метафизические представления о двух душах: смертной и бессмертной, внешней и внутренней. Это особенно отчетливо эксплицируется в "*Страшной мести*": '*внешняя*', смертная душа Катерины видит "*страшный сон*", но "*не знает и десятой доли того, что*

знает душа" (I, 260), ибо всезнающая душа - 'внутренняя' и бессмертная. Ср. с объяснениями Пордеджа: "Сии две души живут одна в другой, как одна душа, и суть однако в себе самих две разные души, из коих *внешняя не знает внутренней*"²¹.

Мотивы 'покоя' и 'тишины' соотносятся с мотивами сна и любовного союза. Так, в "Сорочинской ярмарке" риторическое описание любовного союза неба/оксана и "влюбленной земли" отмечено не только признаками 'сладострастия', 'неги' и 'сна'. В нем обнаруживаются знакомые по "Книге Натуры" Аридта и Пордеджу мотивы- "знаменования" метафизической гармонии: тишина и молчание ("полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан <...> В поле ни речи. Все как будто умерло"), небесные песни в значении 'небесной лестницы', соединяющей небо и "влюбленную землю" ("серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю")²², мотив драгоценных камней, сыплющихся сверху вниз ("Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются..."), "неизмеримость" пространства, изобилие "плодов" и "золотых снопов хлеба". Это описание выполнено в духе раннего немецкого романтизма, переживающего божественное присутствие в мире в бесчисленных формах конечного. Ср. у Гейнзе в "Ардингелло": "Было уже около полудня <...> ящерицы, жуки, мошки и бесчисленные насекомые устроили праздник в знойном воздухе, и кузнечики оглушали своим треском, как шумящее море"²³. В этих описаниях обязательно присутствует "зной", который в сочетании с другими признаками "Великого Полдня" напоминает "зной" Я.Беме: "в воде, зное и свете пребывает жизнь", "в зное восходит свет", а "небесная песня" изофункциональна 'звуку' в системе Беме как "шестому источному духу в Божественной силе". Ср. также описание Беме "восхождения в Божество дивного и прекрасного <...> неба", которое сравнивается "с благороднейшими

камнями, с рубином, смарагдом, дельфином, ониксом, сапфиром, алмазом <...> и подобными им"²⁴.

Завершается описание метафизическим мотивом - формулой воды- "чистого зеркала", который знаменует слияние неба и реки/воды ("небо, его чистое зеркало - река в зеленых, гордо поднятых рамках", "река <...> как цельное стекло"). Ср.: "небо, которое твердо, как литое зеркало" (Иов, 37:18). У Арндта - "небо <...> зерцало, в котором сияет совершенное дело Высочайшего Художника". Метафизическому толкованию "воды", "зеркала", "отражения" посвящены обширные места в сочинениях Арндта, Сен-Мартина, Пордеджа. Обратим внимание на толкование "неба" как "тонкого, чистого тела" и указание на сотворение неба из воды. Связь неба и воды мотивирована Беме: "небо есть сердце воды. Подобно тому как вода есть сердце во всех тварях и во всем"²⁵, поэтому вода наделяется отражательной способностью, представая зеркалом, стеклом, кристаллом. У Гоголя не небо - зеркало, а водарека, она - "чистое зеркало", "цельное стекло", "прекрасная бездна", "красавица" и ослепительное "тело" (= божественной телесности). Вода, отражая небо, снимает оппозицию и наделяет ее члены обоюдными признаками. Она выступает в функции трансформатора, материализующего и овеществляющего идеальные признаки неба: оно становится 'зеркалом', 'стеклом' (излюбленная метафизическая топика Беме и Пордеджа, восходящая к библейским источникам) и превращается в 'картину' (что закрепляется мотивом живописной рамки), переходя с позиции "верха" в позицию "низа". Этот "перевод" эксплицирует значение неба как 'красоты'/красавицы. Серии, которые выстраиваются с признаками 'красоты', реализуют софийный аспект мира как божественной красоты и премудрости, проецируя его в земную сферу. Важно обратить внимание и на характерное для метафизических представлений сочетание 'безмолвия' ("все <...> умерло") и 'звука', 'неподвижности' и

'движения', которые в сочетании с другими признаками отсылают к популярному особенно в немецком романтизме мистическому образу "Великого Полдня" как абсолютного равновесия и гармонии, полноты бытия и теофании (ср. также: "Ты молчишь, Великий Пан, объятый полдневною дремой. Ты безмолвен, в огне сливая и плавя все звуки, слепящий очи сиянием Полдень!"²⁶. Восприятие такой "*роскоши вида*" рождает в "*красавице*" мистическую "*задумчивость*"²⁷, уводящую ее в область бесконечного.

Божественная ночь

В "Майской ночи, или утопленнице" обнаруживаются наиболее интересные метафизические трансформации всех семантических комплексов. Само название повести содержит в "*утопленнице*" тему 'пленницы', а сюжет тематизирует в разных вариантах 'преследование', 'пленение' и 'освобождение'. Повесть начинается с лаконичного описания "*блеска чистого вечера*", включая знакомый набор мотивов - песни, с признаками веселья и уныния, и природного любовного союза ("*задумавшийся вечер мечтательно обнимал синее небо*"). Затем дается описание "*украинской ночи*" в начале второй главы, которое, трансформируясь, продолжается в начале пятой, а затем - в начале и конце шестой, завершающей главы. Таким образом, организуется градация перехода от вечера к ночи, а в описании самой ночи - от "*украинской ночи*" к "*божественной ночи*", постепенно меняя уровни восприятия ее метафизических аспектов. Все описания "вечера" и "ночи" мифологизированы и дублируют инициальное описание малороссийского дня в "Сорочинской ярмарке", включая акустическую, световую и эротическую мотивику. Как уже говорилось, "*чистый вечер*" отмечен признаками 'блеска', любовного союза, пения. Описание ночи детализирует эти признаки и переводит "*украинскую ночь*" в ранг '*Божественной ночи*'.