В.Ш.Кривонос

ТАРАС И АНДРИЙ В «ТАРАСЕ БУЛЬБЕ» ГОГОЛЯ[1]

К числу ключевых событий в «Тарасе Бульбе» относится переход Андрия из лагеря запорожцев в польский город Дубно. Речь идет о *маршруте* героя не просто из одного локуса в другой, но из сферы ‘своего’ в сферу ‘чужого’. Является ли переход Андрия следствием свободного выбора или же он совершается в состоянии наваждения, вызванного *потусторонними* влияниями? От правильного ответа на этот вопрос во многом зависит и правильное понимание авторского отношения к герою.

Правда, явное присутствие *демонического* в «Тарасе Бульбе» не отмечено ни автором, ни исследователями, так что речь, очевидно, может идти лишь о специфических коннотациях, окружающих в повести образы ‘чужого’, или об инфернальном фоне, который создается здесь с помощью определенного рода ассоциаций. В этом плане существенное значение приобретает такой структурный элемент события перехода, как сон Тараса. Содержание этого сна наяву и его сюжетные функции (выйди Тарас из сонного состояния и останови он Андрия, судьба младшего сына могла бы сложиться по-другому) принципиально значимы для понимания символического смысла истории Андрия.

Сразу отметим, что сон Тараса не привлекал до сих пор специального внимания исследователей Гоголя и не служил предметом развернутого анализа. Он даже не включался в список сновидений гоголевских персонажей, следовательно, и не рассматривался как *сон*, соотносимый с другими снами, изображенными в произведениях Гоголя. Между тем поведение Тараса в роковой (и потому сюжетно отмеченный) для судьбы Андрия момент является типичным у Гоголя поведением сновидца, выходящего на какое-то время из сонного состояния, чтобы тут же вновь вернуться в него, но теперь уже с *отрывком* из действительности. Ср. пробуждение Чарткова в «Портрете»: «Ему казалось, что среди сна был какой-то страшный отрывок из действительности»[2]. Особенность же «Тараса Бульбы» заключается в том, что именно этот *отрывок* и определяет содержание и смысловые границы сна Тараса:

«“Андрий!” сказал старый Бульба в то время, когда он проходил мимо его. Сердце его замерло. Он остановился и, дрожа, тихо произнес: “А что?”

“С тобою баба! Ей, отдеру тебя, вставши, на все бока! Не доведут тебя бабы к добру!” Сказавши, он оперся головою на локоть и стал пристально рассматривать закутанную в покрывало татарку.

Андрий стоял ни жив, ни мертв, не имея духа взглянуть в лицо отцу. И потом, когда поднял глаза и посмотрел на него, увидел, что уже старый Бульба спал, положив голову на ладонь.

Он перекрестился. Вдруг отхлынул от сердца испуг еще скорее, чем прихлынул. Когда же поворотился он, чтобы взглянуть на татарку, она стояла пред ним, подобно темной гранитной статуе, вся закутанная в покрывало, и отблеск отдаленного зарева, вспыхнув, озарил только одни ее очи, одеревеневшие, как у мертвеца» (II, 93).

Встреча Андрия с Тарасом – это действительно встреча *сына* с *отцом*. Тарас чувствует свою отцовскую власть над сыном – и потому грозится *отодрать* его за нарушение правил *козацкого* поведения: «Козак не на то, чтобы возиться с бабами» (II, 43). Андрий ощущает всю силу отцовской власти над ним – и потому *замирает* его сердце, дрожит и становится тихим голос, потому он *ни жив, ни мертв* и *не имеет духа взглянуть в лицо отцу*. Он ведет себя так, как напуганный ребенок, предчувствующий неминуемое отцовское наказание за совершенный проступок.

Когда же Андрий решается посмотреть отцу в глаза, то не может прочитать в них решение своей судьбы, так как Тарас вновь заснул, предоставив сыну возможность поступать не по отцовской, но по собственной воле. Но Андрий не принадлежит более себе и потому взглядом ищет поддержку у татарки, проводника в ‘чужой’ мир, символическое значение которого выдают ее *очи, одеревеневшие, как у мертвеца*.

Эта вторая встреча отца с сыном, изображенная в «Тарасе Бульбе», перекликается с первой, которой и открывается повесть: «Сыновья его только что слезли с коней. Это были два дюжие молодца, еще смотревшие исподлобья, как недавно выпущенные семинаристы. <…> Они были очень смущены таким приемом отца и стояли неподвижно, потупив глаза в землю» (II, 41). Отцовские насмешки словно парализуют сыновей, привыкших к бурсацкой вольнице. Но Тарас для них – не только отец, но еще и учитель, готовящий их к другой *школе*, где правилам поведения отвечает решимость Остапа *никому не спускать* за обиду: «Добрый будет козак!» (II, 42). Иную реакцию вызывает у Тараса Андрий: «“Э, да ты мазунчик, как я вижу!” говорил Бульба. “Не слушай, сынку, матери: она баба, она ничего не знает”» (II, 43).

Сферы ‘отцовского’ и ‘материнского’ разделены в сознании Тараса как сферы ‘мужского’ и ‘женского’, потому что в товариществе мужчин, каким предстает Сечь, всегда найдется место *доброму козаку*, но нет места *мазунчику*. Называя жену *бабой*, Тарас указывает на принадлежность *козака* к маскулинному пространству, о котором мать Остапа и Андрия *ничего не знает*. Сечь - это и есть тот мир, где *человек* тождествен мужчине (ср.: «…нам нужно было только прогнать кошевого, потому что он баба, а нам нужно человека в кошевые», II, 70; именование *бабой* служит не просто развенчанию кошевого, но и символическому изгнанию его из мужского коллектива) и где сыновьям Тараса надлежит обрести и мужской статус, и мужской смысл жизни.

Антифеминизм Тараса выводит его и сыновей за пределы семейного круга и семейной судьбы (строго очерчена Тарасом, не желающим самому *бабиться с женой* и выталкивающим из домашнего гнезда сыновей, и роль матери, благословляющей своих *детей* и возносящей к Богу молитвы за них как за *храбрых воинов* и защитников *веры Христовой*: «Подойдите, дети, к матери: молитва материнская и на воде и на земле спасает», II, 51) и выражает общность *козацкой* судьбы, подчиняющей себе персональные судьбы *козаков*.

‘Мужское’ и ‘женское’ выступают в гоголевской повести как вариант ‘своего’ и ‘чужого’. Если в сфере ‘своего’ оказываются защитники православия и мужчины, то в в сфере ‘чужого’ – не только *бусурманы*, но и *бабы*. Подобное структурирование мира соответствует воссозданной в «Тарасе Бульбе» средневековой модели пространства, четко разделенного не только на носителей *истинной веры* и *неверных*, но и на *мужчин* и *женщин*. Сечь здесь – это символический образ *места*, устроенного по образцу своего рода мужского монастыря: «Одни только обожатели женщин не могли найти здесь ничего, потому что даже в предместье Сечи не смела показываться ни одна женщина» (II, 66). Неожиданное появление Андрия в обществе *бабы* (женского *демона*, согласно народным поверьям, или женского мифологического персонажа типа *ведьмы*, *ворожеи* или *колдуньи*) грозит ему не просто чем-то недобрым (подчинением женским=колдовским, ведьминским чарам), но превращением в *обожателя женщин*, следовательно, разрывом с *козаками* и с *козацкой* судьбой.

Тарасу как настоящему *козаку*, для которого Сечь является образцом мироустройства, снится истинно *козацкий* сон, персонажами которого оказываются Андрий и его спутница, репрезентирующая ‘чужой’ мир и вызывающая подозрение и тревогу. Однако степень этой чужести (татарка, *закутанная в покрывало* и укрывшая свое лицо от пристального взгляда Тараса, не только *баба*, но еще и иноплеменница) Тарасу не дано было разгадать, как не предугадывает он и измену Андрия. Между тем его сон наяву

оказывается вещим, пророческим: блуждая и странствуя во сне в *ином* мире, душа Тараса провидит будущее. Неслучайно отцовский наказ Андрию (в форме предостережения: *не доведут тебя бабы к добру*) звучит как голос *козацкой* судьбы, вещающей устами Тараса. Для Тараса это действительно *страшный отрывок* из действительности (ведь с *бабой*, олицетворящей соблазн и пагубу, видит он не кого-нибудь, а своего сына) – *страшный* и потому, что его сон в руку, так как *бабы* и на самом деле погубят Андрия, а отцу придется не просто *отодрать* непослушного сына, но и лишить его жизни.

Будущее в «Тарасе Бульбе» предчувствуется и провидится во сне, тогда как в реальности пророческое значение посылаемых героям знаков остается для них неведомым: «Но неизвестно будущее, и стоит оно пред человеком подобно осеннему туману, поднявшемуся из болот» (II, 87). Будучи местом обитания *нечистой силы* и представляя поэтому особую опасность для человека, *болото* порождает *туман*, который морочит и обманывает, подобно призраку или миражу. Будущее потому и неизвестно, что его маскирует символический туман, скрывающий смысл и значение получаемых из будущего намеков и указаний. Одна из сюжетных функций сна Тараса и заключается в том, чтобы разогнать этот туман и распознать *демонические* значения увиденной картины, провоцируемые прежде всего *бабой*, орудием дьявольских инспираций, средством искушения и обольщения.

Вторжения *демонического* в человеческую жизнь носят в «Тарасе Бульбе» (в отличие, например, от «Вия») латентный характер. Между тем реакция Тараса на поведение Андрия выглядит в высшей степени знаменательной – и не только потому, что сон его сбывается. Эта реакция фиксирует не просто нарушение порядка в *козацком* мире, но несомненное присутствие в этом мире *потустороннего*, которое для Тараса и олицетворяет *баба*. Знаменательность же заключается в том, что Тарас точно определяет суть подстерегающей Андрия опасности.

Обратим внимание на странное состояние Андрия в эту *июльскую чудную ночь*: «Андрий же, сам не зная отчего, чувствовал какую-то духоту на сердце. …он не отходил к куреням, не ложился спать и глядел невольно на всю бывшую перед ним картину» (II, 87). *Духота на сердце* (как проявление тягостного и тревожного чувства) и *невольный* взгляд служат здесь, как и в других произведениях Гоголя, психофизиологическими признаками близости *нечистой силы*. Обходя *козацкие ряды*, Андрий дивится непонятной *беспечности* спящих сторожей: «Хорошо, что нет близко никакого сильного неприятеля и некого опасаться» (II, 88). Но Андрию невдомек, что *сильный неприятель* (*недругом* и *врагом* именуются в мифологических и религиозных представлениях бес и черт) уже рядом и что ему самому есть кого *опасаться*.

Ночь, открывшая Андрию картину звездного неба, этот зримый образ бесконечного («На небе бесчисленно мелькали тонким и острым блеском звезды», II, 87), оказывается для него не только *чудной*, но и роковой, поскольку допускает вероятность опасного контакта с ‘чужим’ (=*потусторонним*) миром. Но такой же роковой становится для его *козацкой* судьбы и красота панночки, открывшая ему бесконечность любви и любовного чувства. Явленное Андрию вертикальное измерение мира оставляет ему возможность движения *вверх*, тогда как посланный красавицей-полячкой проводник влечет его под землю, *вниз*.

В сюжете повести сон наяву Андрия символически предшествует сну наяву Тараса: «Временами он как будто позабывался, и какой-то легкий туман дремоты заслонял на миг пред ним небо, и потом оно опять очищалось и вновь становилось видно. В это время, показалось ему, мелькнул пред ним какой-то странный образ человеческого лица. Думая, что было то простое обаяние сна, и сей же час рассеется, он раскрыл сильнее глаза свои и увидел, что к нему точно наклонилось какое-то изможденное, высохшее

лицо и смотрело прямо ему в очи. <…> И странный блеск взгляда, и мертвенная смуглота лица, выступавшего резкими чертами, заставили бы скорее подумать, что это был призрак» (II, 89).

Звездное небо, лишь на миг заслоняемое *легким туманом дремоты*, окончательно исчезает из поля зрения Андрия, как только *простое обаяние* сна, мотивированное обманчивым содержанием сновидческих образов, сменяется наваждением яви. И именно у этого наваждения Андрий и оказывается в плену, едва он освобождается от сонного морока. Служанка панночки, ошибочно принимаемая Андрием за *призрак*, появляется, подобно опасным для человека мифологическим персонажам, ночью, в знаменательное время, и так же знаменательно связана она с областью смерти и с миром мертвых. Взгляд *прямо в очи* и *странный блеск взгляда*, служащие у Гоголя обычно признаками *демонического*, выступают здесь характерными атрибутами посланца небытия.

Между тем ошибка Андрия носит *оптический* характер, тогда как *по существу* он вовсе не ошибается[3]: в качестве *призрака* татарка олицетворяет ‘чужой’ и в этом смысле *потусторонний* мир. И если Хома Брут, приняв ведьму за человека, погибает, не сумев отличить и отграничить ‘свое’ от ‘чужого’[4], то гибель Андрия предопределена тем, что ‘чужое’ он предпочтет ‘своему’: «Всё минувшее, что было закрыто, заглушено нынешними козацкими биваками, суровой бранною жизнью, - всё всплыло разом на поверхность, потопивши, в свою очередь, что было теперь. Опять вынырнула перед ним, как из темной морской пучины, гордая женщина. Вновь сверкнули в его памяти прекрасные руки, очи, смеющиеся уста, густые темнооореховые волосы, курчаво распавшиеся по грудям, и все упругие, в согласном сочетаньи созданные члены девического стана» (II, 91).

Эта *гордая женщина* и подчиняет себе Андрия, порабощая не только его воображение, но и его волю. Ее появление, подобно мифологическому персонажу, из хтонической глубины моря, *темной морской пучины*, пробуждающее Андрия к *иной* жизни, в которой не окажется места ни для отца, ни для *козацкого* братства, символически связано с образами сна и смерти. Пробуждается в эту *чудную* ночь и Тарас, словно чуя грозящую сыну опасность, исходящую от *баб*, то есть от *потустороннего*, но пробуждается лишь на мгновение, пока сам не оказывается во власти сна. Под взглядом отца Андрий стоит *ни жив, ни мертв*, но только этот взгляд и удерживает его на границе как между ‘своим’ и ‘чужим’, так и между жизнью и смертью. Но стоило Тарасу вновь заснуть, как Андрий «перекрестился» (II, 93), отождествляя тем самым отца, так сильно его напугавшего, с *нечистой* силой и открывая себе дорогу в польский город, где он прямо откажется от отца и от товарищей и не только примет облик ‘чужого’, но и превратится в ‘чужого’.

Уподобление служанки-татарки *темной гранитной статуе* усиливает представление как о вторжении в козацкий мир *демонического*, так и о *заколдованном* состоянии Андрия, *зачарованного* прекрасной полячкой, чей облик, вызывая у него сладострастные мечтания, потому и смущал так часто «глубокий сон молодого козака» (II, 91). Опускаясь вместе с проводником-*привидением* в лощину, Андрий движется из ночного света в темноту *подземного хода*, только светит теперь над ним не *гущина звезд*, а «…луна, в виде косвенно обращенного серпа из ярко червонного золота» (II, 93), вызывающая ассоциации с загробным миром. И не может спасти его от движения *вниз* (=символического падения) спящий отец; вообще некому ни взглядом, ни голосом отогнать *нечистую силу*: «Но нигде не слышно было отдаленного петушьего крика: ни в городе, ни в разоренных окрестностях не оставалось давно ни одного петуха» (II, 94).

А в польском городе *глаза* Андрия ищут и видят «…женщину, казалось, застывшую и окаменевшую в каком-то быстром движении» (II, 100). И перед красавицей-женщиной, напоминающей и остановленную в движении статую, и законченное произ-

ведение живописи («…теперь это было произведение, которому художник дал последний удар кисти…», II, 101), внезапно замирает *козак*, по-новому выражающий теперь (ср. позу Андрия, проникшего в Киеве в спальню панночки: «Он представлял смешную фигуру, раскрывши рот и глядя неподвижно в ее ослепительные очи», II, 57) состояние *зачарованности*: «И ощутил Андрий в своей душе благоговейную боязнь и стал неподвижно перед нею» (II, 101). Означает ли реакция героя преклонение перед *богоподобной красотой женщины*[5] или же так действует на него «живописное откровение», будто открывшее ему «ранее неведомую возможность видеть мир в иной, духовной ипостаси»[6]?

Но вот еще раз уподобляется не картине, но именно *статуе* красавица-панночка, мгновенным окаменением реагирующая на высказанную им решимость *погубить* и себя, и *всё что ни есть* за нее, за новую свою *отчизну*: «На миг остолбенев, как прекрасная статуя, смотрела она ему в очи…» (II, 106). И становится прозрачной связь скульптурной красоты панночки, так и не соединившей в своем облике для Андрия *чувственное* с *духовным*[7], с языческим миром. Этот взгляд прямо *в очи* служит ее ответом на вызов, который бросает он своему прошлому, своей *козацкой* судьбе. Это потому взгляд *в очи*, а не ответ словом на слово, что не слово, а зрение определяет поступки Андрия и решает его судьбу.

Подобно таким гоголевским персонажам, как Хома Брут, Пискарев или Чартков, Андрий по способу своего существования прежде всего человек зрения. И его угол зрения на мир задан (еще до знакомства с панночкой) телесным томлением, провоцирующим сладострастные образы: «Женщина чаще стала представляться горячим мечтам его; он, слушая философские диспуты, видел ее поминутно, свежую, черноокую, нежную. Пред ним беспрерывно мелькали ее сверкающие, упругие перси, нежная, прекрасная, вся обнаженная рука; самое платье, облипавшее вокруг ее девственных и вместе мощных членов, дышало в мечтах его каким-то невыразимым сладострастием» (II, 55-56). Страсть к прекрасной полячке вспыхивает в душе, которая уже живет жизнью тела, рождающего завораживающие зрение *мечты*. Гоголевских запорожцев по характеру изображения связывают с идеей «естественного» человека в литературе XVIII в., но Андрия точнее назвать человеком падшего «естества», одержимого и увлекаемого чувственной страстью, что чревато духовным ослеплением. Потому-то и отличает его глухота к слову - и недаром слышит он и не слышит воплощенное в слове предостережение отца.

Но зато слово самого Андрия, как и слово Хомы Брута, бессильное заклясть зло, «…вполне действенно, чтобы накликать беду»[8]. Красавица-полячка воспринимается героем как *кумир* для поклонения, а обращенная к ней речь выражает его духовную слепоту: «Вижу, что ты иное творенье Бога, нежели все мы, и далеки пред тобою все другие боярские жены и дочери-девы. Мы не годимся быть твоими рабами; только небесные ангелы могут служить тебе» (II, 103). И вот здесь *оптическая ошибка* Андрия, принимающего земную женщину за богоподобное существо, действительно оборачивается *ошибкой по существу*, роковым онтологическим заблуждением.

Провожая сыновей в Сечь, мать Остапа и Андрия «…вынула две небольшие иконы, надела им, рыдая, на шею. “Пусть хранит вас… Божья Матерь… ”» (II, 51-52). А в *земляном коридоре*, которым движется Андрий навстречу своей гибели, взору его вдруг предстает «…почти совершенно изгладившийся, полинявший образ католической Мадонны» (II, 95). *Земляные стены* подземного хода напоминают Андрию *киевские пещеры*: «Видно, и здесь также были святые люди и укрывались также от мирских бурь, горя и обольщений» (II, 95). Ни в Богоматери, ни в святых людях, боровшихся со страстями, не было ничего *гордого*, а были самоумаление и смирение, совершенная преданность воле Божией. И иконка, и образ, и знаки пребывания святых людей призваны

свидетельствовать об онтологической реальности спасения и преображении человека, об иерархической структуре человеческой личности, но как раз *мимо* этого свидетельства и проходит одержимый страстью герой, предпочитающей спасению души *приобретение мира*.

Страстные *мечты* и ослепляют Андрия, побуждая его не только к безрассудным поступкам, но и к неразличению ‘своего’ и ‘чужого’ пути. В Киеве, очарованный *прекрасной полячкой*, он «…через трубу камина пробрался прямо в спальню красавицы…» (II, 57). Герой для достижения цели выбирает *тесное* отверстие и *узкий* вход, используемые обычно (согласно мифологических рассказам и поверьям) демонологическими существами. Стремясь вместе со служанкой панночки проникнуть в *узкий* подземный ход, «…нашли они род земляного свода – отверстие, мало чем большее отверстия, бывающего в хлебной печи» (II, 94). Это *тесное* отверстие вызывает ассоциации с символическим образом двери в *потусторонний* мир. Однако в гоголевской повести *тесное* отверстие (=дверь) и *узкий* ход (=путь) не просто выражают трагическую иронию сюжета Андрия, но кощунственно имитируют евангельские образы: «Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; Потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7: 13-14).

Онтологическое заблуждение героя порождено искаженной духовной оптикой. Кощунственно подменив идею божественной красоты-святости идеей человеческой (=чувственной) красоты (красавица-панночка, по слову героя, «…рождена на то, чтобы пред ней, как пред святыней, преклонилось всё, что ни есть лучшего на свете», II, 106), в услужение которой поставлены им даже ангелы, эти вестники Божии, Андрий обнаруживает стремление и самому жить по законам человеческим, а не Божьим, по человеческой, а не по Божьей воле. Между тем предостережение-наставление отца, от следования которому уклоняется Андрий, и воплощает в себе эту волю Божию.

«Разве пан не знает, что он по своей воле перешел к ним?» (II, 112) – говорит Тарасу Янкель, имея в виду, что никто Андрия не *принудил*. И объясняет причину перехода: «Коли человек влюбится, то он всё равно, что подошва, которую, коли размочишь в воде, согни – она и согнется» (II, 113). А вот как комментирует переход Андрия к *ляхам* современный исследователь: «Уход Андрия из стана запорожцев – итог свободного выбора человека, для которого любовь важнее общего дела»[9]. Однако поступок Андрия – это все же результат *своеволия* (не *своей воли*, как считает Янкель, но *дурной воли*), а не свободного выбора, потому что не может *свободно* выбирать действующий в состоянии наваждения (духовного ослепления) герой.

Свою *козацкую* судьбу (то есть судьбу, *предназначенную* ему как *козаку*) Андрий *своевольно* меняет на судьбу *накликанную*, олицетворенную в образе панночки. И тогда сюжет начинает разворачиваться в обратном направлении – к *горячим мечтам* Андрия; в обратном направлении (к *суду* отца над ним: *отдеру*) движется теперь и его *участь*. Сон Тараса и в самом деле оказывается пророческим и вещим, потому что сбывается.

Эрос и Танатос определяют *накликанную* себе Андрием судьбу в той же мере, что и не услышанное сыном предостережение отца: «Скажи мне сделать то, чего не в силах сделать ни один человек, - и я сделаю, я погублю себя. Погублю, погублю! и погубить себя для тебя, клянусь святым крестом, мне так сладко… но не в силах сказать того!» (II, 103). Андрию потому *так сладко* от желания *погубить себя*, что безвозвратно захвачен он *чарами* панночки. И *зачарованность* его тем очевиднее, что, принимая обет *погибели*, клянется он *святым крестом*, символом спасения и жизни. И абсолютной становится власть над Андрием *чар* красавицы-панночки, когда «…пахучие ее волосы опутали его всего своим темным блистающим шелком» (II, 107).

Представ в ореоле ‘русалочьего мифа’ (образ *гордой женщины*, возникшей из *темной морской пучины*, выразительно дополняют здесь опутавшие героя длинные и распущенные волосы, этот значимый атрибут коварного и опасного мифологического персонажа), панночка, подобно настоящей русалке, поцелуем, в котором «…ощутилось то, что один раз в жизни дается чувствовать человеку», окончательно вовлекает Андрия в сферу *смерти*: «И погиб козак! Пропал для всего козацкого рыцарства! Не видать ему больше ни Запорожья, ни отцовских хуторов своих, ни Церкви Божьей! Украйне не видать тоже храбрейшего из своих детей, взявщихся защишать ее. Вырвет Тарас седой клок волос из своей чупрыны и проклянет и день, и час, в который породил на позор себе такого сына» (II, 107).

Реальной смерти Андрия предшествует в сюжете гоголевской повести его символическая смерть. Как физическое сиротство Хомы Брута, не знающего ни *отца* и ни *матери* (II, 196), усугубляет его уязвимость перед *демоническим*, так Андрия губит *своевольно* избранное им духовное сиротство: «А что мне отец, товарищи и отчизна? <…> …нет у меня никого! <…> Отчизна моя – ты!» (II, 106). Поступок Андрия служит сюжетным подтверждением предвидения *присутствующего* и *подлинного* отца, в памяти которого вновь оживает *отрывок* из действительности, вторгшийся в его сон: «Теперь припомнил он, что видел в прошлую ночь Андрия, проходившего по табору с какой-то женщиною, и поник седою головою, а всё еще не хотел верить, чтобы могло случиться такое позорное дело, и чтобы собственный сын его продал веру и душу» (II, 114).

Молодым борзым псом видится Тарасу Андрий, разгоняющий и рубящий в битве *своих*: «Но Андрий не различал, кто пред ним был, свои или другие какие; ничего не видел он. Кудри, кудри он видел, длинные, длинные кудри и подобную речному лебедю грудь, и снежную шею, и плечи, и всё, что создано для безумных поцелуев» (II, 142-143). Эта все еще странное и неожиданное для *отца* неразличение *сыном* ‘своих’ и ‘чужих’ мотивируется *зачарованностью* Андрия, в облике и в поведении которого резко проявляется не просто *природное*, но *животное* «естество», подчеркнутое уподоблением его *псу*. Между тем *пес* – это еще и обозначение в фольклоре иноверца, у которого, как и у собаки, отсутствует *душа*. И приходится Тарасу поверить в реальность случившегося с Андрием *позорного дела*.

Так начинается третья встреча *отца* с *сыном*, числовое значение которой выражает символический конец истории Андрия. Перекликаясь с двумя первыми, эта последняя встреча актуализирует прежние смыслы, с ними связанные, и продуцирует новые. Вновь, как и в первую встречу, предстает перед отцом-учителем сын-школьник, но тогда готовил Тарас Андрия совсем к другой *школе*, чем та, где Андрий, надевший «чужое одеянье», самонадеянно взял на себя роль не только *ученика*, но и *учителя*: «…и он учит, и его учат» (II, 112). Теперь же он, как во вторую встречу, лишь провинившийся и напуганный *ребенок*, ожидающий *отцовского* (=*учительского*) наказания за свой проступок:

«И видел он перед собою одного только страшного отца.

“Ну, что ж теперь мы будем делать?” сказал Тарас, смотря прямо ему в очи. Но ничего не умел на то сказать Андрий и стоял, утупивши в землю очи.

“Что, сынку, помогли тебе твои ляхи?”

Андрий был безответен.

“Так продать? продать веру? продать своих? Стой же, слезай с коня!”

Покорно, как ребенок, слез он с коня и остановился ни жив, ни мертв перед Тарасом.

“Стой и не шевелись! Я тебя породил, я тебя и убью!” сказал Тарас и, отступивши шаг назад, снял с плеча ружье. Бледен, как полотно, был Андрий; видно было, как тихо

шевелились уста его, и как он произносил чье-то имя; но это не было имя отчизны, или матери, или братьев – это было имя прекрасной полячки» (II, 143-144).

Взгляд Тараса сравнивают со взглядом Вия, послужившим причиной смерти Хомы Брута: «Сцена родительского возмездия – это вариация убийства Вием Хомы Брута. <…> Гибель Андрия предваряется тем же оцепенением и предопределена страшным отцовским взглядом…»[10]. Однако этот отцовский взгляд лишен каких-либо *демонических* значений и тем более какой-либо смертоносной силы. Взгляд *прямо в очи* Андрия, человека зрения, сопровождает слово Тараса – и призван усилить воздействие этого слова. Но не потому только молчит Андрий, что нечего ему сказать Тарасу, но и потому, что вновь, как и во вторую встречу, слышит и не слышит он обращенное к нему слово: власть над ним *гордой женщины* сильнее, чем власть *страшного отца*. И ни взглядом, ни словом отец не удерживает более сына на границе между ‘своим’ и ‘чужим’, безвозвратно им уже перейденной, на границе между жизнью и смертью, которую суждено ему пересечь в эту последнюю встречу.

Здесь, в этой «точке» сюжетного движения, и завершается вещий и пророческий сон Тараса, олицетворяющего *козацкую* судьбу как *суд*, так что его приговор становится приговором самой *козацкой* судьбы. Но как Андрий, шептавший перед смертью *имя прекрасной полячки*, чует для себя возможность иной *доли*, так и Тарас чует возможность другой *участи* для сына: «“Чем бы не козак был?” сказал Тарас: “и станом высокий, и чернобровый, и лицо, как у дворянина, и рука была крепка в бою! Пропал, пропал бесславно, как подлая собака!”» (II, 144). Но есть и отцовская вина в том, что *пропал бесславно* Андрий: как *козаки* напились и пропустили *ляхов* в осажденный город («…весь Переяславский курень, расположившийся перед боковыми городскими воротами, был пьян мертвецки, II, 108), так и Тарас не смог по-настоящему пробудиться от сна и тем самым предотвратить гибель Андрия. Все эти нереализованные, но для чего-то ведь упомянутые и даже акцентированные в повести сюжетные возможности предполагают несомненную вероятность такой реальности, где только и может быть правильно понято авторское отношение к Андрию, несводимое ни к отношению самого Андрия к себе, ни к отношению к нему Тараса.

В конце повести вновь возникает образ «…прекрасной полячки, обворожившей бедного Андрия…» (II, 171). И это определение *бедный*, выражающее милосердное чувство к *падшему* человеку, радикально меняет оценочную перспективу повествования. Выясняется, что жестокость *сыноубийцы* также служит в гоголевской повести одним из «…тех страшных знаков свирепства полудикого века», от которых *дыбом* «воздвигнулся бы ныне волос…» (II, 83). Андрий не потому только *бедный* для автора, что роковой его поступок объясняется наваждением роковой же любовной страсти (*обворожившую* его полячку автор называет *прекрасной*). Автор сострадает *бедному Андрию*, так как прозревает в нем, как и во всяком изображенном им человеке, неуничтожимый образ Божий. Так восстанавливается автором потерянное героями из виду вертикальное измерение мира, где безумие любви-сострадания оказывается выше не только *суда*, но и справедливости[11].

---

[1] Расширенный вариант статьи печатается в журнале «Известия РАН. Серия литературы и языка».

[2] Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1938. Т. III. С. 92. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

[3] Ср.: Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 152.

[4] См.: Васильев С.Ф. Поэтика «Вия» // Н.В.Гоголь: Проблемы творчества. СПб., 1992. С. 50.

[5] В статье Гоголя «Скульптура, живопись и музыка» (1831 г.) в скульптуре видится «оставшийся след» языческого мира, «…где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины…» (VIII, 9).

[6] Савинков С.В. Отцы и дети в «Миргороде» Гоголя // Савинков С.В. Dramatis personae: Статьи, заметки, эссе о русской литературе. Воронеж, 1999. С. 90. В названной выше гоголевской статье живопись служит «…выражением всего того, что имеет таинственно-высокий мир христианства» (VIII, 11).

[7] Живопись, будучи выражением «…небесных откровений», «…соединяет чувственное с духовным» (VIII, 11).

[8] Заславский О.Б. Проблема слова в повести Н.В.Гоголя «Вий» // Wiener Slawistischer Almanach. Band 39. Munchen, 1997. С. 6.

[9] Шульц С.А. Гоголь: Личность и художественный мир. М., 1994. С. 58.

[10] Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 455.

[11] Ср.: «Бог не справедлив. Он бесконечно выше справедливости. Он есть безумие любви, непрестанно сходящий в ад нашего бытия, чтобы воскресить нас» (Клеман Оливье. Истоки. Богословие отцов Древней Церкви: Тексты и комментарии. М., 1994. С. 300).