

На правах рукописи

Петрова Анна Викторовна

ТВОРЧЕСТВО Н.Н. САДУР (ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва, 2016

Работа выполнена на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент
Крупчанов Андрей Леонидович

Официальные оппоненты: **Селеменова Марина Валерьевна**
доктор филологических наук, доцент
Московский городской университет
управления Правительства Москвы,
профессор кафедры социально-гуманитарных
дисциплин и истории права
Сушилина Ирина Константиновна
кандидат филологических наук, доцент
ФГБУ ВПО «Московский государственный
университет печати имени Ивана Федорова»
профессор кафедры истории литературы

Ведущая организация: Образовательное частное учреждение ВО
«Институт международного права и
экономики имени А.С. Грибоедова»

Защита состоится «9» июня 2016 года в ____ часов на заседании диссертационного совета Д.501.001.32 при ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова» по адресу: 119911, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, 1-й учебный корпус МГУ, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова» и на сайте филологического факультета www.philol.msu.ru.

Автореферат разослан « » _____ 2016 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук
доцент



О.С. Октябрьская

Общая характеристика работы

Произведения Нины Николаевны Садур отличаются глубокой парадоксальностью художественного мышления автора, что проявляется на разных уровнях организации текста: в чередовании информативных элементов с алогизмами и окказиональными образами (языковой уровень); в присутствии в конкретно-бытовом плане реальности отдельных символических деталей (предметный мир); в «перетеканиях» обыденного пространства в сакральное и игровое (хронотоп); в наличии переломных событий, которые, инициируя прозрения героя в область сверхчувственного, выводят его за границу фактуального мира и способны «перевернуть» его взгляд на ситуацию, остановить текучесть времени жизни и обратиться к поиску возможностей пересоздать реальность (действие и персонаж).

Концептуальное осмысление творчества Н. Садур осуществлялось в рамках постмодернистской эстетики с ее категорией симулякров и симультанного бытия и принципом диалогического взаимодействия человека с хаосом (Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий). Оригинальная манера письма Н. Садур получила свое прочтение также с позиций гендерного подхода, согласно которому «женский» опыт писательницы играет ключевую роль в создании текста и позволяет расшифровать некоторые образы ее понятийной системы (Т.В. Казарина, М.П. Абашева и Н.В. Воробьева, К. Сарсенов, К. Парнель). Алогичный язык повествования в прозе Н. Садур объяснялся также в терминах психопозтики и интерпретировался как имитация деструктивных состояний сознания (маниакальность, алкогольное опьянение и т.п.), где первоначальный повествователь уходит от реальности в область фантазмов, безумия, иррациональности (К. Сарсенов, К. Парнель).

Тем не менее, предлагаемые подходы не позволяют исчерпывающе выявить своеобразие творчества Н. Садур, редуцируют смысловую глубину ее текстов, возникающую на основе парадоксальности создаваемой в них среды, и также не учитывают точку зрения самой писательницы, отраженную в ряде ее интервью и

в теоретических статьях о литературе, где она настаивает на своей отчужденности от «текущего», говорит об отсутствии приверженности определенным философским взглядам, литературным группировкам и направлениям, афористически заключая: «Искусство – дело волчье»¹.

Для такой автономности от литературного контекста есть основания, обусловленные самой спецификой творчества автора. Произведения Н. Садур создаются на стыке условности и документалистики, ей свойственно строить свои сюжеты на фактическом материале, осмыслять в своих произведениях тот или иной исторический период (см., например, романы «Немец», «Алмазная долина», «Сад» и др.). Вместе с тем Н. Садур фокусируется на максимальной художественно-выразительной «насыщенности» и изобразительности языка повествования, заимствуя приемы из кинематографа (техника монтажа, «наложения» нескольких ракурсов на один объект) и театра (драматические эффекты, интонационная дифференциация, описания пластического и жестового поведения персонажа), что говорит о синтетической природе ее творчества и связывает его со зрелищными видами искусства, наиболее воздействующими на эмоциональную сферу зрителя/читателя.

Учитывая точку зрения автора и опираясь на имманентные принципы его прозы и драматургии, мы предлагаем подход, основанный на восприятии творчества Н. Садур как целостного явления, которое может быть рассмотрено в системных аспектах. Согласно такому подходу, художественный мир Н. Садур образуется как соединение реалий внехудожественной действительности с их эстетическим восприятием и авторской интерпретацией.

Всей системой образов и на основе включения отдельных деталей Н. Садур воссоздает особенности того исторического периода, который совпадает со временем написания произведения. Примером могут послужить пьеса «Чудная баба», роман «Сад» и повесть «Вечная мерзлота», в которых автор на уровне образности осмысляет различные социально-исторические

¹ Зоболотная М. Нина Садур: «...Искусство – дело волчье» // Петербургский театральный журнал. 1993. № 3. С. 9-12.

периоды. В пьесе «Чудная баба» (1983), куда на правах частей входят пьесы «Поле» и «Группа товарищей», Н. Садур включает реалии позднего советского периода: Лидия Петровна встречает «чудную бабу» на уборке картофеля. Пьеса «Группа товарищей» воспроизводит характерную для 1980-х гг. атмосферу, когда время для большинства предстает как застывшее, рутинное. В отдельных репликах персонажей указывается на ритуальный, устойчиво повторяющийся характер существования – таковы, например, обязательные собрания.

В романе «Сад» (1993-1995) действие происходит в два переломных года в жизни страны, во время распада Советского Союза и формирования новой социальной реальности (1991-1992 гг.). Н. Садур не называет конкретные даты, но включает в повествование словесные маркеры эпохи («ваучер», «рэкет» и т.п.), указывает на принципиальные отличия «той» зимы от «этой». Наполняя художественное пространство гротескно-неправдоподобными событиями, Н. Садур определяет это время как переломное: сама жизненная реальность «выворачивается» наизнанку, карнавализируется, становится веселым и одновременно жутким действом. Это время всеобщей «воспаленности» на образном уровне романа раскрывается через метафоры «кипения», клубящегося дыма, «рванины сада», бурана, кружащегося снега.

В повести «Вечная мерзлота» (2001) Н. Садур обращается к началу 2000-х гг. Делая центром изображения две семьи, нищих Зацепиных и богатых Лазуткиных, писательница указывает на самую заметную для России новейшего времени черту – разрыв между богатыми и бедными. В образах мальчика Пети и девочки Лены автор раскрывает тему утраты адекватного восприятия реальности и себя в ней. Очевидно, что Н. Садур, прибегая к гротескно-экспрессивной образности, занята осмыслением современности, где утрата нравственно-этических ориентиров приводит человека к «неистинному» существованию.

Конкретно-временной план в текстах Н. Садур можно определить как внешний: это та «оболочка», которая необходима автору для того, чтобы на уровне образности осмыслить и отразить заданный отрезок «реальных» времени

и места, создать подобие достоверности изображения, сохранить знаковую связь с внеэстетической действительностью, не позволив изображаемому миру «уйти» в область сугубо мифологического, фантастического, разъединенного с «нашей» жизнью. Внешний план определяется *изменчивостью*, так как автору свойственно ориентироваться на «настоящее» время и ставить свои творческие замыслы и сюжеты в зависимость от того или иного исторического события.

Наряду с внешним планом, представляющим своего рода хронику текущей жизни, в прозе и драматургии Н. Садур присутствует «второй» план, где в образах своих центральных персонажей автор раскрывает особенности мироощущения человека в современную эпоху. На этом «втором» уровне Н. Садур осмысляет положение современника через бытийную неукорененность, когда привычные формы жизнеустройства (дом, семья, общественные связи) разрушаются, а возможность идентификации с культурной и социальной средой оказывается утрачена (таковы пьесы «Уличенная ласточка», «Нос», «Чудная баба», «Любовные люди», романы «Сад», «Алмазная долина», повести «Юг», «Девочка ночью» и др.). Отсутствие гармонии в отношениях с миром и с самим собой обращает протагониста Садур к вопросам познания и самопознания, ведет к потребности «разглядеть» в обыденном и временном «знаки» вечного и непреходящего, которые наподобие калейдоскопа складываются вокруг «странствующей души в меняющиеся картины»².

Таким образом, зеркало времени является той перспективой, которая позволяет увидеть художественный мир Н. Садур в его двойном преломлении, представить в свете разнонаправленных тенденций. С одной стороны, это «насыщенность» фактическим материалом, пространственно-временная определенность, что придает повествованию свойство достоверности, воплощает роль автора как «свидетеля жизни». С другой стороны, это выход за границы фактуального мира, представленного через технику наложения противоположных и несоединимых в привычном восприятии частей, в область символического. На этом уровне Н. Садур, ставя своих протагонистов в

² Подробнее см.: Садур Н. О реализме призрачного // Золотой век. 1997. № 10. С. 83.

пограничные, кризисные ситуации, осуществляет исследование возможностей выхода за пределы рационально постигаемой картины мира в область сверхчувственного – прозрений, интуитивных догадок, моментов высшего самосознания, что придает каждому тексту глубинную перспективу и личностное измерение.

Парадоксальность, монтажная композиция и алогичное повествование, наличие своей индивидуально-образной системы выступают в качестве авторского «шифра», который создает присутствие «второго» плана в изображении. Раскрытие смысловых опор и внутренней логики текста требует от каждого конкретного читателя самостоятельных усилий, обращения к ретроспективному прочтению и к эвристическому поиску «ключей». Это представление о творчестве Н. Садур как о «пограничном» явлении, где каждое отдельное произведение строится на основе соединения жизненных реалий, придающих документальность изображению, и литературного вымысла, обнажающего условную природу текста и замкнутость на индивидуальное сознание автора, который, разрывая связи с определенной средой, выходит к теме экзистенции человека, стало определяющим в выборе наиболее эффективного пути анализа текстов Н. Садур.

Актуальность исследования обусловлена обращением к автору, стоящему особняком в современном литературном процессе, чье творчество – несмотря на востребованность в читательской и особенно в театральной среде – не получило достаточного осмысления в научных работах, учебных и методических пособиях по современной литературе.

Новизна диссертационного исследования обусловлена предлагаемым нами подходом к художественному миру Н. Садур. Глубоко парадоксальные тексты писательницы сопротивляются прямолинейному «миметическому» прочтению, и потому мы предлагаем интерпретацию, преследующую цель синтеза оппозиций на третьем уровне, где они получают символическое значение. В каждом произведении Н. Садур присутствует двоемирие, и одна и та же речевая единица (слово, высказывание, фрагмент) может создавать смыслы на двух

уровнях – предметного описания (конкретизация) и образного воссоздания духовного плана жизни человека (обобщение и типизация). Слово в текстах Н. Садур выполняет функцию связующего, как бы раздваиваясь на буквальный план изображения (и здесь оно оказывается «информативно») и на образно-метафорический, относящийся к духовному миру человека (и здесь проявляет себя в качестве знака, отсылающего к области сущностного, скрытого за явленным). Данная работа посвящена исследованию взаимодействия этих двух миров на примере конкретных произведений Н. Садур, истолкованию «второго», образного плана, выявлению авторского «шифра», который позволяет увидеть скрытую закономерность в расположении частей.

Объект исследования – поэтика двух наиболее известных и репрезентативных произведений Н. Садур: пьесы «Чудная баба» и романа «Сад»³. Выбор разнородных текстов обусловлен стремлением показать, что, несмотря на родовые различия, в любых произведениях Н. Садур присутствует двоемирие, и сквозь буквальный план изображения просвечивает иносказание, причем связь между двумя планами строится на основе отражения одного в другом.

Цель диссертационного исследования состоит в том, чтобы предложить интерпретацию отдельных произведений Н. Садур, которая позволит обнаружить цельное смысловое ядро во внешне алогичном повествовании, раскрыть внутреннюю связь между отдельными частями, дать представление о целостности ее текстов и единых принципах поэтики прозы и драматургии, продемонстрировать своеобразие художественного мира писательницы.

Задачами исследования является:

– истолкование кажущихся алогичными сюжетных ситуаций и языка пьесы «Чудная баба», анализ ее центральных образов;

³ В выборе пьесы мы руководствовались утверждением Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого о том, что пьеса Н.Садур «Чудная баба» является «ключом» к ее «философскому театру» (См.: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века (1950-1990-е гг.): В 2 т. Т. 2. 1968-1990. М.: Академия, 2008. С. 516). Роман «Сад» Садур называет своей самой «зрелой вещью в прозе» (Ульченко Е. Нина Садур: «Я еще помню, как мыла в театре полы...» // Труд. 28. 03. 2002. С. 6).

– анализ сюжетно-композиционных особенностей романа «Сад», исследование его образной структуры, рассмотрение центрального мотива двойничества в романе;

– реконструкция латентной системы лейтмотивов в прозе и драматургии Н. Садур.

Методологической основой диссертации послужили труды С.С.Аверинцева, М.М.Бахтина, О.М.Фрейденберг, Ю.М.Лотмана, Б.А.Успенского, Б.В.Томашевского, В.Б.Шкловского, Е.М.Мелетинского, Н.Т.Рымаря, С.З.Агранович, Е.В.Саморуковой и др. В данной работе используется метод «пристального чтения» текста, восходящий к теории и практике англо-американской «Новой критики» и отечественного структурализма (Тартуско-Московской школы). Такое прочтение предполагает отношение к драматургии и прозе Н. Садур как к художественному тексту, наполненному многочисленными семантическими перекличками отдельных слов и образов, которые взаимообогащают друг друга и создают дополнительные индивидуально-авторские оттенки значений. Большинство слов у Н. Садур имеет двойной смысл, который обнаруживается только в ретроспективном осмыслении и сопоставлении событий, реплик и поступков персонажей. Суммируя эти смыслы на разных уровнях анализа, мы обнаруживаем узловые точки (доминирующие мотивы), которые позволяют определить ускользающий динамический смысл целого. Подобный подход, на наш взгляд, является наиболее продуктивным методом анализа текстов Н. Садур.

В плане **практической значимости** диссертационное исследование может быть использовано при подготовке лекционных и практических курсов по истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса.

Апробация результатов исследования была осуществлена в форме доклада на международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» в МГУ имени М.В. Ломоносова в 2014 году, а также в форме серии публикаций.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Объем исследования составляет 179 страниц печатного текста (8 п.л.).

Положения, выносимые на защиту:

1. Творчество Н. Садур представляет собой пограничное эстетическое явление, находящееся на стыке двух понятийных систем: ассоциативной, образной, алогичной и нормативной, детерминированной «линейными» (причинно-следственными, временными и т.п.) связями. «Пограничность» как главное качество художественного мира Н. Садур обусловлена тем, что эти противоположные системы представлены не в статичном виде, но в динамическом взаимодействии, где каждая борется за то, чтобы вытеснить другую. Это ведет к двойственности изображения, где оппозиции вступают в динамические отношения притяжения/отталкивания, образуя «вибрирующее» смысловое «поле», что позволяет представить художественный универсум во всей его амбивалентности, которая осмысливается автором не как деконструкция (снятие дуальности и обесмысливание оппозиций), но как диалектическое соединение противоположностей. Это качество системы ставит ее в зависимость от точки зрения внешнего наблюдателя (читателя/зрителя). Адресату необходимо зафиксировать и «удержать» систему в ее переходности, «колебании» – в динамике возникают смысловые и ассоциативные оттенки, которые ведут к возможности конкретизации смысла фразы и образа, проявления их содержательного потенциала.

2. «Пограничность» выявляет себя на различных уровнях художественной структуры. На стилевом уровне – в том, что высказывание может прочитываться одновременно в буквальном и переносном значениях, что ведет к повышению смысловой насыщенности, символичности текста, сближая его с поэтическим. На метафизическом уровне – в ситуации двоемирия, где один элемент (реплика, высказывание) может описывать как предметный мир, так и выступать в качестве условного знака, отсылающего к сфере духовного мира человека. Учет

«второго» уровня позволяет проследить внутреннюю закономерность в развитии сюжета. Присутствие «второго» уровня делает текст «герметичным» и образует замкнутое на себя пространство, в котором все существует в форме парных соответствий: любой образ, мотив имеет своего «двойника», а его буквально понимаемая, «лицевая» сторона – свою оборотную.

3. Рассмотренные в диссертации произведения позволяют выявить в творчестве Н. Садур единый «метасюжет» – историю познания человеком (Лидия Петровна из пьесы «Чудная баба», Анна и Алеша из романа «Сад») своей парадоксальной, двойственной природы. Это познание ведет его к выходу из мира «линейности» и «горизонтальной» перспективы и обращает к поиску вечного и непреходящего во временном и «текущем». В центре картины мира Н. Садур стоит человек со «смещенным» типом сознания, который оказывается внутри и вне изображаемого, разделяется на «я» (сознание) и «другой» (самосознание). Его бытие организовано в пределах двух полюсов: повседневной жизни (механического, «слепого» существования) и небытия (призрачного, отвлеченного, «химерического»), что придает динамику, «пограничность» его существованию, заставляет балансировать на грани «реального» и «потустороннего».

4. Такая неустойчивость в бытийном положении героя обращает его к поиску «последнего знания» в рамках заданного в тексте жизненного сценария, к попыткам выйти за пределы видимого мира и познать скрытую суть вещей и явлений, выявить их взаимосвязь. Тем не менее, как показывают произведения Н. Садур, проходя этапы подобного пути, герой снова оказывается на невидимой развилке, в точке неопределенности, возвращается к исходной ситуации, но на ином уровне восприятия.

5. Сознание центрального персонажа сосредоточено на нравственной проблематике. Вследствие своего двойного, «открытого» восприятия герой составляет оппозицию остальным персонажам, которые, будучи замкнуты на свое «я», не могут отказаться от ролевого поведения, познать себя через противоречие и вступить в диалогические, равновесные отношения с «другим».

Протагонист Н. Садур через моральную авторефлексию подвергает сомнению истинность персонажей, замкнутых на свое «я» и погруженных в «текущее», и само изображение наполняется имплицитной оценочностью.

Основное содержание работы

Во **введении** рассматриваются теоретические работы о творчестве Н. Садур, получает обоснование наш исследовательский подход, на основе которого определяется наиболее эффективный путь анализа текстов Н. Садур и формулируются цели, задачи, актуальность и новизна работы.

Первая глава, **«Пьеса "Чудная баба" как поэтическая метафора "расколотого" человека»**, посвящена интерпретации произведения Н. Садур «Чудная баба». Мы исходим из предположения, что форма дилогии (две пьесы под одним заглавием) необходима автору для того, чтобы показать центральный образ Лидии Петровны с противоположных сторон, осмыслить его с точки зрения пространственности, раскрыть в динамических отношениях с внутренним (пьеса «Поле») и с внешним (пьеса «Группа товарищей») мирами. Структура главы обусловлена установкой проследить и выявить внутреннюю логику развития сюжета, которая обнаруживается, если сместить фокус внимания на образ Лидии Петровны и предложить его в качестве ключевого для преодоления «непрозрачного» языка повествования.

Событие встречи Лидии Петровны с Бабой на картофельном поле – главный иносказательный элемент пьесы, который выступает в качестве знака, призванного указать на реалию духовного плана жизни человека, отразить «перелом» в его мировосприятии. Описание события включает образность и знаковость, что, по утверждению С.С. Аверинцева, определяет символ и символическое искусство⁴.

⁴ С.С. Аверинцев дает такое определение символу: «...символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и <...> он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа» (Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / Под ред. А.А. Суркова. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1971. С. 826).

Окказиональный образ-символ понимается ученым как воплощение художнической воли к преодолению разрыва между формой и сутью, к созданию целостности, которая восходит от частного к универсальному и обращается к первоосновам жизни человека. Изучение символа, по словам С.С. Аверинцева, предполагает получение нового знания в диалоговой форме и осуществляется только *внутри* ситуации человеческого общения, где исследователь, проявляя активную мыслительную деятельность в изучении объекта, также оказывается в пассивной роли «слушателя», воспринимая «сообщение» художнического сознания, которое идет изнутри символического: «Если вещь только позволяет, чтобы ее рассматривали, то символ и сам "смотрит" на нас»⁵. Эта диалогическая природа символа, его обращенность к «другому» убедила нас в непродуктивности интертекстуального подхода, который основывается на дешифровке смысла по внешним источникам и «чужому» слову, и определила наше стремление на протяжении всей интерпретации оставаться внутри произведения.

Первый раздел, **«Пьеса "Поле": познание истины о внутреннем мире»**, посвящен определению скрытой причины «смещения» в мировосприятии Лидии Петровны, которое повлекло за собой «опрокидывание» ее прежней картины мира, дало действенную силу отрицать все формальные и логические связи. Лидия Петровна и Баба вступают в такие отношения, где один невозможен без другого, что придает их связи свойство системности и взаимообусловленности и позволяет рассмотреть их не как статичные фигуры, в содержательном аспекте, но в ситуации динамического диалога, где один открывается через «другого».

В первом подразделе, **«Образ Бабы и его функциональное значение»**, определяется функция образа Бабы по отношению к героине. Образ Бабы выступает в качестве «призрачной» формы, в которой нет «реального» и человеческого содержания, на что указывает отсутствие у нее своего имени, а также разрыв с какой-либо закрепленной формой бытия (домом, семьей, социальным статусом, профессией). Лидия Петровна не может отождествить

⁵ Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 828.

встреченное ею существо с чем-либо/кем-либо из умопостигаемой реальности и определить ей место в своей картине мира, поэтому ее восприятие становится «текучим», неспособным зафиксироваться на внешнем плане. Присутствие «другого», не соотносимого с понятийной системой героини, действует на нее в качестве раздражителя, помещает ее в ситуацию смыслового провала и оставляет наедине с собой, заставляя преувеличенно, «осязаемо» ощущать факт собственного существования, на что указывает ее «тянущая» боль в области сердца. Лидия Петровна впервые встречается с беспредметным и возникающим вне рассудочного страданием. Баба выступает в качестве *зеркала* – «убегающим» поведением, «косвенностью» своего существа, она обращает героиню на саму себя и заставляет ее почувствовать ценностное «зияние» в своей прежней рационально устроенной, «прямолинейной» жизни.

Лидия Петровна посредством Бабы, таким образом, выходит за границы логического, смыслового познания, и ее восприятие реальности обретает свойство остраивающего жизнь в ее событийном потоке, становится диалогически открытым и восприимчивым, что сближает его с «детским». Поэтому Баба предлагает героине альтернативный умозрительному путь познания – игровой диалог.

Во втором подразделе, **«Образ Лидии Петровны в контексте проблемы самопознания»**, раскрываются свойства и особенности игровой формы самопознания, определяется, в чем конкретно заключается опыт героини, расшифровывается смысл отдельных образных высказываний.

Баба предлагает героине поймать ее, и тогда на Земле воцарится рай, в противном случае весь мир погибнет. Освобождаясь от рационального, героиня обретает простодушие и наивность, свойственные ребенку, но ее также определяет страх разоблачения, невозможный в наивном сознании (она озирается по сторонам и боится, что ее увидят товарищи и засмеют). Это «двойное» состояние, переживание себя на грани между очевидной бессмыслицей ситуации и скрытым на глубине внелогическим смыслом деформирует оптику восприятия Лидии Петровны, вызывая неустрашимый

оттенок двойственности происходящего. Включая элемент условности, эксперимента, игра дает реализм переживания, синтетическое чувство, позволяет человеку пережить себя «на острие» противоречия, что наделяет это событие свойством знаковости, делая его несопоставимым с «одномерными» чувствами из жизни.

Итогом игрового испытания становится познание Лидией Петровной в себе потребности «пересоздать реальность» (спасти человечество) и наравне с этим отсутствие в себе объективной творческой силы (любви к человечеству) к пересозданию. Это «опрокидывает» ее прежнюю картину мира и смещает взгляд на себя, ведет к познанию своей «искаженной» природы. Лидия Петровна проникается сознанием своего личностного несовершенства, на что указывает эпизод с проваливанием в яму, «под» землю. Этот опыт «воспарения/падения» пробуждает духовную составляющую личности Лидии Петровны и обращает к поиску новой формы взаимоотношений с действительностью.

Во втором разделе, **«Пьеса "Группа товарищей": познание истины о внешнем мире»**, осмысляются особенности «смещенного» мировосприятия Лидии Петровны, выявляется, каким образом Н. Садур создает портрет каждого персонажа, определяется «скрытый» конфликт, интерпретируется финал.

Бытийное положение Лидии Петровны перестает быть устойчивым, тяготеет к противоположностям, что отражается в оптике ее восприятия: она либо преувеличивает, и в этом стремится к абсолютизации, либо преуменьшает – также с предельной интенсивностью. Лидия Петровна видит так, потому что в ее отношениях со своим «я», другими и с миром в целом появляется элемент условности, ощутимой дистанции – жизненные связи рвутся вследствие познания себя с «вертикальной» точки зрения. Поведение Лидии Петровны становится двуплановым, в ее высказываниях проступает оттенок парадоксального: утверждая, она одновременно отрицает, и наоборот, что лишает ее реплики однозначно-прозрачного смысла, оставляет ощущение недосказанности, вводит «второй», подтекстовый уровень.

В первом подразделе, **«Импульсное высказывание как средство создания портрета персонажа»**, осмысливается, каким образом автору удастся проявить сущностную основу каждого персонажа и создать его портрет. Персонажи Оля и Гена, отражая личность Лидии Петровны с разных сторон, не могут уподобиться ей с точки зрения диалектической составляющей, их положение определяется отклонением в какую-либо сторону: Оля является средоточием жизни в ее «текучей» и изменчивой стороне, Гена определяется «театральным», с оттенком неискренности поведением.

Во втором подразделе, **«"Скрытый" конфликт и его разрешение»**, утверждается, что пьесу можно осмыслить еще с одной точки зрения и увидеть в ней «скрытый» конфликт. Изначально образное слово Лидии Петровны имеет конкретного адресата, подразумевает личностную обращенность к «другому» (Александру Ивановичу). Открываясь другому, показывая свою душу с изнанки (рассказ о Бабе и неверие в истинность «коллективно» разделяемых ценностей), героиня лишается своей маски (рациональности), своего привычного образа простодушной, без «двойного дна» женщины. Она ждет от Александра Ивановича аналогичного жеста высказывания себя, сотрясающего основы *слова*, которое возможно в случае его отречения от своего положительного образа. Это слово могло бы «перевернуть» ее картину мира, вновь придать устойчивость ее существованию. Поэтому рассказ о Бабе «другому» – это также поступок, жест, который требует равноценного по силе и глубине ответного поступка.

Чувствуя элемент личностной обращенности, Александр Иванович пытается «сгладить» остроту момента. Он начинает выявлять противоречивость и «нелинейность» своей природы, переходить из одного в противоположное. В этой двуплановости поведения герои оказываются связаны отношением символического подобия. В финальной части Александр Иванович раскрывает свою личностную глубину: его интонация холодности и отрешенности становится «знаковой», указующей на его жест отречения от своего «я», а его признание «я чудовище» содержит абсолютную степень, «концентрат» всего, связанного с понятием безнравственности, оно лишено умеренности признака.

Такое преувеличение присуще человеку с обостренной степенью самосознания. Александр Иванович встает на путь отречения от своего положительного образа, но в последний момент «передумывает» и возвращается в «коллективное», облачаясь в свой косный и поэтому «мертвый» образ отчужденного начальника.

В финале раскрывается «вторая», или обратная сторона диалектики существования Лидии Петровны. Между тезисом «вы все мертвые, я одна живая» и антитезисом «я мертвая, вы все живые» нет противоречия: они воссоздают одно и то же явление с противоположных сторон. С одной стороны, Лидия Петровна обрела познание себя по вертикали (опыт «воспарения/падения»), которое лишает ее возможности опираться на рациональные, логически «гладкие» связи, и все остальные, с ее точки зрения, пребывают в одномерной реальности, поэтому они «живут». С другой стороны, героиня лишается «счастья» неведения своих духовных пределов, и поэтому она символически останавливается во времени, перестает идентифицировать себя с событийным потоком, становится «мертва» для жизни.

В третьем разделе, «**Выводы**», подводятся итоги и делается заключение, что каждая фраза, реплика, отдельный фрагмент в пьесе «Чудная баба» имеют свое звучание, возможность сравнения с «похожим» другим фрагментом, что создает фиксированный внутренний рисунок. От восприятия и переживания слова зависит познание смысловой компоненты текста. Можно сказать, что слово здесь становится проводником к высшему Логосу.

Во второй главе, «**Игровое пространство диалога в романе "Сад"**», мы исходим из представления о связи формы (слова) с духовным состоянием «я»-повествователя, когда отдельные фрагменты могут прочитываться в буквальном смысле и становиться знаковыми, отсылающими к сфере самосознания субъектов речи. Реконструируется основной сюжет, который выходит за рамки повествования, рассматривается центральный для всего романа мотив двойничества, выявляется скрытая взаимосвязь между частями, интерпретируются символические образы романа, а также определяются создаваемые в нем эффекты восприятия.

Роман представляет собой набор фрагментов, скрепленных между собой повторяющимися звуковыми и тематическими мотивами, он характеризуется отсутствием четких сюжетно-фабульных границ, нарушением логических причинно-следственных связей. В романе создается такая среда, где каждый элемент имеет своего обратного «двойника» и где одно прямое утверждение «переворачивается» и обращается в противоположное, что придает изображаемому миру свойство недостоверности, «переходности», сумеречности. Эта особенность позволяет представить «Сад» как игровое пространство ситуативного диалога, где автор, создавая образ мира, колеблющегося между противоположным и включающего и то, и то, предлагает читателю взглянуть на жизнь в ее парадоксальности, а на человека – в его противоречивой природе. Игровой, диалогический момент также реализуется в приеме ненадежного нарратора, в отсутствии закреплённого за образом значения, в «перетеканиях» планов изображения с жизненного на сказочный и условный, что ведет к остранению восприятия и «включает» читателя в текст.

В первом разделе, **«Образ Анны и варианты жизненного сценария»**, раскрывается ключевой для понимания текста образ героини-повествователя Анны, интерпретируется первая часть романа («Ветер окраин»), выявляется скрытая логика в расположении частей.

В первом подразделе, **«Мотив "переоблачения" и маска перволичного повествователя»**, раскрывается «второй» план в повествовании, где наиболее значимые для понимания образы переводятся на язык конкретных понятий.

Изначальное событие наделяется свойством первопричины и выстраивается на основе оппозиции «игра/жизнь». Анна подходит к группе молодых торговцев книгами и начинает гротескно изображать из себя влюбленную девушку: она забалтывает юношей, избегает смотреть на объект своей выдуманной страсти (Диму), задает провокационные вопросы, пляшет на ветру.

Поведение Анны начинает определяться свойством двуплановости, становится игровым, что проявляется в поведении «напоказ». Поверив ей,

юноши впускают ее в свой круг. Наполняя жизненное пространство призрачными смыслами и внушая веру в их истинность юношам, Анна познает в себе силу сотворить ситуацию «из ничего». Это новое знание ослепляет ее, уводит от адекватного восприятия реальности и заставляет забыть о себе, на что указывают метафоры «зеленоватого мутного морока», «рванины сада», а также те образы, которые она на себя «примеряет»: влюбленной девушки, народной заслуженной певицы и, наконец, стоящей в центре мироздания («магического круга») жрицы.

В своей игре и в отрицании жизни Анна доходит до самозабвения и переступает предел, разрывает связь с чувством реальности/условности происходящего. Это становится причиной ее вступления в связь с Димой, которого она видит в образе поводыря, ведущего ее из ночи в день. Героиня попадает в призрачную форму жизни (отношения с Димой), и ее образное описание этой сцены раскрывает особенности экзистенции человека, который ушел в «несуществующую» жизнь, разрушил оппозицию «игра/жизнь» путем уравнивания полюсов.

Героиня создает зримо-чувственные образы, которые раскрывают ее состояние синтетически, изнутри. Анна не живет, но смотрит на жизнь (свою и чужую) и на себя в ней сквозь стекло, о чем она говорит в форме иносказания: «И я еще не понимала, что *все время стою у окна* (курсив наш – А. П.) и все время жду бурана. Я просто не замечала этого за собой»⁶. Образ человека, наблюдающего за собой через стекло, со стороны, является знаковым и указывает на его отделенность от своих чувств прозрачной, но ощутимой границей, что отсылает к состоянию «глубинного» оцепенения. Такое отсутствие динамики ассоциативно связано в романе со смертью: «Мертвое ведь не двигается»⁷.

Анна пребывает в системе призрачных отношений до тех пор, пока Дима не приносит в дом пузырь. Фрагмент с распитием жидкости из пузыря призван

⁶ Садур Н. Сад. Вологда, 1997. С. 94.

⁷ Там же. С. 133.

воссоздать невыразимый, сверхчувственный миг высшего самосознания. Слово «пузырь» здесь используется как указание на нечто эфемерное, шарообразное, предназначенное к тому, чтобы рано или поздно лопнуть.

Прозрение выводит Анну из обманной формы отношений, остраивает ее взгляд на жизнь и на свое «я». Такое остраивание позволяет Анне перейти к воплощению другого жизненного сценария: она открывает, что изначально ей нужен был Алеша как человек, подобный ей по мироощущению. Прояснение скрытого смысла становится импульсной силой, побуждает Анну обратиться к Алеше. Во втором сценарии, который Анна пытается воплотить вплоть до финального фрагмента «Ветра окраин», она совершает жест отречения от своего «я».

Во втором подразделе, **«Мотив "разоблачения" и эффекты обезличивания повествовательного "я"»**, раскрывается взаимосвязь частей в «Ветре окраин» и расшифровываются значимые для понимания образы.

Главное, что определяет героиню в этом альтернативном жизненном сценарии, – волевой, энергичный жест отречения от связей с наличным миропорядком: от своего имени, происхождения, родственных корней, социального статуса, дружеских отношений. Такой жест отречения смещает мировосприятие Анны, делает ее положение в реальности предельно диалогическим, «открывает» ее сознание, что ставит ее в зависимость от «другого» (Алеши), в котором она, ошибочно или пронизательно, видит свое отражение. Обезличиваясь, Анна теряет устойчивое положение в реальности, ее образ становится ускользающим, многоликим и преломляется в образах рыси, девочки пяти лет, старухи.

Образ «другого» (Алеши) воссоздается в двойной перспективе: он выступает как субъект, собеседник Анны, выявляя свое присутствие в форме отдельных реплик, и также как главный объект ее повествования. Анна осмысляет ее сходство с Алешей на уровне образных картин. Тайна личности Алеши заключается в его «злом сердце», в «отрицательном» мироощущении, отторгающем жизнь в ее событийной стороне. Жест отречения Анны от «я»

вызывает чувство духовной родственности с «другим», выводит за границы ролевого поведения. Однако если в начале второго сценария отношения героев «уходят» в глубину и содержат в себе перспективу развития, то затем Алеша, на что указывается в форме образа, эту перспективу закрывает. Предельно «открытая» позиция героини пугает его, и он обрывает возможность их диалога.

Финальная сцена части «Ветер окраин» символически указывает на то, что Анна ошиблась во второй раз: Алеша не является избранником, который наделен особенной проницательностью, способностью, постигая суть вещей и явлений, выстраивать связи на ином, символическом уровне.

В основу сюжетного развертывания части «Ветер окраин» заложен волевой импульс «я»-повествователя Анны выйти из общего родового круга и воплотить с «другим» нечто альтернативное, личностное, уникальное. Этот импульс предопределил появление двух жизненных сценариев: первый описывает отношения Анны с Димой, которые она осознает как мертвую форму, второй воссоздает ее диалогическое взаимодействие с Алешей, которое она видит живым и относящимся к области сверхчувственного. Обманная связь с Димой искажает и затемняет внутренний облик героини. Образ Алеши, побуждающий к творчеству и задающий ориентир в реальности, также оказывается фикцией, химерой сознания Анны. На своем примере Анна демонстрирует «двойное» отрицание – как первого, так и второго сценариев.

Во втором разделе, **«Двойничество как принцип субъектной организации»**, рассматриваются создаваемые в романе типы двойничества и выясняется отличие героев-повествователей от остальных персонажей.

В первом подразделе, **«Субстанциальное воплощение героев»**, раскрываются архетипы главных героев и их двойников. Колдуну Диме и певице Аиде закрыт доступ к глубинному уровню, они существуют в пределах двучленной оппозиции «небо/земля», тяготея к одному из полюсов. Аида смягчает свою холодность внимательным отношением к людям, и признак «холодный» из крайней степени переходит в промежуточное состояние

«прохладный». Дима равнодушен ко всем, кроме Аиды, его горячность не достигает крайней точки, она умеренна, и сущность героя можно передать определением «теплый». Промежуточные состояния («прохладный/теплый») не могут достичь глубинного уровня реальности, который признает лишь максимальную степень признака.

Герои-повествователи Анна и Алеша имеют субстанциальное воплощение на третьем, или глубинном уровне. Предельная степень выраженности признака дает возможность вмещать оппозицию: архетип Алеши – яростный холод, внутри которого сухой пульсирующий огонь, сущностная основа Анны – обжигающий лед, окруженный огнем.

Во втором подразделе, **«Двойники-антагонисты»**, рассматривается антагонистический тип двойничества на примере образов Анны и Димы, так как они образуют в романе наиболее полярно выраженную оппозицию.

Анна и Дима выстраивают свои отношения с миром по модели «субъект-абсолют-субъект». Герои относятся к реальности как к субъекту, продолжению их сознания. Дима перевернуто копирует Анну, в основе их отношений лежит архетип «культурный герой – трикстер», который изучал Е.М. Мелетинский⁸. Трикстер (Дима) обречен лишь на пародийное подражание героине, он не может обуздать стихийности, хаотичности своего существа (бесформенное начало). Двойники-антагонисты не разведены по разным полюсам, но отгорожены друг от друга зеркалом, где отношения между ними выстраиваются по принципу «я» и «отражение».

В третьем подразделе, **«Двойники-близнецы»**, реконструируется основной сюжет, а также интерпретируется финал романа. Близничная модель почти всегда существует в латентном виде. Изначально Анна и Алеша противопоставлены друг другу – у них отсутствуют общие корни, они не совпадают по социальному статусу (медбрат/пациентка, патронажные отношения), возрасту (молодой/старая), типу внешности и т.д. Невидимая основа их общности – их «пограничное» существование, где для них одинаково

⁸ См.: Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 88.

реальными и истинными становятся две несопоставимые сферы – *жизни, отраженной в слове, и собственно жизни*. По этому признаку герои связаны отношением символического подобия. Последняя история (сцена сражения) убеждает Алешу в «реальном» наличии у него двойника-близнеца в образе Анны. Тем не менее, он отказывается признать это. Отказ Алеши исполнен целостным зарядом отрицания и ненависти, и Анна погибает. Алеша, в свою очередь, сдается дымнозеленым существам, что образно указывает на его окончательный разрыв с миром и уход в «несуществующую» жизнь, где все предстает искаженным, имеет оболочку, но не содержит в себе «реального» наполнения, живого чувства.

Двойники-близнецы осмысляются автором как те, кто может существовать только как зеркальное отражение друг друга: предчувствуя возможность «последнего» соединения, они не смогут осуществиться окончательно и обрести подлинную жизнь.

В третьем разделе, **«Образы смерти»**, раскрываются авторские образы-символы, конкретизирующие состояние остановки человека во времени, что рождает его предельную «расколотость», заставляет ощущать себя «зависшим» на последней точке. Интерпретируются такие образы, как *«перевернутый» сад, зеленая сеть и глаза-окна*, все они посвящены воссозданию и осмыслению «глубинного» чувствования героем остановки во времени, что ставит его на границу между посюсторонним и потусторонним.

В четвертом разделе, **«Выводы»**, определяется, каким образом в романе создаются различные эффекты восприятия – эффект «двоения», искажения пропорций, отражения одного в другом, деформации реальности. Определяются структурные особенности романа «Сад» и говорится о возможности прочтения романа на уровне «глобальной» метафоры. На этом уровне роман Н.Садур «Сад» возможно прочесть как откровение человека, который, переступив предел в отрицании наличной, видимой и «дневной» жизни и дойдя в своем отрицании до самозабвения (опыт «грехопадения»), познал себя как экзистенцию, существо, а свою жизнь – как безосновную и «приблизительную».

Это познание «смещает» его мировосприятие с бытовых и «линейных» координат и ведет к поиску знаков «вечности» в преходящем, тех «осколков», из которых можно сложить целостную картину и увидеть: свое настоящее «лицо» (или воплощение), свой жизненный сценарий и того «другого», с которым возможно обрести исполненность и осуществиться как личность. Таким образом, стремление к «подлинному» бытию и художественный анализ условий его возможности является главной темой романа «Сад».

В **заключении** осмысляются особенности творческого метода Н.Садур и делается вывод о том, что ее творчество апеллирует к сознанию читателя, стремится активизировать его скрытые возможности, расширить сферу его эстетической и нравственной восприимчивости.

Положения диссертационной работы отражены в публикациях, осуществленных в ведущих рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. Петрова А.В. Роман «Сад» Н.Н. Садур: к вопросу интерпретации // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 9. «Филология. Востоковедение. Журналистика». 2013. Вып. 2. С. 69-77. (Рекомендован ВАК – 0, 8 п.л.).

2. Петрова А.В. Проблема интерпретации внутренней и внешней реальности в повести Н. Садур «Вечная мерзлота» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2015. № 1. С. 48-57. (Рекомендован ВАК – 0, 5 п.л.)

3. Петрова А.В. Скрытый сюжет в романе Н.Н. Садур «Чудесные знаки спасения» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2015. № 3. С. 111-121. (Рекомендован ВАК – 0, 7 п.л.).