

РОЗДІЛ 7 РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.1:82-2 «19» + «20»

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2020.13-3.27>

ПРОБЛЕМА АБСОЛЮТА И ЦЕЛОСТНОСТИ ЛИЧНОСТИ В РИМЕЙКЕ Н. САДУР «ПАННОЧКА»

ПРОБЛЕМА АБСОЛЮТУ ТА ЦІЛІСНОСТІ ОСОБИСТОСТІ В РИМЕЙКУ Н. САДУР «ПАННОЧКА»

THE ISSUE OF THE ABSOLUTE AND INTEGRITY OF A PERSONALITY IN THE N. SADUR'S REMAKE "PANNOCHKA"

Самарин А.М.

orcid.org/0000-0002-8140-3682

*кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры мировой литературы и культуры
имени профессора Олега Мишукова
Херсонского государственного университета*

Римейки становятся оптикой, остраивающей классику (поскольку она обыгрывается) и современность. В пьесах с использованием образов и сюжета классики ставятся современные проблемы, в частности, такие: концепция человека, целостность личности в переходную эпоху, отношения к вере, Абсолюту («Панночка» Н. Садур). Римейкам присуща также постмодернистская ирония. Но она направлена не на сам классический образец, а на ряд актуальных и авторитетных концепций человека или подходов к интерпретации человека.

Н. Садур предлагает другие векторы модификации классического текста. Для римейка «Панночка» характерно переосмысление мистического, чудесного, в чем видится дискуссия писательницы с современными материалистическими, прагматическими картинами мира. Вектор модификации текста-источника – это усиление философской составляющей и обыгрывание целого ряда современных представлений о мире. Одновременно производится ироническое остранение любого философствования. Комический эффект моделируется включением аллюзий и реминисценций классической литературы и философских постулатов в неподобающий контекст. Конфликт произведения создается столкновением различных идей, а также противостоянием рационалистической и мистической картин мира. Текст гоголевского «Вия» остраивается с целью раскрыть в нем важные потенции, образность и сюжет классической повести используется для описания современного состояния сознания. Персонажи текста-образца трактуются в модернистском ключе, с акцентом на внутреннем мире героя, на фантастическом, инфернальном, на описании красоты зла и соблазна. Конфликт из сферы внешней переводится в сферу внутреннюю – демонстрируется раздвоенность личности, столкновение жизненных ориентиров, с одной стороны, жизнеутверждающего и духовного начал, а с другой, темных мистических сил души и соблазнов красотой инфернального мира. Демонстрируется поэтапное изменение мировоззрения и характера центрального персонажа: от философа и доброго козака до «обмерзлого человека», «сосули». В связи с подобной смысловой, идейной переакцентуацией трансформируется и система образов римейка по сравнению с текстом-образцом, удаляются некоторые составляющие сюжета «Вия» и разрастаются отдельные эпизоды повести. На фоне редукции внешнего сюжета существенно расширяется и драматизируется сюжет внутренних переживаний центрального героя. Происходит смена модуса с ужасного на фантастический благодаря введению детского дискурса (незрелая душа Брута, души умерших некрещенных младенцев, мечты о рождении своих детей и др.) и приемов игры. Вектором изменений текста-образца является повышенная психологизация, введение приемов самоанализа, исповеди. Цель римейка «Панночка» видится в восстановлении идей Абсолюта, веры, целостности личности. Исследование позволяет прийти к выводу о том, что стратегия контаминации характерна для большинства современных переделок, в особенности постмодернистских пьес, она отражает общие установки на интертекстуальность, игру.

Ключевые слова: римейк, Абсолют, целостность личности, переосмысление, интертекстуальность.

У статті досліджено проблеми Абсолюту та цілісності особистості в п'єсі Н. Садур «Панночка». Автором доводиться думка, що для римейка «Панночка» є характерним переосмислення містичного, чудесного, в чому вбачається дискусія письменниці з сучасними матеріалістичними, прагматичними картинами світу. Аналіз твору свідчить про те, що модерністськими особливостям п'єси є доведення певної глобальної ідеї, які не деконструють і не піддаються іронії, а саме: ідеї Абсолюту, віри, цілісності людини, а також акцентування уваги виключно на внутрішньому світі людини, в якому, власне, і відбувається конфлікт та розгортається основна дія. Серед постмодерних принципів поряд з системоутворюючою в римейку інтертекстуальністю яскраво проявлена гра, яка задається з перших рядків римейку. Перекодувавши класичний текст, автор намагається довести актуальність класики, та, вико-

ристовуючи оптику класичного твору, описати сучасний стан свідомості, розкрити в ньому важливі ідеї, які будуть сприйняті сучасним читачем і глядачем як близьке та актуальне.

Важливим вектором модифікації тексту-джерела – це посилення інтелектуальної, філософської складової тексту рімейка і обігрування в ньому цілого ряду актуальних в ХХ столітті уявлень про світ, зокрема, ідеї абсолютного пізнання світу, примітивності людського розуму, розуміння світла та темряви, добра і зла, протистояння людини і Всесвіту.

Найбільше це відображено в образі Хоми Брута, у якого конфлікт зі сфери зовнішньої перекладається в сферу внутрішню – демонструється роздвоєність особистості, зіткнення життєвих орієнтирів: з одного боку, життєствердого і духовного начал, а з іншого, темних містичних сил душі і спокус красою інфернального світу. Демонструється поетапне зміна світогляду і характеру центрального персонажа: від філософа і доброго козака до «обмерзлого людини», «бурульки». У зв'язку з подібними смисловими та ідейними переакцентаціями трансформується і система образів рімейка в порівнянні з текстом-зразком, видаляються деякі складові сюжету «Вія» і розростаються окремі епізоди повісті.

Ключові слова: рімейк, Абсолют, цілісність особистості, переосмислення, інтертекстуальність.

The research focuses on the issue of Absolute and the integrity of the personality in N. Sadur's play "Pannochka". It is claimed that rethinking of mystic and magic underpin the play construing, as they become a powerful weapon of the author to argue with modern materialistic and pragmatic world images.

It is claimed, that the idea of the Absolute, faith, the integrity of personality, his/her inner world that becomes the center of the conflict, are the main specific features of the play. Intertextuality, as well as the idea of a ludo, become the background of the play remake. Classical text's recoding enables the author both to prove the actuality of the classical literary text and demonstrate contemporary consciousness condition, important issues, which seem urgent for modern readers and the audience. It is assumed that there are some basic principles of the source text modification, they are: strong intellectual and philosophical ideas, raising the issues of absolute world's comprehension, primitiveness of a person's mind, realization of the light and the darkness, the good and the evil, the opposition of a human and the Universe. The above-mentioned principles are inherent in the image of Homa Brut. His inner conflict becomes the conflict of his life. It reveals in his dual personality, opposition of life principles and spiritual values, dark, mystic power of his soul and the temptation of the beauty of infernal world. One can observe the change of the hero's world-view ideology and the character: from a philosopher and a kind kosak to an "icing up man". Such ideological shift influences the transformation of the heroes' images of the remake. Intertextual ties with the literary text "Vii" can be as well observed in various episodes of the play.

Key words: remake, the Absolute, integrity of the personality, reconceptualization, intertextuality.

Постановка проблеми. Литература рубежа ХХ – ХХІ століть розглядається ученими як мистецтво перехідного періоду, яке відображає масштабні мисленнєві та естетичні зміни, продовжує тенденції до змін, які виникли ще в мистецтві слова «срібляного століття». Трансформації відбуваються в контексті загальнокультурного кризису, який, за думкою ряду вчених (Н. Хренова, А. Мережинської, М. Епштейна) [4; 5; 9; 11], триває на протязі всього століття. На цьому етапі, як зауважує Н. Хренов, «людство переживає один з радикальних в своїй історії переходів, тривалість якого привертає до себе увагу. Це означає, що на протязі всього століття мистецтвенні процеси відбуваються протирічливо. С однієї сторони, в культурі продовжують бути реальними виникли в Нове час цінності, а з іншої, вдалося заявити про себе також альтернативні, не вкладаючі в ідеологію авангарду цінності. Безсумнівно, це обставина диктує розгляд мистецтвенного досвіду ХХ століття під специфічним кутом зору, а саме як характерний для перехідної епохи досвід» [9, с. 9].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретико-методологічною основою дослідження перехідних епох

в розвитку літератури (роботи А. Мережинської, Н. Ільїнської) [2; 3], дослідження в області теорії драми та сучасної російської драматургії (роботи В. Халізева, Б. Бугрова) [1; 8], теорії постмодернізму в аспектах діалогу та інтертекстуальності (твори У.Еко, А.Мережинської) [5; 10], стратегій традиціоналізації класики та формування вторинних текстових образів (твори А. Нямця) [6].

Постановка завдання. Мета роботи – системне вивчення особливостей та функцій стратегій перекодифікації класики в російській драматургічeskих переделках кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Основний матеріал. Відомий драматург Н. Садур [7], «найкращий представник сучасної нової драми» веде в своїх творах активний діалог з класикою. Саме так визначають це напрoдження її творчості дослідники [4], підкреслюючи, що зусилля письменниці спрямовані на актуалізацію та зміцнення класичної традиції.

Ці настрoдження знайшли своє втілення в ряду п'єс, серед яких «Нос» (п'єса поєднує мотиви однойменної повісті Н. Гоголя, інфернальні мотиви інших творів класики та казочні сюжети спілкування з ведмою, бабою Ягою), «Чудна баба» (в п'єсі спостерігається контамінація багатьох літературних джерел,

описывающих встречу со смертью; используются также сказочные мотивы испытания, апокалиптические мотивы, характерные как для средневековой литературы, так и для искусства слова переходных эпох). Наиболее популярным пастисшем Н. Садур считают пьесу «Брат Чичиков», написанную в 1993–1998 годах и поставленную в театре Ленком под названием «Мистификация». В пьесе соединены интертексты «Мертвых душ», «Записок сумасшедшего» и «Вия», использованы inferнальные образы прозы Гоголя, а также карнавные мотивы, образы «Незнакомки» А. Блока и «Мелкого беса» Сологуба. Пастисши Н. Садур отличаются творческой раскрепощенностью, позволяющей переделывать классические образцы и свободно соединять элементы различных произведений, а также целым рядом общих свойств, которые проявились и в римейках. Среди них: соединение миров реального и фантастического, акцентирование внимания на духовном прозрении героя, серьезная разработка темы Абсолюта и др.

Заметное место в творчестве драматурга занимают римейки – «Памяти Печорина» (по мотивам «Героя нашего времени» М. Лермонтова) и «Панночка», представляющая собой переделку гоголевского «Вия».

Пьеса «Панночка» писалась драматургом в 1985–1986 годах. Она отразила увлечение автора творчеством Гоголя, уважение к наследию классика, некое глубоко личное эмоциональное и даже мистическое отношение к произведению. В своем интервью «Искусство – дело волчье» Н. Садур так объяснила свое обращение к повести Гоголя: «Гоголь позволил мне это сделать. Вот лично мне – лично Гоголь. Это не то что кокетство. Я никоим образом не сопоставляю себя с Гоголем. Но мне было дозволено» [7; 15].

Разумеется, при таком отношении к классическому образцу и фигуре Гоголя в целом не могло быть речи ни о травестировании, ни о банальном осовременивании повести в римейке. Писательница задумала серьезный диалог с классическим текстом, ставя кардинальные вопросы о мире и человеке. Однако художественная форма при этом избрана игровая.

Римейк «Панночка» в стилевом плане соединяет принципы модернистской и постмодернистской литературы, хотя сама писательница неоднократно заявляла в своих интервью о симпатиях к реализму; более того, именно реализм она провозглашает наиболее органичной для русского сознания художественной системой. Н. Садур подчеркивает, что «по свойству нашего сознания,

по складу нашего языка нам близок метод реализма... Ибо что есть реализм в первоначальном значении: зримое чувственное восприятие мира. С него все начинается». Однако при этом реализм понимается писательницей своеобразно, даже всеобъемлюще, как метод, вбирающий в себя мистический опыт, а также характерное именно для русской ментальности христианское миропонимание: «На мой взгляд, в перспективе своей русская литература выберет себе путь сочетания реализма (как я его понимаю) с мистицизмом. Можно назвать это реализмом призрачного» [7, с. 79–80].

Это мистическое и христианское миропонимание исследователи усматривают в большинстве пьес писательницы, даже на современную тему, тем более ярко оно проявилось в римейке произведений Гоголя.

К модернистским особенностям пьесы можно отнести доказательство определенной глобальной идеи, которая не деконструируется и не поддается иронии (это идея Абсолюта, веры, целостности человека), а также акцентирование внимания исключительно на внутреннем мире человека, в котором, собственно, и происходит конфликт, разворачивается основное действие; кроме того, нужно отметить актуализацию снов, видений, фантазий. Среди постмодернистских принципов наряду с системообразующей в римейке интертекстуальностью ярко проявлена игра. Собственно, игровой модус задается с первых строк римейка, с эпиграфа, представляющего собой известную «страшилку», бытующую в детском фольклоре:

В черном-черном лесу
Стоит черный-черный дом,
В черном-черном доме
Стоит черный-черный стол,
На черном-черном столе
Стоит черный-черный гроб,
В черном-черном гробу
Лежит черный-черный мертвец.
– Отдай мое сердце!!!

Видимо, автор усматривает в этой детской страшилке (отметим проявление детского дискурса, как и в римейке Угарова) присутствие в свернутом виде сюжета гоголевского «Вия», при таком сопоставлении двух совершенно разноплановых текстов обнажается вечная архетипическая основа повести Гоголя – это боязнь встречи с inferнальным, которая может стоить человеку жизни. В детском фольклоре соединяется ужасное и смешное, то есть преодолевающее страх, а страх, как мы помним, и является основной причиной гибели Хомы Брута. Таким образом, эпиграф остраивает сюжет «Вия». А сам его игро-

вой модус как бы приглашает читателя поиграть с классическим текстом.

Введение подобного эпиграфа, на наш взгляд, выдает размышления драматурга об особенностях рецепции классических текстов сегодня: не исключено, что сам по себе страшный сюжет «Вия» читателем рубежа XX – XXI столетий воспринимается уже не так эмоционально, как читателем XIX века. Современный человек, воспитанный в ином культурном контексте (под влиянием атеистических идей, в отрыве от фольклорных традиций, под натиском массовой продукции, культивирующей и упрощающей эстетику ужасного – всевозможных фильмов о Дракуле, привидениях, мертвецах и т.п.) становится неблагоприятным адресатом, не воспринимающим мир гоголевских фантастических персонажей как близкий себе. Кроме того, как полагают ученые-постмодернисты, после катастрофических событий XX века (войн, Освенцима, Чернобыля) меняется восприятие литературы, снижается порог чувствительности читателя и в целом его отношение к классическим формам и картинам мира, их авторитетности. Не исключено, что после трагического опыта XX века некоторые образы (например, тех же гоголевских ведьм, утопленниц) могут восприниматься не серьезно, а, скорее, как сказочный материал. О возможности именно такой интерпретации классики как архаичного «чуда», которое уже не воспринимается современным просвещенным и разочарованным человеком, свидетельствует показательная фраза козака Спирида из «Панночки», сказанная в самом начале пьесы и содержащая интертексты нескольких произведений Гоголя: «Боже мой, боже мой, что же это в мире делается? Как же человек без чуда жить теперь будет, если он один на всей земле и никакой ему истории не приключится? Ничто теперь ему не привидится, ни одна тайная красота не сверкнет в утреннем тумане, не поразит в самое сердце, не пойдет он искать червонного клада под душную ночь Ивана Купалы?» [7, с. 2]. Видимо, Н. Садур настроена, перекодировав классический текст, доказать обратное, продемонстрировать, с одной стороны, актуальность классики, а с другой – используя оптику классического произведения, описать современное состояние сознания.

Писательница настроена не иронизировать над классическим текстом, не пародировать или травестировать его, а напротив, увидеть и раскрыть в нем некие важные потенции, нечто такое, что может быть воспринято современным читателем и зрителем как близкое и очень актуальное.

Эта цель задает векторы модификации классического текста. То, что эти модификации планируются как радикальные, подсказывает и авторское определение жанра произведения – «по мотивам повести Н.В. Гоголя «Вий», а также переименование. Из названия исчезает самый страшный inferнальный персонаж Вий, напугавший до смерти Хому Брута, но появляется персонаж более низкого ранга среди inferнальных сил, зато очень значимый для духовной динамики и психологического состояния бурсака – это панночка, соединившая в себе ангельскую красоту и зло, соблазн и сопротивление ему. В образе гоголевской панночки Нина Садур усматривает потенциал для модернистской его трактовки: синтез inferнального, фантастического, находящегося на грани миров и отрицающего все рациональное, поддающееся логике; соединение красоты и зла, тайного знания, всего того, что не столько убивает (как Вий), сколько смущает человеческую душу. Если Вий – это внешняя и бесконечно чуждая сила, то панночка имеет свойство входить в душу неопытного и самонадеянного Хома, то есть в ней Н.Садур видит угрозу внутреннего разрушения личности. Таким образом, страшная история о противоборстве человека с inferнальными силами переводится из плана внешних событий в план внутренней жизни личности. Это и есть основной вектор модификации текста-источника.

Следующий вектор модификации текста-источника – это усиление интеллектуальной, философской составляющей текста римейка и обыгрывание в нем целого ряда актуальных в XX веке представлений о мире. В «Панночке» имя Хома Брута практически не используется, он назван «философом», причем не в связи с принятой в Киевской бурсе табелью о рангах (бурсак, ритор, философ), поскольку киевская предыстория в пьесе полностью опускается. Наименование «философ» отражает самоидентификацию уверенного в своих познаниях человека. Именно в таком качестве – ученого – воспринимают Хому Брута и все остальные герои. Более того, любимым занятием всех действующих лиц (кроме inferнальных сил) является именно философствование, чем и занимаются каждую свободную минуту козаки Явтух, Дорош и Спирид (в «Вие» Гоголя они эпизодические персонажи, здесь же их роль существенно расширяется), а также помощница кухарки Хвеська, вносящая свою ноту в серьезные мужские рассуждения о жизни. Знаменательно, что философствования бабы, несмотря на патриархальный мужской шовинизм Козаков, не отвергается, потому что размышле-

ния считаются святым делом, «и в самую пустую голову Господь вложил искру разума, и та искра ищет умного разговора» [Садур, 17].

Во время многочисленных дебатов трагистуются, упрощаются и в постмодернистском ключе деконструируются многие авторитетные представления о мире и человеке. В частности о том, что все к лучшему в этом лучшем из миров (в интерпретации Спирида это получает форму «А хорошо, ребята, на свете жить!» [7, с. 1]), человек – кузнец своего счастья и хозяин судьбы («Человек все может», – провозглашает Дорош [7, с. 1]), абсолютная уверенность в познаваемости мира выражается в общей мысли о том, что «кончились чудеса на свете» [7, с. 1]. Осмеивается и развиваемая со времен Просвещения уверенность в примате человеческого разума (философ авторитетно заявляет в ответ на рассказы о ведьме: «Но нынешнему человеку ведьму бояться не надо. Ибо разумом своим человек от ведьмы огражден» [7, с. 4]. Ученые же рассуждения на абстрактную тему, например, сможет ли человек просидеть в бочке от восхода да заката, даже если для подкрепления сил в бочке будет горилка, трагистуют возникающий по ассоциации в воображении зрителя образ Диогена.

Смеховой модус усиливает интертекстуальность. Скажем, зритель опознает в устах необразованного козака Спирида переделанную фразу из «Гамлета», теперь обращенную к «философу» и «ученому человеку» Бруту, то есть к «мудрецу» («Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам»), теперь она звучит так: «Много разных явлений водится на свете, Философ Хома» [7, с. 8]. Заметим, Философ здесь пишется с большой буквы. Не менее экзотично в устах Хвеськи звучат переделанные чеховские слова, особенно в контексте деталей, напоминающих «Сорочинскую ярмарку»: «Я этих ружей пуце грозы боюсь. Стрельнет само, хоть и висит смирененько на стенке. Я эти ружья знаю! <...> на ярмарку поедем, там цыгане ружья продают. Да только они все жулики» [7, с. 15].

Как видим, с первых же страниц создается, пусть и в ироническом, смеховом ключе, философский контекст, в котором будет развиваться интрига столкновения различных мировоззренческих позиций. Их разнообразие и смешение резонирует с современным переходным состоянием культуры, когда в постмодернистском ключе смешались все ориентиры. Это состояние мировоззренческой неопределенности должно восприниматься читателем и зрителем как очень близкое и актуальное.

Первый же «научный спор» происходит по линии познаваемости или непознаваемости мира, признания либо непризнания возможностей человеческого разума объяснить сложность реальности. И хотя все склоняется к тому, что чудес больше нет и «осталась одна наука», тем не менее, самому ученому из всех – философу – придется наиболее близко столкнуться с иррациональным, а всем остальным в этих условиях проявить свои позиции.

Второе столкновение позиций происходит на уровне индивидуального понимания каждым героем света и тьмы (эти мотивы являются центральными, имеют семантику божественного и дьявольского, доброго и злого), органичного или чуждого человеческому миру и человеческой природе, наконец, целостного или дискретного [Мережинская, 2009] понимания мира и себя.

Этот конфликт позиций особенно очевиден в «дневных» сценах, имеющих знаковые названия «С живыми», когда Хома Брут пытается прийти в себя после ночных испытаний в кругу козаков. Эти сцены, отсутствующие в первоисточнике, выписаны в римейке чрезвычайно подробно, поскольку имеют ключевое значение для освещения концепции произведения. Суть их такова. Философ поддается воздействию inferнальных сил, испытывая не только страх (как в повести Гоголя), но и сильнейшее любопытство, смятение от осознания сложности мира и неразрешимости его противоречий (например, за что в том мире страдают и плачут умершие ребятишки, здесь возможна аллюзия на знаменитую «слезинку ребенка» Достоевского), наконец, Хома Брут увлекается красотой видений. Все это приводит к тому, что его натура начинает двоиться, раскалываться на человеческую и inferнальную. Козаки и Хвеська всячески пытаются вывести Хому Брута из подобного «обмерзлого» состояния и дать советы, которые выработали бы у несчастного иммунитет к бесовским ужасам, чарам и соблазнам. Эти действия и советы как раз и высвечивают позиции героев, отражая их понимание человеческой природы в противовес неестественному для нее, целостности природы.

Первая позиция связана с культивированием бесстрашия и достоинства, которые должны поддерживать человека в испытаниях. Не случайно козаки готовят Хому Брута к ночным чтениям специфическим образом – они, скептически относясь к его «панской» одежде и особенно сапогам (у Гоголя это атрибут нечистой силы), отдают ему свое лучшее снаряжение: пояс, кожух, шапку, то есть одевают, как на бой. Очень показательным

является и перенесение заключительной фразы «Вия» из финала в середину пьесы. Как мы помним, в финале Тиберий Горобец дает свою версию гибели Хома – он испугался ведьмы, повел себя не так, как должно настоящему казаку и забыл, что нужно не бояться, а плюнуть ведьме на хвост. В римейке эта фраза звучит как совет Дороша философу: «Философ, это стонет ведьма. Но ты ее не бойся. Ты выпей горилки и плюнь ей на хвост» [Садур, 18]. Этой спасительной подсказкой Хома Брут в римейке не воспользовался. Как справедливо замечает А.Мережинская, Гоголь в своих произведениях дает примеры такого бесстрашного рыцарского поведения козаков перед лицом inferнальных сил, это происходит в «Пропавшей грамоте», где один козак противостоит сонму чудовищ и выходит победителем в испытании, проявив и мужество, и хитрость, а также в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» [4]. Хома Брут нарушает этот кодекс поведения, за что и расплачивается смертью, признанной его же товарищами бесславной и нелепой.

К механизмам сохранения личностной целостности можно отнести и любовь к земному миру, которая преодолевает все страхи и соблазны inferнальных сил. Пограничную ситуацию, в которую попал Хома Брут, козак Спирид трагедизирует, переводя на язык бытовых явлений: страшно погружаться в погреб, невольно застываешь на ступеньке, но нельзя задерживаться в подземелье и «обмерзнуть», поскольку наверху солнце, «а под дубом сидят мои товарищи, и грозятся, и машут кулаками в нетерпении, чтоб я нес им скорее горилку... Тут уж некогда мерзнуть, Спирид, как ты ни старайся» [7, с. 19].

Безусловным спасением от ведьминского наваждения является любовь. Эту позицию отстаивает Хвеська. Она советует Бруту не думать о страхах и чудесах, увиденных им в фантастическом мире, особенно не тужить об умерших детях, не задаваться вопросом, как их оживить. Нужно, в ее понимании, вернуться в мир человеческий и, раз уже это разрешено божьим законом, родить новых детей, особенно это необходимо такому крепкому и красивому человеку. На какой-то миг Хома Брут принимает этот совет, признавая в нем правоту, естественность, высокий статус зрелого человека, хозяина и даже свое спасение. Обратим внимание на то, что в реплике Хвеськи несколько раз звучит гордое наименование козак, следовательно, почетным вариантом козацкой жизни являются не только ратные подвиги или испытания чести, но и укрепление земного порядка.

«Х в е с ь к а. Да куда вам добра-то столько? Вы на себя поглядите! Вы же вон какой, сильный молодой мужчина, и кровь у вас густая козацкая! Зачем вам одному столько? А детишки, им же тоже пожить хочется, им же и на солнышко поглядеть, и все козацкие радости повидать, воздухом подышать им же хочется?»

Ф и л о с о ф. Не смущай мое сердце, баба!

Х в е с ь к а. Их же родить надо, детишек-то. А то они же не рожденные еще ждут, когда их в мир православный пустят.

Ф и л о с о ф. А что ж! И впущу! И пускай! Тогда на что я такой сильный мужчина, и кровь у меня горячая, здоровая, пускай и мои детишки в мир придут. А ведь я сирота... а так... Боже ж мой! Прощай, бурсацкая жизнь! (Поет.) Полно азбуке учиться, букварем башку ломать, не пора ли нам жениться, книги в печку побросать. Женюсь!» [7, с. 15].

Однако и этот совет остается без исполнения, так как после очередной ночи, проведенной в церкви, Хома Брут существенно меняется. Он становится неспособным не только к роли самостоятельного хозяина, но даже к общению с людьми. В римейке подробно выписаны эпизоды, демонстрирующие разрыв коммуникации (чего также не было в тексте-источнике). Философ не узнает своих собеседников, принимая людей за ночных чудовищ. Он или не слышит вопросов, обращенных к нему Хвеськой и козаками, словно мир людей ему уже не интересен, или отвечает невпопад, явно отстраняясь от живых своим новым страшным опытом, либо же ведет самостоятельную партию, особенно ужасающую окружающих («Кто ты есть, человек ли? Или кто хуже?»; «А что, кто вы есть и как живете? Что мучает вас и гоняет из конца в конец ночной земли, когда все спит, а одни вы летаете, и визжите, и плачете, и смеетесь в ночном мраке?» [7, с. 17]). Подобный разрыв коммуникации объясняется козаками исключительно вмешательством темных сил и негативными преобразованиями, происходящими в незрелой душе (в этой сцене философ неоднократно назван «младенцем»).

Козаки и Хвеська фиксируют нарастание степени деградации души философа: от «дитя», «младенца», который «уже не наш», а ведомый темными силами («И думаешь, он не слышит? В том-то и вся штука, что слышит, но ему мешают отвечать» [7, с. 18]), до «обмерзлого человека», «сосули». Рецепт излечения такого изуродованного человека является одновременно механизмом сопротивления темным силам. Его сущность

в том, чтобы поделиться энергией с другим, согреть несчастного, то есть фактически в альтруизме и гуманном отношении к другому человеку, в чувстве товарищества, единения с миром людей. Чтобы отогреть философа, отдать ему свою энергию и пробудить, добрый Спирид затевает драку с ним. В результате Хома Брут оживает, веселеет, а Спирид чахнет. И это свидетельствует о необратимом изменении души Хома Брута: он не одолжил по-доброму часть энергии Дороша, а выпил ее почти всю, подобно вампиру, той самой панночке, которая выпивала силу из сельчан и чуть было не загнала на смерть самого философа. Вывод казаков после этой сцены однозначный – философ окончательно уходит из мира людей в мир inferнальных чудовищ, из света в тьму: «Да, друг философа, – констатирует Яртух, – Сильно тебя потянули там, во тьме. Видать, так сильно, что одному Спириду тебя уже не разогреть... а хлопчика вон как закачало... Не знаю я, что там у вас делается во мраке, когда весь честной крещеный мир спит, а только мы тут, люди простые, и дышим светом». В унисон Явтуху добавляет и Дорош: «А только так хитро устроено, что несешь ты теперь сюда мрак и холод, от которого раскачало аж самого Спирида» [7, с. 21]. Сам же Спирид прощает за выпитую из него кровь. И это имеет смысл окончательного разграничения между миром живых, тепла, света и миром inferнальным, к которому теперь окончательно причисляют Хома Брута.

Развязка данной сцены имеет большое значение для понимания авторской концепции образа Хома Брута. Если в повести Гоголя до последнего момента у читателя остается надежда на то, что бурсак, охраняемый молитвой и церковными ритуалами, останется жив, то есть выйдет победителем в противостоянии с темными силами, то в римейке трагический исход предрешен задолго до финала пьесы демонстрацией деградации души философа.

Неизбежный фатальный исход предугадывают казаки (увидев, как философа выпил силу из Дороша), поэтому они отгораживаются от ставшего им чужим Хома Бруга. Это выражается не только в словах, но и в символических ритуальных действиях. Казаки просят вернуть их вещи – шапку, пояс, свитку, в которые они, как на бой, вначале пьесы снаряжали того, кого считали раньше своим товарищем. Знаменательно, что Хома Брут сам принимает свою обреченность, и поэтому не только отдает чужие вещи, но предлагает собственную одежду, особенно роковые панские сапоги (атрибут нечистой силы), от которых, впрочем, все единодушно отказываются.

Первоначально именно в этих сапогах – нежданном подарке неестественно расщедрившегося приятеля – Хома Брут усматривает причины своих бед, которые, якобы, передаются по наследству от владельца к владельцу. Но затем вопрос о причинах собственных несчастий, о том, почему именно его выбрала нечистая сила, переходит в плоскость самоанализа. Именно повышенную психологизацию можно считать важной стратегией изменения текста-первоисточника. На наш взгляд, в монологе третьей, предпоследней, картины, предваряющей непосредственно финал, звучит покаяние и самоосуждение Хома Брута; впервые вместо жалостливого «сирота» (как он себя постоянно аттестует на протяжении всей пьесы) философ называет себя ничемным человечешкой и видит в себе самом некую ущербность, приманившую нечистую силу. И в то же время Хома Брут философствует, вписывая свою неизбежную гибель в общую картину вечной борьбы добра со злом, то есть мифологизирует свою судьбу.

Противоречивое впечатление оставляет и финал пьесы, полностью концептуально измененный по сравнению с финалом гоголевской повести. Легендарный Вий в этой сцене не появляется, поскольку он не нужен – панночка и без него прекрасно видит философа. Бой заключается в состязании силы духа обоих персонажей (то есть полностью уходит мотив страха, погубившего Хома Брута в «Вие»), подкрепленной молитвой (для философа) и заговорами и проклятиями (у панночки). Несколько раз панночка пытается убить соперника, но натывается на защитный круг, осененный крестом, и силу молитвы, от которой в церкви даже светлеет. Хома Брут побеждает, когда не смотрит на панночку, а оборачивает взгляд только к иконе Младенца-Христа. Однако в какой-то момент он не выдерживает силы соблазна и глядит на нее, что и приводит к роковому исходу.

«Пар уже клубится высоко и густо. Философ стоит с закрытыми очами. И ясно виден только Лиц Младенца.

(Философу нежно.) Погляди на меня.

Ф и л о с о ф. Не погляжу. Именем Пресвятого младенца Иисуса я защищен от тебя.

П а н н о ч к а. Погляди на меня.

Ф и л о с о ф. Нет!

И тут же глянул. В тот же миг Панночка прыгнула к нему и впилась. Но и сама «обрезалась» об «заслон» (как бы бьется стекло), Так они оба и стоят, сцепившись на какой-то миг, потом медленно оседают вниз, и рушатся на них балки,

доски, иконы, вся обветшалая, оскверненная церковь. Один только Лик Младенца сияет нестерпимым радостных светом и возносится над обломками» [7, с. 24].

Как нам представляется, философа погубил не страх, а недостаток веры, соблазн inferнальным, расщепленность собственной природы. Inferнальный мир и речи панночки его привлекают (не случайно он всегда проигрывает, когда с ним темные силы говорят «нежно», жалуются, смущают душу красотой).

Мы видим в финальной сцене не жертвоприношение, а расплату героя за собственную личностную нецелостность, смешение ориентиров, подчеркивая, что это состояние является очень актуальным для современного человека. Появление Лика Младенца восстанавливает правильную, с точки зрения автора, картину мира, возвращает читателя к вертикальному ее построению, к шкале ценностей, на вершине которой находится Абсолют, а другие качества, которые демонстрируют народные характеры (целостность природы, любовь, бесстрашие, товарищество) также занимают в ней свое неоспоримое место.

Выводы. Финал и вся пьеса лишены морализаторства. Отношение автора к заблудшему герою-грешнику сочувственное и любовное. Как представляется, эмоциональный оценочный модус задан в следующей фразе философа. Мечтая о том, что когда-нибудь его сапоги получит в подарок другой молодой странник, Хома дает себе характеристику, в которой явно чувствуется авторское отношение к герою: «А вот будет время, и так же будет лето стоять жаркое, вдруг пойдет человек какой-нибудь по дороге, а? Может, ему сапоги нужно? Нет, ребята. Ведь он пойдет же по дороге и ему сапоги очень захочется! Так вот они же и есть! И стоят! Он всунет в них ноги, и охватит его моя жизнь и пронзит аж до самых костей! И поймет! Он! Что! Хороший! Я! Был! Парень!...» [7, с. 22].

Можем предположить, что так же «до костей» «пронзил» автора сюжет «Вия» и судьба несчастного героя повести, прочитанная автором как очень современная в эпоху ценностной неопределенности, всеобщей идейной сумятицы, постмодернистских споров о дискретности личности и всеобщей относительности явлений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Бугров Б.С. Русская советская драматургия 1960–1970-е годы. М. : Высшая школа, 1981. 286 с.
2. Ильинская Н.И. Религиозно-философские искания, концептосфера, типология : монография. Херсон : Айлант, 2005. 468 с.
3. Мережинская А. Русская постмодернистская литература конца XX–начала XXI века: знаковый код и стратегии художественного поиска (на материале прозы и драматургии). Херсон: Айлант, 2007. – 220с.
4. Мережинская А.Ю. «Поколение 90-х» и «двадцатилетние». Типологические черты литературного направления. Статья первая. Русская литература. Исследования : сборник научных трудов. – Вып. XIII. – К. : БиТ, 2009. С. 262–283.
5. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века: монография. К. : ИПЦ «Киевский университет», 2001. 433 с.
6. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы: Черновицкий национальный университет имени Юоия Федьковича, Научно-исследовательский центр «Библия и культура», 2007. 519 с.
7. Садур Н. Панночка URL: <http://www.theatre-studio.ru/library/sadurn/pannochka.txt>
8. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М. : Искусство, 1987. 240 с.
9. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. 448 с.
10. Эко У. Инновации и повторение. Философия постмодернизма. Минск: Красико-принт, 1996. С. 150–167.
11. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М. : Современный писатель, 1988. 416 с.