УДК 82-31 + 821.161.1
DOI 10.17223/24099554/2/4

Е.О. Третьяков

ОТ МИРГОРОДА ДО РИМА: «ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ»[1] ПОВЕСТИ «ТАРАС БУЛЬБА» Н.В. ГОГОЛЯ (ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГОГОЛЕВСКОГО «ЛОКАЛЬНОГО ТЕКСТА» В ПАРАДИГМЕ СЕМАНТИКИ ЧЕТЫРЕХ СТИХИЙ)

В статье через призму философии и поэтики четырех стихий рассматриваются «миргородская» и «римская» редакции повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба». В соотношении двух текстов выявляется то, что доминантой «Тараса Бульбы» как инвариантного сюжета становится амбивалентность огня как разрушающей и созидательной стихии, воплощенная в метафорике и образном строе, а именно – в противопоставленности и одновременном взаимодействии образов пожарищ с их апокалиптическими чертами и светоносных образов, связанных с прекрасной полячкой – метафорическим аналогом Девы Марии.
Ключевые слова: *Н.В. Гоголь, «Тарас Бульба», «локальный текст», четыре стихии, огонь, историософский дискурс.*

На данный момент постулат о том, что повесть «Тарас Бульба» является идейным и художественным центром гоголевского цикла «Миргород», стал уже общим местом, как и утверждение, что она имеет большую и сложную творческую историю. Действительно, Гоголь работал над «Тарасом Бульбой» в течение девяти лет – с 1833 по 1842 г. За это время им было создано несколько редакций повести, в большей или меньшей степени различающихся между собой. По словам С.И. Машинского, «Гоголь был взыскательнейшим художником. Написав и даже напечатав свое произведение, он никогда не считал работу над ним законченной, продолжая неутомимо совершенствовать все элементы его поэтического стиля. Вот почему произведения этого писателя имеют такое множество редакций» [1. С. 333]. По свидетельству Н.В. Берга, Гоголь рассказывал, что он до восьми раз переписывал свои произведения: «Только после восьмой переписки, непременно собственною рукою, труд является вполне художнически законченным, достигает перла создания» [2. С. 506]. Хрестоматийным примером этой особенности творческого метода писателя является не только судьба

[1] Термин М. Постера.

«Тараса Бульбы», но и подвергнутый в 1842 г. серьезной переработке «Вий», а также две редакции повести «Портрет».

Впервые «Тарас Бульба» был напечатан в «Миргороде» (1835), в 1842 г. Гоголь поместил повесть во втором томе своих сочинений в новом, коренным образом переделанном виде. Между этими полярными редакциями был написан ряд промежуточных вариантов некоторых глав. Поэтому говорить об окончательной редакции повести как о «второй» несколько некорректно, однако это стало уже традиционным, поэтому мы последуем этой традиции и в данной статье. С.И. Машинский утверждает, что «чрезвычайно характерна эволюция, которую претерпела повесть. Во второй редакции она значительно расширилась в объеме. Вместо девяти глав в первой редакции – двенадцать глав во второй. Появились новые персонажи, конфликты, ситуации. Существенно обогатился историко-бытовой фон… <...> Самое же главное в другом. В первой, “миргородской”, редакции “Тараса Бульбы” движение украинского казачества против польской шляхты еще не было осмыслено в масштабе общенародной освободительной борьбы. Именно это обстоятельство побудило Гоголя к коренной переработке повести» [1. С. 333–334]. Оставляя последнее замечание на совести исследователя, констатируем сущностное различие между двумя редакциями, определяющее необходимость рассматривать их, соотнося между собой. При этом исследователи зачастую оперируют исключительно второй редакцией повести, опубликованной во втором томе Собрания сочинений 1842 г., и объясняют феномен ее создания проблемой конфессиональной двойственности Гоголя, выросшего на Украине, где исконно православие не только боролось, но и тесно соприкасалось с католицизмом (см.: [3. С. 13–25]), к которому в определенной степени тяготел писатель, переживший в Риме искушение католичеством. Представляется, однако, что эта точка зрения при всей ее актуальности не исчерпывает всего спектра причин, побудивших писателя создать новую редакцию повести, значительно превышающую первую по объему, ввести в нее новые эпизоды, персонажей и т.д.

При этом необходимо иметь в виду, что «Миргород» с включенным в него первым вариантом повести выходит в 1835 г. одновременно с «Арабесками», репрезентирующими основные мировоззренческие концепции и историософские искания Гоголя данного периода. Несомненна связь между статьями и художественными произведениями, вошедшими в этот сборник, и повестями, состав-

ляющими «Миргород». Контекст статей «Арабесок», посвященных истории, несомненно, накладывает определенный отпечаток на пафос Тараса Бульбы, точно так же, как непрерывные мировоззренческие изменения, протекавшие в художественном сознании Гоголя и приведшие в конечном итоге к написанию новой редакции повести, определяют ее оригинальную специфику, во многом отличную от модуса «миргородского» варианта. Примером может служить разность поведения Андрия при встрече с отцом на поле боя: трусости и малодушию его в первой редакции противопоставлено спокойное достоинство и смиренное принятие смерти в окончательной версии повести. Выявлению причин, побудивших художника внести в повествование столь сущностные модификации, и посвящена настоящая статья.

Думается, таким образом, что сопоставление обеих редакций повести в аспекте бытования в них четырех стихий может способствовать новому взгляду на них и несколько прояснит причины, по которым в 1842 г. Гоголь подверг одно из известнейших своих произведений столь кардинальным изменениям.

Представляется, что из всех произведений Гоголя «Тарас Бульба» – самое «пламенное», наиболее насыщенное «огненной» семантикой: огонь упоминается в повести без малого 200 раз. И безусловно, кульминацией функционирования мотива пламени является панорама земных пожарищ, созерцаемых Андрием, непосредственно связанным в повести с темой богородицы-мадонны и соотносимым с Иаковом, образ которого в Средние века почитался «типом» (или символом) Девы Марии, через который достигалось единение неба и земли, который взглядом и переводит эти земные координаты в небесно-космические [4. С. 17–18]: «Вся окрестность представляла величественное зрелище: вблизи и вдали были видны зарева горевших деревень. В одном месте пламя спокойно и величественно стлалось по небу; в другом оно, встретив что-то горючее, вдруг вырвавшись вихрем, свистело и летело под самые звезды, и оторванные охлопья его гаснули под самыми дальними небесами. В одном месте обгорелый черный монастырь, как суровый картезианский монах, стоял грозно, выказывая при каждом отблеске мрачное свое величие. В другом месте горело новое здание, потопленное в садах. Деревья шипели и покрывались дымом; иногда сквозь них просвечивалась лава огня, и гроздия груш, обвесивших ветви, принимали цвет червонного золота; даже видны были издали сливы, получившие фосфорический, лилово-огненный цвет; и среди этого иногда чернело

висевшее на стене здания тело бедного жида или монаха, погибавшее вместе с строением в огне. Над ним вились вдали птицы, казавшиеся кучею темных мелких крапинок в виде едва заметных крестиков на огненном поле[1]» [5. С. 313–314].

Принципиально важным является образ сожженного монастыря, репрезентирующего, подобно лижущим небо языкам пламени, богоборческие мотивы, столь характерные для мифолого-языческого сознания самого Гоголя: «И скоро величественное аббатство обхватилось сокрушительным пламенем, и колоссальные готические окна его сурово глядели сквозь разделявшиеся волны огня» [5. С. 312]. Однако позже этот «обгорелый монастырь» послужит оплотом казачьему войску, в определенном смысле, подобно мифическому Фениксу, возрождаясь на пепелище и воплощая идею единой христианской веры, в которой не принципиально деление на конфессии. Впоследствии эта идея единой религии, которой будет посвящен каждый храм на Земле, возникнет в патетической речи Тараса, обращенной к запорожскому войску и соотносимой некоторыми исследователями с проповедью священника, тем более что произносится она у входа в этот монастырь: «Прежде всего, пане-браты <...> долг велит выпить за веру Христову! Чтоб пришло наконец такое время, чтобы по всему свету разошлась она и все бусурмены поделались бы наконец христианами» [5. С. 328].

Тотальное уничтожение всего сущего, бессмысленное разрушение, которым сопровождается поход запорожцев, подчеркивается упоминанием в одном ряду и сожженного монастыря, и горящего здания, по всей видимости светского, причем оба здания антропоморфизируются, показывая тем самым, что варварски-кровавые бесчинства козаков принимают глобальный, сущностный масштаб. Уничтожаются не только предметы материального мира, но сама вечная *сущность* этих предметов, потрясаются устои мироздания. Древность монастыря и новизна здания, стоящие в одном ряду, также призваны подчеркнуть вселенский масштаб катастрофы.

Это призвана продемонстрировать и антропоморфизация деревьев, т.е. объектов природного мира. Ранее герои и природа составляли единое, синкретичное целое, объединенное поклонением Богу, которого каждый из них славил по-своему: «…испарения подымались гуще, каждый цветок, каждая травка испускала амбру, и вся степь

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

курилась благовонием» [5. С. 296], с одной стороны, и «Путешественники, остановившись среди полей, избирали ночлег; раскладывали огонь и ставили на него котел, в котором варили себе кулиш; пар отделялся и косвенно дымился на воздухе» [5. С. 296] – с другой. Однако козаки, вступив в борьбу с силами потусторонними, бесовскими (о чем речь пойдет ниже), вместе с тем порвали связь с силами, которые поддерживали их. Именно этим определяется неудача, поразившая войско Тараса при попытке спасти своих товарищей в лесу, и в конечном итоге – окончательное поражение, которое терпят герои.

В эпизоде созерцания Андрием небесных пожарищ в текст повести входят эсхатологические мотивы Апокалипсиса, гибели мира в пламени греха, согласно христианско-библейским традициям. Это не только ассоциативно, но и лексически отсылает к описанию безумия, охватившего Петруся Безродного в повести «Вечер накануне Ивана Купала», что имплицитно указывает на безумие козаков, репрезентирующееся в их фанатичной жестокости[1] (ср.: «Деревья, все в крови, казалось, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало… Огненные пятна, что молнии, мерещились ему в глаза» [6. С. 106]). В обоих случаях актуализируется образ горящих деревьев как символа мира, связанного с фольклорно-мифологической моделью Мирового древа, репрезентирующейся в «Тарасе Бульбе» также в трехуровневой антропоцентрической оси, сформированной картиной земли, связанной с небом не только упомянутыми «пожарищами», но и «июньской прекрасной ночью» [5. С. 313], которая «обнимала опустошенную землю» [5. С. 313]. Центральное место между ними занимает человек, наблюдающий претензии пламени, которому он дал жизнь, поглотить не только землю, но и самое небо, осознающий идею своей личной ответственности и, по мнению Н.В. Хомука, «через свой земной тяжелый путь <...> мучительно определяющий небесную востребованность» [4. С. 18]. Погрузившись «весь в очаровательную музыку мечей и пуль, потому что нигде воля, забвение, смерть, наслаждение не соединяются в такой обольстительной, страшной прелести, как в битве» [5. С. 313], Андрий начинает понимать, что его жребий – защита, а не разрушение, лишь видя мир, гибнущий в огне. Природные стихии органично включаются в мир историософской мысли Гоголя, в пространство истории.

[1] Безусловно, в данном случае мы имеем право проводить аналогии между «Тарасом Бульбой» и «Страшной местью», однако возможность сопоставления двух этих повестей настолько бросается в глаза, что оно давно стало общим местом. Поэтому в нашей работе к «Страшной мести» мы не обращаемся.

Впоследствии эротическая символика битвы в сознании Андрия сменяется влечением к прекрасной полячке, описание которой отсылает к демонической панночке в «Вие». Так, красота дочери ковенского воеводы характеризуется как «ослепительная» [5. С. 293], тогда как Хома Брут думает о лежащей в гробу дочери сотника: «Какая страшная, сверкающая красота!» [7. С. 173]. Когда Андрий, проникнув в «мертвый город» Дубно (помимо часовых, которые были «бледные как смерть; это были больше привидения, нежели люди» [5. С. 317], и умирающей от голода женщины, на то, что осажденный город здесь – это разновидность расхожего топоса «города мертвых», указывает в том числе и отсутствие огня: «Ни одна труба не дымилась» [5. С. 317], а также то, что попасть в него можно единственным способом – через «один только потаенный ход», являющийся аналогом могилы), видит свою возлюбленную, автор акцентирует внимание на том, что «гебеновые брови, тонкие, прекрасные, придавали что-то стремительное ее лицу, обладающее священным трепетом сладкой боязни в первый раз взглянувшего на нее. Ресницы ее, длинные, как мечтания, были опущены и темными тонкими иглами виднелись резко на ее небесном лице» [5. С. 317] (ср. с описанием панночки в «Вие»: «…брови – ночь среди солнечного дня, тонкие ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний…» [7. С. 199]). Таким образом, автор, подчеркивая внешнее сходство прекрасной полячки с девой Марией, подобными семантическими и лексическими параллелизмами дискредитирует его, превращая героиню в подобие зловещей панночки-ведьмы из следующей повести цикла. Неэксплицитно на таковое подобие указывает и условная модификация героини, обратная превращению старухи в красавицу в «Вие»: «…вместо прекрасной, обольстительной брюнетки выглядывало из окон какое-то толстое лицо» [5. С. 294]. Окончательное развенчивание происходит в эпизоде, когда «она смотрела на него (Андрия. – *Е. Т.*) пристально и положила на плечо его свою чудесную руку» (5. С. 318), что, безусловно, соотносится со следующей ситуацией из «Вия»: «Один раз панночка пришла на конюшню, где он (Микитка. – *Е. Т.)* чистил коня. Дай, говорит, Микитка, я положу на тебя свою ножку» [7. С. 203].

Интерпретация данного эпизода из «Тараса Бульбы» только лишь как аналогии религиозного обряда, связанного с переходом героя в иную веру, представляется неполной в связи с подчеркнутым

сексуальным влечением Андрия к героине, репрезентирующимся, в частности, в том, что она предстала его взору сидящей «на диване, подвернувши под себя обворожительную, стройную ножку. Она была томна; она была бледна, но белизна ее была пронзительна, как сверкающая одежда серафима» [5. С. 317]. Эта проблема отношения к женщине и к женской красоте, поэтика женского образа у Гоголя вписывается одновременно в контекст уже упомянутой проблемы конфессиональной двойственности писателя, ибо тяга Гоголя к внешней, чувственной красоте на самом деле во многом шла от западной традиции, в то время как боязнь, неприятие прельстительной внешности – от традиции православной (две эти тенденции воплотились в повести в образах Андрия и Тараса соответственно). Представляется, что этим соотнесением католической девы Марии с прекрасной полячкой, которая, в свою очередь, оказывается соотнесенной с ведьмой из «Вия», Гоголь дискредитирует католичество как таковое.

Амбивалентная сущность героини как земного воплощения сакрального для католиков образа Девы Марии и демонической натуры ведьмы-панночки из «Вия» имплицитно подчеркивается и ее противоречивой реакцией при виде коленопреклоненного Андрия: «Улыбка какой-то радости сверкнула на ее устах, и в то же время слеза, как бриллиант, повисла на реснице» [5. С. 318]. Более того, в некотором смысле она оказывается не живым существом, а неким искусственно созданным существом, на что указывает то, что Андрий «почувствовал, как электрически-пламенная щека ее коснулась его щеки» [5. С. 318], а также описание поцелуя ее и Андрия, лобзания, которое «слило уста их, прикипевшие друг к другу» [5. С. 318].

Колдовское пламя страсти, уничтожившее Петруся в «Вечере накануне Ивана Купала» и Микитку в «Вие», обусловливает и гибель Андрия: «С пожирающим пламенем страсти покрыл он ее поцелуями» [5. С. 318]. Впоследствии стихия маниакальной страсти, базирующейся, естественно, на качественно иных основах, наложит свой отпечаток и на его отца: «…на грубом и равнодушном лице его вспыхнуло какое-то сокрушительное пламя надежды…» [5. С. 338], а неудачная попытка спасти Остапа «выражалась пожирающим пламенем в <...> глазах» [5. С. 345] Тараса.

В связи с этой возможностью соотнесения образов полячки, соблазнившей Андрия, и панночки вступают в силу те закономерности, которые свойственны бытованию стихий в повести «Вий», в частности мотив света и освещения как внешнего занавеса, свое-

образной «ширмы», связанной с иномирной, демонической пустотой скрывающегося за ним и им же освещаемой сущности (см. об этом: [8. С. 162–165]). Так, прекрасная полячка смеется над непрезентабельным видом Андрия, над незавидной ситуацией, в которой он оказывается, – в сущности, над тем, что не должно вызывать смех. Однако «она смеялась от всей души, и смех придавал какую-то сверкающую силу ее ослепительной красоте» [5. С. 293]. Героиня *ослепляет*, околдовывает Андрия своей сверкающей, «ослепительной» красотой, в частности делает его смешным в его собственных глазах, получая тем самым право смеяться над ним: Андрий «представлял смешную фигуру, раскрывши рот и глядя неподвижно в ее ослепительные очи» [5. С. 294]. Переход героя в осажденный город Дубно, соотносимый одновременно с Некрополем (о чем упоминалось ранее), фольклорным Иерусалимом (эта парадоксальная параллель выявляется в связи с мотивом восхождения в небесный Старый Иерусалим или святой Китеж-град, имплицитно вводимым образом Млечного пути, который, согласно народной традиции, есть дорога душ, уходящих в райский город (см.: [9. С. 196–197]): «Оно (небо. – *Е.Т.*) все было открыто пред ним; чисто и прозрачно было в воздухе. Гущина звезд, составлявшая Млечный путь, поясом переходившая по небу, вся была залита светом» [5. С. 88–89]. При этом в первой редакции упоминание о Млечном пути отсутствует, что позволяет интерпретировать уход Андрия в Дубно в ее контексте как метафору евхаристии, нового крещения (на сей раз – в католическую веру), которое оборачивается паломничеством в загробный мир, искажающий и подменяющий сущность героя. Именно поэтому Гоголем подчеркивается малодушие Андрия перед лицом смерти, тогда как в редакции 1842 г., напротив, указывается на то достоинство, с которым он принимает последнюю родительскую волю Украинский национализм Гоголя в духе анархистского казацкого вольнолюбия начала 30-х гг. к 1842 г. уступает место мудрости, зиждящейся на приобщении к загробному миру, с порога которого смотрит в лицо смерти Андрий и – позже – проповедует возрождение сам Тарас), и адом (на таковую соотнесенность указывает то, что этот город – оплот поляков, которые, подобно фольклорным бесам, подвергают козаков поистине адским мукам. Так, «полковников головы и руки развозят по ярмаркам, а гетман, зажаренный в медном быке, и до сих пор лежит еще в Варшаве» [5. С. 309]; «Дальновидный инженер искусно зажег лес <...> уверяя, что все будут иметь славное жаркое из

козачьей дичи» [5. С. 330], наконец, слова Тараса Бульбы: «Что, если бы вы попалися в плен да начали с вас живых драть кожу или жарить на сковородах?» [5. С. 325] и «Пропадете вы в сырых погребах, замурованные в каменные стены, если не сварят вас живых в котлах, как баранов!» [5. С. 351]) ознаменовывается тем, что «свет фонаря блеснул в подземном мраке» [5. С. 316]. «Зарево», которое «ярким блеском осветило» [5. С. 315] одеяние татарки – демонической проводницы в иной мир, маскирующейся с помощью «белого платья» под посланницу небесных сфер, не выдало ее ни караульным, ни Тарасу. Над темной улицей, где «находились жиды почти со всей Варшавы» [5. С. 337], скрывая ее неприглядную сущность и служа приманкой, «ощекатуренный кусок стены <...> блистал нестерпимою для глаз белизною» [5. С. 337]. Противный богу и людям крестовый поход Тараса, продиктованный исключительно удовлетворением личной мести, а не желанием отомстить за поруганную Отчизну, начинается с того, что «глаза его сверкнули» [5. С. 351].

Подводя предварительные итоги, можно констатировать, что стихия огня предстает в первой редакции повести как сила исключительно разрушительная, модифицируясь лишь в финале, в эпизоде смерти Тараса. Несколько излишне поспешно отметим, что это связано, безусловно, с историософской концепцией Гоголя, для которого данная историческая эпоха представала чередой «огненных лет».

Однако все проведенные выше параллели между прекрасной полячкой и ведьмой в «Вие» функционируют исключительно в контексте первой редакции повести. Совершенно иной пафос наблюдается во второй редакции, в которой встреча Андрия и его возлюбленной происходит совсем иначе: «На миг остолбенев, как прекрасная статуя, смотрела она ему в очи и вдруг зарыдала, и с чудною женскою стремительностью, на какую бывает только способна одна безрасчетно великодушная женщина, созданная на прекрасное сердечное движение, кинулась она к нему на шею, обхватив его снегоподобными, чудными руками, и зарыдала. В это время раздались на улице неясные крики, сопровожденные трубным и литаврным звуком. Но он не слышал их. Он слышал только, как чудные уста обдавали его благовонной теплотой своего дыханья, как слезы ее текли ручьями к нему на лицо и спустившиеся все с головы пахучие ее волосы опутали его всего своим темным и блистающим шелком» [5. С. 106–107].

Развенчания образа Мадонны, с которой здесь прекрасная полячка соотнесена куда более отчетливо, нежели в первой редакции,

не происходит. Другое дело, что католическая Мадонна в изображении Гоголя становится обычной, земной женщиной, в которой лишь отблеск неземного света выдает небесную природу: «Тогда было в ней что-то неоконченное, недовершенное, теперь это было произведение, которому художник дал последний удар кисти[1]. Та была прелестная, ветреная девушка; эта была красавица – женщина во всей развившейся красе своей. Полное чувство выражалося в ее поднятых глазах, не отрывки, не намеки на чувство, но все чувство. Еще слезы не успели в них высохнуть и облекли их блистающею влагою, проходившею душу. Грудь, шея и плечи заключились в те прекрасные границы, которые назначены вполне развившейся красоте; волосы, которые прежде разносились легкими кудрями по лицу ее, теперь обратились в густую роскошную косу, часть которой была подобрана, а часть разбросалась по всей длине руки и тонкими, длинными, прекрасно согнутыми волосами упадала на грудь. <...> Как ни велика была ее бледность, но она не помрачила чудесной красы ее; напротив, казалось, как будто придала ей что-то стремительное, неотразимо победоносное. И ощутил Андрий в своей душе благоговейную боязнь и стал неподвижен перед нею» [5. С. 101]. Вспомним в связи с этим два различных иконографических принципа изображения Девы Марии: лицо православной Марии всегда предстает бесплотным ликом, тогда как витальная плотскость Богоматери католической временами превращает ее небесную красоту в земную миловидность.

Это связано вообще с той исключительной ролью, которую играет в повести живописный код, непосредственно связанный со светом, который, в свою очередь, с большей или меньшей степенью опосредованности связан с бытованием огненной стихии. Так, как пишет Ю.М. Лотман, «Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словесный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами» [10. С. 259]. По мнению А.Х. Гольденберга, «переводя свои сюжеты на язык живописных образов, писатель стремился не только соединить «чувственное с духовным», но и выйти из словесного текста в иное художественное пространство, способное “заключить в себе весь мир”». Несколько ранее он пишет, что «типологическая близость

[1] Эта на первый взгляд случайная метафорическая оговорка автора очень важна, ибо вводит мотив приобщения к сокровищнице мировой культуры, с которой соприкасается Андрий в результате своего «предательства». Речь об этом пойдет в дальнейшем.

способов художественной интерпретации сакрального сюжета, сохраняющего свою универсальную значимость для Гоголя и Караваджо (при всех различиях природы их творчества), позволяет расширить круг произведений писателя, ориентированных на барочную эстетику Караваджо. <…> Об этом неоспоримо свидетельствует сам автор повести “Тарас Бульба”, в “римской” редакции которой (1842) есть описание прохода Андрия и татарки через подземную часовню с образом католической Мадонны, “чуть-чуть” озаряемым светом лампадки: “Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, напоминали собой картины Жерардо della notte”... <…> Представляя описываемую сцену как картину, Гоголь использует любимый живописный прием Караваджо и его последователей-караваджистов, к числу которых принадлежал учившийся и работавший в Италии голландский художник Герард ван Хонтхорст (1590–1656). Он прославился картинами для римских церквей и за частое использование в своих композициях эффектов “погребного света”, света свечей и факелов получил прозвище “ночного Герарда” (Gherardo delle Notti)» [11].

Живописный код в творчестве Гоголя – это тема для самостоятельного исследования, как и важность роли экфразиса в русской литературе. Поэтому ограничимся лишь цитатой из статьи С. Зенкина о том, что метатекст русской культуры закрепляет за экфразисом сакральные коннотации и воспринимает его как «выделенное место в тексте, где проступает его высший, священный смысл» [12. С. 349].

Действительно, светотеневые зарисовки, которые можно назвать в некотором смысле экфразисными, играют огромную роль в повествовании: «Окно с цветными стеклами, бывшее над алтарем, озарилося розовым румянцем утра, и упали от него на пол голубые, желтые и других цветов кружки света, осветившие внезапно темную церковь. Весь алтарь в своем далеком углублении показался вдруг в сиянии; кадильный дым остановился в воздухе радужно освещенным облаком. Андрий не без изумления глядел из своего темного угла на чудо, произведенное светом» [5. С. 96–97]. Пожалуй, именно с этого глубочайшего впечатления и начинается для Андрия путь перехода на другую сторону. Величественная церковная служба в католическом храме противопоставлена убогой церкви Запорожской Сечи: «Притом же у нас храм божий – грех сказать, что такое: вот сколько лет уже, как, по милости божией, стоит Сечь, а до сих пор не то уже, чтобы снаружи церковь, но даже внутренние образа

без всякого убранства» [5. С. 74]. Другое дело, что в обоих случаях речь идет об истинной вере, однако для Андрия свет солнца, осветившего храм, становится светом знаний, знаком приобщения к истинной вере, связанной с искусством, которое позиционируется как часть того мира, что разрушают козаки. Однако от этого искусство отнюдь не становится симулякром, пустым знаком, скрывающим за иллюзорностью пустоту как свою сущность; напротив, возвышая сильные, героические характеры козаков, Гоголь не отказывает вместе с тем и в праве на существование и достижениям человеческого духа, воплощенным в образе католического храма и прекрасной полячки как высшем воплощении искусства (так, Андрий «повернулся в другую сторону и увидел женщину, казалось, застывшую и окаменевшую в каком-то быстром движении» [5. С. 100]), которые, по мысли Гоголя, помогают человеку определиться в жизни, обрести нравственные ориентиры и духовную опору[1].

Поцелуй, который в «миргородской» редакции свидетельствовал об искусственной природе прекрасной полячки, во второй редакции также приобретает совершенно иные коннотации, становясь для Андрия приобщением к миру, в котором жизнь человека определяет его свободно-инициативное действие, его морально-нравственный выбор, а не традиции общины и рода, к миру, ценности в котором не существуют отдельно от человека, но он выбирает и приемлет или не приемлет их сам, своей свободной волей (речь, в частности, идет об альтернативе между долгом и истинной любовью; Андрий в соответствии с пробудившимся в нем личностным сознанием отдает предпочтение второй): «Полный не на земле вкушаемых чувств, Андрий поцеловал в сии благовонные уста, прильнувшие к щеке его, и небезответны были благовонные уста. Они отозвались тем же, и в сем обоюднослиянном поцелуе ощутилось то, что один только раз в жизни дается чувствовать человеку» [5. С. 107].

Итак, можно констатировать, что во второй редакции повести характер конфликта кардинальным образом меняется. Андрий не только не околдован дьявольской полячкой, не только не выступает против «своих», находясь в плену разрушительной страсти, но, напротив, впервые в жизни позиционирует себя как личность в полном смысле этого слова. Однако разрыв с традиционно-родовыми устоя-

[1] Именно с этим связана сущностная трагедия, ибо то, что помогает выбрать свою стезю, уничтожается тем миром, что обречен на гибель в связи с действием неумолимых вселенских законов, законов мироздания.

ми не является полным. Вот почему Андрий признает право отца на суд и расправу над непокорным сыном. Кроме того, «предательство» Андрия есть для него одновременно и путешествие в загробный мир, мир, к которому он приобщается, но вместе с тем остается ему чуждым. Его «распятость» между двумя реальностями, от одной из которых он отказался ради обретения себя, а второй так и не стал родным, и предопределяет его трагическую обреченность. Попытка героя примирить два полюса жизни, ее «огонь телесный», воплощенный в безудержной лихости козаков, связанной, в частности, с гиперболизацией аппетита, что служит явной отсылкой к «жратиаде» предыдущей повести цикла (так, Тарас велит жене: «Ступай, ступай, да ставь нам скорее на стол все, что есть. <...> …Тащи нам всего барана, козу давай, меды сорокалетние! Да горелки побольше…» [5. С. 43]), и «огонь духовный», носителем которого выступает прекрасная полячка, приводит его к осознанию необходимости жертвы и в конечном итоге – на грань смерти. Значение его жертвы вовсе не нивелируется здесь снижающими аналогиями со смертью Петруся («Вечер накануне Ивана Купала») и Микитки («Вий»), проведенными при анализе первой редакции повести. В окончательном варианте их нет. Неизбежная гибель Андрия есть плата за попытку идти своим путем и тем самым подать пример, спасти обреченный мир, который его породил. Именно идеальный представитель этого мира и убивает Андрия.

Поскольку для Тараса и его последователей очень важна преданность Русской земле и приверженность православной вере, важными становятся стихии земли и воздуха соответственно. Особое значение приобретает стихия земли, примерно 110 раз упоминаемая в «миргородской» редакции «Тараса Бульбы» и около 200 – в «римской». Сочетание в стихии земли природного, т.е. изначального, исконного, и эсхатологического начал определяет пафос изображения козачества как явления столь же широкого и всеохватного, сколь необъятна сама земля, с одной стороны, и обреченного на гибель – с другой. Не случайно сквозным мотивом повести становится мотив убитой земли: так, при описании козачка говорится, что танцоры «били круто и крепко своими серебряными подковами тесно *убитую* (здесь и далее курсив наш. – *Е.Т.*) землю» [5. С. 63]; при подготовке к решающему сражению под Дубно Тарас «*убил* часть поля острыми кольями, изломанным оружием, обломками копьев» [5. С. 132–133]. Апофеозом реализации этого мотива становится наблюдаемая Андрием страш-

ная кара за убийство: «Тут же, при нем, вырыли яму, опустили туда живого убийцу и сверх него поставили гроб, заключавший тело им убиенного, и потом обоих засыпали землею. Долго потом все чудился ему страшный обряд казни и все представлялся этот заживо засыпанный человек вместе с ужасным гробом» [5. С. 67–68].

Защищая Русскую землю, козаки убивают породившую их стихию[1]; при этом на пороге смерти (представленной в повести, с одной стороны, как припадение к земле, а с другой – вознесение на небеса) каждый из них прозревает вечную жизнь земли: «Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля и будет ей вечная честь!» [5. С. 138], «Пусть же пропадут все враги, и ликует вечные веки Русская земля!» [5. С. 139], «Пусть же славится до конца века Русская земля!» [5. С. 140], «Пусть же цветет вечно Русская земля!..» [5. С. 140] и, наконец, «Пусть же после нас живут еще лучшие, чем мы, и красуется вечно любимая Христом Русская земля!» [5. С. 141]. Земля как хтоническая стихия определяет неизбежность финальной гибели всех героев, являющихся ее порождениями; вместе с тем спаянность ее бытования с воздушной стихией обусловливает то, что смерть воспринимается не в качестве конца, но как переход в иную ипостась бытия. Так нравственный переход Андрия вписывается в более широкий контекст самого понятия «переход», обретающего не только нравственно-этические и аксиологические, но и экзистенциально-бытийные и метафизические смыслы.

Воздушная стихия (более 60 упоминаний в первой редакции повести и более 90 – во второй) воплощается в большинстве случаев в концептах, связанных с «душой», «полетом» и «небом»: на небо смотрит Андрий перед своим «переходом», и «оно все было открыто пред ним; чисто и прозрачно было в воздухе. Гущина звезд, составлявшая млечный путь, поясом переходившая по небу, вся была залита в свету» [5. С. 88–89]; «взглянул Тарас на небо, а уж по небу потянулась вереница кречетов» [5. С. 141–142], предвещая трагический финал самоубийственного деяния старого полковника. В этом смысле знаковым видится описание смерти атамана Кукубенко: «И выле-

[1] Разумеется, убивают землю и поляки – противники козаков: «Тяжело ревнули широкими горлами чугунные пушки; *дрогнула, далеко загудевши*, земля, и вдвое больше затянуло дымом все поле. <…> Но нацелившие взяли слишком высоко: раскаленные ядра выгнули слишком высокую дугу. Страшно завизжав по воздуху, перелетели они через головы всего табора и углубились далеко в землю, *взорвав* и *взметнув высоко* на воздух черную землю» [5. С. 136]. Объектами бомбардировки становятся здесь равно и земля, и воздух; в метафорическом плане – разрушаются и материальные, и идеальные составляющие мироздания.

тела молодая душа. Подняли ее ангелы под руки и понесли к небесам. Хорошо будет ему там. “Садись, Кукубенко, одесную меня!” скажет ему Христос: “ты не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, не выдал в беде человека, хранил и сберегал мою церковь”» [5. С. 141]; здесь важно постулирование необходимости следования извечным законам жизни («не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, не выдал в беде человека»), что перевешивает нарушение заповеди «не убий». Намечается столь важная для историософии Гоголя символизация стихий: земля и небо, почва и воздух.

Разумеется, этим не исчерпывается специфика бытования стихий в повести; однако в рамках настоящей работы ограничимся подробным разбором особенностей функционирования огня как «пафосной» стихии и указанием на основные проявления иных первоэлементов мироздания, которые также отходят от натурфилософской природы и приобретают символическое значение.

Действительно, то, что в центре анализа оказывается огонь, вполне закономерно, ибо остальные стихии демонстрируют куда меньшую семиотическую наполняющую – при том что их роль может быть не менее значимой, нежели роль стихии огня (что демонстрируется примером бытования земли). Кроме того, именно стихия пламени трансформируется от «миргородского» к «римскому» вариантам «Тараса Бульбы», кардинальным образом меняя аксиологический аспект своего бытования и тем самым модифицируя восприятие всего произведения в целом. Иные стихии при всей их важности не претерпевают столь сущностных изменений.

Сочетание земли и воды проходит через всю повесть – от острова Хортицы среди Днепра, где находится Сечь, до диффузного взаимопроникновения стихий в сцене избрания нового кошевого («Тогда выступило из средины народа четверо самых старых, седоусых и седочупринных козаков <…> и, взявши каждый в руки земли, которая на ту пору от бывшего дождя растворилась в грязь, положили ее ему на голову. Стекла с головы его мокрая земля, потекла по усам и по щекам и все лицо замазала ему грязью. Но Кирдяга стоял не сдвинувшись и благодарил козаков за оказанную честь» [5. С. 72]) и многочисленных упоминаний о «сырой земле», восходящих к фольклору. Таким образом, сочетание земли и воды становится своего рода символом козачества.

Одновременно с тем это соединение стихий имеет и иной смысл, уходящий корнями в мифопоэтические космогонические представления, согласно которым земля в начале времен была поднята из вод мирового океана; кроме того, в контексте вертикальной и горизонтальной структуры мироздания земля выполняет функции срединного пространства, располагающегося между небом и загробным миром, и центра мира, окруженного мировым океаном, в связи с чем земле приписывается сакральный статус. Другими словами, в данном случае неэксплицитно актуализируется одна из моделей космогонии, связанная с рождением мира из взаимодействия земли и воды; однако этот обновленный мир не есть козачество – оно лишь является воплощением взаимодействия стихий, из которого созидается космос.

Новый мир, обновленный космос зиждется на вере: «Известно, какова в Русской земле война, поднятая за веру: нет силы сильнее веры. Непреоборима и грозна она, как нерукотворная скала среди бурного, вечно изменчивого моря. Из самой средины морского дна возносит она к небесам непроломные свои стены, вся созданная из одного цельного, сплошного камня. Отвсюду видна она и глядит прямо в очи мимобегущим волнам. И горе кораблю, который нанесется на нее! В щепы летят бессильные его снасти, тонет и ломится в прах все, что ни есть на них, и жалким криком погибающих оглашается пораженный воздух» [5. С. 166–167]; это сколь величественное, столь и угрожающее описание воплощенного хаоса предшествует финалу повести и гибели Тараса, демонстрирующей, что хаос сохраняет в себе возможности к преобразованию мира. Именно поэтому хаос в повести связывается с концептом водной стихии: вода, выступая в качестве первоосновы мира, символизирует полноту возможностей, смешение элементов, предшествующее всем формам и всему творению. Однако вода в целом выступает как амбивалентный концепт – и космологический, и эсхатологический одновременно, воплощающий и начало, и конец мира (в контексте повести точнее – и конец, и начало мира)[1].

[1] В данном исследовании обращается внимание в первую очередь на уникальные авторские смыслы, вкладываемые в концепты стихий; ввиду этого не оговариваются расхожие коннотации, например, то, что стихия воды является метафорой жизни с ее сложностью и непредсказуемостью («Запорожцы собирались на морскую экспедицию. Двести челнов спущены были в Днепр, и Малая Азия видела их, с бритыми головами и длинными чубами, предававшими мечу и огню цветущие берега ее; видела чалмы своих магометанских обитателей раскиданными, подобно ее бесчисленным цветам, на смоченных кровию полях и плававшими у берегов. <…> Они весело плыли назад; за ними гнался десятипу-

Так или иначе, явно выраженная антипольская направленность «Тараса Бульбы» «миргородской» редакции, в которой козакам противостоят силы откровенно демонические, уступает место взгляду на запорожский поход как на противостояние двух одинаково достойных существования миров. Противоборство силы козачества, сколь язычески дикой и беспощадной, столь и отмеченной гностическим эскапизмом, которому свойствен культ смерти и тотального разрушения, и польского шляхетства, столь же беспощадного и героического, но воплощающего в себе дух культуры, приобретает трагический масштаб поистине эпического полотна, уподобляясь в этом смысле гомеровской «Илиаде». В первой редакции об этом не могло быть и речи. Поэтому, соглашаясь с Белинским, который видел в «Тарасе Бульбе» величайший образец художественного эпоса и писал в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»: «Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!» [13. С. 304], мы тем не менее не можем отнести это утверждение к «миргородскому» варианту повести, о котором и говорил критик. Данная сентенция в полной мере соответствует лишь «римской» редакции 1842 г.

Все эти модификации оформляются с помощью метафор, связанных со светом. Слепящий и лишающий рассудка в первом варианте повести, во второй редакции он, напротив, освещает перед героем его путь, дорогу испытаний, приводящую его на своеобразную Голгофу. Но, разумеется, наряду с этим свет репрезентируется и как ослепляющий. С этим пересекается и то, что мотивы, сопутствующие функционированию огненной стихии в иных повестях цикла

шечный турецкий корабль и залпом из всех орудий своих разогнал, как птиц, утлые их челны. Третья часть их потонула в морских глубинах, но остальные снова собрались вместе и прибыли к устью Днепра с двенадцатью бочонками, набитыми цехинами» [5. С. 148–149]; «Немалая река Днестр, и много на ней заводьев, речных густых камышей, отмелей и глубокодонных мест; блестит речное зеркало... <…> Козаки живо плыли на узких двухрульных челнах, дружно гребли веслами, осторожно минули отмели, всполашивая подымавшихся птиц, и говорили про своего атамана» [5. С. 172] и т.д.).

Еще один пример – словесная формула «скала веры» из «Тараса Бульбы», возводимая нами напрямую к космогонии как отделению тверди от воды. При этом в весьма близком Гоголю культурном ареале существовал написанный в первой половине XVIII в. Стефаном Яворским текст «Камень веры». Также отметим здесь, видимо, хорошо ощущавшуюся читателем Гоголя аллюзию на образ апостола Петра и всю символику, связанную с ним. Таким образом, вполне возможно, что «литературность» образа была как минимум не менее значима, нежели его онтология (за данные соображения автор приносит благодарность К.В. Анисимову). Однако в контексте настоящей статьи более важно, что семантика стихий в повести складывается в целостный «сюжет», претендующий на инвариантный статус по отношению к частным сюжетам гоголевской прозы.

(а также предшествующего и последующего периодов творчества), актуальны и для «Тараса Бульбы». Например, «пыл», «горячность», «горячка», оценивающиеся как явление крайне негативное (в первую очередь – в связи со своей недолговечной, преходящей природой) в «Старосветских помещиках» (и впоследствии в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (см.: [14. С. 161–166])), и в данной повести зачастую характеризует героев, находящихся в искаженном психическом состоянии, близком к безумию (что, безусловно, отсылает также в повестям цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки»): «Женщина того удалого века <...> миг только жила любовью, только в первую горячку страсти, первую горячку юности, и уже суровый прельститель покидал ее для сабли, для товарищей, для бражничества» [5. С. 286]; «Но когда выехали они за ворота, она <...> выбежала за ворота <...> и обняла одного из них с какою-то помешанною, бесчувственною горячностию…» [5. С. 289]; «Молодой бурсак вскипел: с безумной смелостию схватил он мощною рукою своею за заднее колесо и остановил колымагу» [5. С. 293]; «Ярость, ярость железная, могучая, ярость тигра вспыхнула» [5. С. 320] на лице Тараса, когда узнал он о предательстве сына, а перед тем, как убить его, «он глянул с каким-то исступленно-сверкающим взглядом по сторонам» [5. С. 322][1].

[1] Здесь уместно будет упомянуть красный цвет как еще одну сопутствующую бытованию огненной стихии. Частотность его упоминания связана с исключительной важностью такового бытования и репрезентирует его многовекторную воплощенность. Так, при описании противостояния козачьего воинства и защитников города указывается, что «…польские витязи, один другого красивее, стояли на валу. Медные шапки сияли, как солнца, оперенные белыми, как лебедь, перьями. На других были легкие шапочки, розовые и голубые… Напереди стоял спесиво, в красной шапке, убранной золотом, буджаковский полковник. <…> Козацкие ряды стояли тихо перед стенами. Не было на них ни на ком золота, только разве кое-где блестело оно на сабельных рукоятках и ружейных оправах. Не любили козаки богато выряжаться на битвах; простые были на них кольчуги и свиты, и далеко чернели и червонели черные, червонноверхие бараньи их шапки» [5. С. 114–115].

Здесь противопоставлением между педалируемой «легкостью» и «приподнятостью» польских воинов и угрюмой прагматичностью козаков постулируется образ поляков как носителей духовности. Однако в финале приведенного описания польского войска и далее по тексту явно выражаются иронические нотки, сменяющиеся временами откровенным сарказмом. Гоголь не идеализирует ни ту, ни другую сторону, развенчивая всем ходом повествования и «духовность» одних, и непроходимую «дикость» других. В соответствии с антропологической парадигмой писатель делает героев просто людьми с красной кровью, убивающих других людей с красной кровью. В этом, безусловно, проявляется гуманистический пафос гоголевского творчества.

Любопытно, что зачастую художник использует эпитет «червонный», родственный расхожему обозначению золотой монеты – «червонец». Думается, что это вводит мотив

Возвращаясь к первой редакции, отметим, что в финале повести фразы, являющиеся лексически параллельными приведенным выше («Чувство радости сверкнуло в его глазах. Он увидел выдвинувшиеся из-за кустарника три кормы» [5. С. 354] и «Глаза его сверкнули радостью. Град пуль сыпался сверху на козаков, но они не обращали никакого внимания и отчаливали от берегов» [5. С. 355] соответственно), служат указанием на рвущийся наружу огонь, который и есть внутренняя сущность героя. При этом крайне маловероятно, что в данном случае имеется в виду разрушительное пламя мести, выжегшее Тараса изнутри и вырывающееся лишь в связи с его надеждой на то, что спасшиеся козаки страшно отомстят за его смерть. Напротив, «смерть Тараса определяется не столько ненавистью к врагам, которых он в этот момент и не замечает, а состраданием и любовью к спасающимся товарищам. Это смерть мученика» [4. С. 25].

Поражение, которое терпит Тарас в финале повести, обусловлено многовекторным комплексом причин, из которых в рассматриваемом аспекте наиболее интересны две. В метафизическом, экзистенциальном плане смерть героя – это справедливое возмездие за то, что, стремясь утолить жажду мести, он сам уподобляется тем демоническим силам, с которыми ведет борьбу. Метафорически говоря, пламя ненависти выжигает его изнутри, что и проецируется в окружающий мир небывалой, чудовищной жестокостью: «…Тарас выжег восемнадцать местечек, около сорока костелов и уже доходил до Кракова. <...> Ничто похожее на жалость не проникало в это старое сердце, кипевшее только отмщением. Никому не оказывал он пощады. Напрасно несчастные матери и молодые жены и девицы, из

связи золота и огня и как стихии жизни, и как адского пламени, что отчетливо заметно в словах Янкеля: «– Ай, славная монета! Ай, добрая монета! – говорил он, вертя один червонец в руках и пробуя на зубах. – Я думаю, тот человек, у которого пан обобрал такие хорошие червонцы, и часу не прожил на свете, пошел тот же час в реку, да и утонул там после таких славных червонцев» [5. С. 151]. Метафорически говоря, внутренний огонь жизни человека перешел в золото. А учитывая, что Янкель выступает в качестве демона-проводника (подробнее об этом см.: [15. С. 608–609]), золото становится средством дьявольского соблазна, подобно тому, как околдовывает Басаврюк Петруся Безродного в повести «Вечер накануне Ивана Купала»: «Ге, ге, ге! да как горит! – заревел он (Басаврюк. – *Е.Т.*), пересыпая на руку червонцы. – Ге, ге, ге! да как звенит! А ведь и дела только одного потребую за целую гору таких цацек» [6. С. 104]. В «Тарасе Бульбе» эта ситуация параллельно обращается: именно Тарас соблазняет демона-Янкеля, а затем и Соломона «мелких бесов»-жидов Мардохая червонцами. Человек в изменившихся реалиях художественного мира Гоголя сам творит свою судьбу, она не определяется сверхъестественными силами.

Как бы то ни было, данный эпизод репрезентирует еще одну из форм бытования огня в повести, несколько имплицитную и опосредованную, однако несомненную.

которых иные были прекрасны и невинны, как ландыш, думали спастись у алтарей: Тарас зажигал их вместе с костелом. И <...> белые руки, сопровождаемые криком отчаяния, подымались из ужасного потопа огня и дыма к небу и растрепанные волосы сквозь дым рассыпались по плечам их, а свирепые козаки подымали копьями с улиц плачущих младенцев и бросали их к ним в пламя…» [5. С. 352]. Заметим смену эстетических и этических парадигм – здесь уже полячки сравниваются с ландышами, а Тарас и козаки предстают воплощением зла, предающим их огню и мечу. Но, как уже отмечалось, в финале это пламя ненависти и мести модифицируется, когда Тарас преисполняется сострадания и думает только о спасении товарищей и Родины. Именно с этим, с защитой Отечества, связано его напутствие козакам о возвращении.

Сюжетно же герой попадает в плен, который завершается для него смертью, в связи с потерей люльки: «…уже козаки пробились сквозь неприятельские ряды, как вдруг Тарас, остановившись и нагнувшись в землю, сказал: «Стой, братцы! уронил люльку». В это самое время он почувствовал себя в дюжих руках, был схвачен набежавшим с тыла отрядом и отрезан от своих» [5. С. 353]. По мнению Н.В. Хомука, причина пленения – литота образа люльки (сберечь, спасти малое, что бы там ни говорили, – ненужное, но дорогое) усиливает гуманистический катарсис пленения [4. С. 25]. Однако следует заметить, что люлька предстает в повести крайне важной деталью художественного мира, практически фетишем, заключающим в себе козацкий дух. Напомним: когда кошевой отказывается поступить так, как должно козаку, он вынимает изо рта свою «маленькую трубку» [5. С. 304], впоследствии же, вновь намереваясь поступить недостойно, он прижимает «пальцем золу в своей люльке» [5. С. 324], тем самым гася в ней огонь. Иными словами, потеря люльки означает потерю козацкой чести. Для Тараса, убившего своего сына, преступившего законы этой чести, подобное неприемлемо. Кроме того, эпизод с оброненной люлькой можно интерпретировать как жертву, добровольно принесенную героем во имя искупления грехов.

Казнь Тараса отчетливо ассоциируется с распятием Христа: «Ему прикрутили руки, увязали веревками и цепями, привязали его к огромному бревну, правую руку <...> прибили гвоздем и поставили это бревно рубом в расселину стены, так что он стоял выше всех…» [5. С. 353–354]. Отдавая жизнь «за други своя», он обретает подлинное духовное величие: «Казалось, он стоял на воздухе, и это <...>

делало его чем-то похожим на духа…» [5. С. 354]. Во второй редакции в соответствии с изменившимися воззрениями Гоголя экзекуция совмещает в себе библейско-христианские коннотации распятия («Притянули его железными цепями к древесному стволу, гвоздем прибили ему руки <...> приподняв его повыше, чтобы отвсюду был виден козак…» [5. С. 170]) и ассоциации с языческими ритуалами огненного всесожжения как жертвоприношения: «Но не на костер глядел Тарас, не об огне он думал, которым собирались жечь его… <...> А уже огонь поднимался над костром, захватывал его ноги и разостлался пламенем по дереву… Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!» [5. С. 170–172].

Таким образом, Тарас в некотором смысле завершает дело Андрия, на пороге загробного мира совмещая в ритуале всесожжения мифолого-языческие и религиозно-христианские традиции и тем самым примиряя две враждующие реальности. Причем демонологический генезис первой редакции, приводящий в финале повести к отождествлению козаков с нечистой силой (ср.: «*Чорт побери*! да есть ли что на свете, чего бы побоялся козак? Не малая река Днестр; а как погонит ветер с моря, то вал дохлестывает *до самого месяца*» [5. С. 355] и «Пошатнулся третий крест, поднялся третий *мертвец*. <...> Страшно протянул он руки вверх, *как будто хотел достать месяца*…» [16. С. 188] – в «Страшной мести»), хотя и переводится в определенной степени в позитивный аспект очистительной жертвой Тараса, но все же остается доминантным в изображении запорожцев. Тарас в этом случае становится локальным пророком и спасителем духа украинской вольности, тогда как синтез двух парадигм жизни во второй редакции оценивается как однозначно положительный. Здесь речь уже не идет о поляках как о носителях культуры, напротив, она переходит в сферу абстрактных мирозиждительных идей, тогда как враги козаков со смертью брата возлюбленной Андрия – «*живая, горячая* кровь» [5. С. 171] – вновь становятся монструозными обитателями ада: «Что, взяли, *чертовы* ляхи? Думаете, есть что-нибудь на *свете* (речь, видимо, идет как об *этом*, так и о *том свете*. – *Е.Т.*), чего бы побоялся козак?» [5. С. 172].

Безусловно, это связано с антропологическим подходом Гоголя данного периода творчества, где человек – сам творец своей судьбы, на что указывает как жертва Тараса, так и то, что он становится своеобразным демиургом, воплощающим в Слове как изначальном

бытийном законе-Логосе будущую судьбу мира и тем самым давая ей жизнь: «Постойте же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная русская вера! <...> …Подымается из Русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!..» [5. С. 172]. Именно поэтому за Тарасом, а не Андрием, будущее – он спиритуализирует себя в грядущее, делает свою жизнь необходимой жертвой на его алтаре, тогда как жертва Андрия есть плата за попытку отказаться от прошлого и положить начало будущему своей собственной судьбой. Разрывая преемственность поколений, он тем не менее не до конца отказывается от себя, стремясь обрести личное, земное счастье. Именно поэтому его порыв оканчивается неудачей. Другое дело, что эстафету от него в некотором роде принимает Тарас, но уже в экзистенциально-бытийном плане. Оставаясь верным себе, он вместе с тем забывает о себе – и благодаря этому обретает истинное духовно-нравственное величие. Растворение его в онтологии бытия символизируется образом «гордого гоголя» [5. С. 172], который явно ассоциируется не только с автором, но и с погибшим атаманом, и Днепром, воплощающим течение истории и жизни вообще и абсолютно лишенным тех сатанинских коннотаций, что были свойственны для первой редакции повести.

Подводя итоги, можно резюмировать, что огонь в первой редакции данной повести играет роль стихии сугубо разрушительной. Свет в большинстве случаев актуализируется в своей роли «ложного маяка», призванного скрыть страшную сущность реальности. Другими словами, репрезентируются те стороны специфики бытования стихии пламени, которые можно отметить в связи с повестями, составляющими циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород», однако в «миргородской» редакции «Тараса Бульбы» огонь иллюстрирует не только эстетические и этические, но и историософские искания писателя.

Специфика функционирования огня во второй, «римской» редакции повести куда как более сложно поддается истолкованию, тогда как дать ей однозначное определение невозможно в принципе. Ее амбивалентная природа характеризуется в первую очередь двойственностью бытования пламени: одновременно как стихии разрушения и внутреннего воплощения самой субстанции жизни, органической связью со светом – явлением также дихотомической природы, совмещающем в себе обозначение присутствия небесных сил и слепящие, обманные функции. Также огонь функционирует в двух

коннотативных парадигмах: языческой и христианской, во многом формируя сложнейшую природу их взаимопроникновения и влияния друг на друга в повести. Кроме того, огонь и свет обнаруживают тесную соотнесенность с живописным кодом и традициями бытования экфразиса как частного случая проявления метатекстовости произведения литературы.

В разы усложнившаяся природа стихии пламени и кардинальное изменение общей структуры повести в целом оказывает влияние и на восприятие всего «Миргорода» как онтологического единства. На смену линейности его смысловой и композиционной структуры, направленной на последовательное развенчание человека как такового во всех повестях, составляющих цикл, приходит мозаичность, репрезентирующая сложность внутреннего мира человека (семантическая двойственность, дихотомичность категории «дома» полностью раскрывается здесь, приобретая поистине миромоделирующее значение). Возможность его духовного воскресения, грядущая гармонизация мира человеком, обретшим мудрость, ставшим на стезю добродетели и готовым принести себя в жертву ради других, проповедуется Гоголем во втором варианте «Тараса Бульбы». Как пишет М. Вайскопф, «Гоголя с его героем объединила накопленная мудрость, причастная к тому загробному миру, с порога которого витийствует Бульба. Гоголь же 1840-х годов постигает ее в процессе аскетического умирания и воскресения. Теперь он, наконец, принесет ее людям» [15. С. 611].

Таким образом, субстанциальная основа трансформации первоначальной, «миргородской» редакции повести «Тарас Бульба» в финальную, «римскую», видится в обострившейся необходимости поиска национальной идентичности, определения границ национальной культуры. Семантика четырех стихий со всей очевидностью репрезентирует сущностную особенность «национального вопроса» Гоголя: в в*и*дении художника он напрямую связан со «всемирностью» его миромоделирования: с одной стороны, «все» у Гоголя подчас становится «русским», с другой стороны, гоголевское «все» обращено к вечным истинам, к краеугольному камню общечеловеческого бытия. В этом смысле «локальный текст» Гоголя преодолевает границы какого то бы ни было собственно «локуса» с присущими ему свойствами национальной ментальности; более того, повествование выводится за пределы собственно литературного дискурса и вписывается в контекст мира, лежащего вне текстовой реальности, и вечную проблему определения человеком своего места в этом мире.

Литература

1. *Машинский С.И.* Примечания // *Гоголь Н.В.* Собр. соч: в 6 т. М, 1959. Т. 2.

2. *Гоголь* в воспоминаниях современников. М.; Л.: Гослитиздат, 1952.

3. *Дмитриева Е.Е.* Гоголь и Украина (к проблеме взаимосвязи русской и украинской культур) // Изв. РАН. 1994. № 3.

4. *Хомук Н.В.* «Миргород» Н.В. Гоголя: к проблеме художественной онтологии. Томск, 2007.

5. *Гоголь Н.В.* Тарас Бульба // Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 2.

6. *Гоголь Н.В.* Вечер накануне Ивана Купала // Полн. собр соч. и писем: в 23 т. М, 2003. Т. 1.

7. *Гоголь Н.В.* Вий // Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 2.

8. *Третьяков Е.О.* «Правда в тебе»: Мотив света как объединяющий эротико-мистический и нравственно-философский аспекты повести Н.В. Гоголя «Вий» // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики : материалы XI Всерос. конф. молодых ученых. Томск, 2010. Вып. 11, т. 2: Литературоведение и издательское дело.

9. *Новичкова Т.* Приближение к раю: Утопии небесного царства в русском фольклоре // Русские утопии. СПб., 1995.

10. *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.

11. *Гольденберг А.Х.* Слово и живопись в поэтике Гоголя как проблема сюжета и стиля. [Электронный ресурс]. URL: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gstud/2007/Goldenberg.pdf (дата обращения: 21.03.2013).

12. *Зенкин С.* Новые фигуры. Заметки о теории // Новое лит. обозрение. 2002. № 57.

13. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 1.

14. *Лавочкина О.П.* Мотив огня в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя // Гоголевский сборник. Вып. 2 (4). С.-Петербург; Самара, 2005.

15. *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002.

16. *Гоголь Н.В.* Страшная месть // Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М., 2003. Т. 1.

FROM MIRGOROD TO ROME: "ONTOLOGICAL SUPPORT" OF *TARAS BULBA* BY N.V. GOGOL. EXPERIENCE OF INTERPRETATION OF GOGOL'S "LOCAL TEXT" IN THE PARADIGM OF THE SEMANTICS OF THE FOUR ELEMENTS.

Imagology and Comparative Studies, 2014, 2, pp. 44–69. DOI 10.17223/24099554/2/4

Tretyakov Evgeniy O. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

Keywords: N.V. Gogol, *Taras Bulba*, "local text", four elements, fire as the main element, historiosophical discourse, aesthetic concept, existential worldview.

Fire is mentioned about 200 times in the story *Taras Bulba*. When Andriy contemplates the panorama of conflagrations, the eschatological motives of the Apocalypse enter the text. The image of burning trees is actualized as the symbol of peace connected to the folklore-mythological model of the World Tree. The elements of nature are organically included into the universe of Gogol's historiosophical conception. Chiaroscuro sketches play a large role in the narration: thus, the grand celebration in a Catholic temple is opposed to the wretched

Zaporizhian Sich church. In either case it is a question of the true faith; however, for Andriy, the sunbeam lighting the temple is the sign of joining the true faith. The latter is connected with art as a part of the world that the Cossacks destroy. However, art does not become a simulacrum because of this; on the contrary, when ennobling the strong and heroic characters of the Cossacks, Gogol does not deny the right to exist for the achievements of human spirit.

Special emphasis is laid on the earth element; it is mentioned about 110 times in the "Mirgorod" version of *Taras Bulba* and about 200 times in the "Roman" version. At the very beginning of the story, Taras proclaims, "A clear field and a good horse, that's the kind of petting for you!" In his house, "Everything was cleanly smeared with coloured clay." This lexical parallelism represents an essential trait of the character; his house seems to be immersed into the nature of the Cossacks' life. This life is inseparable from rooting in the home ground that is deprived of the status of existential ontology incarnation and associated with the Cossacks' nature, freedom-loving to anarchism; so it gets some chthonic connotations and it is notable for its wild beauty. This combination of the natural and eschatological sources determines the pathos of the Cossacks' image as a universal but doomed phenomenon. Earth, as a chthonic element, determines the doom of death of the characters who are its creations. At the same time, the connection of earth existence with the air element is a result of a fact that death is interpreted as a transfer from one image to an other rather than the end. In view of this fact, it is possible to say that air (over 60 mentions in the first edition, over 90 in the second) is realized in the concepts such as "spirit", "flight", and "sky" in most cases. An important symbolization of elements takes shape in Gogol's historiosophy: earth and sky, ground and air.

Water, mentioned over 110 times in different shapes in the first edition and almost 180 times in the second edition, appears in the description of the Ukrainian steppe making it similar to the endless ocean. The water element together with the earth element becomes the incarnation of the Cossack phenomenon itself, its rooting in the world of the elements. Yet, unlike the natural space whose symbol is the endless ocean, the Cossack society, so closed, even dull and unable to develop, is mostly presented with the sea metaphor, whose leading connotations are the static character and limitedness by the coast.

References

1. Mashinskiy S.I. *Primechaniya* [Notes]. In: Gogol N.V. *Sobranie sochineniy*: v 6 t. [Collected works. In 6 vols.]. Moscow, 1959, vol. 2.

2. Mashinskiy S.I. (ed.) *Gogol' v vospominaniyakh sovremennikov* [Gogol in the memoirs of his contemporaries]. Moscow; Leningrad: Goslitizdat Publ., 1952. 717 p.

3. Dmitrieva E.E. Gogol' i Ukraina (k probleme vzaimosvyazi russkoy i ukrainskoy kul'tur) [Gogol and Ukraine (on the relationship of Russian and Ukrainian cultures)]. *Izvestiya RAN*, 1994, no. 3.

4. Khomuk N.V. “Mirgorod” N.V. Gogolya: k probleme khudozhestvennoy ontologii [“Mirgorod” by N.V. Gogol: the problem of art ontology]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2007. 50 p.

5. Gogol N.V. *Sobranie sochineniy*: v 14 t. [Collected works. In 14 vols.]. Moscow; Leningrad, 1937–1952, vol. 2.

6. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem*: v 23 t. [The complete works and letters. In 23 vols.]. Moscow, 2003, vol. 1.

7. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy*: v 14 t. [The complete works. In 14 vols.]. Moscow; Leningrad, 1937–1952, vol. 2.

8. Tret'yakov E.O. [“The truth is you”: the light as a unifying motif of erotic-mystical, moral and philosophical aspects of the story by Nikolai Gogol's “Viy”]. *Aktual'nye problemy literaturovedeniya i lingvistiki : materialy XI Vseros. konf. molodykh uchenykh* [Topical problems of literary criticism and linguistics: Proc. of the 11th All-Russian Conference of Young Scientists]. Tomsk, 2010, iss. 11, vol. 2. (In Russian).
9. Novichkova T. *Priblizhenie k rayu: Utopii nebesnogo tsarstva v russkom fol'klore* [Approaching paradise: The Utopia of heavenly kingdom in Russian folklore]. In: Bagno V.E. (ed.) *Russkie utopii* [Russian Utopias]. St. Petersburg: Korvus Publ., 1995. 350 p.
10. Lotman Yu.M. *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol'* [In the school of poetic words: Pushkin, Lermontov, Gogol]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1988. 348 p.
11. Goldenberg A.Kh. *Slovo i zhivopis' v poetike Gogolya kak problema syuzheta i stilya* [The word and fine arts in Gogol's poetics as a problem of the plot and style]. Available at: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gstud/2007/ Goldenberg.pdf. (Accessed: 21st March 2013).
12. Zenkin S. Novye figury. Zametki o teorii [New figures. Notes on the theory]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2002, no. 57.
13. Belinskiy V.G. *Polnoe sobranie sochineniy*: v 13 t. [The complete works. In 13 vols.]. Moscow: AS USSR Publ., 1953, vol. 1.
14. Lavochkina O.P. *Motiv ognya v “Vybrannykh mestakh iz perepiski s druz'yami” Gogolya* [The motif of the fire in the “Selected Passages from Correspondence with Friends” by Gogol]. In: Krivonos V.Sh. (ed.) *Gogolevskiy sbornik* [The Collection of Works devoted to N.V. Gogol]. St. Peterburg; Samara, 2005, vol. 2.
15. Weisskopf M. *Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [Gogol’s plot. Morphology. Ideology. Context]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2002.
16. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem*: v 23 t. [The complete works and letters. In 23 vols.]. Moscow, 2003, vol. 1.