

В ПОИСКАХ ГРАНИЦ ФАНТАСТИЧЕСКОГО:
СРЕДСТВА ПЕРЕДВИЖЕНИЯ
И ПЕРЕМЕЩЕНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск IV

Москва 2022

УДК 82.0(08)
ББК 83я43
В99

Составители и редакторы
В. Я. Малкина, Е. А. Нестерова

Рецензент
А. В. Синецкая
кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии
и массовых коммуникаций Самарского филиала
Московского городского педагогического университета

В99

В поисках границ фантастического: средства передвижения и перемещения в пространстве: сборник научных статей. Вып. IV / сост. и ред. В. Я. Малкина, Е. А. Нестерова. – Москва : РГГУ, 2022. – 192 с.

ISBN 978-5-7281-3045-1

Это – уже четвертый сборник, посвященный изучению фантастического в литературе и культуре, в рамках международных научных конференций «В поисках границ фантастического». Книга посвящена изучению образов, связанных с перемещением и передвижением в пространстве в фантастической литературе и кино. Виды транспорта, их устройство, функции, связь со структурой пространства, границами, временем, воображением читателя, словом, целый комплекс вопросов, сопряженных со смысловой и философской нагрузкой транспортных средств в мирах фантастических произведений, стали предметом рассмотрения в статьях ученых из разных городов и стран.

Для ученых-гуманитариев, учителей литературы, студентов гуманитарных факультетов и всех, интересующихся проблемами фантастического в культуре.

УДК 82.0(08)
ББК 83я43

© Малкина В. Я., Нестерова Е. А.,
составление, 2022
© Исаева М. В.,
оформление обложки, 2022
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2022

ISBN 978-5-7281-3045-1

<i>Г. А. Филиппов</i> «Чистое творчество»: поэтика сна как состояния перехода между мирами в фильме К. Нолана «Начало»	116
<i>К. Э. Разухина</i> Между двумя мирами: зеркало как граница реального и фантастического	125
<i>А. С. Маркова</i> Образы «голубого вагона» и «голубого вертолета» как вариации символа голубого цветка	135
<i>Д. С. Сабитова</i> Путь к кошмарам Розового дворца в повести Н. Геймана «Коралина»	144
<i>А. В. Бесова</i> Магические и немагические средства передвижения в анимационном фильме Х. Миядзаки «Ведьмина служба доставки»	151
<i>Т. В. Савельева</i> Псевдоживые и иноформы: средства перемещения в фантастическом цикле М. Бодягина	158
<i>А. М. Сердюк</i> «Знатный был человек!»: оборотничество как способ пересечения границы миров в повести Н. В. Гоголя «Вий»	167
<i>А. О. Дроздова</i> Образ телемора в пьесе В. Набокова «Изобретение Вальса»	177
<i>Сведения об авторах</i>	185

А. М. Сердюк
(Томск, ТГУ)

«Знатный был человек!»: оборотничество как способ пересечения границы миров в повести Н.В. Гоголя «Вий»

В статье рассматривается эпизод скачки Хома Брута с ведьмой и его последствия с точки зрения проблемы столкновения бытового и волшебного пространств и проницаемости границ между ними. В скачке Хома совмещает в себе роли «пассажира» и «средства передвижения», и претерпеваемые им трансформации интерпретируются как испытание, направленное на пробуждение в нём человека. Пересечение внутренней границы между мирами в рамках духовного пути героя противопоставляется его пространственным перемещениям и пересечению внешних, реальных границ как более значимое.

Ключевые слова: Гоголь, оборотничество, оборотень, Вий, граница

The article considers the episode of the Khoma Brutus's ride with the witch and its consequences through the problem of the collision of everyday and magical spaces and the permeability of the boundaries between them. In this ride, Khoma acts both as the "passenger" and the "vehicle", and the transformations that he undergoes are interpreted as a test aimed at awakening the human in him. The crossing of the internal border between the worlds within the character's spiritual path is contrasted with his spatial movements and the crossing of external borders, the former being the most significant.

Keywords: Gogol, shapeshifting, shapeshifter, Viy, border

Мотив пути и связанные с ним образы дороги и средств передвижения занимают в творчестве и самой жизни Гоголя особое место. Как пишет И. А. Виноградов, «жизнь Гоголя в значительной степени была дорогой не только в переносном, но и в буквальном смысле»¹. Е. В. Вранчан отмечает связь изображения транспортных средств у Гоголя с принципом метаморфозы, «тотальной превращаемости», «амплитуды удивительного»². Повесть «Вий», третья повесть «Миргорода», в этом аспекте пред-

© Сердюк А. М., 2022

¹ Виноградов И. А. Путешествие в творчестве Гоголя // Гоголезнавчі студії: Вип. VI (23). Ніжин: В. В. Лук'яненко: Орхідея, 2017. С. 24.

² Вранчан Е. В. Функции средств передвижения в художественном мире Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2011. С. 3.

ставляется особенно интересной: здесь герой не только пользуется средствами передвижения, но и сам выступает в этой роли.

Неоднородность гоголевского художественного пространства (что отмечали Ю. М. Лотман, Л. А. Софронова и др.) актуализирует проблему границ между культурным и природным, бытовым и фантастическим пространствами, а также проблему способов пересечения этих границ. Ситуация столкновения двух миров, по мысли Л. А. Софроновой, особенно значима в ранней прозе Гоголя, т.к. именно она способствует развитию сюжета и персонажей³.

Характеризуя бытовое пространство у Гоголя – прежде всего, в предшествующих «Миргороду» «Вечерах на хуторе близ Диканьки» – Ю. М. Лотман отмечает его неподвижность, с чем связана невозможность для героя совершить *действие* (в противовес пустому *движению, перемещению*), качественно изменить что-либо⁴. В таком пространстве начинается повесть «Вий». Обширное описание семинарской жизни акцентирует её статичность, повторяемость за счёт глаголов несовершенного вида и многократно возникающих «всегда», «почти всегда», «обыкновенно». Даже отдельные фразы – выкрики торговков, реакция хозяина хутора на пение бурсаков – и события вписываются в этот общий ритм и, кажется, повторяются неизменно не только изо дня в день, но и из года в год («Профессор, входивший в класс и участвовавший когда-то сам в подобных боях...»⁵). Движение, как пространственное, так и временное, в этом мире оказывается циклическим, а все действия словно совершаются в согласии с заранее распределёнными ролями и словно вовсе не имеют смысла сами по себе: куда бы ни отправились бурсаки на кондиции, к установленному сроку они вернутся назад; если же пойти им некуда, перемещение всё равно состоится: они «отправятся к кому-нибудь из товарищей» [С. 180] или «просто без всяких кондиций» пойдут по хуторам.

Первое нарушение единого ритма происходит как бы невзначай: «Один раз, во время подобного странствования, три бурсака своротили с большой дороги в сторону, *с тем, чтобы в первом попавшемся хуторе* [здесь и далее курсив наш – А.С.] запастись провиантом, потому что ме-

³ Софронова Л. А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб.: Алетейя, 2010. С. 58.

⁴ Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю. М. Лотман. М.: Просвещение, 1988. С. 263.

⁵ Гоголь Н. В. Вий // Полное собрание сочинений. В 14 т. Т.2 / Н. В. Гоголь; гл. ред. Н. Л. Мещеряков; ред. изд. В. В. Гиппиус, В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин и др. М.: АН СССР, 1937. С. 179. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию с указанием страниц.

шок у них давно уже был пуст» [С. 181]. (Ср. «Как только завидывали в стороне хутор, тотчас сворочали с большой дороги...» [С. 180]). Однако именно это буквальное и фигуральное схождение с дороги делает возможными дальнейшие события повести. Как отмечает И. А. Есаулов, далее следует целая череда нарушений ролевого поведения персонажей: отказ бурсаков заночевать в поле (ср. «Вся ватага эта тянулась вместе целым табором; варила себе кашу и *ночевала в поле*» [С. 180].), прямое вторжение «в чуждую им жизненную сферу» («Три ученые мужа дружно ударили в ворота и закричали: “Отвори!”» [С. 183] – вместо традиционного пения канта под окнами) и, наконец, нарушение клятвы, данной старухе («И если мы что-нибудь, как-нибудь того, или какое другое что сделаем, – то пусть нам и руки отсохнут, и такое будет, что бог один знает. Вот что!» [С. 184])⁶. Тем не менее, ни одно из этих нарушений не обладает сознательной мотивировкой: героями движет либо чистый автоматизм (Халява крадёт караса «единственно по привычке» [С. 184] вследствие своего «чрезвычайно странного нрава» [С. 181]), либо такие естественные состояния, как голод и страх. И сам переход из бытового пространства в фантастическое, как отмечает В. Ш. Кривонос, «неочевидный, но уже свершившийся»⁷, воспринимается персонажами лишь на уровне ощущений и вербально не маркируется.

Пространство бесконечной степи, в котором оказались герои, во многом отвечает параметрам гоголевского фантастического пространства согласно Лотману. Такое пространство должно быть заполнено «непредметами: природными и астральными явлениями, воздухом, очертаниями рельефа местности, горами, реками, растительностью. <...> Главным же признаком волшебного пространства остается, в этом противопоставлении [с бытовым – А.С.], его незаполненность, просторность»⁸. Рельеф такой местности, однако, обычно «выступает в резко деформированном виде»⁹, чего не наблюдается в этом эпизоде. Не происходит здесь и открыто фантастических событий, столкновений с явно фантастическими персонажами. Тем не менее именно здесь впервые звучит имя чёрта («Что за чорт!», «Ей богу! <...> Ни чортового кулака не видно»

⁶ Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. С. 57.

⁷ Кривонос В. Ш. Трансформации пространства и нарративные трансформации в повести Гоголя «Вий» // Narratorium. 2018. № 11.

URL: <http://narratorium.ru/2018/07/24/владислав-ш-кривонос-самара-трансфор/> (дата обращения: 14.04.2021).

⁸ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 263.

⁹ Там же.

[С. 182], далее «Вот чорт принес каких нежных паничей» [С. 184]). Также В. Ш. Кривонос отмечает здесь такие неявные признаки перехода в фантастическое пространство, как отсутствие человеческого жилья и наступившие сумерки, а также звуковые признаки inferнального присутствия («слабое стенание, похожее на волчий вой» [С. 182])¹⁰. Пространство в этом эпизоде предстаёт, таким образом, скорее своего рода преддверием или дальней окраиной волшебного фантастического мира.

Единственным из троих семинаристов, кому суждено проникнуть в этот мир глубже, действительно побывать в нём, оказывается Хома Брут – на судьбу Горобца и Халявы, судя по финалу повести, ночь на хуторе не повлияла никак. Отсюда можно сделать вывод о том, что подлинная граница миров здесь ирреальна, интернализирована, пролегает в самом герое. Определённая переходность присуща Хоме изначально: его «философское» равнодушие («чему быть, того не миновать»), сиротство, соединение в нём – пусть и номинальной – учёности и простонародного суеверия, срединное положение между двумя товарищами (философ старше риторика, но младше богослова), даже само его имя (простонародное Хома и историческое Брут) словно лишают его определённости, закреплённости в космосе, и в соответствии с народными представлениями, значительно увеличивают его шанс на встречу с потусторонним¹¹. Именно ему, несмотря на его заявленное равнодушие, принадлежит наиболее активная роль в «нарушениях», приведённых выше: он настаивает на поиске ночлега, он съедает краденого карася, он первый (и единственный) среди товарищей поминает чёрта, и он же ведёт переговоры со старухой, последним нарушая традицию внутри группы – «употребляли в качестве депутата» обычно Горобца.

Тем не менее, в аспекте автоматизма Хома ничем не отличается от товарищей: в основе его решений – голод и страх («Но философ не мог согласиться на это. Он всегда имел обыкновение упрятать на ночь полпудовую краюху хлеба и фунта четыре сала и чувствовал на этот раз в желудке своем какое-то несносное одиночество. Притом, несмотря на веселый нрав свой, философ боялся несколько волков» [С. 182]), упоминание же чёрта и вовсе не мотивировано. Не выделяется он и портретом: «Философ Хома Брут был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал тропака. Он часто пробовал крупного гороху, но совершенно с философическим равнодушием, говоря, что чему быть, того не миновать» [С. 181], – наиболее уникальной его чертой оказывается равнодушие. Таким обра-

¹⁰ Кривонос В. Ш. Указ. соч.

¹¹ Софронова Л. А. Указ. соч. С. 75.

зом, изначально философ оказывается вписан в статичное бытовое пространство, в рамках которого вполне успешно функционирует.

Тем не менее, по мысли И. А. Есаулова, «Хома Брут не равен самому себе в начале и конце повести»¹². Эту трансформацию делает возможной непосредственный контакт с потусторонним, который в ранних повестях Гоголя «сигнализирует о разворачивании ситуации и предопределяет дальнейшую судьбу человека»¹³. Несмотря на то, что технически встреча со старухой происходит немногим ранее, встреча с ней как с чем-то подлинно фантастическим знаменуется её появлением в хлеву, отведённом Хоме. Традиционно такая встреча, может предвещать «счастливую долю, если человек соблюдает правила общения с нечистой силой»¹⁴, либо несчастье и гибель в противном случае. Философ изначально теряется, поддаётся панике и, кажется, вообще не воспринимает ситуацию как ситуацию встречи с потусторонним: только в процессе полёта «сказал он сам в себе: “эге, да это ведьма”» [С. 186], – в результате, старуха одерживает над ним верх. Таким образом философ впервые попадает в полноценное фантастическое пространство, как и на хутор к старухе, не по своей воле, и более того, даже против неё. Этот переход также не осознаётся как таковой однозначно: «Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится?» [С. 186]. В начале этой скачки-полёта Хома вообще ничего не осмысляет: он только видит, слышит и *чувствует*.

Характерно, что философ не превращается в коня, но лишь выполняет его функцию. Так же и ведьма не обращается кошкой, но лишь «с быстротою кошки» [С. 185] запрыгивает на своего скакуна. При этом вообще, как отмечает Софронова, «панночка в “Вие” в полной мере проявляет свою демоническую природу и слабо выражает “человеческую”»¹⁵: из историй хуторян следует, что помимо образов старухи и красавицы, ведьме-панночке свойственны обращения собакой, мертвецом («она была вся синяя, а глаза горели, как уголь» [С. 204]), скирдой сена; свойственно ей и типичное поведение ведьмы: она обольщает и губит псаля Микиту, крадёт у хуторян шапки и трубки, отрезает девкам косы, ведрами пьёт кровь. Сохранившие антропоморфный облик ведьма и Хома «поочередно ездят верхом друг на друге, притом вовсе не с целью передвижения в пространстве»¹⁶: по мнению Софроновой «очевидно, что их скачки имеют совершенно особый характер и замешают, по сути дела, сексуальные

¹² Есаулов И. А. Указ. соч. С. 56.

¹³ Софронова Л. А. Указ. соч. С. 58.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 94.

¹⁶ Там же. С. 123.

отношения, точнее, они разыгрывают их в символическом плане»¹⁷. Романтической интерпретации эти отношения не получают: функция ведьмы, согласно исследовательнице, сводится к тому, чтобы поставить Хому на путь, ведущий к смерти. И действительно, предшественника Хома, псаля Микиту, аналогичная скачка привела к гибели. Хому же спасает его неопределённость. Микита «редкий был человек» [С. 202], знал своё дело, уже занимал вполне определённое место в своём сообществе, и даже в роковом взаимодействии с панночкой именно он проявил инициативу: «Один раз панночка пришла на конюшню, где он чистил коня. Дай говорит, Микитка, я положу на тебя свою ножку. А он дурень и рад тому: говорит, что не только ножку, но и сама садись на меня» [С. 203]. Слишком близко восприняв «чужое», он не выдержал его столкновения со своей собственной личностью и природой, и потому «сгорел сам собою». В Хоме же в силу его природы внутренний конфликт при столкновении с «чужим» протекает не так радикально, он способен принять «чужое» без явного для себя ущерба. Так соотнесённый в этом эпизоде с конём Хома, как бы сливаясь с ведьмой на время в единое тело, становится на время ни человеком, ни животным, ни inferнальной сущностью в полном смысле, сам для себя становится посредником между мирами, подтверждая тем самым интернализированность и условность этих границ.

Вовлечённый в скачку не по своей воле Хома ощущает потребность вернуться в «своё» пространство, привычную ему реальность несмотря на всё очарование чужого, ирреального пространства. От чар философа избавляется, воспользовавшись целым арсеналом апотропейческих средств без какой-либо системы: «Изнеможенный, растерянный, он начал припоминать все, какие только знал, молитвы. Он перебирал все заклатья против духов и вдруг почувствовал какое-то освежение; <...> “Хорошо же!” подумал про себя философ Хома и начал почти вслух произносить заклатья. Наконец, с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил в свою очередь к ней на спину. <...> Он схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху» [С. 187]. Молитвы, связанные с его ипостасью духовного лица, заклатья против духов – нечто более суеверное, inferнальный ведьминский способ – теперь он седлат её, вполне человеческое побивание ведьмы поленом – всё это в равной степени оказывается доступным герою, уже заложено в нём. В этой связи возникает возможность и необходимость чёткого осознания своего положения в этой системе координат, утверждения своего места, которой до этой ситуации встречи он не имел и не мог иметь. И, казалось бы, Хома избивает ведьму, несмотря на странные чувства, пробуждённые

¹⁷ Там же.

ей, отказывается от обобщения. Однако его промежуточное положение фиксируется и по завершении скачки: на фоне киевских *церквей* он смотрит в глаза поверженной *ведьме*, ставшей теперь красавицей, продолжая чувствовать *неведомые ему прежде чувства*. Нежеланная встреча с нечеловеческим привела к неожиданным последствиям и вопросу: что ему, как человеку, с этим опытом делать? Не зная ответа, от необходимости разрешить этот вопрос философ буквально «бежит во весь дух» [С. 187].

Продолжая рассуждения о бытовом и небытовом пространствах у Гоголя, Лотман отмечает, что «чем интенсивнее фантастичность пространства, тем – относительно к другим – оно безмернее»¹⁸. Такое пространство требует особой позиции наблюдателя, как бы сверху. «Всё обилие волшебных полетов, неожиданных вознесений вверх служит созданию особых, неожиданно расширенных пространств»¹⁹. В этом эпизоде, однако, на что указывает В. Ш. Кривонос, сосуществуют две точки зрения: повествователя, видящего Хому скачущим «с непонятым всадником на спине» [С. 186], и самого Хома, несущего на себе старуху. При этом «двоится» и собственное визуальное восприятие последнего: «...все, что он видел, могло попасть в поле его зрения, если он находится либо одновременно в обычном и фантастическом мирах, либо на их границе, которую пересекает в том и другом направлении, пересекает не путем пространственного перемещения, но взглядом»²⁰. Скачка философа с ведьмой, таким образом, представляется прежде всего не физическим, но метафизическим опытом – но от того не менее реальным и значимым. Территориально его перемещения бессмысленны (неся на себе старуху, Хома видит дальнюю незнакомую местность, вернувшись же оказывается снова неподалёку от Киева), однако переход из одного пространственно-временного плана в другой через слияние с потусторонним оказывается вехой духовного пути философа, одновременно отражая все возможные векторы его развития и предрекая финальный тупик.

После эпизода ведьминской скачки Хома навсегда оказывается связан с иным относительно привычного ему миром; в мире реальном места ему больше нет. Сам философ, однако, этого обстоятельства не замечает и пытается жить привычной жизнью: успешно перемигивается на рынке с вдовой, пьёт, курит люльку и «вовсе уже не думает о своем необыкновенном происшествии» [С. 188]. Тем не менее, Киев и бурса уже не те, какими он оставлял их: «бурсаков почти никого не было в городе», «большая разъехавшаяся хата, в которой помещалась бурса, [вопреки

¹⁸ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 264.

¹⁹ Там же. С. 265.

²⁰ Кривонос В. Ш. Указ. соч.

обыкновенно – *А. С.*] была решительно пуста» [С. 188] – беспредельность и незаполненность фантастического пространства словно просачивается вслед за Хомой в пространство бытовое.

Более того, фантастический мир панночки вскоре вторгается в мир Хома непосредственно – в виде присланного за ним «возка», который видится своего рода передвижным анклавом иного пространства: «Он сошел вниз и увидел кибитку, которую принял было сначала за хлебный овин на колесах. В самом деле она была так же глубока, как печь, в которой обжигают кирпичи. Это был обыкновенный краковский экипаж, в каком жида полсотнею отправляются вместе с товарами во все города, где только слышит их нос ярмарку» [С. 190] – пассажиров при этом шестеро. С этого момента философ вынужден существовать по новым, причём неизвестным ему правилам. Привычная максима «чему быть, того не миновать» постепенно отходит на второй план и вовсе забывается. На смену ей, однако, ничего не приходит: дальнейшие действия Хома основаны на «безотчётных чувствах», «тёмных предчувствиях», и, очевидно, страхе. Все его попытки сбежать, уйти, вернуться обречены на неудачу: перемещения внутри бытового пространства в целом бессмысленны, а кроме того – одной ногой он *уже* в пространстве ином, а потому любая дорога приведёт его только туда. Так, бегство от сопровождающих его казаков, несмотря на то, что его отпускают, упирается в физическую неспособность Хома к передвижению: «ноги его сделались как будто деревянными, и дверей в комнате начало представляться ему такое множество, что вряд ли бы он отыскал настоящую» [С. 193]; в то же время исполнская брика под руководством казаков, находящихся в состоянии едва ли более трезвом, «проколесивши большую половину ночи, беспрестанно сбиваясь с дороги, выученной наизусть» [С. 193] всё же попадает куда нужно. Невероятность такого исхода позже отмечает и сам Хома: «Когда философ измерил страшную круть ее [горы – *А. С.*] и вспомнил вчерашнее путешествие, то решил, что или у пана были слишком умные лошади, или у козаков слишком крепкие головы, когда и в хмельном чаду умели не полететь вверх ногами вместе с неизмеримой брикою и багажом» [С. 195].

Пространство хутора сотника не оставляет сомнений о своей фантастической природе: хутор расположен «на дне пропасти и на вершине горы одновременно»²¹, с одной стороны «всё заслоняла» огромная крутая гора, с другой «необозримые луга открывались на далекое пространство» [С. 195]. По приезде Хома стремится «обсмотреть снаружи панские хоромы; но как он ни пялил свои глаза, ничто не могло означиться в ясном

²¹ *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 280.

виде: вместо дома представлялся ему медведь; из трубы делался ректор» [С. 193] – что, впрочем, в равной степени может быть объяснено как спецификой пространства, так и состоянием самого наблюдателя. Интересно замечание М. Вайскопфа о глубинных культурно-исторических и метафизических ассоциациях, заключённых в описании хутора, а именно в многочисленных треугольных, пирамидальных и заострённых формах, а также «фронтоне с окошком, похожим на поднятый кверху глаз» [С. 194] – в повести, по мнению исследователя, эти образы наполняются инфернальным смыслом²². (К слову, говоря о том, что «треугольники рассеяны по всему пространству “Вия”», примеры Вайскопф приводит связанные лишь с пространством фантастическим: эпизод скачки и собственно хутор сотника). Трансформируется относительно бытового здесь не только пространство, но и время: действие в Киеве происходит не ранее 1817 г., тогда как на хуторе – в XVII–XVIII вв. Подчеркнута эта временная разотнесённость и смертью панночки – она словно дважды умирает: в первый раз до прибытия Хома на хутор, второй раз – на утро после²³.

Покинуть это пространство, окончательно погрузившись в него, известными Хоме способами, т.е. «возлагая надежду на свои ноги», невозможно: ««Напрасно ты думаешь, пан философ, улепетнуть из хутора!» говорил он. “Тут не такое заведение, чтобы можно было убежать. Да и дороги для пешехода плохи”» [С. 196]. Но невозможно оказывается и оставаться в нём: идиллической картине жизни на хуторе сотника в сознании Хома соседствует мысль «как бы улизнуть отсюда» [С. 195]. Фантастическому пространству философ изначально не принадлежит всецело, бытовому же пространству он не принадлежит уже, в силу сложившихся обстоятельств. Метафизический опыт столкновения и слияния с потусторонним в эпизоде ведьминской скачки, таким образом, вырывая его из пространства бездействия, словно подготавливает почву для финального столкновения с сонмищем гномов и их предводителем, результатом которой должно стать самоопределение героя.

Оба эти случая, по сути, оказываются столкновением с самим собой в себе. Потому Хома и не выдерживает взгляда Вия – собственного взгляда: «...если судить по модели взгляда, которую мы имеем в литературе Гоголя, там еще нет Другого. <...> Если все эти чудовища во главе с прекрасной панночкой ведьмой, что пугают до смерти Хому Брута, слепы, что они «чуют», но не видят, и только Вий может увидеть, т.е. обладает

²² Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 124.

²³ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 279.

некой особой способностью видеть Другого... Тогда видеть – это убивать взглядом, то, что это чудовище увидит, не может быть живым. <...> В античной традиции таким смертоносным зрением была наделена маска Горгоны-Медузы. <...> то, что отражено в гримасе монстра, не есть то, что действительно принадлежит некоему чудовищу, а лишь удвоение, отражение гримасы ужаса, которым охвачена жертва “взгляда”. Маска Горгоны-Медузы – всего лишь зеркало, в котором мы признаем физиогномический отпечаток собственного ужаса, так как сам объект нашего страха настолько скрыт, насколько близок к нам, что остается только умереть от страха»²⁴. Встретившись взглядом с Вием, Хома видит в нём своё отражение, но видит себя, как чужого, чужого в себе. Очевидно, возникает парадокс: «Чужой – тоже Другой (и все другое), но такой, с которым нет коммуникации («обратной связи»), нельзя даже отчасти отождествиться с его позицией, присвоить ее, ведь нельзя быть чужим самому себе (если, конечно, ты в «здравом уме»). Тот, кто себе свой, может быть и другим себе, но не может быть чужим»²⁵.

Пересечение границы миров в самом герое, таким образом, стало для него своего рода «испытанием» на человечность. Потерявшись в пространствах, изначально не имевший ни в одном из них особенно устойчивой позиции Хома испытания не проходит, обнаруживая себя чужим себе, окончательно распадается и гибнет. Человек как актер, как личность в нём так и не пробуждается. В этой связи «поминальная речь» по Хоме (теперь уже звонаря) Халявы: «Славный был человек Хома! <...> Знатный был человек! А пропал ни за что» [С. 218], – приобретает оттенок горькой иронии, ведь человеком он так и не стал, и в полной мере никогда им и не был – за то и пропал.

²⁴ Подорога В. А. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы. В 2 т. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная Революция: Логос: Logos altera, 2006. С. 104.

²⁵ Там же. С. 167.