

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

Петрова Анна Викторовна

ТВОРЧЕСТВО Н.Н. САДУР (ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
к. ф. н., доц.
Крупчанов Андрей Леонидович

Москва, 2016

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ПЬЕСА «ЧУДНАЯ БАБА» КАК ПОЭТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА «РАСКОЛОТОГО» ЧЕЛОВЕКА	32
1. 1. Пьеса «Поле»: познание истины о внутреннем мире	35
1. 1. 1. Образ Бабы и его функциональное значение	40
1. 1. 2. Образ Лидии Петровны в контексте проблемы самопознания	45
1. 2. Пьеса «Группа товарищей»: познание истины о внешнем мире	62
1.2.1. Импульсное высказывание как средство создания портрета персонажа	65
1. 2. 2. «Скрытый» конфликт и его разрешение	74
1. 3. Выводы	89
ГЛАВА 2. ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО ДИАЛОГА В РОМАНЕ «САД»	90
2. 1. Образ Анны и варианты жизненного сценария	106
2. 1. 1. Мотив «переоблачения» и маска перволичного повествователя	107
2. 1. 2. Мотив «разоблачения» и эффекты обезличивания повествовательного «я»	117
2. 2. Двойничество как принцип субъектной организации	126
2. 2. 1. Субстанциальное воплощение героев	126
2. 2. 2. Двойники-антагонисты	132
2. 2. 3. Двойники-близнецы	136
2. 3. Образы смерти	144
2. 4. Выводы	156
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	163
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	170

Введение

Определяющее свойство художественного мира Нины Николаевны Садур – загадочность: об этом пишут в отзывах критики, на это указывают в статьях литературоведы¹, это же качество нередко упоминается и в аннотациях к сборникам ее прозы и драматургии². Это присутствие загадки обусловлено впечатлением, которое, как правило, возникает уже при первом знакомстве с творчеством Садур. Тяготее в драматургии к театру абсурда (разрушение причинно-следственных связей, алогизм, функциональность персонажей), а в прозе – к символизму (монтажная композиция, стремление к условности изображения), она, тем не менее, стремится синтезировать различные приемы и техники, экспериментируя с языком повествования, и «выплавляет» свой стиль, самобытный и узнаваемый в каждом отдельном произведении. Осмысление оригинальной манеры письма Н. Садур осуществлялось и в терминах постмодернистской эстетики (Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий), и с позиций гендерной критики (К. Сарсенов, К. Парнель, Т. В. Казарина) или психопозитического дискурса (К. Сарсенов). Рассмотрим предложенные исследователями подходы к художественному миру Н. Садур для того, чтобы определить наиболее эффективный путь анализа.

По мнению авторов учебника по современной литературе Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, начиная с первой пьесы «Чудная баба» (1983), Н. Садур обращается к центральной для эпохи постмодернизма теме симулякров и симуляции, решая ее в духе мистического гротеска³. Конфликт в пьесе строится на столкновении противоположных точек зрения на мир:

¹ См. рецензии: Грандова Е. Сад Садур // Культура. 30. 10. 1997. С. 11; Солнцева А. Квартира на первом этаже, или Страшные сказки Нины Садур // Огонек. 1998. № 2. С. 57–61; Морозова Т. Женщины Доновы и кипень нездешнего сада // Литературная газета. 1994. № 41. С. 4; Каратеев А. Знаки спасения // Знамя. 2004. № 11. С. 217–218, а также статьи: Капрусова М. Н. Мифологический подтекст повести Н. Садур «Вечная мерзлота» // Проблемы целостного анализа художественного произведения: межвузовский сборник научных и научно-методических статей. – Вып. 7. – Борисоглебск, 2007. С. 25–38; Лихина Н. Е. Антиномии в романе Нины Садур «Немец» // Балтийский филологический курьер. Калининград, 2003. № 2. С. 107–112 и др.

² См.: Садур Н. Обморок. Вологда, 1999; Садур Н. Вечная Мерзлота. М.: АСТ: Зебра Е, 2004; Садур Н. Злые девушки. М.: Вагриус, 2003.

³ 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. 518–520.

главная героиня Лидия Петровна отрицает наличие в людях духовности, в ее восприятии они предстают подобиями себя «настоящих» – все остальные персонажи («товарищи») по очереди предъявляют женщине доказательства своей человеческой подлинности, которые отвергаются ею как неубедительные. Садур выводит разрешение конфликта за рамки финала, оставляя его открытым и предоставляя читателю возможность додумать его самостоятельно. Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий отмечают в творчестве автора наличие метасюжета – воссоздания «постмодернистского принципа диалога с хаосом. Ее герои всячески стремятся заслониться от хаоса, но однажды встретившись с ним, они уже не могут отвести от бездны глаз – и это общение вытягивает из них жизнь наподобие черной дыры»⁴.

Другими словами, протагонисты Н. Садур проходят испытание пограничной ситуацией и получают запредельный, «закрытый» от непосвященных опыт⁵ («встречаются с бездной», по словам авторов), обретая качество лиминальности, «промежуточный» бытийный статус: они не могут вернуться в рамки обыденного существования (пьесы «Чудная баба», «Уличенная ласточка», «Любовные люди», роман «Алмазная долина» и др.), но и не способны к окончательному выходу за пределы наличного миропорядка. Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий, опираясь на пьесу «Панночка» по мотивам повести Н. В. Гоголя «Вий», полагают, что Садур решает эту драматическую коллизию в традициях романтизма: герой познает высший синтез в «миге любовного единения»⁶, за который жертвует жизнью.

Авторы учебника предлагают, на наш взгляд, глубокую и интересную интерпретацию, однако ее недостатком оказывается непрозрачность некоторых определений: так, например, высказывание о том, что образ Бабы из пьесы

⁴ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 519.

⁵ Пограничной ситуацией в философии называются такие состояния, как «смерть, страдание, страх, вина, борьба» (Гайдено П. П. Пограничная ситуация // Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. М.: Республика, 2001. С. 430).

⁶ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 520.

«Чудная баба» воплощает собой «мистическое знание о бездне хаоса»⁷ требует дополнительных комментариев и пояснений. Кроме того, соглашаясь с тем, что Садур осуществляет на примере своих главных героев исследование возможностей выхода *в иное*, за пределы рационально постигаемой жизни, мы ни в коем случае не можем определить ее исключительно как автора-постмодерниста. Если в модернистской картине мира признание видимой реальности как «второй», неподлинной и отчужденной от человека, становилось импульсом к поиску «первой», то постмодернистская эстетика, соглашаясь с непознаваемостью реальных законов Вселенной и в этом продолжая линию модернизма, исходит из установки об отсутствии единой, универсальной истины, и поэтому все, что остается человеку постмодернистского сознания, – это «обживать» хаос, играя с традицией, культурой, историческим временем. Об этом пишет Н. Б. Маньковская: «Рефлексия по поводу модернистской картины мира как хаоса выливается <у авторов-постмодернистов> в опыт игрового освоения этого хаоса, превращения его в среду обитания человека культуры»⁸. В этом смысле проза и драматургия Садур явно расходится с основополагающим принципом постмодернизма.

Иную контекстуальную призму восприятия творчества Н. Садур – «женскую прозу» – предлагает Т. В. Казарина. Она называет Н. Садур, наряду с Т. Толстой и Л. Петрушевской, признанным лидером «женской прозы» 1970-1990х гг.⁹. Эти авторы, как пишет исследователь, обращаются в своем творчестве к проблеме неразрешимого противостояния мужского и женского начал, но решают ее по-разному: Л. Петрушевская тиражирует образ героической женщины (роман «Время ночь», пьесы «Квартира Коломбины», «Три девушки в голубом» и др.), которая ведет борьбу против мира и побеждает его; Т. Толстая предлагает формы бегства от реальности в сферу фантазии, вымысла и сказки, демонстрируя такой тактикой ухода типично

⁷ Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 516.

⁸ Маньковская Н. Б. Эстетика русского постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 5.

⁹ Казарина Т. В. Современная отечественная проза. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2000. С. 178.

«женское», пассивное поведение (рассказы «Река Оккервиль», «Факир», «Милая Шура»); Н. Садур, противопоставляя архетипические женский и мужской образы, ставит первый у истоков онтологического зла.

К «женской прозе» относят творчество Н. Садур и такие литературоведы, как М. П. Абашева и Н. В. Воробьева, хотя при этом оговаривают чрезмерную «широту» подобных контекстуальных границ: с подобной "коллективной идентичностью" не всегда согласны сами авторы, и что такие писательницы, как Н. Садур, Л. Петрушевская и Л. Ванеева, «скорее всего, не захотели бы быть вписанными в любую "Женскую книгу"»¹⁰.

В отличие от российских литературоведов, шведская исследовательница К. Сарсенов рассматривает обращение женщины к писательскому труду как проявление гендерной активности, обусловленной протестом против патриархального уклада общества: любой текст женщины-автора с позиции феминистской критики получает априорную ценность, свидетельствуя о борьбе за право оказаться в «мужском пространстве гениальности»¹¹, и также отличается от нейтрального присутствием, имплицитно или явно, темы женской сексуальности¹². Как отмечает К. Сарсенов, понятие «женская литература» имеет в России в основном негативные коннотации, ассоциируясь с излишней сентиментальностью, или эмоциональным «перехлестом».

Мы разделяем подход к понятию «женская проза» в том научном ракурсе, в котором о нем говорит К. Сарсенов: проза, в которой транслируются феминистские идеи и демонстрируется деструктивная основа взаимоотношений между полами. Прочтение текста с точки зрения гендерной проблематики, на наш взгляд, будет корректным и исчерпывающим применительно к писательницам, которые настаивают на своей обособленности от нейтрального

¹⁰ Сатклифф Б. Критика о современной женской прозе // Филологические науки. 2000. № 3. С. 131. Цитируется в кн. Абашева М. П., Воробьева Н. В. Русская женская проза на рубеже XX-XXI вв. Пермь: ПОНИЦАА, 2007. С. 4.

¹¹ Sarsenov K. Passion Embracing Death: A reading of Nina Sadur's novel «The Garden». Lund: Lund University Press, 2001. (Lund Slavonic Monographs). P. 10.

¹² См.: Sarsenov K. Op.cit. P. 6; Sarsenov K., Birnbaum D. Who is the "cute little redhead"? Nina Sadur's "Milen'kii, Ryzhen'kii": A literary conversation // Slavic and East European Journal. 2004. Vol. 48. №2, pp. 203-223.

письма и остро ставят «женский вопрос» (М. Арбатова, В. Токарева и др.). Письмо автора-женщины, очевидно, отличается от мужского или нейтрального, но, достигая высокого литературного мастерства и обращаясь к общечеловеческим темам, оно выходит за рамки собственно «полового», затрагивая более глубокие и универсальные пласты психики, объяснение которых требует междисциплинарного подхода и обращения к областям смежных наук – медицины, психологии, философии, религии.

Важно учесть и то, что термин «женская проза» не получил пока достаточной теоретической разработки и системного осмысления в России. Описывая современный литературный процесс, С. И. Тимина говорит о невозможности выделить и оформить творчество авторов-женщин в отдельное стилевое явление: «Именно потому, что это творчество на уровне эстетических открытий, что новации в их творчестве означают создание различных индивидуальных художественных миров, они (автор упоминает такие имена, как Т. Толстая, Л. Улицкая, М. Вишневецкая, О. Славникова, И. Полянская – прим. – *А. П.*) не могут рассматриваться по ведомству "женской литературы"»¹³.

Признавая недостаточность исключительно гендерного подхода к роману Н. Садур «Сад», К. Сарсенов предлагает еще один концептуальный подход, рассматривая первую часть романа («Ветер окраин») в рамках «шизофренического», или шизоидного дискурса, где субъект речи не преследует цели быть понятым и одобренным¹⁴, имитируя посредством отклоняющейся от нормативности речи (“aberrant discourse”) такие формы девиантного сознания, как раздвоение личности, алкогольное опьянение, маниакальность и др. В эту концептуальную рамку К. Сарсенов ставит, помимо романа Н. Садур, романы «Ожог» В. Аксенова, «Школа для дураков» С. Соколова, «Это я, Эдичка» Э. Лимонова, а также поэму «Москва-Петушки»

¹³ Современная русская литература конца XX – начала XXI вв. / Под ред. С. И. Тиминой. М.: Академия, 2011. С. 9.

¹⁴ *Sarsenov K.* Op. cit. P. 18.

Вен. Ерофеева. Общая черта этих произведений, полагает исследовательница, заключается в отсутствии всеведущего нарратора, который способен ввести в текст окончательную оценку, и замкнутость на сознании перволичного повествователя, уходящего от реальности в область мечты, безумия, иррациональности.

К. Сарсенов приводит данные врачебных наблюдений над больными шизофренией и говорит о том, что два признака из пяти, не проходящие в течение месяца, позволяют поставить предварительный диагноз: видения, галлюцинации, бессвязная речь, кататоническое (то есть «неподвижное») поведение и некоторые другие негативные аффекты¹⁵. К. Сарсенов обнаруживает подобные симптомы у «я»-повествователей романа «Сад» и через это объясняет его стилевые особенности: алогизм, метафоричность, бессвязность изложения и нарушение хронологии. Повествовательная стратегия героини романа «Сад» Анны характеризуется двумя показателями, свидетельствующими, по мнению исследовательницы, о шизофрении: внезапными переходами с одной темы на другую, что в психиатрии обозначается как «замещение», и навязчивым фокусированием на одном образе, слове, объекте, что соответствует медицинскому термину «персеверация». При этом К. Сарсенов делает принципиально важную для нас оговорку: подобная ненормативная, образная речь может быть свойственна не только расстроенному сознанию, но также «высокоодаренным людям, таким как писатели»¹⁶, поэтому техника наложения нескольких точек зрения, дисперсность структуры, особая образность может отсылать как к умственному расстройству, так и в равной степени указывать на то, что классическая форма повествования (наличие причинно-следственных связей, удовлетворение требованию жизнеподобия) противоречит авторскому видению, и он прибегает

¹⁵ Подробнее см.: *Sarsenov K.* Op. cit. P. 20.

¹⁶ *Sarsenov K.* Op. cit. P. 24.

к зашифрованным образам-символам, заключающим недоступный внешнему наблюдателю смысл.

Если и говорить о типологически родственных роману «Сад» (части «Ветер окраин») явлениях, то можно, с большой долей условности, сопоставить его с романом «Школа для дураков» Саши Соколова: в обоих произведениях повествование ведет субъект, которому свойственна раздвоенность и которого определяет «рыхлое» сознание, и там, и там нет выхода к объектному миру, и реальность представлена как продолжение «я» рассказчика. Раздвоенность субъекта речи является в том числе приемом, который позволяет авторам «сдвинуть» реальность за пределы логического смысла, привлечь внимание к акустическим свойствам письменного языка, создать определенную мелодику речи, придать ей интонационно-ритмический рисунок.

Однако есть и различия. Если у Саши Соколова в «Школе для дураков» повествование выдержано в единой тональности, окрашено лирически, а «надрыв» говорящего не достигает предела¹⁷, то Н. Садур интерпретирует гармонию как максимальное сближение противоположностей. Поэтому в романе «Сад» повествование, исключая плавность, приобретает драматическую заостренность, определяется интонацией предела, включает *сдвиги* – немотивированные переходы от одной темы к другой, что ритмизирует прозу, насыщая ее «ударными» акцентами, проводя условные границы между речевыми фрагментами через смену тональностей:

Алеша бросал жасмин в окно, жасмин долго летел, кружил себе, Алеша смеялся, ничьи летчики снизу смотрели, как смеется Алеша, как жасмин опускается медленно на лица побледневшие летчиковы. Умирали.

Сужать золотые глаза два дрожащих смертных зрачка пустокипящий сад мой.

¹⁷ Ср.: «...ибо Савл Петрович вы же сами догадываетесь вы и другие учителя мы никогда не станем никакими инженерами потому что мы все ужасные дураки разве не так разве эта школа не специальная то есть не специально для нас зачем вы обманываете нас с этими самыми инженерами кому это все нужно но дорогой Савл Петрович даже если бы мы и стали вдруг инженерами но не надо нет не следует не согласен я заявил бы в комиссию не желаю быть инженером я стану продавать на улице цветы и открытки и петушков на палочке <...>» *Соколов Саша. Школа для дураков: сб. романов, эссе. СПб.: Азбука-Аттикус, 2011. С. 61.*

То зима то лето в нашей жизни то зима то лето. То лето и та зима¹⁸.

Если у С. Соколова доминирует лирическое повествование с замкнутым на себя лирическим «я», для которого «другой» существует как образ, проекция, воображаемое представление, то у Н. Садур центральную роль играет драматическое начало, где «я» и «другой» представлены как объективно существующие.

Недостатком психопозетического подхода, который предлагает К. Сарсенов, интерпретируя роман «Сад», является его односторонность: приняв понятие «шизофренического нарратора» за отправной пункт в подходе к творчеству Н. Садур, исследовательница утверждает взгляд на ее прозу как на сугубо «эстетическую», где смещенное, раздвоенное сознание «я»-повествователя конституирует себя в алогичной и бессвязной речи, наделяя деструктивные состояния (сумасшествие, опьянение, маниакальность) и разрушение общественных канонов самоценным значением. Не признавая в тексте содержательной стороны, мы отказываем художественному миру Н. Садур в наличии глубинной перспективы, как это делает, например, Т. Морозова: «Снег, ЖЭК – общее, люди на льду скользят, падают – общее, но очень, очень, слишком красиво, слишком холодно <...> Молоко – знак? Чего? Страшно. Золотое. Синее. Темное. Горячее. Вот, собственно, и весь сад – "Сад"»¹⁹.

Таким образом, антиномичность мышления говорящего в романе, парадоксальность его восприятия, способность находиться в двух «реальностях» может, с одной стороны, определять его как душевнобольного, а с другой стороны, свидетельствовать о чрезвычайной пластичности его психики, что открывает в нем художника, поэта, мыслителя, обладающего

¹⁸ Садур Н. Сад. Вологда, 1997. С. 103.

¹⁹ Морозова Т. Женщины Доновы и кипень нездешнего сада // Литературная газета. 1994. № 41. С. 4.

способностью проникновенного видения и облекающего свое знание в форму поэтической образности и «божественного» косноязычия.

Художественный мир Н. Садур уже получил научное осмысление в ряде диссертационных исследований: О. Н. Зыряновой, Е. В. Старченко, Г. А. Симон, О. В. Семеницкой.

О. Н. Зырянова называет драматургию Н. Садур «экспериментальным полем»²⁰, где отдельные произведения (рассматриваются пьесы «Ехай» (1982), «Красный парадиз», «Морокоб» (1988), «Черти, суки, коммунальные козлы» (1992)) отражают «колебания» автора между модернизмом и постмодернизмом.

Е. В. Старченко использует применительно к творчеству Н. Садур понятие «магический реализм», обычно употребляемое в связи с латиноамериканскими писателями (Г. Г. Маркес, Х. Л. Борхес, Х. Кортасар). Это понятие призвано указать на сосуществование в произведении двух сфер, на их принципиальное сближение – реальность «перетекает» в ирреальность, непознаваемую рационально, но и не относимую к плоскости фантазии и выдумки, открывающуюся в состоянии измененного сознания. Проявление «магичности» текстов Е. В. Старченко видит, прежде всего, в обращении автора к народным верованиям и в использовании фольклорно-мифологических элементов²¹.

О. В. Семеницкая исходит из предположения, что драматургическим произведениям Н. Садур присуще некое типологическое сходство. Как показывает исследовательница, все сюжеты пьес автора имеют в своей основе единую схему, определяемую принципом симметрии. О. В. Семеницкая указывает, что пьесы Н. Садур обладают двойной природой: наряду с актуальным пространством действия в них существует сфера потенциального,

²⁰ Зырянова О. Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв. Дисс... канд. филол. наук. Барнаул, 2010. С. 112.

²¹ См.: Старченко Е. В. Пьесы Н. В. Коляды и Н. Н. Садур в контексте драматургии 1980–90-х гг. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 2005. С. 17.

представленная нереализованными «поступками, воспоминаниями, возможностями»²² персонажей.

Г. А. Симон делает попытку научно отразить взгляды Н. Садур на проблему добра и зла. Исследовательница убеждена, что Н. Садур присуще мифологическое мышление, опирающееся на понятие суеверия, на систему табуированных ограничений. С ее точки зрения, автор обращается к персонификации зла для того, чтобы оградиться от него. Как показывает исследовательница, тексты Н. Садур отражают философию Платона и Плотина, основанную на представлении о том, что источник зла находится в природе и что само зло является внешней субстанцией по отношению к человеческой душе, изначально гармоничной и неискаженной. Г. А. Симон также полагает, что в рассказе Н. Садур «Занебесный мальчик» и в пьесе «Панночка» воссозданы некоторые основы учения Августина Блаженного, согласно которым «зло возникает в процессе "линьки" бытия и образует в нем брешь, через которую льются тьма и холод»²³. Г. А. Симон утверждает, что для Н. Садур актуальной является также «этика экзистенциализма», суть которой выражена в высказывании Ф. Ницше о том, что «человек, смотрящий в бездну, вызывает ее ответный взгляд»²⁴.

В этой связи необходимо обратиться к взглядам писательницы, непосредственно выраженных ею самой не в художественных текстах, а в теоретических работах.

Статья Н. Садур «О реализме призрачного» посвящена теме отношений писателя с его временем. Автор, опираясь на мысль о том, что литература является отражением духовной энергии общества, размышляет над причинами упадка современной культуры. Н. Садур видит симптомы «больной» российской жизни в таких явлениях, как «женская проза» («Главная ее тема –

²² Семенюк О. В. Поэтика сюжета в драматургии Н. Н. Садур. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Самара, 2007. С. 5.

²³ Симон Г. А. Художественная репрезентация антиномии «добро/зло» в творчестве Н. Н. Садур. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2014. С. 8.

²⁴ Симон Г. А. Указ. соч. С. 9.

бесперывная сексуальная травма. <...> Она почему-то некая женская второсортность. Не оттого, что женщины пишут книги, а оттого, что они сбились в кучу и назвались "женской прозой". Сами же поделили литературу и говорят о неравноправии»²⁵); постмодернизм в его «московском» варианте («Все как бы в оторопи от явного убожества этой литературной формы, но нет сил заняться чем-то другим»²⁶), «шквал» зарубежной литературы низкого качества. Все наиболее интересные, «полноценные» писатели (среди них называются А. Эппель, Ю. Мамлеев, С. Соколов и др.), по мнению Н. Садур, находятся вне литературного процесса, «каждый сам в себе»²⁷. Н. Садур констатирует, что общественное сознание переживает кризис, проявляющийся в «инерции» и в «замораживании» в себе «сложных, высоких потребностей», что прямым образом сказывается на художнике: «Удивительно сегодняшнее время осмеяния высокого, просто живого проявления. <...> Общество, которое не ждет искусство, уничтожает художника. <...> По природе своей сверхчуткий, он принижается до грубых конвульсий общественной жизни, он сверхвульгарен, сверхгруб, он теряет талант. Он живет смертью, как и общество»²⁸. В этих утверждениях Н. Садур предстает, прежде всего, борцом с общей тенденцией к упрощению, к прагматическому отношению к жизни.

Рассмотрев предлагаемые исследователями подходы к творчеству Н. Садур (в рамках постмодернизма, психопэтики, «сплава» философских учений, гендерной критики) и учитывая точку зрения самого автора, мы, в свою очередь, предлагаем свой исследовательский ракурс, который исходит из представления о литературном «одиночестве» Н. Садур и может быть метафорически обозначен как *«образ отдельного человека в зеркале времени»*.

²⁵ Садур Н. О реализме призрачного // Золотой век. 1997. № 10. С. 82.

²⁶ Там же. С. 82.

²⁷ Там же. С. 83.

²⁸ Там же. С. 82, 83.

Во-первых, такое название указывает на отчужденность Н. Садур от контекстов, модных веяний, литературных группировок, сиюминутных смыслов и преходящих ценностей. Во-вторых, оно «проявляет» связь писателя (человека) со своим временем, которая возникает по принципу взаимоотражения. В-третьих, говорит о присущей Н. Садур творческой установке – она стремится прочувствовать и в образе своих протагонистов воссоздать то знаковое и «осязаемое», что определяет мироощущение человека в современную эпоху.

Характеризуя свою творческую манеру, Н. Садур в беседах с журналистами исключает всякую преемственность по отношению к традиции, отрицает наличие у себя периода ученичества, говорит об отсутствии приверженности конкретным философским взглядам, афористически утверждая: «...Искусство – дело волчье»²⁹. Она предстает в качестве писателя, над которым не довлеет экономическая цензура, политика «толстых» журналов, высказывания критиков. По нашему мнению, такая маргинальность является не позой, но сознательной позицией автора, который в своем художественном высказывании нацелен на предельную искренность и «обнаженность»³⁰, возможную только при разрыве с конкретной (в том числе писательской) средой и «застывшими» литературными амплуа и масками.

Кроме того, 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, придавая каждому тексту свойство контурной очерченности заданных исторических отрезков, конкретных жизненных границ: она указывает точную топонимику, включает имена своих знакомых, реальных лиц, известных общественных деятелей,

²⁹ Зоболотняя М. Нина Садур: «...Искусство – дело волчье» // Петербургский театральный журнал. 1993. № 3. С. 9.

³⁰ Ср. высказывание Н. Садур: «Ведь что такое писатель? Писатель – свидетель жизни. А раз я свидетель, я должна объять всю жизнь. И для этого мне нужен весь язык, со всеми, самыми глубинными его тайнами» (Солнцева А. Квартира на первом этаже, или Страшные сказки Нины Садур // Огонек. 1998. № 2. С. 59).

делится личными наблюдениями о событиях или явлениях (см., например, романы «Немец», «Алмазная долина», «Сад» и др.), реализуя функцию «свидетельства о времени», что отчасти сближает ее тексты с литературой нон-фикшн.

Вместе с тем Н. Садур фокусируется на максимальной художественно-выразительной «насыщенности» и *изобразительности* языка повествования, заимствуя приемы из кинематографии (техника монтажа, «наложения» нескольких точек зрения на один объект) и театра (драматические эффекты, интонационная дифференциация, точные описания пластического и жестового поведения персонажа), что говорит о синтетической природе ее творчества и связывает его со зрелищными видами искусства, наиболее сильно воздействующими на эмоциональную сферу зрителя/читателя.

Художественный мир Н. Садур образуется как соединение реалий внехудожественной действительности с их эстетическим восприятием и авторской интерпретацией. Н. Садур выбирает ориентиром *время*³¹ и осмысляет его в двойной перспективе – на конкретно-историческом уровне и на уровне отражения духа эпохи, раскрывая в образах центральных героев особенности мироощущения современного человека.

Определим, каким образом Н. Садур воссоздает конкретные исторические отрезки и для этого обратимся к трем знаковым, на наш взгляд, произведениям, посвященным изображению трех периодов в жизни страны, – пьесе «Чудная баба», роману «Сад», повести «Вечная мерзлота».

В пьесу «Чудная баба» (1983), куда на правах частей входят пьесы «Поле» и «Группа товарищей», 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 предстает как застывшее, рутинное. В отдельных репликах

³¹ Сетюкова М. Яблоки для королевы. Интервью с прозаиком и драматургом Ниной Садур // Литературная газета. 1995. № 10. С. 5.

персонажей указывается на ритуальный, устойчиво повторяющийся характер существования – таковы, например, обязательные собрания:

Е л е н а М а к с и м о в н а. ...посмотрим, что вы запоете на собрании.

Л и д и я П е т р о в н а. Которого не будет.

Е л е н а М а к с и м о в н а. В среду, милочка, в три тридцать! Явка обязательна³².

Уже в самой первой, предваряющей всю пьесу ремарке показывается, что люди встроены в предметный ряд и выступают частью неодушевленного мира: «Конструкторское бюро. Столы, кульманы, окна, двери, телефоны, шкафы, люди. Начало рабочего дня. Все на местах»³³.

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 наиболее существенные отличия «той» зимы от «этой». Наполняя художественное пространство гротескно-неправдоподобными событиями (встреча с бабкой в метро, происшествие в квартире певицы и т.п.), Н. Садур определяет это время как переломное: сама жизненная реальность «выворачивается» наизнанку, карнавализируется, становится веселым и одновременно жутким действием. Это время всеобщей «воспаленности» на образном уровне романа раскрывается через метафоры «кипения», клубящегося дыма, «рванины сада», бурана, кружащегося снега.

Жизнь целого (страны) отражается в жизни части (отдельного персонажа), им присуща взаимообусловленность: героиня-повествователь Анна в этот переломный для страны год решается воплотить в реальность мечту всей своей жизни о «перемене участи». Сценическая версия романа «Сад»

³² Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 35.

³³ Там же. С. 25.

называется «Чардым», что должно вызвать ассоциации с мороком, напускными «дымными огнями», призрачной формой, у которой нет «реального» содержания. Анна хочет «затуманить» восприятие молодых торговцев книгами и предстать перед ними в *не своем* обличье, поменяв судьбу рядовой и никем не любимой женщины на судьбу известной и всеми почитаемой певицы. Время исторических сумерек также совпадает с кризисом самоидентификации главного героя Алеши: он утрачивает бытийные опоры и перестает понимать самого себя.

В повести «Вечная мерзлота» (2001) Н. Садур обращается к эпохе начала 2000-х. 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. На уровне отдельных деталей, описания обстановки (подвальные помещения, подземный бассейн, запущенные квартиры) воссоздается атмосфера духоты и томления в обществе рыночных отношений («Они стали богатые. <...> Зиновий купил удостоверения летчика, академика и депутата»³⁴), где *пресыщение не насыщает*, и каждый персонаж, оказываясь «без воздуха», ведет параллельно с дневным образом жизни еще и «ночное» существование: так, например, черный риэлтор Римма по вечерам сидит напротив трельяжного зеркала и, воображая себя демонической женщиной, призывает своего «мессира»; учительница химии вступает в сексуальную связь с подростком и т.п. В образах главных героев мальчика Пети и девочки Лены автор ставит проблему утраты адекватного восприятия реальности и себя в ней, ухода в сферу мнимого, лишённого жизненной правды. Оба подростка выходят за рамки «наружного» мира из-за того, что их томление достигает предельной степени, в отличие от их родителей. Лена, испытывая муки невыносимого голода, ощущает

³⁴ Садур Н. Вечная мерзлота. М.: АСТ, Зебра Е, 2004. С. 48-49.

собственное тело как чужеродное³⁵, что впоследствии дает ей переживание своей «прозрачности», возвышенности над остальным внешним миром и, следовательно, независимости и отчужденности от него³⁶. Формально оставаясь внутри реальности, Лена оказывается «над» ней, в своем мировосприятии она попадает в сферу бестелесной призрачности, зеркальных отражений, которые закрывают ей доступ к материальной действительности. Мальчик Петя, в свою очередь, хитростью расправляется с родителями, с учительницей-любовницей, оскотливает себя и становится таким же безродным и бесполом, как и Лена. При этом для Пети в его искаженном восприятии холодная девочка предстает также матерью: он видит ее с младенцем на руках. Герои теряют себя в застывшей и остановленной жизни (они как бы «вмерзают» в вечность), находя высший смысл и полноту бытия в идеальном, но не существующем «другом». Каждый находит в «другом» свое собственное отражение, как бы удваиваясь.

Отсюда мы видим, что Н. Садур, прибегая к необычной, гротескно-экспрессивной образности, в сущности, осмысляет современность с точки зрения утраты нравственно-этических ориентиров в отношениях человека с действительностью, что приводит его к «неистинному» существованию. Н. Садур так отзывается о повести «Вечная мерзлота»: «...это история о сегодняшнем времени. О том, как сегодняшние монстры родят даже не себе подобных, а вообще демонов»³⁷.

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»

³⁵ «Лена доучилась до девятого класса и до сих пор не умерла от голода. Почему она ходила в школу – неизвестно. <...> Лена уже привыкла, что от голода у нее болят кости. Болят тонкие худые руки, горло, глаза и даже, кажется, волосы. Волосы она все время стригла. Целыми прядями. Ей казалось, что они сосут ее мозги» (Садур Н. Вечная мерзлота. М.: АСТ, Зебра Е, 2004. С. 28-29).

³⁶ «И вдруг голод пропал. Почти всю эту зиму Лена обходилась без еды. <...> И чем меньше она ела, тем невероятнее звучала и раскрывалась жизнь вокруг ее тощего тельца. Ей стало казаться, что через все видимое и осязаемое ею пространство проступают еще какие-то присутствия. То ли другие города. То ли обрывки их названий. Места» (Там же. С. 30).

³⁷ Ульченко Е. Нина Садур: «Я еще помню, как мыла в театре полы...» // Труд. 2002. № 53. С. 6.

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. Внешнему плану свойственна *изменчивость*, так как автор, ставя свои творческие замыслы и сюжеты в зависимость от того или иного конкретного исторического события³⁸, ориентируется на «настоящее» время и идентифицируется с ним.

Связь человека с эпохой Н. Садур осмысляет через «вертикаль», когда сходство возникает посредством образного отражения одного в другом, выстраивается по принципу подобия, двойничества. Очевидно, что Н. Садур не «застывает» в определенном периоде, ей чуждо желание выразить мироощущение конкретного поколения, как это происходило, например, в так называемой «прозе сорокалетних», где авторы (ранний В. С. Маканин, А. А. Ким, А. Н. Курчаткин и др.) воспроизводили мироощущение человека эпохи брежневского застоя, который потерял чувство исторического времени и замкнулся в частной жизни³⁹. Ориентация Н. Садур на *синхронное* совпадение времени создания текста с конкретным историческим периодом придает ее произведениям «динамичность», «изменчивость», ставит замысел в зависимость от внешних, объективных пространственно-временных координат.

Наряду с внешним планом, воссоздающим своего рода хронику текущей жизни, в прозе и драматургии Н. Садур присутствует второй план, где повествование выходит за рамки исторического времени в область обобщающей образности и представляет собой авторское осмысление особенностей мироощущения человека в современную эпоху. Этот второй уровень позволяет представить творчество Н. Садур как единое целое,

³⁸ Например, поводом к написанию романа «Чудесные знаки спасения» (1986) послужила трагическая гибель в 1985 году рок-поэта Александра Башлачева, знакомого Нины Садур. Подробнее об этом см.: *Collopy E. Qualin A. Sashbash and refrigerator people: Alexander Bashlachev in Nina Sadur's «Чудесные знаки спасения»* // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург, 2007. № 9. С. 148-155.

³⁹ Таковы, например, повесть «Отдушина» и роман «Один и одна» В. Маканина, роман «Белка» А. Кима и др. См.: *Голубков М. М. История русской литературной критики XX века (1920-1990-е гг.)*. М.: Академия, 2008. С. 290-293.

неизменное в своей основе. Поэтому вопрос, который необходимо решить для понимания поэтики Садур, – это ее соотношение с основными положениями постмодернизма. Сразу оговоримся, что мы используем термин «постмодернизм» как обозначающий эпоху, которая в условиях объективного процесса глобализации и «информационного взрыва» (М. Н. Эпштейн) создала новый тип сознания, установила качественно иные взаимоотношения человека с действительностью.

Характеризуя современность, французский философ Ж. Бодрийяр оперирует двумя понятиями: «симулякр», что означает копию без оригинала, и «гиперреальность», что соответствует матричной модели времени и пространства. Оба понятия создают образ бытия, которое обладает свойством одномерности и «плоскостности», где жизнь человека представляет собой броуновское движение в зеркальном, замкнутом на себя лабиринте, состоящем из вариативных, но идентичных по своей сути переходов, которые не имеют выхода к *инобытию*, или альтернативе. Человек, по Ж. Бодрийяру, вследствие виртуализации пространства и громадных скоростей утрачивает возможность медитативного созерцания, поэтому его восприятие становится «стертым», нечувствительным к дуальным противопоставлениям, не отличающим «я» от «другого», реальное от воображаемого, конкретное от абстрактного, чувственное от умопостигаемого и т.п.: «Реальное не обязано быть более рациональным, поскольку оно больше не соизмеряется с некоей, идеальной или негативной, инстанцией»⁴⁰.

Таким образом, определяющая черта времени, с точки зрения философа, – это множество альтернатив в отсутствии альтернативы, как бы парадоксально это ни звучало. Человек оказывается в условиях неупорядоченного, не выстроенного иерархически, «запертого» и одновременно глобального пространства. Подобная форма человеческого жизнеустройства напоминает всеобщий муравейник и свидетельствует о том, что навязчивый кошмар

⁴⁰ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2015. С. 6.

Ф. М. Достоевского о торжестве «всемства» вполне способен оказаться пророческим.

Другую тенденцию современности отмечает М. Н. Виролайнен в статье «Гибель абсурда». По мысли автора, в современной ситуации абсурд, основанный на логическом сбое, как культурный механизм и регулятор системы не может быть адекватно прочитан и воспринят вследствие утраты в гуманитарной мысли самого понятия «парадигмы». Рассматривая такие историко-литературные явления, как арзамасская «галиматья», шутовство и юродство в литературной традиции, творчество обэриутов, М. Н. Виролайнен утверждает, что абсурд находится на границе эстетических систем, в пограничной зоне – в том случае, если одна система вытеснила другую, он теряет свою способность быть знаковым, как бы угасает. Абсурд может существовать в качестве «другого» только тогда, когда есть «норма», общепринятое и всеми разделяемое, его антилогика становится символической при вступлении в отношения напряженности с логикой.

М. Н. Виролайнен приводит примеры из наблюдений за современной жизнью и из новейшей литературы («перекраивания» истории на свой лад у В. Сорокина, «клонирование» авторов-классиков) и утверждает, что стирание и нивелирование границ ведет к утрате понятия об «уникальности», «единичности». По мнению автора статьи, сам факт появления операции клонирования знаковым образом указывает на то, что в общественном сознании представление о неповторимости человеческой личности и «единственности» жизни утратило свою «реальную» силу.

Исследовательница определяет главное отличие современной эпохи от всех предыдущих: «... выработалось одно принципиально новое качество <...> – нечувствительность к границам, столкновение с которыми во всех прежних культурных ситуациях воспринималось как позитивное или негативное, но

неизменно острое переживание»⁴¹. В другой работе М. Н. Виролайнен поясняет: «Центр и периферия, верх и низ, живое и мертвое, мужское и женское и множество других оппозиционно разграниченных зон, теряя в современном мире свою противопоставленность, уже не могут вступать в отношения обмена и, как следствие, неспособны к продуцированию»⁴².

Нечувствительность к наличию субстрата, тенденция к «распылению», «стертость» оппозиционных полюсов в мировосприятии – все это становится определяющим в образе человека постмодернистского сознания, проявляясь также и в сферах современного искусства. Приведем один пример.

Модернистский коллаж, по словам И. П. Ильина⁴³, может быть составлен из изначально несоединимых элементов, но, собранные вместе, они образуют некую целостность и не ведут к рассеиванию восприятия, напротив, концентрируют, захватывая зрителя единообразием техники и создавая перспективу глубины, где форма, составленная из различных наложений, становится как бы просвечивающей, за явленным открывая существенное. Зритель здесь уподобляется художнику, от него требуется не только созерцание, но и момент эмпатии, переживания, которое возникает при приобщении к *целому*, из познания гармонии через сложную композицию.

Постмодернистский коллаж, в отличие от модернистского, не предполагает некоего целого, каждый фрагмент на полотне равен сам себе, является самостоятельным и обособленным от другого, поэтому в изображении отсутствует «объемность»: наши чувства остаются не задействованы, когда мы видим эклектичный набор частей, не предполагающий замысла.

Что касается литературы, то, по утверждению М. Н. Липовецкого, «постмодернизм последовательно разрушает представление о целостном характере и об объективной реальности, представляя и то и другое хаотичной

⁴¹ Виролайнен М. Н. Гибель абсурда // Абсурд и вокруг: сб. ст. / Под ред. О. Бурениной. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 426.

⁴² Виролайнен М. Н. Постмодернистское сознание как феномен одноуровневой культуры // Исторические метаморфозы русской словесности. СПб: Амфора, 2007. С. 470.

⁴³ Ильин И. П. Коллаж / Словарь терминов. Постмодернизм. М.: INTRADA, 2001. С. 107.

совокупностью культурных симулякров»⁴⁴. В качестве наиболее характерного примера можно привести роман «Роман» В. Г. Сорокина. Сюжет сводится к изображению жизни молодого человека Романа в деревне. Первые части романа состоят из идиллических сцен, в которых герой проявляет себя лучшим образом и из всех жизненных перипетий выходит победителем. В последней части Роман, исчерпав возможные сценарии своего положительного существования, заявляет о постижении высшего смысла и затем начинает поочередно убивать своих знакомых и родственников. В образе Романа гротескно, но симптоматично отражается «постмодернистская чувствительность». Героя «поглощает» и «растворяет» каждое событие (увлечение живописью, любовное свидание, разговор о бессмертии и т.п.), все они кажутся ему одинаково важными, он не способен расставить приоритеты, выстроить иерархию. Рассуждения об идеалах и о вечных ценностях не соотносятся с практикой его повседневности и потому переходят в сферу отвлеченного, нежизнеспособного.

Методично расправляясь с телами, Роман не может почувствовать переходность момента, что позволило бы в какой-то момент остановиться. Расчленения приобретают характер серийности – внешне различных комбинаций, абсолютно идентичных в своей основе, которая заключается в общей для всех ситуаций *нечувствительности* героя к границе. Переход от одного убийства к другому не может открыть Роману выхода на качественно иной уровень, отразиться на его самосознании.

Переход от идиллического к десакрализации и развенчанию основополагающих ценностей, их перевод в сферу иллюзорного, «отмененного», несуществующего призван не столько шокировать читателя, но, скорее, воплотить отношение творца к самому процессу творчества. Выступая в качестве подражателя авторов XIX века (И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, М. Ю. Лермонтова), автор в определенный момент

⁴⁴ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 511.

«выдыхается» и подвергает жесткому отрицанию возможность большой эпической формы в современных условиях, в образе Романа приводит к самоуничтожению сам жанр романа. Автор метафорически указывает на отсутствие необходимой веры в то, что его «продукт» обладает статусом оригинальности и единичности – разворачивая нарративную конструкцию в начале, он «сворачивает» ее в финальной части, делая предложения односложными и однородными («Роман заплакал. Роман пополз. Роман остановился. Роман полюбил палец. Роман потер пальцем пол»⁴⁵ и т.д.), имитируя «истечение» объектной реальности и открывая за ней отсутствие какой-либо трансцендентной перспективы, инобытия.

Развоплощаясь как творец фикционального мира, В. Г. Сорокин повторяет программное для эпохи утверждение Р. Барта о смерти автора, согласно которому процесс созидания нового представляет собой реанимацию опыта прежних культур и сводится к интертекстуальному диалогу с ними, к скрипторике⁴⁶.

По утверждению А. Д. Степанова, метод В. Г. Сорокина заключается в снятии базовых оппозиций путем уравнивания полюсов⁴⁷. Ученый предлагает актуальное для современной литературы понятие *«клонированного» текста* и определяет его как текст, который стремится мимикрировать под оригинальный и «вобрать» в себя все его стилевые особенности, не преследуя цели присвоения чужого авторства и не стремясь к пародийному подражанию.

Сравнивая поэтику А. П. Чехова с «чеховскими» текстами у В. Г. Сорокина, А. Д. Степанов доказательно формулирует мысль о том, что «клоны», несмотря на филигранную точность воспроизведения, не способны добиться полного слияния и отождествления с источником: «Сорокинский путь – все умертвить, чтобы достичь единственно возможного, с его точки зрения,

⁴⁵ Сорокин В. Роман. М.: Obscuri viri; Три кита, 1994. С. 393.

⁴⁶ См.: Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. С. Н. Зенкина, Г. К. Косикова. М.: Прогресс. 1994. С. 384-391.

⁴⁷ Степанов А. Д. Об отношении к мертвым словам (Чехов и Сорокин) // Вестник Пермского университета. Русская и зарубежная филология. Вып. 1 (17). 2012. С. 196.

тождества: равенства нулю. Чеховский путь – продолжать жить в мире несоответствий. Сорокин дополняет чужие тексты, договаривая то, о чем они молчат: о животности, деструктивности человека, о его заточении в языке, о бессилии слов. Но Чехов знает об этой проблематике не хуже Сорокина, только он способен сохранить дистанцию, не вступая в спор и не отождествляясь с этой негативной позицией. Видимо поэтому, чеховские тексты ощущаются как более глубокие: они не только допускают множество интерпретаций, но каждый раз оказываются выше своих толкований»⁴⁸.

Таким образом, наблюдаются две тенденции времени. Во-первых, это «стирание» границ, что придает бытию свойство однородности, ведет к возрастанию энтропии, рациональной неупорядоченности мира, где любая конструкция существует на уровне умозрительности и не может быть соотнесена с жизненной практикой, подтверждена или опровергнута ею. Во-вторых, – замена понятия уникальности, единственности представлением о вариативной множественности. Все это воссоздает модель реальности, которая обладает свойством синкретизма, слияния части с целым, одного члена оппозиции с противоположным и т.п., ведет к аморфизации мира и дезориентирует современного человека.

Постмодернистская картина мира близка к мифологической, не случайно исследователи отмечают, что в современной литературе, особенно в драматургии, наблюдается стремление к возрождению архаических форм образности⁴⁹ с их пафосом героического и изображением «концентрированных» страстей и цельных характеров. Сама потребность обращения к классическим сюжетам древности, их переосмысления и воссоздания чего-то подобного в современности («фактурные» образы, тема присутствия в жизни Судьбы, Рока, Возмездия и т.п.) воплощает, на наш взгляд, «тоску» по целостности, по гармонии человека с окружающим миром и

⁴⁸ Степанов А. Д. Указ. соч. С. 200-201.

⁴⁹ Подробнее об этом см.: Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 510.

с самим собой. Но если в мифологической картине мира человек вступал в любовное и нерефлексивное единение со всеми объектами жизненной реальности, воспринимая себя как часть всеобщего целого, то в нашей ситуации отношения человека с действительностью можно определить через *разрыв*, отторгнутость от природного мира и от себя. Эта невозможность вернуться к истокам возникает вследствие утраты наивности восприятия, высокой степени рефлексии и саморефлексии, а также иронического отношения к жизни в целом. Господство всепоглощающей иронии наблюдается и в сфере масс-медиа⁵⁰, которая наряду с литературой отражает жизнь общественного сознания.

Возвращаясь к творчеству Н. Садур, надо отметить, что положение современника осмысливается в ее текстах через бытийную неукорененность, когда привычные формы жизнеустройства (дом, семья, общественные связи) разрушаются, традиционные ценности забываются, а возможность идентификации с культурной и социальной средой оказывается утрачена (таковы пьесы «Уличенная ласточка», «Нос», «Чудная баба», «Любовные люди», роман «Сад», повесть «Девочка ночью»).

Утрату понятия уникальности и «стирание» границ Н. Садур изображает в рамках отдельного сознания, поэтому сама «безосновность» существования человека, кризис веры в истинность его жизни, сознание Богооставленности наполняются трагедийным звучанием, смещаются в сферу затаенного переживания, «невидимого» плача, немого вопроса. Так происходит в рассказе «Занебесный мальчик», романах «Алмазная долина», «Чудесные знаки спасения», повестях «Юг», «Девочка ночью» и др. Приведем пример из рассказа «Занебесный мальчик»:

⁵⁰ Чепкина Э. В. Русский журналистский дискурс: текстопорождающие практики и коды (1995-2000). Автореф. дисс... доктора филол. наук. Екатеринбург, 2001. С. 10.

Юра сам видел, что за небом никого нет и некому сказать: "Мы у себя внизу построили счастье народа навеки". <...> Одно у нас есть, одинокая Земля, на которой случайно зародилась жизнь, и кроме этой Земли никто во Вселенной не знает, что такое жизнь и зачем она нужна⁵¹.

В статье «О реализме призрачного» Н. Садур говорит о том, что человек представляет собой нечто противоположное изменчивой и пребывающей в становлении реальности, готовой обернуться разрушением и исчезновением: «Хрупкая зримая картина мира, которая ежедневно меняется и грозит вообще исчезнуть»⁵². Человек, который осознал факт своего пребывания на Земле как «единственный раз» и прочувствовал индифферентность реальности к нему, по Н. Садур, неизбежно обращается к вопросу познания и самопознания. Установка на гносеологию является определяющей для автора: «Мои герои – полутемные люди, мне самой интересно, куда они летят»⁵³. Осознание человеком своей «оппозиционности» реальности («Не разрушение реальности, что к тому же уже пройдено, а знание о ее противодействии нам <...> знание, что она <...> вообще не любит и не ненавидит»⁵⁴) ведет, согласно точке зрения Садур, к возможности «разглядеть» в текущей жизни «знаки» вечности, во временном найти отражение непреходящего, обнаружить бесконечное повторение «примет» реальности и тем самым увидеть, как они наподобие калейдоскопа складываются «вокруг странствующей души в меняющиеся картины»⁵⁵. Протагонисты Садур стремятся найти в жизненном потоке знаки вневременного и увидеть в повседневном, явленном отражение космического, существенного (см., например: «Алмазная долина», «Утюги и алмазы», «Блеснуло», «Чудесные знаки спасения», «Кольца», пьесы «Лунные волки», «Любовные люди» и др.).

⁵¹ Садур Н. Сад. Вологда, 1997. С. 330-331.

⁵² Садур Н. О реализме призрачного // Золотой век. 1997. № 10. С. 83.

⁵³ Сетюкова М. Указ. соч. С. 5.

⁵⁴ Садур Н. О реализме призрачного // Золотой век. 1997. № 10. С. 83.

⁵⁵ Там же. С. 83.

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 фактическая очерченность, пространственно-временная определенность, которая придает повествованию свойство достоверности, «регистрирует» реальный мир в слове, что 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 символическом уровне Н. Садур проявляет себя как писатель, который в образах главных героев борется с тенденцией к обезличиванию и к упрощению. Для Лидии Петровны знаком ее человеческой подлинности служат слова: «Дело в том, что эта мысль родилась у меня»⁵⁶, то есть она обрела мысль ценой своих страданий – это не заимствование, но как бы исторгнутое из ее сердца слово, поэтому оно не требует доказательств. Во фрагменте из романа «Немец» раскрывается авторское неприятие позитивных общих смыслов и убеждение в том, что *свое* «черное» сердце лучше *чужого* «красного»: «Пусть у вас будет красное сердце. Пусть у нас будет черное сердце. Мы вашему красному не призавидуем, своего черного не отдадим»⁵⁷.

Таким образом, человек, глядящийся в зеркало времени, не только чувствует свою связь с ним, но и противостоит его негативным тенденциям, находится по другую сторону от него, обращаясь к поиску непреходящего и вечного, повторяющегося в изменчивом.

Подводя итог вышесказанному, мы должны отметить, что **актуальность** исследования обусловлена обращением к автору, стоящему особняком в современном литературном процессе, чье творчество – несмотря на

⁵⁶ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 40.

⁵⁷ Садур Н. Сад. Вологда, 1997. С. 213.

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 некоем высшем 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). Слово в текстах Садур как бы раздваивается на буквальный план изображения (и здесь оно оказывается «информативно») и на образно-метафорический план, 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, раскрытию «второго», образного плана, выявлению авторского «шифра», который позволяет увидеть во внешне алогичном языке повествования внутреннюю логику и скрытую закономерность в расположении частей.

Объект исследования – поэтика двух наиболее известных и репрезентативных произведений Н. Садур: пьесы «Чудная баба» и романа «Сад»⁵⁸. 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,

⁵⁸ 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.* Указ. соч. С. 516). Роман «Сад» Садур называет своей самой «зрелой вещью в прозе» (*Ульченко Е.* Указ. соч. С. 6).

причем связь между двумя планами строится на основе отражения одного в другом.

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

Задачами исследования является:

- истолкование кажущихся алогичными сюжетных ситуаций и языка пьесы «Чудная баба», анализ ее центральных образов;
- 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, 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 переключками отдельных слов и образов, которые взаимообогащают друг друга и создают дополнительные индивидуально-авторские оттенки значений. Большинство слов у Садур имеет двойной смысл, который обнаруживается только в ретроспективном

осмыслении 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 им. М. В. Ломоносова в 2014 году, а также в форме серии публикаций. 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.

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.

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.

Глава 1. Пьеса «Чудная баба» как поэтическая метафора «расколотого» человека

Пьеса «Чудная баба» включает элементы иносказания, зашифрованным способом указывающие на переломное событие, которое происходит с главной героиней Лидией Петровной в поле, заставляя ее подвергнуть сомнению миропорядок и истинность очевидных причинно-следственных связей. Смысл произошедшего с Лидией Петровной остается «непрозрачным» – ее собственное описание события не проясняет, а напротив, затемняет суть: она рассказывает Александру Ивановичу, как на картофельном поле ловила некую Бабу, назвавшую себя «злом мира», и хотела установить рай на Земле, но, потерпев неудачу, стала причиной гибели всех людей, которые из живых превратились в ювелирные подделки под себя «настоящих». Перед нами пример описания события, которое одновременно выступает в качестве знака иных явлений: оно призвано указать на реалии духовного плана жизни человека, отразить перелом в его мировосприятии. Это описание соединяет в себе образность и знаковость, что, по утверждению С. С. Аверинцева, определяет символ и символическое искусство⁵⁹.

Структурно символ, как указывает ученый, состоит из дихотомического единства, двойной компоненты – предметного образа и смысла, которые невозможны один без другого, но при этом их связь исключает полное слияние: между ними всегда существует некий зазор, *небольшая погрешность*, не позволяющая им войти в отношения абсолютного тождества, что создает перспективу глубины, наличие невыразимого, но чувствуемого. Образ и смысл, чтобы стать символическими, должны перейти в состояние динамического

⁵⁹ 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).

взаимодействия между собой, удерживаться на острие «притяжения/отталкивания». При встрече с символическим мы испытываем противоположные ощущения – с одной стороны, сознаем соразмерность образа и смысла, с другой стороны, чувствуем их неравенство. Это отсутствие статики между внешне тождественным и будет характеризовать символическое искусство в целом. Поэтому символ, соединяя данность, актуальное (предметный образ) с областью потенциального, невыразимого (глубинный смысл), не поддается рассудочной, «плоской» интерпретации, предполагая наше личное участие в его познании. Наша активность проявляется в том, чтобы осознать данное нам в опыте нашего восприятия и переживания при встрече с символическим, перевести ощущение смысловой глубины на язык конкретных понятий, проявив область потенциального. Вот как об этом пишет С. С. Аверинцев: «Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо вжиться. <...> смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция, он не дан, а задан. Этот смысл, строго говоря, нельзя р а з ъ я с н и т ь (здесь и далее разрядка автора – прим. А. П.), сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь п о я с н и т ь, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями»⁶⁰.

Само изучение символа и символического искусства, таким образом, предполагает соединение интерпретации с аналитической работой комментирования, пояснений, дополнений, конкретизации – то есть извлечения того потенциального, что существует в «свернутом» виде и остается невысказанным в явленном (предметном образе), но предполагается в нем и угадывается за ним.

Искусство толкования символа, по словам С. С. Аверинцева, предполагает получение нового знания в диалоговой форме и осуществляется только *внутри* ситуации человеческого общения, где мы, проявляя активную мыслительную деятельность в изучении объекта, также оказываемся в

⁶⁰ Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 826, 827.

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»⁶¹.

Эта диалогическая природа символа, обращенность к «другому» убеждает нас в непродуктивности подхода, который предполагает поиск расшифровки символично-образных элементов пьесы через привлечение внешних по отношению к ней семиотических систем: если мы будем пытаться обнаружить в тексте лишь общеизвестные готовые смыслы и идеи, которые он не предполагает, истолкование превратится в монолог, не имеющий живой связи с замыслом автора, с исходящим изнутри произведения «посылом». Более того, в этом случае тексты Н. Садур предстанут еще более асемантическими, хаотичными, бесструктурными.

В данной интерпретации мы попробуем указать на присутствие в текстах Н. Садур особого рода целостности, что исключает опору на интертекстуальный подход, который основывается на дешифровке смысла по внешним источникам и «чужому» слову. На протяжении всей интерпретации мы будем оставаться *внутри* произведения.

Диалогическая природа творчества Н. Садур, ее «адресность» позволяет произведениям писательницы оставаться в значительной степени автономными от контекста. Н. Садур рассчитывает на совпадение с восприятием читателя, способного как бы услышать голос персонажей, выявить присутствующий «второй» смысл в реплике. Возможность познания через диалоговую форму действует, прежде всего, по отношению к читателю/зрителю: от его восприятия зависит, каким предстанет текст – алогичным и бессодержательным или наоборот, глубоким и информативным. «Чудная баба» характеризуется наличием «мерцающего» смысла, перспективы глубины «Зазеркалья», что определяется через наше ощущение присутствия в алогичной форме – конкретного содержания, в метафорических описаниях – буквальных понятий,

⁶¹ Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 828.

в открытом, прерванном на полуслове финале – закономерного разрешения всей ситуации.

Таким образом, мы видим свою задачу в том, чтобы выйти к заложенному в тексте смысловому потенциалу, глубинному уровню повествования, – это позволит нам сделать пьесу с «непроявленным» сюжетом максимально «прозрачной», прочитав ее адекватно авторскому замыслу.

1. 1. Пьеса «Поле»: познание истины о внутреннем мире

Прежде всего, обратим внимание на слова главной героини, которые открывают пьесу «Поле»: «Л и д и я П е т р о в н а. ...как же они объяснили – все прямо, прямо... здесь все прямо – а ничего нет»⁶². Высказывание описывает обстоятельства, которые предваряют встречу Лидии Петровны с Бабой. Приехав в совхоз на уборку картофеля, главная героиня заблудилась в пустынном поле, потеряла товарищей из вида и теперь ищет дорогу. Но эти слова помимо своей основной функции – описания предметного мира – также несут информацию о тонком плане жизни героини, воссоздавая реалии ее мироощущения.

Лидия Петровна метафорически и, возможно, неосознанно для себя говорит о том, что четко очерченный, вытянутый в горизонтальную стрелу жизненный путь, по которому она шла и который безопасен в своей определенности, заданности направления, не дает ей ощущения присутствия высшего смысла, оказывается для нее пустым. Это переживание отсутствия, ценностного «зияния» в рационально устроенной жизни слышится во фразе: «здесь все прямо – а ничего нет». В одной реплике заключена информация о причине и следствии: констатируя прямо, героиня одновременно ее отрицает, высказывает протест против очевидной «прозрачности» связей, определяющих

⁶² Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 6.

миропорядок. Событие встречи с Бабой, таким образом, обретает свойство знакового, неслучайного – оно является откликом нематериальной субстанции на неудовлетворенность Лидии Петровны своей простой и понятной жизнью, на ее безотчетное желание выйти за границы заданного и познать *альтернативу*.

Эти слова, воссоздавая универсальное состояние духовного томления, «запертости», нехватки воздуха в строго очерченных границах, обычно характеризуют главного героя прозы и драматургии Садур, что ведет его не к смирению с обстоятельствами и не к поиску самореализации в социальной среде, но побуждает углубиться в себя. Главное, что определяет такого героя, – органическое и также «робкое», скрываемое от других отторжение жизни в ее событийном потоке, всех смыслов и ценностей, которые составляют ее содержание. Именно «отрицательное» мироощущение является исходной предпосылкой протагонистов Садур к встрече с тем, что выходит за пределы рационально постигаемого и логически объяснимого.

Героиня повести «Юг», имея все необходимое для счастливого существования (деньги, хорошую работу, любовника Сережу), беспричинно охладевает к жизни и едет на море, чтобы вспомнить себя полнокровную: «С ней что-то случилось год назад. Оля занемогла как-то внутренне, без особых болезней почувствовала, что кровь устала течь в ее теле, а ведь еще молодая. Оля стала пить витамины, хорошо кушать, но легкая и невидимая сила жизни вытекала из тела»⁶³. Отрицание истинности в своей жизни становится причиной, которая вынуждает героя романа «Сад» Алешу принять участие в действе с любовным приворотом: «Я ненавижу раннее утро. Господи Боже мой, как же я его ненавижу. <...> Ненавижу: метро, автобус и свою работу. Я брат болящих в грязной, заразной, злой районной больнице. Уж болящих-то я

⁶³ Садур Н. Сад. Вологда, 1997. С. 237.

ненавижу-то. <...> Ненавижу метро, автобус и свою братскую работу. Своих медбратьев и сестер»⁶⁴.

В метафорической форме в разных произведениях Н. Садур воссоздает единый образ человека, которому *вдруг*, независимо от обстоятельств становится невыносимо и пусто в своей положительной, ровной, «среднестатической» жизни и который изнутри чувствует императив познать себя в ином, непривычном и не связанном с внешней событийностью качестве, обрести опыт самопознания.

Наше наблюдение над высказыванием Лидии Петровны также указывает на то, что слово в художественном мире Садур может заключать в себе двойной смысл. С одной стороны, слово (отдельное высказывание, фрагмент) может описывать предметный мир, воссоздавать конкретную ситуацию (Лидия Петровна заблудилась на картофельном поле), с другой стороны, знаковым образом раскрывать реалию мироощущения человека, его практически не осознаваемые импульсы (Лидия Петровна потерялась в жизни и сошла с прямого, общего пути). Утверждая буквальный и иносказательный смыслы одновременно, слово выполняет функцию связующего звена между миром и человеком.

Так возникает образ двоемирия, где художественный универсум преломляется на внешний, событийный, видимый на поверхности уровень и скрытую в нем изнаночную сторону. «Встреча» двух миров, таким образом, происходит в сознании читателя, который сможет увидеть не только прямое значение слова, но и переносное.

Текст образует замкнутое на себя семантическое поле, где иносказания, образы, алогизмы обретают свойство окказиональности, реплики — определенную интонацию, что ведет к возможности их «слышать» и рассматривать в динамическом взаимодействии друг с другом. Смысл фразы ставится в зависимость от ситуации словоупотребления, интонации

⁶⁴ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 109.

проговаривания, что создает четкий фиксированный внутренний рисунок, наполняет текст звучанием. Такая установка Н. Садур – раскрыть значение слова через контекстуальные связи и поставить зависимость смысла фразы от ситуации, заданной в тексте, близка к программе обэриутов.

Поэты группы «ОБЭРИУ» утверждали, что они разрушают логические связи и экспериментируют с формой для того, чтобы раскрыть глубинные смыслы в слове, выявить те смысловые и ассоциативные оттенки, которые в нем заложены изначально, но которые читатель, вследствие автоматического и «стертого» восприятия, в привычных условиях не способен *различить*: «Мы расширяем смысл предмета, слова и действия. Не на статистической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла»⁶⁵.

Несмотря на всю фантастичность происходящего с Лидией Петровной в «Поле», само событие имеет действенную силу воплощения в жизнь, как показано в «Группе товарищей». Точкой отсчета становится центральный персонаж, он устанавливает правила и законы, опираясь на свое восприятие. Даже если в «Поле» Лидии Петровне приснилось событие, то оно повлекло за собой «реальное» следствие: спровоцировало конфликт в коллективе, что отменяет оппозицию «сон/явь».

Л и д и я П е т р о в н а. ...А может быть, это сон?

Б а б а. Конечно, сон.

Л и д и я П е т р о в н а. Все равно, пойдем, пойдем, пойдем⁶⁶.

Снятие дуальности в оппозиции происходит не за счет смешения, где граница между полюсами подвергается диффузии, и сон/явь «размываются», путаясь в рамках отдельного сознания, но через переход на иной уровень

⁶⁵ Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: XX век-Согласие, 2000. С. 479.

⁶⁶ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 20.

восприятия: степень воздействия события на героиню такова, что имеет характер *потрясения* («Е л е н а М а к с и м о в н а. Вы вчера опять напутали в расчетах. Вы давно не можете работать. После картошки»⁶⁷), поэтому становится неважно, был ли это сон или все происходило в действительности.

Итогом события в «Поле» является установление неких сложных отношений Лидии Петровны с Бабой, где одна становится невозможна без другой, они взаимообуславливают друг друга.

Л и д и я П е т р о в н а. Зачем я одна? Кому?

Б а б а. Мне. <...>

Л и д и я П е т р о в н а. А зачем тебе я?

Б а б а. Мне без тебя нельзя. Все же умерли. Ты умрешь, и я умру. <...> Ты последняя осталась⁶⁸.

В этом фрагменте автор указывает на альтернативу всем жизненным, повседневным и целеполагающим связям: людей могут объединять не только их мировоззренческие установки, общность интересов, сходство жизненных сценариев, пребывание в одном коллективе, но и общая, одна на двоих тайна, совместно пережитое потрясение, которое как бы выталкивает их с временно'го, подверженного «стиранию» в памяти уровня на вневременной, противоположный забвению.

В интерпретации пьесы «Поле» нам необходимо определить скрытую причину «смещения» в восприятии главной героини, которое повлекло за собой «опрокидывание» ее прежней картины мира и стало переломным моментом в ее жизни. Иными словами, во время встречи с Бабой в сознании Лидии Петровны происходит *нечто такое* (мы употребляем неопределенное местоимение, чтобы подчеркнуть эту непроявленность информации), что дает ей действенную силу отрицать все очевидные смыслы и наделяет правом

⁶⁷ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 28.

⁶⁸ Там же. С. 22.

выступить по отношению к своим товарищам в качестве резонера, подвергающего сомнению истинность их существования.

Невидимую основу связи Лидии Петровны и Бабы возможно раскрыть тогда, когда мы откажемся рассматривать их образы как статичные фигуры, в содержательном аспекте, и обратимся к ситуации динамического диалога, где один герой открывается через другого. Определим, в чем именно состоит функциональное значение образа Бабы по отношению к героине и к читателю.

1. 1. 1. Образ Бабы и его функциональное значение

Баба уклоняется от любой попытки придать ее образу оформление, включить в картину мира: она мечется по полю, настаивает на своем внеземном происхождении (она живет «везде» и взялась «отовсюду») и, самое главное, отказывается называть свое *имя*, предпочитая ему различные прозвища, что указывает на «затемненность» ее существа. Лидия Петровна не может отождествить встреченную ею женщину с чем-либо/кем-либо из умопостигаемой реальности, в финальной части она отрицает даже то, что Баба является бабой: «Во-первых, ты не баба... ты... я не знаю, кто ты»⁶⁹. Баба называет себя «Убиенько», «тетенькой», «злом мира», «бабой-убийцей» – очевидно, стараясь запутать героиню и внушить ей чувство страха, подавить ее. Но вместо этого Баба для Лидии Петровны предстает в качестве нелепого существа:

Б а б а. Я баба-убийца, меня весь мир боится! <...> Одна ты не боишься, недоразвитая. <...> Открываю тайну. Ахтунг, ахтунг, лиссн ту ми, слушай сюда. Я зло мира! Ура!

⁶⁹ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 22.

Л и д и я П е т р о в н а. Да какое ж ты зло мира! Ты вон – цыпленок синюшный⁷⁰.

Черта, которая определяет поведение Бабы, – отсутствие представления о нормативности, что ставит ее по другую сторону от «группы товарищей», заставляет контрастировать с тем миром «линейности», из которого приходит Лидия Петровна. Функционально образ Бабы смещается с текстового уровня и проявляет себя в прямой связи с восприятием читателя: он необходим, чтобы заставлять нас видеть его в качестве ключевой для понимания фигуры, предполагать в нем концептуальное наполнение, без которого невозможно раскрыть сюжет. Мы как бы соблазняемся кажущейся оригинальностью Бабы, потворствуем ее желанию предстать в нашем сознании кем-то очень значительным, содержащим в себе «сгусток» смысла. Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий сравнивают Бабу с «лешачихой» («Она равна Природе и Смерти»⁷¹), существом, которое водит героиню, запутывает ее и кружит, не давая проникнуть в сердцевину, постичь смысл и таким образом выйти из заколдованного круга – и это верно не столько по отношению к Лидии Петровне, сколько по отношению к читателю.

Назначение Бабы – отвлекать внимание от героини, «размывать» фокусную направленность читательского взгляда: мы думаем, что образ «тетеньки» содержит в себе главную загадку, но, между тем, он «пуст», не наполнен семантикой. Очевидно, что этой деталью Н. Садур воссоздает закон, который становится источником возникновения драматических ситуаций в жизни: в погоне за призрачным и отвлеченным человек, бывает, не способен увидеть то, что ему действительно предлагается как необходимое и существенное. Отказываясь искать в образе Бабы эвристическую компоненту, читатель выходит к пониманию авторской позиции: собственно смысл, по

⁷⁰ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 14-15.

⁷¹ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 516.

Садур, может быть сосредоточен только в «настоящем» человеке, в тайне его личности и его жизни.

Эта творческая установка Н. Садур созвучна мысли Ф. М. Достоевского о том, что личность человека является тайной, которая требует разгадки и может быть открыта исключительно через «другого», внешнего наблюдателя, который, в свою очередь, познает и себя⁷². Чувство присутствия тайны в человеке ведет к познанию через противоположное, обратное. Сознвая всю невозможность понять «другого», мы вступаем в своеобразный диалог с ним тем, что острняем взгляд и начинаем обращаться к созерцанию, наблюдению, достигая более объективного и «очищенного» от предвзятой стороны восприятия, выходящего за пределы наших субъективных оценок и прошлого опыта.

Таким образом, функция Бабы заключается в том, чтобы рассеивать внимание читателя и не давать ему сосредоточиться на героине. Определим, как именно Баба выводит Лидию Петровну за границы рационального, смыслового восприятия.

Отказываясь от отождествления себя с какой-либо закреплённой формой (домом, семьей, родиной, социальным статусом, профессией) и не называя своего подлинного имени, Баба выступает как элемент хаоса – она «расшатывает» системность мышления героини. Фиксированная, иерархически выстроенная картина мира, ранее обеспечивавшая Лидии Петровне опору в реальности, начинает обнажать свою «пустотность». Выпадающий из общего универсума элемент создает вихревое поле, которое приводит систему в динамическое состояние, вызывает возмущение – в случае с Лидией Петровной открывает ей ее иррациональную, «спящую» в статичных условиях природу. Таким образом, картина мира Лидии Петровны начинает «размываться», ее восприятие становится «текучим», неспособным зафиксироваться на внешнем

⁷² Приведем цитату из письма Ф. М. Достоевского: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать. И ежели будешь разгадывать ее всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (*Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений*: В 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28.1. С. 63).

плане. На это непосредственно указывают метафоры, описывающие происходящее с планетой Земля: с нее *сползает* поверхность, она *сдвигается* со своей оси, начинает *плыть* в океане. Это состояние экзистенциально, оно обнажает и обостряет один из главных страхов человека – страх себя (своей иррациональной природы).

Возникает парадокс коммуникации – при очевидном присутствии «другого» Лидия Петровна, не могущая его соотнести и отождествить с чем-либо из умопостигаемого, дать ему имя и встроить в свою картину мира, оказывается наедине с собой, поставлена перед фактом собственного существования.

Л и д и я П е т р о в н а. Людей нету почему-то.

Б а б а. Ты есть.

Л и д и я П е т р о в н а. (*слегка опешив*). Я?⁷³.

Из фрагмента мы видим, что Баба выступает по отношению к Лидии Петровне в качестве *зеркала*: «кружением», отрицанием очевидного, уклончивостью, косвенностью своего существа она провоцирует героиню на то, чтобы обратиться на себя, внутрь себя. При этом Лидия Петровна не может опереться на свое рацию, обрести в нем защиту и «союзника» – она оказывается в ситуации смыслового провала, который стремится достичь абсолютной степени и рождает головокружение, что ведет к удвоению внерационального страха, максимально обостряет его.

Б а б а (*поет песню*). Дорога, ты дорога, дороженька эх ты!

Л и д и я П е т р о в н а. (*кричит*). Замолчи сейчас же! Я с ума сойду!

Б а б а (*холодно и властно*). Не сойдешь⁷⁴.

⁷³ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 6.

⁷⁴ Там же. С. 11.

Оказываясь в ситуации «удвоенной» пустоты (на безразмерном поле с однообразным пейзажем и в присутствии бесчеловечного в своем отрицании всех «формул» и основ жизни «другого»), Лидия Петровна не постигает «грустную» мысль о тщете бытия, как это можно предположить в сюжетах западного театра абсурда, и не выходит к абсолютному равнодушию, что было бы естественно в постмодернистской картине мира, но испытывает невыносимый в своей тяжести ужас существования. Чтобы в своем сознании окончательно не «уплыть» с поверхности Земли и не потерять связь с разумом, Лидия Петровна буквальным образом начинает держаться за сердце как за единственное, что дает ей почувствовать опору:

Остановилась, схватившись за сердце.

Б а б а (*понимающе*). Потянуло?

Л и д и я П е т р о в н а. Ну да, как-то потянуло... неприятное чувство. <...>.

Ты какая-то странная, слишком странная, тетенька, ой! (*Хватается за сердце*).
<...>.

Л и д и я П е т р о в н а (*внезапно*). Тоска какая!

Б а б а (*ликуя*). Потянуло! Потянуло!⁷⁵.

Тянущая боль в области сердца становится знаковой, «говорящей», отражая на телесном уровне глубину страдания Лидии Петровны от факта собственного существования. Обращаясь внутрь себя, героиня чувствует тоску, что ведет ее к сознанию пустоты своей внешне насыщенной событиями жизни и к встрече со страданием, которое невозможно преодолеть защитным механизмом рационализации: оно беспредметно. Лидия Петровна в форме безотчетной тоски переживает жизнь как дар и себя как не соответствующую ему.

⁷⁵ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 11.

В этом состоит принципиальное отличие Н. Садур от авторов, разрушающих в своих произведениях базовые оппозиции и отрицающих иерархию: она нагнетает «отрицательное» состояние через удвоение, где переживание пустоты внутреннего мира («минус») и внешнего мира («минус») дает обостренную степень самосознания. Выходя за рамки рационального, освобождаясь от всех обыденных смысловых опор и устойчивых ориентиров, Лидия Петровна не становится равнодушна, как животное, но достигает предела в своем самосознании, что отражается в нефизического свойства боли в области груди и несет страдание, облагораживающее и возвышающее человека. Лидия Петровна обретает освобожденный от событийного времени взгляд, который представляет собой «обжигающий» в своей остроте и поэтому короткий «миг правды», ставящий человека в ситуацию выбора.

Выбор обусловлен тем, что это состояние, где чувственное обретает свойство сверхчувственного и сверхрационального, не может быть достигнуто в обычных условиях, оно открывается на пределе сил, в критической ситуации: будучи острым и синтетическим, оно характеризуется силой переживания, его невозможно выдерживать долго, и, соответственно, при возвращении в привычную обстановку и в спокойные условия жизни человек не испытывает его. Оказываясь в повседневности, человек проявляет себя в ситуации выбора, где он может либо попытаться восстановить прежнюю картину мира как истинную, а новую – забыть как сон, наваждение, обман зрения, либо «обжечься» осознанием «приблизительности» своего прежнего существования и предпринять попытку обрести подлинный смысл.

Рассмотрим, что происходит с Лидией Петровной при ее смещении с уровня рационального на уровень сверхчувственного восприятия.

1. 1. 2. Образ Лидии Петровны в контексте проблемы самопознания

Чтобы определить существенную черту, которая исчезает у главной героини после события в «Поле», обратимся к началу пьесы. Лидия Петровна пребывает в неведении о себе – неосознанно она выдает умозрительное за реальное и незаметно растворяется в ролевых клише. Прежде всего, героиня воспроизводит стереотипы, связанные с представлением об «образцовой женщине»: выказывает слабость и неприспособленность к суровой жизни, жалуясь на плохие бытовые условия («Л и д и я П е т р о в н а. Условий нам не создали, столовая, это ужас, страшно войти. Настроения никакого нет, холодно, грязно»⁷⁶); ругает Бабу за отсутствие чулок осенью, апеллируя к своему «женскому» опыту; хочет повязать ей платочек, демонстрируя заботу; старается подбодрить ее и утешить; зовет на помощь мужчину (Александра Ивановича). У Лидии Петровны есть устойчивые представления о себе, но при этом ее определяет незнание, насколько этот образ, «нарисованный» в ее воображении и обусловленный опытом предыдущей жизни, соответствует реальности.

Приведем в качестве примера фрагмент, где отчетливо слышна отвлеченность героини от действительности, что проявляется, прежде всего, в нежелании сопроводить свои слова поступком или жестом по отношению к «другому».

Л и д и я П е т р о в н а. ох... у вас ноги голые. Вы же простудитесь. Нельзя в резиновых ботах, без чулок...

Б а б а (*всхлипнув*). Добренькая. <...>

Л и д и я П е т р о в н а. Как нету? Сейчас октябрь. Я не понимаю. Я вам как женщина говорю, вы все себе простудите, вы что думаете, это шутка, с голыми ногами в октябре?

Баба смотрит на нее искоса, стыдливо, испытующе.

Ну хотите, я вам дам... дам чулки... только это очень странно.

⁷⁶ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 8.

Б а б а. Хочу.

Л и д и я П е т р о в н а. Ну не сейчас же! У меня нету лишних с собой.

Б а б а. Сейчас!

Л и д и я П е т р о в н а. Как то есть?

Баба смеется. (Вглядывается в Бабу, с жалостью). Ах, вон оно что... бедная...⁷⁷.

Главное, что определяет реплики Лидии Петровны, – их внеконтекстуальный, не связанный с конкретными обстоятельствами и человеком характер: преувеличенно жалея Бабу, она не может предложить ей реальную помощь. В итоге эта речь, исполненная заботой о «другом», обретает свойство семантически пустой и неуместной, она *абсурдна*. Таким образом, внутренний жест не соответствует внешнему выражению, поэтому бытийное состояние главной героини определяется слабо уловимым оттенком лукавства, который обусловлен ее незнанием о себе.

Лидия Петровна и сострадательна, и заботлива, и искренна – но все это *в меру*, без готовности, если понадобится, снять свои чулки и отдать Бабе, либо, при невозможности это сделать, не говорить ей слов о понимании. На эту «умеренность» героини указывает сама Баба, давая ей такую характеристику, как «добренькая», – сама уменьшительно-ласкательная форма прилагательного в данном контексте указывает на дробление признака, неполноту свойства. Далее Баба назовет Лидию Петровну «дурой слепошарой», очевидно уподобив ее незнание о себе сердечной слепоте и движению наощупь, во тьме.

Отметим, что Баба обладает особой проницательностью, в которой не следует, тем не менее, искать сверхъестественного и фантастического – в этой детали лишь воссоздается закон полноты бытия. Отказываясь от отождествления себя с «домом», «семьей», «культурой», Баба начинает видеть адекватно своему выпадающему из материального мира восприятию – сама

⁷⁷ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 8.

безосновность ее существования становится реальной силой: ничто из внешнего мира не может заслонить от нее другого человека, поэтому она замечает невидимое обычному, погруженному в мысли о себе наблюдателю. При кажущейся неорганизованности и хаотичности своего существа Баба сосредоточена на другом, цепко выхватывая то существенное, что определяет его личность.

В финальной части пьесы «Поле» Лидия Петровна раскрывается с обратной стороны.

Б а б а. ...(*роняет бот в яму.*) Отдай ботик! Лида, отдай ботик!

Л и д и я П е т р о в н а (*из ямы*). Не отдам, пока не вытащишь меня.

Б а б а. Ты че, я ж босая!

Л и д и я П е т р о в н а. Все равно!⁷⁸.

Оказываясь в ситуациях, связанных по признаку внешнего подобия, Лидия Петровна демонстрирует прямо противоположные реакции: если в завязке, увидев «тетеньку» без чулок, она проявляет себя как заботливая женщина, то затем, отбирая у той же «тетеньки» ботинок, выказывает свое полное равнодушие, ведет себя в соответствии с внутренним ощущением. Таким образом, в этом альтернативном варианте поведение Лидии Петровны становится прямолинейным: она говорит то, что чувствует, и поэтому здесь ее образ представляется более человечным и «живым», а ее высказывание – информативным и емким, исключая фатическую компоненту⁷⁹. Прием воссоздания двух идентичных случаев, в которых персонаж раскрывается со своей внешней стороны и изнаночной, выполняет следующие функции в тексте.

⁷⁸ Сакур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 18.

⁷⁹ Как пишет Т. Г. Винокур, фатическая речь представляет собой оппозицию «информативной». Фатическая речь ориентирована не на сообщение, а на общение с адресатом, выполняет контактоустанавливающую функцию. Подробнее см.: Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. М.: Либроком, 2009. С. 135-140.

Во-первых, наблюдая главную героиню в «примерно» одинаковых ситуациях, адресат может прочувствовать разницу между двумя образами Лидии Петровны. В начальном варианте ее поведение определяется условностью⁸⁰, которая возникает на основе представлений о правильном и принятом в обществе, в итоговом – непосредственностью, отказом от ритуальных форм общения, что делает его более уважительным по отношению к «другому»: она не лжет, выказывая свое равнодушие, и не вводит в заблуждение относительно себя, своих чувств и намерений.

Во-вторых, очевидно, что такое разделение на «до» (первая ситуация) и «после» (вторая ситуация) выступает в качестве имплицитных ограничителей: знаковым образом они призваны сообщить о том, что за это время с Лидией Петровной происходит некое глобальное событие, потрясение, которое смещает ее восприятие, – из искривленного, с некоторой долей лукавства и «растворения» в ролевом, оно обретает свойство прямолинейного, отказывающегося от подмены сути видимостью.

Однако если мы обратимся к содержательной стороне текста, к собственно пересказу события, то причина метаморфозы с сознанием героини останется для нас скрыта и очевидное, заложенное на поверхности объяснение вряд ли нас удовлетворит. Сообщается, что Лидия Петровна, пытаясь поймать Бабу, зло мира, чтобы установить рай на земле, не справляется с испытанием, что приводит всех к гибели, затем она проваливается в яму и сидит в ней, – вот все, что можно ответить на вопрос о причинах, если мы ограничимся одной только внешней стороной. Очевидно, что такое абсурдное, с точки зрения здравого смысла, описание события воссоздает в форме образа опыт самопознания, который требует для своей расшифровки читательского «включения» в предлагаемую ситуацию.

⁸⁰ В данном контексте мы употребляем слово «условность» в его втором значении, которое дано в словаре Д. Н. Ушакова: «Условность – 2. Общепринятый, но лишенный реальной, действительной ценности обычай, порядок» (Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Проф. Д. Н. Ушакова. Т. 4. М.: ТЕРРА, 1996. С. 991).

Данная особенность позволяет повторить утверждение о символической природе искусства Н. Садур: окказиональный образ-символ выступает 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.

Чтобы открыть смысл, заданный подобной формой, нам необходимо последовательно ответить на два вопроса: каким образом, приняв участие в «шутке», Лидия Петровна начинает сомневаться в подлинности окружающего ее мира и даже в том, что живы дети («...даже в детях я сомневаюсь, понимаете?»⁸¹), и в чем конкретно заключается ее познание?

Как мы говорили ранее, Баба своими попытками уклониться от имени и «бегающим» поведением лишает Лидию Петровну возможности сохранять опору на привычное рациональное восприятие. Восприятие героини становится более импульсивным, непосредственным, что характерно чаще всего для детей, которые позднее, по мере взросления и обретения жизненного опыта, как правило, становятся более отстраненными от происходящего. Лидия Петровна на короткий срок обретает «детское» восприятие, и потому Баба предлагает ей альтернативный, лишенный умозрительности и отвлеченности от конкретной ситуации путь познания – *игровой диалог*.

Лидия Петровна ведет себя наподобие ребенка, она начинает верить в реальность происходящего. Но от ребенка она отличается тем, что также рефлексировать и вовлекается в игру с осторожностью. Героиня обретает парадоксальность мышления: она выступает как ребенок – по своей обостренности восприятия, ослаблению власти рационального, и продолжает быть взрослым – по тому оттенку скептицизма и недоверия, который слышится в следующей реплике и которого не может быть в абсолютно наивном сознании:

⁸¹ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 30.

Л и д и я П е т р о в н а. (*озируется*). Как по-прежнему странно устроен человек: я не верю, что она – зло мира, но я... но я на всякий случай ее поймаю...⁸².

Лидия Петровна, с одной стороны, движима азартом, интересом, с другой стороны, она озирается по сторонам – ей стыдно, что товарищи ее увидят и *засмеют*. Эта абсурдность, нелепость ситуации выводит Лидию Петровну на иной уровень восприятия, который осмысляется через парадокс. Простодушие, свойственное ребенку, и страх разоблачения, характеризующий взрослого, вызывают чувство двойственности происходящего, чем деформируют оптику восприятия, как бы сдвигая ее под угол, преломляя на две составляющие, рождая зеркальный эффект. Человек оказывается поставлен в своего рода экспериментальные условия – он испытывает противоположные состояния одновременно и поэтому раздваивается между *мне кажется* («я-взрослый, и опираюсь сугубо на рациональное») и *действительно есть* («я-ребенок, и верю своим чувствам»), ощущает себя на грани между очевидным абсурдом и высшим, внелогическим смыслом.

Такое двуплановое поведение близко к сценическому, суть которого, по словам Ю. М. Лотмана, заключается в том, чтобы «знать и не знать одновременно»⁸³. Антиномичность положения, способность к двуплановости: с одной стороны, вовлеченность (максимальная степень незнания) и, с другой стороны, сохранение дистанции (предельное знание) – возможна у людей с чрезвычайно пластичной и подвижной психикой, с особой, внутренней живостью, то есть у тех, кто сохранил в себе «детство» как напоминание о возможности полноты бытия.

Игра основана на парадоксальном. Она включает элемент условности, образуя отграниченное от повседневной жизни пространство, где каждый из

⁸² Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 15.

⁸³ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб: Искусство – СПб, 2000. С. 585.

участников знает правила и действует в соответствии с ними, и элемент открытости, спонтанного развития – ни один из участников не может предсказать результирующего исхода и предвидеть случайности, которые могут возникнуть в процессе: убегая от Лидии Петровны, Баба неожиданно падает, рискуя быть пойманной. Это сравнимо с игрой на сцене, где актеры, отлично выучив свои роли, каждый раз играют их по-разному – сама форма театрального спектакля подразумевает также импровизацию, не исключает случайного нарушения предсказуемого развития, что требует перестройки.

Закон, который определяет игру и отличает ее от всех других способов познания, заключается в невозможности для участников вернуться в начальную точку и прочувствовать всю остроту ситуацию заново, поверить в реальность происходящего во второй раз. Лидия Петровна после первой попытки не смогла поймать Бабу и пробует это сделать еще раз, но элемент стихийной вовлеченности, детской наивности оказывается утрачен вследствие того, что «другой» (Баба) больше не поддерживает игровую ситуацию.

Б а б а. (*моментально вскочив, сурово*). Все, Лида. <...>

Л и д и я П е т р о в н а (*крадется к ней*). Я поймаю!

Баба стоит неподвижно. <... >Лидия Петровна схватила Бабу. <...>

Л и д и я П е т р о в н а. Попалась, гадина! (*Трясет Бабу, как былинку*).

Б а б а. Ой, ой, пусти! Больно же! Замотала всю!

Л и д и я П е т р о в н а (*отпускает Бабу*). Правда, что же я... я схожу с ума. Больную женщину ловлю, простужусь вот-вот, товарищей потеряла⁸⁴.

В данном фрагменте мы видим, что один из участников во второй раз охладевает к игре, перестает вовлекаться в диалог. Баба становится, как на это обращается внимание в пьесе, внутренне и внешне неподвижна, у нее исчезает азарт игрока. И, соответственно, Лидия Петровна, видя отстраненность и

⁸⁴ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 16.

безучастность Бабы, начинает снова входить во власть рассудочного, вспоминать о нелепости своего положения. Это *охлаждение*, возвращение к «взрослому» отчетливо слышится в приведенной выше фразе Лидии Петровны: «Правда, что же я... я схожу с ума. Больную женщину ловлю, простужусь вот-вот, товарищей потеряла».

Синхронное совпадение двоих является базовым условием игры, которое обусловлено ее предельной диалогичностью, где каждый ставит себя в зависимость от «другого» и также от случая, т.е. разного рода непредвиденных обстоятельств (падение Бабы, например). В этом смысле высказывание «лови момент» как нельзя лучше подходит к описанию игровой ситуации: в том случае, если один участник охладает или утратит интерес и замкнется в себе, второй не сможет сыграть в одиночку и обрести реализм переживания.

Особенность игровой формы познания заключается в том, что как только человек принимает правила и вовлекается в действие, возможно, не вполне осознанно для себя, он оказывается «подхвачен» игровой, оргийной стихией, соединяется с ней в едином порыве, исключая возможность остановиться, на что указывается в пьесе:

Б а б а. Лида, Лида, теперь не останавливайся, до конца лови, без остановок, а то всех погубишь, весь мир. С одного разу только и можно ловить, Лидушка!⁸⁵.

Игровая форма познания предполагает диалектическую заостренность, соединение стихийного «подхватывающего» и рационального «тормозящего» моментов. Волевой решимости достичь результата сопутствует боязнь окончательного; горячему желанию исполнить и воплотить – «леденящий» страх исполненности и воплощения, поэтому игра дает переживания, несопоставимые с повседневными по своей силе. Если в обычной жизни наши ощущения «одномерны»: мы можем грустить, веселиться, испытывать страх и

⁸⁵ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 15.

т.п., но все это в разные промежутки времени, то здесь в едином моменте встречаются полюса: одному предельному чувству сопутствует прямо противоположное, и эта двойственность рождает остроту переживания, чувство синтезируется, становится целостным. В жизни такие двойные состояния также возможны: например, если наша ненависть настолько велика, что в определенный момент мы открываем, что это обратная сторона любви, форма сильной связи и т.п.

Это экзистенциальное состояние вовлеченных в игру людей разделяет их – на тех, кто остановился и «застрял» на середине, испугался пойти дальше, и на тех, кто преодолел свой страх *дойти до конца* единственно для того, чтобы из конечной точки открылась перспектива обзора и стало возможным окинуть взглядом весь путь и познать его скрытый в глубине смысл. Таким образом, гносеологический импульс, тяга к познанию для Лидии Петровны и для всех главных героев Садур выступает в качестве центростремительной силы, которая настолько велика, что преодолевает власть центробежной силы, закономерно обусловленной страхом.

Игра обращает к неопосредованному рассудком переживанию, делая его по своей силе несопоставимым с обычными чувствами из жизни, – в сравнении с ними она дает субстрат, «сгусток» ощущения, предполагает потрясение. Игра представляет собой условную форму, поэтому она определяется законами искусства, но участник здесь выступает в двойном качестве – как вовлеченный в процесс и «поглощенный» им и как отстраненный от него, в глубине души помнящий об условности происходящего. Не подчиняясь требованию внешнего жизнеподобия (здесь есть элемент условности, дистанции), игра дает реальные переживания, заставляет чувствовать ту глубину, или присутствие «второго» дна, которое возникает в парадоксальном, обоюдоостром ощущении. Можно сказать, что игра – это то преувеличение, которое необходимо для того, чтобы «высветить» истинное, проявить невидимое в бытовых, привычных условиях,

явить некую эссенцию жизни и «самости» человека, придав происходящему эстетическую и этическую окраску.

Теперь попробуем ответить на вопрос, какой же «реальный» опыт получает героиня в игровой форме познания.

Испытание Лидии Петровны, во время которого она ловит Бабу, чтобы установить рай на земле, обращает читателя к библейской теме. Героиня хочет искупить первородный грех, который исказил природу человека и стал причиной зла в мире. Она пытается обновить мир в этом испытании, принести благую весть. При этом Лидией Петровной, которую встреча с Бабой выводит ее за пределы рационального, движет не мысль, желание, расчет, но глубинное побуждение, «благое намерение», которое по масштабности своего замысла возвышает ее над собой отдельной и обособленной.

Когда Лидия Петровна бежит за Бабой, она, «подхваченная» игровой стихией, на мгновение *совершенно* верит в реальность ситуации и, в своей попытке искупить первородный грех и поймать «зло мира», занимает самое «верхнее» по отношению ко всем «другим» положение: не только преодолевает закон, но сама становится законом, осознает себя вершителем человеческих судеб, «ловит момент» упоения своей силой, свободой от земных рамок и ограничений, от самого себя – она обретает себя в *стихии власти*.

Героиня, таким образом, познает альтернативу всем своим жизненным и «горизонтальным» связям – она метафорически «вертикально» воспаряет и отрывается от Земли, теряет чувство реальности происходящего и оказывается в точке акмэ: на одно мгновение освобождается от силы земного тяготения (на понятийном языке пьесы – «выпрыгивает из себя»), окидывает взглядом мир и себя самое с недостижимой высоты.

Отметим, что такое испытание, устремляющее от «горизонтали» в абсолютную «вертикаль», проникновение на самый верх и возвышение над собой и, следовательно, над всеми остальными, может выдержать в художественном мире Н. Садур только главный герой. Само это переживание

предполагает «горнюю» атмосферу, где нет ничего жизнеподобного, оно выходит за рамки земного, является пограничным. Очевидно, поэтому Лидия Петровна является главным объектом изображения дилогии «Чудная баба»: она контрастирует с персонажами вследствие опыта познания себя через «вертикаль», стремления уловить момент воспарения, устремленности в самый верх. Эта особенность добавляет еще один «штрих» к образу протагониста Садур: он выступает как наиболее проявляющийся в критические ситуации, но, так как в реальной жизни они редки, его определяющее состояние – это духовное томление и тоска по небывалым отношениям, острым переживаниям, дающим чувство присутствия высшего смысла.

Тем не менее, достигая в своем «полете» самой высокой точки мироздания, уподобляясь Абсолюту, героиня почти сразу «опрокидывается», оказывается низвергнута с небес на землю. И, так как она чрезмерно высоко воспарила, то, соответственно, и слишком *глубоко* падает – ниже поверхности, что воссоздается в образе проваливания в яму, под землю. Познав свое величие, Лидия Петровна в равной степени проникается своей человеческой «малостью»: претендуя на обладание абсолютной властью и силой, она не выдерживает проверки объективной реальностью. Вот как это описывается в пьесе:

Вдруг Баба споткнулась и упала. Лидия Петровна вот-вот схватит ее. <...>

Не трогай, загниешь!

Л и д и я П е т р о в н а (отскочив). Ай!

Б а б а (моментально вскочив, сурово). Все, Лида⁸⁶.

В данном фрагменте мы видим, что героиня, в последний момент одергивая руку от Бабы, отказывается пожертвовать собой. Это прочитывается как жест отречения от своего переживания «пьянящей» власти – Лидия

⁸⁶ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 16.

Петровна испытывает непреодолимое чувство самосохранения, по-человечески понятную *жалость к себе*, поэтому она, *касаясь* абсолютного, удерживается от окончательного, как в утверждении (последнее «да»), так и в отрицании (последнее «нет»). Другими словами, Лидия Петровна, героически побежав ловить «зло мира» и преодолевать греховную природу человека, в последний момент останавливается на краю и внезапно постигает свою негероическую и непреступную суть: она не может отказаться от себя «реальной» во имя счастья «призрачных» других. Таким образом, игра переходит в «подлинную реальность», приводя Лидию Петровну к самопознанию. Лидия Петровна прозревает с максимальной полнотой свое личностное несовершенство: у нее нет «почвы» для осуществления своей мечты – абсолютной любви к человечеству.

Во второй части – пьесе «Группа товарищей» – Лидия Петровна описывает это чувство: «...пока не погубила всех вас своей дерзкой мечтой о всеобщем счастье...»⁸⁷. Героиня здесь признается в том, что она не только мечтала о «запредельном», но также имела *дерзость* попытаться воплотить абсурдное в жизнь, в реальность. Для Лидии Петровны, как следует из контекста, доказательством человеческого в человеке будет не только мечта об идеальном, но и попытка его исполнить, пойти против законов земной логики, что и происходит в пьесе «Поле». Таким образом, Баба выступает в качестве того, кто через свое присутствие и игровое испытание открывает Лидии Петровне ее саму с обратной стороны: она выводит ее за рациональное и задает задачу, соразмерную духовному запросу героини. На символическом уровне Баба выступает как проводник: она отражает самую суть Лидии Петровны и той открывается, что ее стремление к идеалу («дерзкая мечта») и бессмысленная, «глупая» попытка его осуществить, воплотить в реальность – и есть определяющий ее личность стержень.

⁸⁷ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 36.

Когда Лидия Петровна отскакивает в сторону, повинувшись чувству самосохранения, или действуя в соответствии с правдой о себе (о своей негероической, зависимой сути), к ней приходит осознание: мечтая о счастье всего мира, она не имеет действенной силы любви к человечеству и поэтому не способна пожертвовать собой во имя спасения других, не может вдохнуть жизнь в свою мечту и совершить чудо. Но в том случае, если бы героиня поймала Бабу, – это выступило бы как прямое следствие ее самообольщения, где преодоление страха гибели было бы продиктовано не любовью к другим, но желанием «удержаться на высоте», сохранить лицо и создать *видимость* героической личности, не являясь таковой в действительности, на что метафорически указывает Баба: «Лида, ты б одна сгнила, как картошка в грязи, а все бы цвели вечно, Лида, вечно...»⁸⁸.

Это можно истолковать следующим образом.

Переступив через невидимый предел, наличие которого фиксирует и определяет возникающее внутри героини чувство (самосохранения, истинности происходящего), Лидия Петровна окончательно утвердилась бы в своей верхней точке, в праве на место Абсолюта, и оказалась бы в ослеплении от себя самой, от своего непобедимого величия и сияния, соблазнившись мыслью о вседозволенности. Все остальные люди, которые продолжали бы сохранять укоренение и связь с «почвой», жили бы и «цвели», а она в сердцевине своей личности стала бы «загнивать», обольщаясь насчет себя и, следовательно, разрывая связь с чувством реальности. В этом заключается особенность игровой формы познания: в ней человек совершает как бы круговое движение: проходя круг, героиня возвращается в исходную точку неопределенности, сомнения, развилки. Давая возможность прикоснуться к абсолютному, игровая форма познания уберегает от окончательного и снова выводит человека в диалог, в состояние поиска и открытости «другому».

⁸⁸ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 16.

И приняв участие в испытании (попытка осуществить «дерзкую мечту»), и отскочив в сторону (страх гибели и застывлости в своем знании), Лидия Петровна остается *верна* своему чувству правды о себе, искреннему порыву – и это единственное, что спасает ее личность от «загнивания». Видимо, об этом писал Лермонтов в стихотворении «Мой дом»: «Есть чувство правды в сердце человека, / Святое вечности зерно»⁸⁹. Эти, в сущности, простые слова наиболее точно воссоздают тот личностный, включающий момент сокровенного, опыт познания, который Лидия Петровна обретает в пьесе «Поле», и поэтому, как можно предположить, Баба для нее связана с семантикой «чудесного», что следует из названия.

Закljučая эту часть, посвященную интерпретации пьесы «Поле», можно сделать следующие *выводы*. Бытийное положение Лидии Петровны в пьесе «Поле» вследствие опыта познания себя в «вертикали» (выше неба и ниже земли⁹⁰), своего величия и в равной степени своей малости, становится неустойчивым, тяготеет к противоположностям, что напрямую воплощается в оптике ее восприятия.

Лидия Петровна перестает чувствовать жизнь в ее внешней событийной стороне, ее оптика становится как бы «смещенной»: она либо преувеличивает, и в этом стремится к абсолютизации, либо преуменьшает – также с предельной интенсивностью. Если в начале Лидия Петровна в пьесе «Группа товарищей» говорит Александру Ивановичу: «Вы даже уволить меня не сможете, потому что вас нет, понимаете?»⁹¹, через это преувеличение возвышаясь над ним и указывая на его слабохарактерность, то в финале она заявляет – «Я одна, только

⁸⁹ Лермонтов М. Ю. Избранные сочинения. М.: Русская книга, 1996. С. 188.

⁹⁰ В пьесе «Миленький, рыженький» Садур афористически проводит различие между «думаньем» и «мышлением»: «Мышление, это когда выше неба и ниже земли, а тебе видно. Думанье, это когда про обыкновенное» (Садур Н. Обморок. Книга пьес. Вологда, 1999. С. 468).

⁹¹ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 31.

я лежу в сырой, глубокой земле, а мир цветет, счастливый, счастливый, живой!»⁹², достигая в своем самоумалении предела.

Эта особенность является прямым следствием опыта ее *воспарения и падения*. Познание себя в «вертикали» порывает все ее связи с «поверхностью», с «горизонтом», с событийной стороной реальности и лишает возможности отношений, наполненных «теплотой», исключает оттенок неискренности по отношению к «другому».

Между Бабой и Лидией Петровной устанавливается невидимая, но имеющая действенную силу и поэтому «реальная» связь. Такая связь лишена содержательного наполнения, она не возникает на почве влечения, кровного родства, выходит за предметно-физический мир, не предполагает никакого развития, всецело принадлежит сфере символического. Отношение главной героини к Бабе балансирует на грани *абсолютного* притяжения/отторжения, что проецируется непосредственно в вопросе – солгала ей «тетенька», или сказала правду?

Очевидно, что у Бабы с Лидией Петровной появляется одна на двоих тайна, которая соединяет их. Тайна заключается в том, что Лидия Петровна получает с помощью Бабы опыт познания себя с точки зрения «вертикали», и это выступает как нечто несопоставимое с другими связями и отношениями:

Л и д и я П е т р о в н а. Я уеду в город, у меня там семья, работа. <...>

Б а б а. Не уедешь⁹³.

Главную героиню связывает с Бабой травма самопознания, прикосновение к *чему-то* абсолютному и удержание от окончательности, отказ от последнего знания. Таким образом, Н. Садур не разрушает и не «обнуляет» реальность, но исследует ее глубинные слои, пытаясь определить, что происходит в том случае, когда человек оказывается в ситуации кризиса веры в

⁹² Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 41.

⁹³ Там же. С. 10.

истинность традиционного, устойчивого, рационального, схематичного – любой общепринятой ментальной конструкции. Н. Садур ищет альтернативы, то, что выходит за грань повседневной жизни и вместе с тем не превращается в умозрительное, отвлеченное, эфемерное и призрачное знание, но оказывается связано непосредственно с личностью человека.

Подобная альтернатива может заключаться в том, что человек, освобождаясь от всего внешнего, утрачивая отношения со всем поверхностным, выходит к самой затаенной, скрытой в глубинах памяти боли. Эта «живая» боль является знаком его собственной искаженной, ущербной и нецелостной природы, напоминанием о его личностном несовершенстве. Открытие этой боли является противодействием основной тенденции эпохи постмодернизма: оно уберегает от личностного «рассеивания» и лишает мысли о вседозволенности и своей безграничности.

Главное, что определяет стилистику Н. Садур в пьесе «Поле» и что будет воплощаться в других ее произведениях, – это метафорический «косвенный» язык. Писательница не описывает явление, не называет его прямо, но подбирает не прямые характеристики, чтобы оттенить его и тем самым дать почувствовать суть, как бы кружится вокруг смысла, создает катализирующую среду, или образ «тонкого мира», избегая давать всему *свои имена* и экспериментируя с возможностями восприятия и звучания слова. Поэтому пьесы и проза Н. Садур кажутся странными по языку: они воплощают работу автора со словом, повышая нагрузку на ситуативность высказывания и на контекст.

Садур хочет дать читателю почувствовать слово и смысл, который заключает в себе фрагмент, «продавить» перспективу изображения, вывести с временного уровня (внешнего, причинно-следственного) на пространственный, используя метафоричность, иносказательный язык повествования и придавая художественному высказыванию свойство двуплановости.

Метафорический язык описания выполняет прежде всего функцию воздействия на адресата: он необходим для того, чтобы читатель-скептик, все

подвергающий сомнению, смог прочитать «сообщение» из точки обратной перспективы, обрести *свой личный* опыт приобщения к смыслу. На наш взгляд, этот момент взаимодействия с читателем возникает как следствие отказа автора от формы монологического повествования.

1. 2. Пьеса «Группа товарищей»: познание истины о внешнем мире

Н. Садур строит свои тексты на приеме остранения⁹⁴, который, по свидетельству Б. А. Успенского, генетически связан с загадкой⁹⁵, в которой обыкновенная вещь или явление подаются с непривычной, поэтической точки зрения, обретая яркость, наполняясь звучанием, а случай из повседневности описывается как произошедший впервые и, соответственно, странный, небывалый. Но Садур, экспериментируя с формой, осмысляет понятие остранения радикальным образом: она фиксируется не на том, чтобы описать предмет или явление как увиденные «свежим» и новым взглядом, но, вводя фигуру центрального персонажа, отчуждает жизнь в целом, в ее содержательной и событийной стороне, «опрокидывает» априорность внешних и очевидных связей (причинно-следственных, логических, семантических, временных). Лидия Петровна через себя, свою реакцию подвергает сомнению:

– истинность семейных ценностей: она не хочет идти домой к мужу и детям. «О л я. Отпустите Лидию Петровну домой! У нее ребенок болеет. Л и д и я П е т р о в н а. Нет, нет, я не хочу! <...> (*грустно*) Это не поможет»⁹⁶;

⁹⁴ Понятие приема остранения было введено В. Б. Шкловским и широко использовалось формалистами. Согласно формалистам, главная функция искусства заключается в том, чтобы явить нечто контрастное повседневности и вывести адресата из автоматического восприятия, вернуть ему переживание новизны жизни. См.: Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 58-72.

⁹⁵ Успенский Б. А. «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева // Успенский Б. А. Избранные труды: В 2 т. Т. 2. Язык и культура. М.: Гнозис, 1994. С. 138.

⁹⁶ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 28.

– возможность отвлечься и вернуть себе работоспособное настроение. «А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Хотите в отпуск? Путевку в Сочи? Л и д и я П е т р о в н а. Зачем? Черное море – ложь»⁹⁷;

– наличие в окружающих ее людях личностной основы. «Л и д и я П е т р о в н а. Я не оскорбляла. Лучше думайте, что я болею, сошла с ума, но я не оскорбляла, поверьте мне, дорогие товарищи... муляжи»⁹⁸.

Причиной подобного поведения, нарушающего негласные нормы взаимоотношений в коллективе, становится не каприз Лидии Петровны и не бунт ради бунта, но травматический опыт самопознания, который приводит ее к открытию «приблизительности» своего прошлого существования, к его отвлеченности от истинной жизни. Динамику повествованию придает как сам вопрос, диалектичный в своей основе («я одна погубила всех» и «я одна погибла, а все живут» – утверждения, которые посвящены воссозданию единого явления с противоположных сторон), так и острота его постановки и отстаивание героиней его жизненности.

Мы наблюдаем не столкновение различных идеологических точек зрения по определенному вопросу, но противостояние двух моделей отношения к действительности. Точка зрения, воплощенная в образе Лидии Петровны, представляет собой альтернативу коллективной, она отличается предельно рефлексивным и критическим взглядом на свое «я», на «другого» и на миропорядок в целом.

Вместе с тем вопрос Лидии Петровны не ставит целью разоблачить товарищей и вынести им приговор – он имеет отношение к «смещению» в ее мировосприятии. Это пример противоречия, которое неустранимо с помощью рационального и которое как бы изымает человека из повседневности, не давая ему участвовать в общей жизни. Таким образом, внешний конфликт

⁹⁷ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 33.

⁹⁸ Там же. С. 36.

осмысляется Н. Садур как прямое отражение противоречия в глубине личности человека, который ощущает себя на границе между двумя крайностями.

Обратим внимание, как Лидия Петровна после события встречи с Бабой характеризует окружающий ее мир и людей: «муляжи», «чучела», «ювелирные подделки», «макет», «копия» и т.п. Все эти слова составляют единый семантический ряд, который выступает в качестве знака, отсылающего к образу мертвого мира. Чтобы сделать максимально ощутимым свое восприятие живого как мертвого, Лидия Петровна использует метафоры, которые создают образ человека с «вынутой» сердцевинкой и ассоциативно связаны с *театром марионеток*.

Героиня сравнивает людей, которые ее окружают, с теми, кто лишен своей воли и чьи действия и поведенческие реакции зависят от управляемой ими «невидимой руки» (слепых инстинктов, страхов, социальных регуляторов), которая сводит все к набору строго ограниченных возможностей. Главное, что определяет марионеток, — механическая заведенность: их движение не предполагает сложных комбинаций и лишено пластичности, оттенков живости. При этом Лидия Петровна, отвечая на обвинение Елены Максимовны, не оскорбляет своих товарищей: она так *видит*. На действенность ее знания указывает то, что она тяготится своим новым восприятием, оно печалит ее сердце:

Л и д и я П е т р о в н а. ...(*Понизив голос*). Даже в детях я сомневаюсь, понимаете? Даже они теперь смущают меня и печалят мое сердце⁹⁹.

Такая оптика обусловлена травмой самопознания: она видит так, потому что в ее отношениях со своим «я» и с миром в целом появляется *элемент условности*, ощутимой дистанции — горизонтальные связи рвутся вследствие познания себя с «космической» точки зрения, по вертикали. Поведение Лидии

⁹⁹ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 30.

Петровны становится двуплановым, в ее репликах проступает оттенок парадоксального: утверждая, она одновременно отрицает, и наоборот, что лишает ее реплики однозначно-прозрачного смысла, оставляет ощущение недосказанности.

Лидия Петровна, концентрируясь на своем вопросе, останавливается в событийном времени своей жизни, претерпевает внутри себя нечто статическое, на что она указывает, когда говорит: «Только мое, одно мое сердце остановилось»¹⁰⁰. «Выпадая» из событийной жизни, она открывает в себе своего рода точку пустоты, что наделяет ее более тонким, по сравнению с товарищами, слухом, позволяющим определять неуловимые для обычного, рассеянного восприятия оттенки (лукавства, иронии, преувеличения, искажения, подмены и т.п.).

Пьеса «Группа товарищей» не нуждается в интерпретации как таковой: действие происходит в конструкторском бюро, во вполне узнаваемой обстановке 1980-х гг. В этом реалистически воссозданном антураже Н. Садур придерживается принципа историзма. Тем не менее, в сюжете есть и иносказательный смысл.

Нашей задачей в данном разделе является определить на примере пьесы «Группа товарищей», какую альтернативу предлагает автор, отказываясь от классического действия и персонажа.

1. 2. 1. Импульсное высказывание как средство создания портрета персонажа

Вопрос Лидии Петровны, который она адресуется сначала Александру Ивановичу, затем всем остальным товарищам из конструкторского бюро, представляет собой осторожный, как бы наощупь поиск новой формы

¹⁰⁰ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 41.

взаимоотношений с действительностью. Лидия Петровна оказывается в ситуации выбора, невидимой развилки: если она примет дар познания, она останется верна себе, но выйдет к переживанию внутренней маргинальности. В случае отказа признавать событие встречи за реалию, героиня образно, если исходить из представления о жизни как об облачениях и покровах, вернется в свои прежние одежды, наденет свой «ветхий» костюм. Героиня колеблется на грани между двумя «я» – маской и тем, что является при ее снятии (лицо или личина):

– «этой», *всем знакомой и простой* Лидией Петровной, которая считала себя частью общего (коллектива, родственного корня, социального порядка) и отождествлялась с ним («Л и д и я П е т р о в н а. Я веселая, если стою на ровной дороге, со своими товарищами»¹⁰¹),

– и «той», *никому неизвестной и загадочной* Лидией Петровной, которую она сама познает в пьесе «Поле» и о которой ее возлюбленный говорит следующим образом – «А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Вы говорите стихами, Лидия Петровна, я не понимаю вас, но мне приятно вас слушать»¹⁰².

Если отстраниться от образа героини, то можно сказать, что пьеса «Группа товарищей» иллюстративно воссоздает жизненный закон становления личности. Внутри человека в течение длительного времени зреет семя протеста против сдерживающих проявления его личностного начала факторов. В определенный момент оно созревает окончательно, выходит «наружу» и получает свое разрешение в форме конфликта, который либо заставляет этого человека вернуться в прежние рамки, либо приводит к драматическому и окончательному разрыву со всем, что некогда определяло его жизнь.

Лидия Петровна не только задает вопрос, но и выступает как свидетель его значимости, поэтому товарищи, руководствуясь рациональным мышлением и признавая абсурдность всей ситуации, проникаются его «реализмом», каждый

¹⁰¹ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 14.

¹⁰² Там же. С. 30.

вносит свой вклад в понимание того, что означает быть настоящим. Не отождествляясь с внешними качествами и свойствами, сохраняя по отношению к ним дистанцию, Лидия Петровна не выходит к мысли о своей «пустоте», но открывает альтернативу: она познает себя в состоянии бытийного противоречия, сознавая присутствие в себе противоположных сторон, – положительной (утверждение «я и мать, и жена, и работник, и товарищ, и этим исчерпываюсь») и отрицательной («я не исчерпываюсь тем, что я мать, и жена, и работник, и товарищ и, следовательно, я не мать, не жена, не работник и не товарищ»).

Здесь можно привести в качестве типологической параллели пример из романа Ф. М. Достоевского «Подросток», где Версиков также открывается через состояние раскола между двумя сторонами единого «я», через предельное осознание своей двойственности, которую он, в момент своего отрицания, видит как проклятие человека, его наказание за первородный грех:

... мне ужасно хочется теперь вот сию секунду, ударить его (образ) об печку, об этот самый угол. Я уверен, что он разом расколется на две половины – ни больше, ни меньше. <...> Образ раскололся ровно на два куска¹⁰³.

Эта деталь символически отражает самоопределение себя героем через свою как бы исходящую из глубины личности «расколотость» на две *равные* и, следовательно, истинные и реальные части. Сходство героини Садур и героя Достоевского возникает на основе выхода к единому экзистенциальному состоянию: они оба на себе «переносят» парадоксальность своей человеческой сути, противоречивой природы.

Перед Лидией Петровной открываются два варианта ее жизненного пути: если она признает, что Баба ее обманула, то проигнорирует трансцендентный аспект опыта самопознания, согласится с тем, что ее «видимая» сторона и

¹⁰³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1975. Т. 13. С. 409.

положительный образ – это *вся* правда о ней, и в этом окончательном утверждении лишится «воздуха», замкнется в строгих пределах и останется в «ветхом» костюме. В другом, противоположном случае, признав наличие в себе изнаночной, отрицательной стороны, героиня выходит в открытое пространство, отличающееся предельным диалогизмом, отсутствием равновесия в существовании человека. Этот путь потребует от Лидии Петровны не ролевого поведения, трансляции «чужого» слова и навыков чертежной работы (она конструктор), но проявления своего высшего начала: это путь борьбы, в котором наиболее полно может раскрыться пробудившаяся в ней личность.

Таким образом, вся ситуация обусловлена поиском Лидией Петровной *истины о себе* через «другого» (Александра Ивановича, Оли, Гены, Елены Максимовны) и от результата этого диалогического познания зависит ее самоопределение. По этой причине героиня наделяется исключительным правом: режиссировать действие. Лидия Петровна своим отрицанием поверхностных и очевидных смыслов создает такую ситуацию, в которой каждый участник должен испытать напряжение мысли и чувства, чтобы предоставить соразмерное вопросу доказательство. Героиня выполняет роль творца (невидимого организатора, управителя) всей предлагаемой читателю сцены вследствие следующих особенностей.

Во-первых, в отличие от остальных персонажей, Лидия Петровна обладает внутренней силой, которая возникает вследствие ее отрешения от своего «я», от удобства, «завтрашнего дня» во имя поиска истины и потребности проникнуть в суть. С одной стороны, героиня выступает в качестве участника, заинтересованного в ситуации, с другой стороны, познав относительность своего жизнеустройства (в пьесе «Поле»), она отрешена от себя ролевой и связанной с окружающими ее товарищами.

Обладая высокой степенью чувствительности, Лидия Петровна не боится предстать в глазах своих товарищей романтической, глупой, сумасшедшей,

наивной, злой – то есть разрушить тот положительный образ, в истинность которого она верила до встречи с Бабой и который создавался в восприятии «других». Как только Лидия Петровна рассказывает о Бабе и обвиняет товарищей в «несуществовании», они ее изгоняют. Следовательно, их родственное отношение было мнимым, кажущимся, обманчивым, что и выявляет эта ситуация. Гена, как и Лидия Петровна, также обнажает свою «изнанку», открывает анархизм своего мышления, рассказывая о краже кошелька. Но если юноша только говорит о том, что он разрушил себя таким признанием, то Лидия Петровна действительно разрушает, на что указывает ее бегство из конструкторского бюро.

Во-вторых, она устанавливает пределы допустимого, что создает элемент условности в происходящем и ведет к возникновению ситуации, несопоставимой с обыденной. Лидия Петровна запрещает Александру Ивановичу иронизировать и тем самым попытаться «обнулить» всю серьезность ситуации: «Л и д и я П е т р о в н а. Александр Иванович, я даю вам честное слово, что вам не удастся превратить все это в шутку»¹⁰⁴; опровергает попытки свести сложное к простому («Л и д и я П е т р о в н а (раздраженно). Что бедная, что бедная? Вы думаете, что я сошла с ума? <...>»¹⁰⁵); отказывается от подробных пояснений и комментариев – «Л и д и я П е т р о в н а. Что я могу вам сказать, если вас больше нет»¹⁰⁶. Таким образом, Лидия Петровна посредством своих «запретительных» жестов создает такое мысленное пространство, которое обладает свойством сгущенности и сужения: все товарищи попадают в невидимый круг и оказываются замкнуты в нем, где каждый обращается внутрь себя и раскрывается в импульсном, сдвинутом за рамки подчиненного рассудку неосторожном высказывании.

Каждый из участников оказывается вовлечен, подхвачен стихией отрицания наподобие вихревого поля, поэтому вся ситуация смещается с

¹⁰⁴ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 35.

¹⁰⁵ Там же. С. 31.

¹⁰⁶ Там же. С. 31.

психологического на глубинный, пневматический уровень. Вопрос Лидии Петровны, вследствие его диалектичности и непонятности другим, делает их поведение и реплики более непосредственными и, следовательно, правдивыми, поэтому они становятся знаковыми: персонажи раскрываются с самых существенных сторон. Чтобы определить, почему искренние доказательства подлинности персонажей Оли и Гены Лидия Петровна переводит в статус «неубедительных», обратимся к наблюдению за их речевым поведением. Это позволит нам также составить портреты Оли и Гены, дать им характеристику.

Прежде всего, необходимо отметить, что девушка Оля и юноша Гена системно связаны фигурой Лидии Петровны: каждый отражает одну из граней ее личности. Девушка Оля воплощает собой возвышенную сторону главной героини, их обеих сближает склонность к рефлексии, поиски высшего смысла и т.п. Гена образно воссоздает изнаночную сторону героини, которая проявляется в разрушительном, выходящем за рамки нормативного поведения. Тем не менее, вступая с Лидией Петровной в отношения подобия, Оля и Гена не могут воссоздать ее с точки зрения диалектической составляющей: они не исполнены противоречий. Рассмотрим, почему Оля, копируя и перенимая черты Лидии Петровны, лишена внутреннего сходства с ней.

Пьеса начинается с того, что Оля жалуется на отсутствие интереса к миру, на незнание, зачем мы все живем. Эти размышления обусловлены в первую очередь юным возрастом героини. Скучная, однообразная работа в конструкторском бюро не соответствует ее состоянию расцвета, полноты телесных сил и ведет к тому, что она начинает углубляться в себя, плакать от сознания того, что ее молодость проходит впустую и что ее повседневная жизнь лишена ярких, волнующих переживаний. При этом Оля уверена, что такой протест против механической жизни – не особенность ее личности, но обусловлен ее молодостью и что со временем он иссякнет и в конечном итоге заставит ее смириться с однообразием.

О л я. Я хочу. Но я хочу знать, почему мы все живем? Ну зачем? Ну вот – зачем?

Е л е н а М а к с и м о в н а. Что значит – зачем? Вас никто не спрашивает. Вы живете, потому что вас родили.

О л я. Нет, я молодая, поэтому интересуюсь. Я знаю, одни молодые интересуются всем таким. Пока я молодая, я хочу интересоваться. Я боюсь старости¹⁰⁷.

Здесь мы видим, что Оля сознает, что беспредметный поиск – не ее личная заслуга, но естественное следствие юного возраста, когда любому человеку свойственно «кипеть», обращаться к вечным вопросам и что-то переживать впервые, испытывая чувство новизны и удивления. Очевидно, что возвышенность, волнение, пылкость, равнодушие Оли – отражение возраста ее расцвета, источник жизни, который дается всем молодым без исключения.

Вместе с тем Оля мыслит слишком отвлеченно от жизни в ее сущностной стороне. Рассмотрим, каким образом это воплощается в ее речевом поведении.

Изначально создается впечатление, что у девушки есть внутренний стержень, что сближает ее с Лидией Петровной. Приведем два фрагмента, где можно почувствовать в реплике Оли подобную репликам Лидии Петровны «сжатую» эмоцию, утвердительный жест, который исходит из отрицания:

Л и д и я П е т р о в н а. Почему вы так легко поверили мне? А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Потому что я расположен к вам. Л и д и я П е т р о в н а. Нет. Потому что вас нет. Муляжам все равно. Докажите, что вы есть ¹⁰⁸ .	О л я. Помолчите. Раз вопрос встал ребром, вы все должны разобраться в нем. Вот я живу! <...> Да, вам, Елена Максимовна, почему-то не нравится этот вопрос, а мне он нравится ¹⁰⁹ .
--	--

¹⁰⁷ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 25.

¹⁰⁸ Там же. С. 34.

¹⁰⁹ Там же. С. 39.

Здесь видно, что Оля, как и главная героиня, обретает свойство жесткости и бескомпромиссности в своем отрицании: говоря таким образом, она *что-то* утверждает, хочет выразить свое личное отношение. Тем не менее, в продолжении своего монолога девушка не выдерживает взятой в начале высокой ноты и как бы соскальзывает в нижний регистр, сбивается на патетику, уходит в наивно-возвышенную тональность. Вот как она, взяв самую верхнюю и чистую ноту, неожиданно срывается: «У меня, конечно, нет никаких убедительных доказательств, как у Гены, я не совершила ничего замечательного, но я глубоко убеждена, что я живу, я настоящая, и что я никакой не муляж...»¹¹⁰.

Становится очевидным, что ее кажущееся исполненным внутренней силой отрицание не имеет под собой реальных оснований и сама ее речь выдает в ней неуравновешенную натуру.

В финальной части своей речи, что закономерно для слабого человека, Оля, обнаруживая бессилие понять мысль Лидии Петровны и привести реальное доказательство, кроме своего беспочвенного «глубокого убеждения», от роли «подсудимого» переходит к роли «обвинителя». Если в начале разговор о подлинности и вечных ценностях девушке кажется «интереснее, чем гноить жизнь над чертежами»¹¹¹, она из любопытства вовлекается в него, то в конце своего патетического и неровного монолога она находит вопрос Лидии Петровны безжалостным и злым.

О л я. Скажите, а муляжи могут размножаться?

Л и д и я П е т р о в н а. Конечно.

О л я. Тогда я не знаю, как еще доказать (*С упреком.*) Лидия Петровна, неужели вы могли так подумать о нас? Лидия Петровна?»¹¹².

Когда Лидия Петровна в начале пьесы смотрит в глаза Оле, она отмечает:

¹¹⁰ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 39.

¹¹¹ Там же. С. 38-39.

¹¹² Там же. С. 39.

Л и д и я П е т р о в н а. *Подходит к Оле, берет ее лицо в ладони, поворачивает к свету, смотрит в глаза. Отступает. Живое, живое... до самого дна живое. Ничего не видно*¹¹³.

Эти слова знаковым образом рассказывают, что именно видит Лидия Петровна в глазах Оли. Очевидно, что глаза Оли исполнены стихией жизни, что указывает на ее всецелую вовлеченность в событийный поток, пребывание в одномерном пространственном измерении. Оля – это отражение и воплощение самой жизни в ее «текучей», изменчивой, безосновной и постоянно обновляющейся стороне.

Теперь рассмотрим образ Гены Ескина и определим, почему он также не может убедить Лидию Петровну в своей личностной основе. Гена, находя в себе смелость признаться в аморальном поступке, не испытывает нравственных мучений и не имеет мужества понести ответственность за кражу – уволиться с работы. В признании юноши отсутствует эмоциональная наполненность: ему стыдно потому, что о его проступке теперь знают другие, коллектив, где он работает. Гене свойственна театральность поведения, игра на публику, которая обусловлена отсутствием глубоких чувств.

Оттенок неискренности возникает вследствие того, что Гена произносит слишком много громких, плакатных и угрожающих фраз, которые не соответствуют действительности: «Г е н а. Это доказательство, Лидия Петровна, потому что теперь я не смогу жить. Ни как муляж, ни как натуральный»¹¹⁴. Мы видим, что Гена сам себя подстегивает, он полусознательно преследует конкретную цель: хочет услышать от товарищей слова извинения его проступка. И Лидия Петровна улавливает этот оттенок лукавства: «Л и д и я П е т р о в н а. Мне наплевать на кошелек, тем более это сделали не вы, а настоящий Гена. Вы не отвечаете за его поступки, Гена»¹¹⁵.

¹¹³ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 26.

¹¹⁴ Там же. С. 38.

¹¹⁵ Там же. С. 38.

Героиня данной фразой «уличает» Гену в том, что он не способен взять ответственность и понести наказание. В ее восприятии «настоящий Гена» нашел бы в себе твердость ответить за проступок. Признаваясь в краже кошелька, юноша подчиняется первому импульсу и не думает над последствиями. Он делает попытку уйти, но сразу возвращается как бы из одолжения, обнаруживая безвольность.

Г е н а. Я разрушил себя этим признанием. (*Хочет уйти*). <...> Ну хорошо, я побуду с вами немного. Мне трудно расстаться с вами¹¹⁶.

Персонажи Гена и Оля не могут открыто признаться в отсутствии убедительной мысли. Для Оли такой разговор «просто интересен», для Гены он – только *претензия* на то, чтобы разрушить себя этим признанием. Что касается Лидии Петровны, то для нее разрешение этого вопроса – насущная необходимость. В отличие от Гены, она, демонстрируя свою «изнаночную» сторону, не говорит, но действительно разрушает жизненные связи, которые придавали устойчивость ее существованию.

Таким образом, эти персонажи с разных сторон отражают грани одной личности – центральной героини Лидии Петровны, где Оля воплощает ее возвышенную сторону, Гена – изнаночную. Но внешне отражая главную героиню, они не могут уподобиться ей в главном: им не хватает твердости и решимости отвечать за свои слова и поступки. Очевидно, поэтому они, с точки зрения Лидии Петровны, «не совсем» люди.

1. 2. 2. «Скрытый» конфликт и его разрешение

¹¹⁶ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 38.

Пьеса «Группа товарищей» несет информацию и обнажает правду о каждом персонаже через бытийный, диалектически заостренный вопрос Лидии Петровны. Вместе с тем в пьесе есть еще одна линия, которая незаметна и поэтому невидима из-за накаленной атмосферы ситуации в целом, вовлеченности в нее всех действующих лиц. Эта линия, «тонущая» и теряющаяся в общем хоре голосов, воссоздает авторскую рефлексия на тему взаимоотношений мужчины и женщины, в их конфликтной, или оборотной стороне.

Отношения Лидии Петровны и Александра Ивановича обладают не меньшей напряженностью и остротой, чем центральная ситуация с участием остальных персонажей, но драматизм здесь уходит в подтекст, образуя «подводное течение», где значимым и говорящим оказывается не сколько эксплицитная информация в репликах героев, сколько тот оттеночный смысл, который возникает и проявляется в их динамических, «цепных» откликах друг на друга. Раскрытие связи героев позволит нам предположить главную причину отказа главной героини возвращаться в конструкторское бюро.

Прежде всего, Лидия Петровна рассказывает о своем опыте самопознания не всем товарищам, но Александру Ивановичу, когда остается с ним наедине. Таким образом, это творческое воссоздание произошедшего в поле обретает конкретного адресата – оно предназначено одному и не подлежит вынесению на всеобщее обозрение. Такая адресность обусловлена тем, что само признание Лидии Петровны – это воплощенное в образное слово *сокровение* ее сердца, глубокое переживание, которое сможет до конца прочувствовать лишь человек, обладающий аналогичным внутренним слухом, тонким чутьем, способный уловить смысл, «сквозящий» между строк. Изначально Лидия Петровна не готова делиться своим страданием с «другим»: ее слова подчинены действию момента, все происходит внезапно и почти случайно.

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Лидия Петровна, что с вами?

Л и д и я П е т р о в н а. Не скажу.

А л е к с а н д р И в а н о в и ч (*ласково*). Лидия Петровна, что с вами?

Л и д и я П е т р о в н а (*утвердительно*). Похоже¹¹⁷.

Из фрагмента очевидно, что' служит поводом к возникновению ситуации «скандала»: на короткое время Александр Иванович выходит из образа авторитарного руководителя (в пьесе говорится, что он начальник) и наполняет вопрос теплом человечности, проявляет неподдельное участие, как указано в ремарке. Лидия Петровна принимает простое проявление вежливости Александра Ивановича за сострадание, возникающее на почве общности и, поддаваясь импульсу и «неразмышляющему» порыву, просит его доказать ей, что он есть: «Л и д и я П е т р о в н а. Александр Иванович, скажите мне, это вы?»¹¹⁸. Это обращение к конкретному адресату обусловлено не только впечатлением момента, но и другой причиной.

После познания себя через «вертикаль» (пьеса «Поле») Лидия Петровна начинает по-другому видеть и воспринимать мир, на более высоком уровне, она познает свою холодность ко всем отношениям, которые определяли ее ранее. Тем не менее, в ее «очищенном» восприятии сохраняется та связь, которая ощущается как не подверженная времени и забвению. Лидия Петровна, как говорится в пьесе, скрывала свою любовь к Александру Ивановичу пять с лишним лет – очевидно, ее чувство такой силы, что не исчезло со всеми остальными чувствами, не ушло в небытие, напротив, стало более отчетливым и ясным: «Л и д и я П е т р о в н а. Но вы, как всегда. <...> Я знаю свои чувства, они откликаются, когда я вижу вас. Понимаете?»¹¹⁹.

В данном высказывании Н. Садур воссоздает невидимый закон: если человек выходит к познанию пустоты внутреннего (душевного) и наружного миров, в его освобожденном от горизонтальных и поверхностных связей

¹¹⁷ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 29.

¹¹⁸ Там же. С. 29.

¹¹⁹ Там же. С. 30.

сознании проступает образ значимого «другого», который оказывается реальнее, чем это есть в действительности. Лидия Петровна открывает связь с Александром Ивановичем на символическом уровне.

Особенность такой проникновенной любви заключается в ее «перевернутости»: она парадоксальна, потому что включает элементы несоединимого, ослепленности и ясновидения. Лидия Петровна перестает воспринимать Александра Ивановича как индивидуума, обладающего своим характером, возрастом, опытом, бытовым поведением, социальным статусом, связями и т.п. (и в этом она «слепа», потому что не заинтересована в том, что определяется социальным), но чувствует изнутри его трудноопределимую суть, нечто такое в нем, что невозможно выразить буквально и что не укладывается в психологические понятия.

Лидия Петровна видит в нем то главное, что создает его как личность, неповторимую в каждом своем проявлении. Внутренним слухом она «слышит» в Александре Ивановиче *какое-то Слово*, знак неизмеримой глубины в нем — мы сознательно употребляем такое местоимение, чтобы выразить этот оттенок неопределенности, невыразимости, потому что это сокровенное слово и есть «ядро», «эссенция» его личности: оно вмещает в себя все слова, но не может быть сведено ни к одному слову, выразиться буквально. На наш взгляд, такая любовь представляется более жестокой по отношению к другому: будучи предельной и стремясь к абсолютизации во всем, она лишена элемента снисхождения (сильного — к слабому), жалости, заботы, то есть жизненной «теплоты»¹²⁰, поэтому Лидия Петровна особенно требовательна к своему избраннику.

Л и д и я П е т р о в н а. Докажите мне, что вы есть.

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Почему я должен доказывать вам это?

¹²⁰ В продолжение этой темы см. пьесу Н. Садур «Чардым» (Садур Н. Обморок. Вологда, 1999. С. 452).

Л и д и я П е т р о в н а. Да потому, глупый человек, что я люблю вас. Поймите, вас одного на всем... на всем опустевшем белом свете... И я подозреваю, что вас нет¹²¹.

Этим объясняется очевидная «легкость», с которой героиня признается Александру Ивановичу в любви. Лидия Петровна здесь говорит не с «наружной» стороной Александра Ивановича, которую он являет, облачаясь в образ замкнутого и строгого руководителя, но с его «другой» стороной, скрытой, обращаясь к его «внутреннему» человеку (М. М. Бахтин), которого она в нем проникает взглядом любящего. Героиня адресует свое высказывание самому возвышенному и одновременно глубокому, что есть в Александре Ивановиче, и поэтому смотрит «сквозь» него, «за» него, целостно и синтетически, становясь бесчувственна к одной только внешней стороне, что служит источником его непонимания. В его представлении «сцена» признания должна происходить по-другому, с видимым волнением и с бо'льшим эмоциональным проявлением. Александра Ивановича уязвляет холодность, с которой Лидия Петровна говорит о любви.

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Вы сейчас так просто сказали мне о своих чувствах, будто это не я перед вами, а шкаф...

Л и д и я П е т р о в н а. Нет!¹²².

Признание Лидии Петровны соразмерно ее чувству к Александру Ивановичу, которое включает противоположности, «холодность» и «горячность», и поэтому, соединяя эти два взаимоисключающих свойства, оно становится «сухим», где говорящий выглядит абсолютно отрешенным, отстраненным от своего «я», «стертым» внешне, и одновременно предельно напряженным, заинтересованным, наполненным внутренней яркостью.

¹²¹ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 31.

¹²² Там же. С. 30.

Вследствие этой расщепленности все высказывания исполняются драматизмом, вызывают неустранимый оттенок двойственности: слова Лидии Петровны, будучи искренними *до предела*, практически недопустимого в отношениях с «другим», обретают свойство провокации, вызова – и требуют ответного жеста «разоблачения».

Открываясь другому, показывая себя с «изнанки» (рассказ о встрече с Бабой), героиня оказывается лишена своей маски (рациональности), своего образа простодушной, без «двойного» дна женщины, попадая в ситуацию порога. Н. Т. Рымарь дает следующее определение: «...с точки зрения субъекта порог – это определенный вызов, – вызов совершить поступок, может быть, решающий, отрезающий путь назад. Это драматичная, кризисная ситуация, требующая какого-то решения. Здесь есть вполне определенная альтернатива, здесь нужно делать выбор»¹²³. Опыта порога, по словам Н. Т. Рымаря, имеет метафизический смысл, который заключается в достижении предела человеческих возможностей: «Предел здесь становится действительно вызовом»¹²⁴. Лидия Петровна требует от Александра Ивановича чего-то непонятного, но также предельно конкретного. Она ждет, что ее возлюбленный отреагирует аналогичным отрекающимся от «я» жестом, пожертвует своим эгоцентризмом – откажется от своего образа непроницаемого мужчины и предстанет тем, кто он есть на самом деле, «распахнется» в ответ, как бы откликнется эхом. И так докажет, что он – это он, и тогда «и все остаются всеми»¹²⁵.

Таким образом, героям необходим момент совпадения – обоюдная устремленность навстречу друг другу, где они оба обретают переживание себя на пороге, отказываясь от ролевого, ограничивающего их поведения. Это

¹²³ Рымарь Н. Т. Порог и язык порога // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках / Науч. ред. Н. Т. Рымарь. Вып. 4. Самара: Самарский университет, 2006. С. 110.

¹²⁴ Там же. С. 111.

¹²⁵ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 30.

«звездная» и «холодная» любовь¹²⁶, которая ассоциативно связана с образом *пляшущего огня*, потому что исключает равномерное излучение и теплоту – она не согревает, но сосредотачивается глубоко внутри человека, как бы «мерцая» в нем.

Этот смысл любви, который возможно прочитать, исходя из наблюдений за речевым поведением Лидии Петровны и также опираясь на творчество Н. Садур в целом¹²⁷, Александр Иванович пытается свести в одну только сторону – внешнего проявления. Он воспринимает признание героини как «приглашение» к действию и хочет ее поцеловать. Этот внешний жест, при его очевидной однозначности, исполнен также оттенком двойственности.

С одной стороны, Александр Иванович может действительно не чувствовать остроты момента, оказываясь «плоским», поверхностным и даже грубым человеком. С другой стороны, проницая и улавливая, что от него ждут ответного жеста *высказывания себя*, «объемного» и сотрясающего основы слова, он пытается устранить невидимую серьезность ситуации, выказать свою только мужскую (но не личностную) силу в этом поступке и заставить женщину замолчать с помощью поцелуя.

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Молчи, Лидия. Моя Лидия.

Л и д и я П е т р о в н а. Чучело. *Пауза*. Меня хочет поцеловать чучело. Макет. Муляж Александра Ивановича¹²⁸.

Если он действительно чувствует всю смысловую глубину ситуации, то его стремление поцеловать Лидию Петровну, подменить внутренний жест внешним выражением выступает как очень тонкая, завуалированная форма

¹²⁶ В пьесе Н. Садур «Сила волос» такая любовь непосредственно связана с образом звезды, и говорится о том, что она предполагает избирательность: «... "любовная звезда", редчайшей баснословной цены игрушка для избранных, для богачей (простым труженикам недоступна)» (Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 310).

¹²⁷ См., например, романы Н. Садур «Алмазная долина», «Немец», «Сад», повесть «Девочка ночью», пьесы «Сила волос», «Любовные люди».

¹²⁸ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 30-31.

издевки над ее чувствами. Герой таким действием предлагает некий компромисс: вместо того чтобы обнажиться перед другим в духовном смысле, он хочет избежать момента откровения. И таким образом реплика Лидии Петровны снова исполняется оттенком двойственности – назвав его «чучелом», она либо оскорбляет Александра Ивановича просто так, либо *в ответ*.

Образ Александра Ивановича, наряду с образом Лидии Петровны, характеризуется затемненностью, непроницаемостью, ускользающим от однозначного восприятия смыслом, его поведение и слова также определяются оттенком двойственности, балансирования на грани между абсолютной «плоскостью», бессодержательностью и чрезвычайно тонким и проницательным взглядом. В этой двуплановости поведения герои совпадают, оказываются связаны отношением глубинного подобия. Как и Лидия Петровна, Александр Иванович прибегает к приему косвенного высказывания, «примерного» описания – он не хочет сказать о своей любви (или нелюбви) прямо, предпочитая эвфемизмы: «вы тревожите меня», «я расположен к вам». Он может создавать видимость невидящего и не слышащего, обладая при этом и слухом и зрением. Александр Иванович чувствует, что у признания Лидии Петровны есть второй смысл, обращенный *лично* к нему, поэтому он пытается направить разговор в другое русло, увести от главного и рассеять ее фокусное внимание – то есть сделать все, чтобы она не смотрела на него таким внутренне напряженным взглядом.

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Поглядите на меня. Внимательнее. Я не странный?

Л и д и я П е т р о в н а. Вы тот же.

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Внимательнее. Что-нибудь изменилось во мне?

Л и д и я П е т р о в н а. Почему вы так легко поверили мне?¹²⁹.

¹²⁹ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 34.

Мы видим из приведенного фрагмента, что Александр Иванович хочет перенаправить вектор разговора, сместить его с себя «внутреннего» на себя «внешнего». Неудача в его попытке отвлечь внимание объясняется тем, что Лидия Петровна решительна в своем намерении дойти до конца, исчерпать весь заложенный в ситуации потенциал и выяснить, что скрывается под маской «непроницаемого руководителя». Исключительно поэтому Александр Иванович не выдерживает такого духовного напряжения и предлагает позвать товарищей, прибегает к запрещенному приему: он перекладывает свою личную ответственность на «несуществующих» других. Когда Александр Иванович говорит о необходимости обратиться к остальным товарищам, Лидия Петровна отвечает: «Которых нет»¹³⁰. Эта реплика, как и большинство реплик в пьесе, имеет двойной смысл. Товарищей может не быть, исходя из представления героини о том, что весь мир погиб, или потому, что ее признание адресовано конкретному человеку – Александру Ивановичу.

Его слова и поведение лишены твердой последовательности, его положение определяется неустойчивостью, шаткостью, он как бы бросается из одного в противоположное, что выдает в нем противоречивую природу. Перечислим ряд действий Александра Ивановича: сначала он пытается поцеловать женщину; затем называет все «романтизмом», подозревает ее в сумасшествии; потом верит ей и пробует доказать свою человечность: режет палец, показывая кровь, чем пугает ее; далее говорит о том, что ведет себя «как мальчишка», и, наконец, умело вовлекается и начинает подыгрывать, разоблачать «других».

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Помолчите, бывшая Елена Максимовна.

Е л е н а М а к с и м о в н а. И не подумаю!

¹³⁰ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 34.

А л е к с а н д р И в а н о в и ч (*с досадой*). Слишком подробный дубликат. <...>
Сейчас, когда выяснилось, что вас нет, я скажу вам чистую правду: вы злая,
неумная, несчастная, курящая женщина!

Е л е н а М а к с и м о в н а. А что вы скажете, если узнаете, что я есть?

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Лидия, что она говорит?¹³¹.

В отличие от всех остальных персонажей, которые видят только одну сторону ситуации, ее очевидную серьезность и драматизм, Александр Иванович чувствует наличие второй, изнаночной, улавливает момент провокации и вызова, нечто вихревое, что возникает при предельности и остроте вопроса. И поэтому он, не вполне сознательно, начинает как бы «играть» с Лидией Петровной «в две руки» – поддерживать очевидный абсурд ее слов, что делает ситуацию еще более нелепой, нагроможденной бессмыслицей. Александр Иванович неожиданно проявляет себя в качестве «шута», как следует из фрагмента.

Л и д и я П е т р о в н а. Александр Иванович, это я погубила всех.

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Ах вот как. Каким образом?

Л и д и я П е т р о в н а. Задача была такая: поймать бабу – зло мира, после этого на земле наступил бы рай <...> Но если ловить бабу и не поймать, то все на земле погибнут. <...> Я не поймала.

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Как же вы могли... кто вас уполномочил... безответственно, без подготовки, вы понимаете, что вы наделали? *Ловить бабу, не зная, что из этого выйдет* (курсив наш – А. П.)¹³².

Последняя фраза героя вызывает комический эффект. Здесь мы видим, что Александр Иванович, будучи предельно рациональным и собранным,

¹³¹ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 34-35.

¹³² Там же. С. 33.

очевидно, умным руководителем, тем не менее, также единственный, кто оказывается в глупом и смешном положении, раскрывает себя с нелепой стороны. Александр Иванович в данном фрагменте продолжает слова Лидии Петровны: он поддерживает бессмысленную речь, придавая ей черты гротескного заострения. В образе Александра Ивановича при всей его рациональности и замкнутости, слышится также нечто доверчивое, открытое, непосредственное – он ведет себя «как безумный, как мальчишка»¹³³. В нем есть «второе дно», потенциал чувства. Очевидно, поэтому Александр Иванович избранник Лидии Петровны и единственный, в ком она чувствует «живость» и на кого откликается сердцем.

Не вполне понимая образное слово Лидии Петровны, герой чувствует в ее «сообщении» какой-то чрезвычайно близкий ему смысл, который проистекает из их общей двойственности. Поэтому он не может принять слова Лидии Петровны и вникнуть в ту реальность, которая за ними стоит, но не может их и окончательно отвергнуть. В этом колебании Александра Ивановича отчетливо слышна его внутренняя борьба между тем, чтобы отказаться видеть в абсурдном смысл, и тем, чтобы принять выходящее за грань умопостигаемого и тогда «открыть» в Лидии Петровне не только женщину, к которой он «расположен», но и близкого ему по духу человека, на символическом уровне – свою сестру. Таким образом, оба героя, оказываясь в состоянии острого противоречия, вступают в «осязаемые», динамические отношения «притяжения/отталкивания». В их речевом проявлении и в поведении прочитываются двойные смыслы, которые знаковым образом указывают на их невидимую связь, синхронию: они действуют и думают в унисон.

Но в последний момент, который, на наш взгляд, исполнен внутреннего драматизма в пьесе, является кульминационной точкой – Александр Иванович, близкий к тому, чтобы совершить жест отречения от своего «я» и предстать

¹³³ Садуp Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 32.

перед «другими» вне своего привычного образа, отказывается от этой возможности. Вот как это показывается в пьесе:

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Если идти по принципу стыдных признаний, если они служат доказательством, то я...

Л и д и я П е т р о в н а. Не нужно. Они не служат доказательством. Вы же видите.

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Отчего же. Разве вам не все равно, в чем признается муляж?

Л и д и я П е т р о в н а. Нет. <...>

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. Тогда слушайте. Я чудовище.

Е л е н а М а к с и м о в н а. Это ее нет.

Пауза.

Л и д и я П е т р о в н а. Что?

Е л е н а М а к с и м о в н а. Пусть она сама докажет, что она есть.

Л и д и я П е т р о в н а. Почему вы чудовище?

А л е к с а н д р И в а н о в и ч. В самом деле, докажите, что вы есть¹³⁴.

Данный фрагмент воссоздает невидимую борьбу, которая совершается в Александре Ивановиче. Мы видим в начальных репликах, что у него не меньше силы и твердости, чем у Лидии Петровны, он не поддается на ее очередную провокацию: когда она говорит, что больше не нужно никаких признаний, потому что они ничего не доказывают, он, как бы совсем раздосадованный и уязвленный, начинает выявлять глубину своей личности, отсутствие прямолинейного понимания, становится на путь отречения от своего эгоцентризма. Когда Лидия Петровна говорит о бездоказательности любых стыдных признаний, что означает в подтексте: «разговор исчерпан и его можно прекратить» – Александр Иванович «переворачивает» ситуацию. Он противоречит героине с не меньшей твердостью, в его репликах чувствуется

¹³⁴ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 40.

«потусторонняя» холодность, которая выдает в нем волевого человека: «Отчего же. Разве вам не все равно, в чем признается муляж?»).

В Александре Ивановиче открывается невидимая сила для совершения «последнего» признания, жеста отречения от своего «эго», который от него требовался изначально: его интонация отчужденности и холодности становится знаковой, говорящей. Его слова «я чудовище» обнажают глубину его личности. Само признание «я чудовище» лишено срединности, умеренности признака: оно содержит в себе абсолютную степень, концентрат всего отрицательного, ассоциативно в контексте связанного с понятием безнравственности. Другими словами, Александр Иванович здесь говорит о том, что он отличается предельными: грубостью, жестокостью – а такое может почувствовать и сказать о себе только человек, обладающий обостренным чувством истины и навсегда «раненный» сознанием своего личностного несовершенства. В этом признании Александр Иванович открывает себя с изнанки.

Если Александр Иванович докажет свою человечность, то для Лидии Петровны мир вернется на свою ось, потому что ее избранник и станет для нее знаком присутствия подлинности в этой жизни. Но Елена Максимовна, словно предчувствуя счастливый исход, интуитивно улавливая всю знаковость момента, случайно и внезапно находит правильный ответ: она обращает вектор разговора на Лидию Петровну. И Александр Иванович в это решающее мгновение «отступает» и останавливается на середине, не совершает окончательного признания. Он *почти радостно* «схватывается» за реплику Елены Максимовны и смещает весь фокус с себя на главную героиню: «А л е к с а н д р И в а н о в и ч. В самом деле, докажите, что вы есть».

Если прочувствовать остроту фрагмента, можно увидеть, что в последний момент Александр Иванович отрекается от себя «настоящего» и снова возвращается в свой образ непроницаемого, закрытого, во всем ровного и ко всему безразличного человека, который ничем не хочет себя выдать. Александр Иванович *слишком* доверяет своему логическому мышлению, рассудку,

который не дает ему возможности отказаться от своего «эго» и пожертвовать своим положительным образом. И, следовательно, его, как и остальных товарищей, тоже нет: отказываясь от своего проявления, он возвращается в «коллективное», чтобы быть апологетом всего, что связано с понятием «система».

Догадка и обвинительная речь Елены Максимовны – это просто злость неумной, как характеризует ее Александр Иванович, и недалекой женщины, она не исполнена никакой оригинальностью. Елена Максимовна раскрывает вторую, или обратную сторону 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 глубины, которое лишает ее возможности опираться на рациональные, логически «гладкие» и поверхностные связи, и все остальные, не получившие травматического опыта самопознания, пребывают в одномерной реальности, в незнании о себе. С другой стороны, героиня лишается «счастья» неведения своих пределов, и поэтому она символически останавливается во времени своей жизни, перестает идентифицировать себя с событийным потоком. Повседневная жизнь для нее сводится к тесному и лишенному воздуха очерчиванию, замкнутости в строгих пределах, к «дважды два четыре»: «Прощайте, милые! Живите долго, богато, любите, рожайте, работайте и отдыхайте!»¹³⁵.

На наш взгляд, главным в разрешении этой драматической коллизии становится остановка «на середине» Александра Ивановича. Он предает доверие Лидии Петровны тем, что он не может преодолеть силу своей рассудочной мысли и не решается признать в себе того, кого она в нем прозрела взглядом любящего.

¹³⁵ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 41.

В развязке Баба символически воплощается в реальность, «оживает» и звонит в КБ. Очевидно, таким образом автор указывает на то, что Лидия Петровна сделала выбор. Если в начале пьесы «Группа товарищей» героиня предстает перед нами колеблющейся между очевидным, дневным и четким миропорядком и альтернативным ему, данном в «смутном» ощущении, то в финале она совершает жест отречения от общих смыслов и от всего, что не имеет в себе перспективы глубины.

Форма дилогии (две пьесы под одним заглавием) необходима Н. Садур для того, чтобы с противоположных сторон раскрыть историю становления личности Лидии Петровны. В пьесе «Поле» перед нами воссоздается в образной форме опыт Лидии Петровны, непосредственно отсылающий к теме грехопадения, познания своей поврежденной, искаженной и двойственной природы, что ведет к пробуждению духовной составляющей личности героини, обращает к поиску новых форм взаимоотношений с жизнью, лишает возможности забытья и покоя. В пьесе «Группа товарищей» Лидия Петровна выясняет, что этот опыт отделяет ее от всего коллективного и общего, «стирая» связи с персонажами, пребывающими в «ветхозаветном» состоянии. Таким образом, этот дар познания Лидией Петровной своей «поврежденной» природы – разрушительная сила, отторгающая ее от простой и ясной жизни и прозрачных отношений.

Тем не менее, сознание такого одиночества, достигая предельной, критической точки, «переливается» в противоположное – в осязаемое чувство причастности ко «второму», Высшему миропорядку¹³⁶. По художественной мысли Н. Садур, личность рождается тогда, когда отказывается от претензии на обладание (полнотой знания, своей неповторимостью и т.п.) и, в целом,

¹³⁶ Ср. слова Алеши: «Заныло в груди, заныло с такой страстной обидой, словно где-то есть утешитель на эту обиду и, заслышав ее, может отозваться» (Садур Н. Сад. Вологда, 1997. С. 167).

проявляет себя в жертве своим «эго» во имя потребности проникнуть в суть вещей и явлений. В этом случае Лидия Петровна наделяется правом сказать по-детски наивно и в то же время по-змеиному мудро: «Я знаю, что я есть. <...> Но я на самом деле это знаю»¹³⁷. К этим простым, но самым прозрачным, не предполагающим, в отличие от остальных, оттенка двойственности словам Лидия Петровна приходит через страдания (вследствие обостренного самосознания) и большую сложность, но только это, на наш взгляд, оправдывает исходящий из ее сердца «космический» импульс отрицания.

1. 3. Выводы

Посвященная поиску истины, решению бытийного, диалектически заостренного вопроса, пьеса «Чудная баба» открывает, прежде всего, то, что истины не существует в готовом, отвлеченном от человека и от его чувства истинности виде и не содержится в абстрактной, безличной, разъединенной с конкретной жизненной ситуацией форме. Пьеса начинает открываться для интерпретации тогда, когда мы, ставя себя в предложенные в тексте условия, определим, насколько слово или реплика связаны с обстоятельствами их проговаривания и таким образом конкретизируем характер их употребления, познаем смысл реплики в динамике, во взаимодействии с другими репликами, услышим интонацию. В этом случае каждая фраза, реплика, отдельный фрагмент обретают свое звучание, возможность сравнения с «похожим» другим фрагментом, что создает фиксированный внутренний рисунок. От нашего восприятия и переживания *слова* зависит познание смысловой компоненты текста. Можно сказать, что слово здесь становится проводником к высшему Логосу.

¹³⁷ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 40.

Садур ставит реплику в зависимость от условий проговаривания и субъекта речи, повышает динамическую компоненту художественного высказывания. Это позволяет ей выражать полутона: интонацию мысли, оттенок чувства, настроение идеи непосредственно внутри структуры.

Жанровый принцип пьесы-дилогии «Чудная баба» заключается в использовании приемов двойничества, зеркального отражения эпизодов, второго смыслового плана реплик, замкнутости, герметичности ситуаций с возвращением действия к начальной точке, но на новом уровне осмысления, сдвига реальности, амбивалентности ситуаций, трансформирующихся из фарсово-комедийных в трагедийные. Срывание масок сменяется их надеванием, и наоборот.

Ремарки служат выражением авторской точки зрения, поддерживают игровую ситуацию, создают оттеночные смыслы (сомнения/уверенности и т.п.). Мизансцены выстраиваются таким образом, что одна отражает другую: если в пьесе «Поле» Баба выступила для Лидии Петровны тем, кто открыл ей ее подлинную сущность, то уже в пьесе «Группа товарищей» Лидия Петровна выполняет функцию Бабы, разоблачает остальных.

Глава 2. Игровое пространство диалога в романе «Сад»

Роман Н. Садур «Сад» представляет собой набор фрагментов, скрепленных между собой повторяющимися звуковыми и тематическими мотивами, он характеризуется отсутствием четких сюжетно-фабульных границ, нарушением логических причинно-следственных связей. К роману вполне подходит определение «орнаментальная проза», когда нарративное начало подвергается

поэтической обработке и вневременные «парадигматические» связи преобладают над временными и причинно-следственными¹³⁸. Е. Б. Скорospelова называет «орнаментализм» знаковым явлением неклассической прозы и говорит о том, что поэтизация повествовательного языка увеличивает способность слова к семантизации и также смещает внимание с наблюдения за персонажами и событиями на более глубокие смысловые уровни¹³⁹.

На первый взгляд, в «Саде» отсутствует сюжет: читатель только после больших усилий может частично восстановить последовательность событий, отделив сферу реального от области воображаемого, представленной видениями, снами, фантазиями субъектов речи. Адресата способна ввести в заблуждение и странная, полная алогизмов и недоговоренностей речь повествователей Анны (часть «Ветер окраин») и Алеши (часть «Заикуша»). В романе присутствует элемент сверхъестественного, который проявляется как в завуалированном виде (цепь совпадений и соответствий вместо очевидных причинно-следственных связей; использование местоимений, указывающих на присутствие таинственной силы), так и в открытом (магическая манипуляция с пряником, трансформация Димы в Дырдыбая и др.).

В результате читатель «Сада» оказывается в неудобном для себя положении: каждый новый эпизод не проясняет смысла предыдущего, но еще дальше уводит от понимания целого, что заставляет постоянно колебаться в выборе критерия, позволяющего отличить реальное событие от образов, порожденных сознанием субъектов речи. Читателю кажется, что в конце он найдет простое объяснение происходящему, но финал не только не содержит разгадки, но, напротив, окончательно запутывает.

Сомнения в правильной трактовке (считать ли героев сумасшедшими? признавать ли участие сверхъестественных сил?), трудности при выборе

¹³⁸ См.: Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 249–253.

¹³⁹ Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. С. 86.

подходящей интерпретации – это, как указывал Б. В. Томашевский, ссылаясь на В. С. Соловьева, признак подлинно фантастического, где события «не вызывают принудительной веры в мистический смысл жизни, а лишь намекают на него»¹⁴⁰. Сфера сверхъестественного взаимодействует с областью реального, они максимально сближены, поэтому возникают две принципиально различные точки зрения на текст.

Одна интерпретация может быть развернута из предположения о том, что Н. Садур, выстраивая композицию подобным алогичным образом, воссоздает и поэтизирует такие деструктивные состояния сознания, как хронический запой, шизофрения, мания, другие формы психического расстройства, а также посредством образности апеллирует к сугубо «женскому» опыту. Такую призму в подходе к роману предлагает К. Сарсенов, детально прорабатывая ее в своей монографии¹⁴¹.

Фрагментарность, метафоричность, нарушение хронологической перспективы – повествовательная стратегия в части «Ветер окраин», которую К. Сарсенов объясняет установкой автора воплотить особенности восприятия больного шизофренией: претерпевая внутри своей личности расщепление, рассказчица Анна видит объектный мир раздробленным, не складывающимся в единую картину, бессвязным. Раздваивание Алеши между двумя планами жизни (фактическим и ирреальным) в части «Заикуша» К. Сарсенов понимает как отражение состояния алкогольного опьянения, ведущего к «спутанности» сознания и к помрачению рассудка¹⁴². Отдельные иносказательные элементы романа К. Сарсенов истолковывает согласно гендерному прочтению: так, например, пузырь (часть «Ветер окраин»), внутри которого есть тайные шевеления, олицетворяет живот беременной женщины¹⁴³ и т.п.

¹⁴⁰ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 2003. С. 195–196.

¹⁴¹ См.: *Sarsenov K. Passion Embracing Death: A reading of Nina Sadur's novel «The Garden»*. Lund: Lund University Press, 2001. (Lund Slavonic Monographs. 3) – 262 p.

¹⁴² *Sarsenov K. Op. cit. P. 76.*

¹⁴³ *Sarsenov K. Op. cit. P. 35.*

Интересно, что Н. Садур предугадывает возможность подобной редукции смысловой глубины романа, когда непрозрачность художественного высказывания истолковывается исключительно в рамках «отклоняющегося от нормы» (К. Сарсенов) дискурса, а сверхчувственная основа переживаний героев-повествователей игнорируется. Два образных фрагмента из романа «Сад» представляют собой зеркальное отражение такой предсказуемой читательской рецепции и выявляют авторскую позицию по отношению к ней.

В части «Слепые песни» герой-повествователь Алеша просит Толяна объяснить причину двойственности его восприятия, когда образные картины («рожи» и «странные» люди), обретая свойства «ощутительности» и яркости, переживаются им как реальные, что располагает их на грани между творческим видением и химерическим наваждением. Когда Алеша раскроет тайну своего двойного восприятия, он вернется в одномерное пространство, вновь обретет устойчивость в своем бытийном положении. Толян почти сразу выстраивает причинно-следственную связь: он объясняет видения друга его психическим расстройством от водки, наливая ему в стакан порцию. Но выпив, Алеша не испытывает эффекта опьянения, его восприятие остается неизменным: «Странно, водка показалась ему водой»¹⁴⁴.

В этом фрагменте автор указывает на то, что тайна не может быть раскрыта посредством буквального объяснения, очевидного на поверхности. Здесь воссоздается некий закон, определяющий «двойные» состояния (например, очарование красотой, любовный морок, жажда высказаться и невозможность это сделать и т.п.), которые не мыслятся, но проживаются и как бы тянут в глубину, не давая раствориться в текущем и повседневном, — как только человек исчерпает их потенциал, «проиграв» как жизненный сценарий и «вытащив» на поверхность сознания, то сможет освободиться. Объяснение

¹⁴⁴ Садур Н. Сад. Вологда, 1997. С. 159. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием только страницы.

пьянством в случае с Алешей не выводит его из состояния «оцепенелой» замороженности образом открывшегося ему двойного существования.

Отсюда становится очевидна авторская позиция: увидеть в явленном отражения существенного не способен тот, кто обладает «стертым» восприятием, возникающим как следствие душевной нечуткости, – выслушав жалобу Алеши и уверенно назвав причину, Толян подливает ему еще водки.

Образ Толяна воссоздается в иронических тонах. От остальных персонажей романного мира Толян отличается постоянством, непоколебимостью в своих суждениях и оценках: «...был самый надежный в мире. <...> он помнил, кто куда пошел и на сколько исчез. На сто лет» (С. 159-160). Скудость словарного запаса Толяна отражает неразвитость его душевного мира, неспособность посмотреть на себя со стороны – при виде покупателя в части «Ветер окраин» он говорит: «– Вона, вона, видали, а? Мужик вона! На книжку вылупился, ничо не понял. Ну дурак, а?» (С. 91).

Косноязычие в некоторой степени свойственно и Алеше, но у него оно, напротив, является следствием человеческой одаренности его натуры: он переполнен противоречивыми и глубокими чувствами, которым трудно найти адекватную словесную форму, что служит источником его мучений. Например, чтобы выразить свое понимание «другого», Алеша облекает свою мысль в образную историю и в конце признается: «Поймите, я нагородил, я заика, я нанес околесицы, но вы поймите – это похоже на ваше. Сильно очень!» (С. 119).

В части «Ветер окраин» внимательный читатель найдет также обозначение авторской позиции к факту сумасшествия. Мать Алеши, вступив в связь с «черным» Дырдыбаем, открывает в себе наряду со светлой стороной животную, алчущую природу и, не способная пережить потрясение, сходит с ума. В объяснении истинной причины события проявляется авторский взгляд: безумие матери Алеши вызвано недостаточной твердостью ее веры в возможность спасения, в ее эгоцентризме и в нечувствительности к посылаемым ей знакам.

И Алешина мама рехнулась. А зря. Не потерпела капельку. Ведь все было правда. Надо было лишь холодно взглядеться, а не ахать дрожать. ...а если б она разумно бы обхватила бы пушистую голову свою горячую и, качаясь от боли, вгляделась в окно – там в буране оно (С. 100).

О потерявшей рассудок матери говорится в прошедшем времени, что косвенным образом указывает на ее необратимый разрыв с жизнью: «...мама. Неправильная такая *была*. По-своему мир *понимала*» (курсив наш – А. П.) (С. 103).

Эти фрагменты для читателя, чуткого к голосу рассказчика, выступают условными ограничителями, которые сужают поле возможных интерпретаций и напоминают «запретительные» жесты Лидии Петровны из пьесы «Чудная баба», где она говорит, что считать ее сумасшедшей – «это самое легкое!»¹⁴⁵.

Вторая интерпретация может быть развернута из предположения о том, что сдвинутое за пределы логического смысла повествование, выстраиваясь на приеме парадокса и демонстрируя замкнутость на индивидуально-авторское сознание, призвано указать на таинственный смысл жизни и обращает к возможности увидеть человека с точки зрения диалектики его существования.

При этом роман «Сад» нельзя отнести к литературе «потока сознания», где, как пишет В. Е. Хализев, реальность представлена сквозь призму индивидуального сознания, которое предстает неупорядоченно движущимся и «поглощающим» объектный мир: «действительность оказывается "застланной" хаосом ее созерцаний»¹⁴⁶. Назовем свойства текста, которые не позволяют отождествить его с потоковым, автоматическим письмом, создающим иллюзию спонтанного, непродуманного речевого развертывания.

Образные картины романа «Сад» демонстрируют свою нарочито условную природу, «постановочность». В части «Заикуша» жизненное пространство

¹⁴⁵ Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 31.

¹⁴⁶ Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. С. 331.

(обычная квартира) обретает свойство карнавального, бутафорского, что иллюстрируется в эпизоде с четырьмя девушками. К Алеше приходят Клара и Шура, которые оказываются «не теми», и он бежит встречать «настоящих». И так в его квартире оказывается пара «подлинных» девушек и пара «самозванок».

– Тех вон кошек облезлых прогони, – научала меня Шура жаркая, царапала мне щеку ноготком.

– Что ты, что ты! – я отшатнулся даже. – Как это можно? Они такие хорошие! Им Дима песни поет про любовь. Лже-Клара носки повесила сушить, а Лже-Шура в золотом пояске задремала совсем, вон, серьги свесились, не звенят. Да и куда их гнать-то? (С. 116).

В основную фабулу встраиваются микронарративы, которые описывают события, относящиеся к сфере потенциального (воспоминания, сна, мечты и т.п.), но за счет «живости» и непосредственности их переживания «я»-повествователями они переходят в план актуального.

Например, в части «Заikuша» Алеша образно воссоздает встречу Димы с певицей Аидой во Владивостоке. История несчастной любви выстраивается по законам драматургии, в ней можно выделить завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. Дима видит певицу во Владивостоке и очаровывается ее образом, но она улетает на вертолете (завязка); испытывая муки влюбленного, он предпринимает попытку долететь до нее на гребне волны (развитие действия); встречается с ней взглядом на краю между небом и океаном, где она отказывается верить в истинность своего ви'дения и, как следствие, остается равнодушна к подвигу юноши (кульминация); он познает отчаяние и охладевает к жизни (развязка).

Включенные в основную фабулу истории-«миниатюры» обладают свойством завершенности и связаны признаком подобия: все персонажи в них

гибнут, что подражает самой жизни, неизбежно заканчивающейся смертью. Вместе с тем такой финал, сохраняя признаки внешнего правдоподобия, свидетельствует о «литературоцентричности» изображения: гибель персонажей обусловлена не естественными и жизненными причинами (смертельная болезнь, несчастный случай, физическая старость), но трагической любовной страстью – отказ Белобуранки мириться приводит Дырдыбая к смертельному потрясению; мужики зверски убивают рысь и сходят с ума, не в силах перенести своей жестокости (часть «Ветер окраин»); испытывая на себе действие приворота, «сгорает» Аида (финал «Заикуши»); от чрезвычайно злых слов Алеши «падает замертво» Анна (финал «Слепых песен»). В этих финалах отчетливо "проступает" авторский взгляд, который отрицает прозаическую модель отношения к реальности, отторгает очевидные причинно-следственные связи, изображает человека не в бытовых условиях, но в его самых высоких и скрытых от равнодушного взгляда проявлениях.

Таким образом, картина мира в романе, сохраняя внешние признаки жизнеподобия и включая реалистические детали, является *опосредована* авторским сознанием и восприятием, где автор, «опрокидывая» логические и буквальные связи, не разрушает базовые оппозиции, но указывает на *относительность* представлений о жизни и смерти, молодости и старости, наивности и опытности. В романе показывается, что смерть как охлаждение к жизни в целом может наступить задолго до физической смерти, а молодой юноша, познав запредельное отчаяние от несчастной любви, способен стать в своей человеческой сути «седым навеки» (С. 125) стариком.

Авторский взгляд в некоторых фрагментах романа «Сад» можно обозначить как помнящий детство, когда мир кажется таинственным, новым, а явления, которые во взрослой системе координат предстают как маленькие, незначительные, «переворачиваются» и обретают свойство огромного, оставляющего след в душе. Обрести подлинность переживания, как показывает Садур, – значит вернуться к истоку, к детскому восприятию, которое

предполагает чистоту и, следовательно, глубину и силу чувств, без примеси лжи и неискренности. Такой обратный взрослому миру детский взгляд может передавать существенное:

А если мы станем маленькие в нашем саду, то бусы из ягод. Вы мне подарите мертвую птичку, я вам – осколышек зеркальца ясного. Никто не спросит, чем дети играют. Взрослые в РЭУ уйдут. Навсегда (С. 106).

Согласно высказыванию, любовь возникает между противоположностями (на антагонизм персонажей указывают, прежде всего, их прозвища: черный Дырдыбай и Белобуранка), ее основу составляют отношения символического обмена. Вступив в союз с Дырдыбаем, Белобуранка вызовет в нем потребность осознанного существования, а он, в свою очередь, даст ей возможность преодолеть страх жизни мужественным взглядом прямо в лицо смерти, на «мертвую птичку». Мир внешней причинности перестанет над ними довлеть и подчинять их («взрослые в РЭУ уйдут. Навсегда»), и они из «кукольных» персонажей обратятся в живых людей.

Свойства создаваемой в романе «Сад» среды можно осмыслить через соединение оппозиционного, где тезис подразумевает присутствие антитезиса. Так, говоря об опосредованности событий и персонажей авторской точкой зрения, мы в равной степени можем утверждать о непосредственности изображаемых в романе человеческих проявлений и чувств. Очевидная замкнутость повествования на индивидуально-авторское сознание, тем не менее, предполагает также включение читателя в ситуацию диалога. Рассмотрим, каким образом текст создает диалогические отношения с адресатом.

Рассредоточенные по всему тексту фактические детали (маркеры эпохи, названия московских улиц и районов) обращают к читательской *памяти*, создают иллюзию привычной и «обжитой» действительности. Помещая

персонажей в ситуацию коммуникативного провала, делая акцент на антиномическом мышлении субъектов речи¹⁴⁷, автор лишает читателя возможности последовательных рациональных реакций, что ведет к снятию дистанции между ним и текстом. Диалог в этом случае происходит на уровне эмоционально-чувственного, основанного на интуитивных проникновениях контакта. В этой ситуации читатель, утрачивая опору на интеллектуальное познание и, следовательно, не имея возможности отчуждения, оказывается вовлечен в изображаемую сцену, может узнавать в некоторых высказываниях самого себя.

Например, в романе образно воссоздаются такие знакомые большинству читателей переживания, как волнение материнского сердца: «Я шла по снегу на почту – мне сердце так стукнуло. Я решила вам позвонить. <...> Я хочу сказать, что у вас там, в Москве, Дима, сынок мой неосторожный, безоглядно ходит один! <...> А это так далеко! Это так далеко!» (С. 117-118); или горечь от быстро прошедшей юности, где надежды оказались несбыточны: «Та зима зима слаще лета горше скуки нежной скуки *пустокипящей юности мама*» (курсив наш – А. П.) (С. 103); или утрата смысла жизни из-за несчастной любви: «Вон – впереди вся твоя седая лежит жизнь! Она без всего теперь <...> Правильно, зарывайся ведь, ешь песок, басы утробным ревом. С неба зима валится в океан, и ты влюбленный, ты распластан, вдавлен, а не в небе, не в небе, как выпускник» (С. 125); или сознание отсутствия в своей жизни «настоящего» дела: «...только я совершенно не знал, что мне, собственно, в этой жизни делать. Мне лично» (С. 130) и др.

Эти и подобные им фрагменты вносят в повествование драматический элемент и делают границу между миром романа и сознанием читателя открытой, проницаемой, где человеческие чувства находят отражение в тексте, что ведет либо к внесмысловому приятию (т.н. «магический» эффект

¹⁴⁷ В качестве примера антиномии можно привести такую фразу из романа: «...и как же их обоих вынесло, таких непохожих и в то же время похожих, – сюда?» (С. 91).

вовлечения), либо к необъяснимому отторжению. Вне зависимости от этих полярных реакций диалог с произведением возникает на уровне перцептивного восприятия – читателя выводят за плоскость «линейного» прочтения и зеркально обращают на себя.

Такое взаимодействие текста с адресатом созвучно природе зрелищного искусства, которое предполагает размыкание и исчезновение пространственно-временной границы между зрителями и сценой в моменты высшего напряжения, в ситуации катастрофы, переживаемой в актуальном и поэтому как бы вневременном настоящем. Тем не менее, по словам Н. Д. Тамарченко, катарсис «означает новое внутреннее отстранение зрителя от героя, возвышение над его точкой зрения, т.е. возникновение эстетической границы»¹⁴⁸.

Восприятие текста в этом случае можно охарактеризовать через отношения притяжения/отталкивания: читателя отчуждают, выводят за пределы понимания (например, посредством таких «непрозрачных» высказываний: «Оно все равно происходило. Оно было невидным, как время. Было везде» (С. 140), окказиональных образов пузыря, дымнозеленых тварей, золотого и синего, молока, сада и т.п.) и затем снова вовлекают, в отдельных фрагментах воссоздавая такие универсальные состояния, как одиночество, тоска, страх, вина, невозможность адекватно выразить мысль и т.д.

Данные особенности позволяют представить роман «Сад» как пространство игрового 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 и двойственной природе. Динамическая, ситуативная компонента проявляется в том числе на стилевом уровне, где один и тот же

¹⁴⁸ Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века// Теория литературы: в 4 т. / Под ред. Ю. Б. Борева. Т. 3. Роды и жанры. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 93.

образ может иметь противоположные коннотации и расшифровываться исходя из условий словоупотребления. Приведем примеры с *образом сада*.

И ты замечешься, в окаянной муке сгорая, и будешь лежать и просить, как воды, <i>сада, сада</i>» (С. 95). Алеша, скажите за маму в окошко вот это: "От меня, бедной, все погорело кругом. Бредут погорельцы в шесть утра по мерзлым просторам. Автобусы стылые, окаянная служба". Скажите: "<i>Нежного холода сад</i>" (С. 104).	...и вдруг клочья, <i>рванина</i> <i>какая-то сада</i> (где-то рвануло и разнесло сады в клочья, и нам сучья в цветении белого молока, зеленоватого, мутного морока)... (С. 91). ...<i>на меня там сады какие-то валились</i>, пули свистели, глаза мне жгли враги (С. 95). Смотри, Дырдыбай, и тебя завертит, зацепит <i>нездешнего сада кипень!</i> (С. 95).
--	---

В левый столбец мы поместили фрагменты, где образ сада имеет положительный оттенок смысла и связан с такими понятиями, как «прохлада», «остуда», «покой» и «утешение». Образ сада контрастно соплагается с опустошающей изнутри духовной жаждой человека. В примерах из этого столбца возникает дуальная оппозиция «сад/жар», где левый полюс, вступая в динамические отношения с правым, обретает положительный оттенок смысла, который прочитывается в значении «успокоить», «охладить», сделать «нежным». Образ сада здесь можно определить как указание на нечто контрастное воспаленному чувствами сознанию.

В правом столбце образ сада наделен отрицательным значением: он отсылает к тем явлениям, которые несут сильные переживания, ведут к утрате адекватного поведения, к деформации оптики восприятия. Образ сада напрямую связывается с образом взрыва, о чем говорит ряд близких по значению слов («клочья», «рванина», «кипень»), и выступает указанием на то,

что сотрясает основы существования человека, «переворачивает» его восприятие.

Как видно из примеров, текст наполняется интонационно, значение того или иного образа зависит от его связей с близлежащими элементами в каждом конкретном случае. Образ предстает как не имеющий строго закрепленного за ним понятия, может наполняться противоположными оттенками смысла.

В романе создается такая среда, где каждый элемент имеет своего обратного двойника и где одно прямое утверждение может быть перевернуто и обращено в противоположное, что придает изображаемому миру свойство недостоверности, «переходности». Основная фабула, посвященная отношениям Анны и Алеши, выходит за собственно повествование и нуждается в реконструкции, что также предполагает включение читателя в диалог с текстом.

Игровая ситуация проявляется в том числе в приеме ненадежного нарратора: образ Анны определяется контрастным соположением – из молодой девушки (часть «Ветер окраин») она «перетекает» в старуху (часть «Слепые песни»), которая видит и не видит себя старой; Алеша раздваивается между рациональной картиной мира и «недостоверной» сферой чувства. Герои-повествователи переживают себя в состоянии борьбы противоположных начал, поэтому читатель может либо попытаться синтезировать противоречия на третьем уровне, либо исключить одну из сторон. Проиллюстрируем, насколько раскрытие образа героя зависит от читательской точки зрения.

Двойственность образа Анны возникает в завязке романа «Сад». Героиня вступает в конфликт со своим внешним возрастом, со своей старостью, которая ассоциативно связана с ограничениями, замедлением душевных движений. Когда Анна подходит к группе юношей-торговцев книгами, она «облачается» в образ молодой женщины. Ее представление о себе противоречит действительности, на что указывают персонажи.

- Я сказала всем:

- Братья, я ведь певица.

И чей-то ясный голос надо мной мгновенно отозвался:

- Мы знаем, Анна Ивановна.

Мы опять засмеялись, ведь ясно же, что Анна Иванова, а не Анна Ивановна (С. 92).

Называя героиню по имени-отчеству, юноши акцентируют внимание на ее преклонном возрасте, который требует уважительного обращения. Анна, напротив, не принимая такой почтительности и одновременно непочтительности (ей указывают на разделяющую ее с юношами возрастную границу), пытается смехом устранить драматизм своего положения, возникающий на основе несоответствия внешнего (увядающее тело) внутреннему (юношеская «пылкость»).

Открывающая роман «Сад» ситуация, в которой Анна видит себя в образе молодой женщины, колеблется на грани комического и трагического, что ставит происходящее в зависимость от восприятия адресата. Если встать на точку зрения скептически настроенного читателя, то сцена будет окрашена комической тональностью: старая Анна подходит к юношам и видит себя в качестве соблазняющей их, что само по себе нелепо. Но если определить этот жест как проявление крайнего отчаяния героини, то ситуация перейдет в трагическую плоскость, обретет личностное измерение.

Противоречие, где человек чувствует себя прямо противоположно своему возрасту, может служить знаком нереализованности его духовного потенциала, указывать на запас нерастраченных чувств, обращать к напряженному поиску точки приложения своих давящих изнутри сил.

Очевидно, что в судьбе Анны не произошло единственной встречи, поэтому она сохранила в себе потенциал глубокого и живого чувства. На молодость ее существа указывают такие духовно-физические характеристики

человека, как *голос* и *взгляд*. У Анны богатый оттенками, выразительный и «гибкий» голос, а ее взгляд знаковым образом указывает на ее внутреннюю силу: «Старуха курлыкала, как голубь, но глаза ее были мрачные, неумолимые, грозной, нестарушечьей силы. Неподвижно глядели они» (С. 167).

Заранее обреченная на проигрыш борьба Анны с непреложными законами линейного мира может вызвать понимание и сочувствие только у того, кто обладает подобным мятежным духом, поэтому ее поведение обретает свойство *жеста обращения* к «другому» – к тому единственному, кто способен прочувствовать отчаяние ее положения и проникнуться масштабом ее личности.

В отличие от Анны, Алеша не испытывает расщепления между внешним и внутренним планами жизни: он молод, красив, имеет профессию медбрата, свою квартиру. Однако его очевидная устроенность в реальной жизни – *видимость*, он органически отторгает все условия и обстоятельства его жизни.

Отрицание Алеши исходит из его наблюдательности и чрезмерной восприимчивости, что заставляет его контрастировать с окружающей средой:

Уж болящих-то я ненавижу-то. Бог ты мой! <...> Они льстиво заглядывают вам в глаза и ничего не прощают. <...> Они никогда не признаются, что знают, что им могут впрыснуть вместо морфия дистиллированную воду. Они будут корчиться в муках, кусая воздух, и не признаются, что знают, знают – украден их обезболиватель (С. 109).

Работая медбратом, Алеша не чувствует связи со своей профессией, он видит себя «никем», что ставит его по ту сторону от коллектива, в котором он работает: «Доплетусь до больницы своей <...> и вымолю себе мензурку маленькую чистого, злого спирта. <...> Дадут, дадут, они же не знают, что я про них гадости думаю (насчет ампул). *Они дадут, ведь я, как они, в белом халате*» (курсив наш. – А. П.) (С. 110).

Мы видим, что Алеша неверно, перевернуто выстраивает причинно-следственные связи: ему дадут спирта не на основе чувства общности, но только из-за белого халата, служащего своего рода опознавательным знаком.

В частях «Заикуша» и «Слепые песни» показывается, как Алеша стремится преодолеть противоречие между внешним миром и миром своего «я», но по мере развития событий его раздвоение углубляется, он начинает разделяться в самом себе, на что указывает его неспособность испытать непосредственное чувство: «Тоска накатывала, но так, как будто не на меня, а я только знал о ней, тяжелой тоске» (С. 137). Повествовательная стратегия Алеши (часть «Заикуша»), которая представляет собой чередование образных картин и реальных событий, является прямым отражением его «двойного» восприятия, указывает на рассогласование чувственного с осознанием.

Двойственность изображаемых в романе ситуаций поддерживается на протяжении всего сюжетного разворачивания и сохраняется также в финальной сцене. Анна и Алеша встречаются в больничной палате, и читатель выясняет, что их связывают формальные отношения (Алеша – медбрат, ухаживающий за Анной). Анна настаивает на том, что Алеша ее жених. Он отрицает их невидимую связь, но ведет себя противоположно своим словам: не может уйти из ее палаты, обедает вместе с ней, носит конфеты, заплетает «косицу», забывает о других пациентах. Отношения героев выходят за рамки формальных, создавая чувство недосказанности и таинственности.

Таким образом, автор стремится установить с читателем «живые», диалогические отношения, обратить его к ретроспективному осмыслению создаваемой в романе парадоксальной среды. В данной главе мы расшифруем метафорический план романа «Сад», реконструируем его непроявленный на внешнем уровне основной сюжет, интерпретируем ключевые для понимания сюжета образы и определим основные принципы организации структуры.

2. 1. Образ Анны и варианты жизненного сценария

Первая часть романа «Сад» («Ветер окраин») замыкается на сознание и самосознание «я»-повествователя Анны. В завязке Анна рассказывает о том, каким образом ей удастся обмануть молодых торговцев книгами и проникнуть в их круг. Это событие наделяется свойством первопричины, которая предопределила последующие события, на что указывает Анна в финале, закольцовывая свое повествование: «И вот за то, что той, аж той еще зимой, подойдя в бездумье к группе молодых. За то, что высмеивала на ветру любовь» (С. 108).

В читательском восприятии создается эффект присутствия «я»-повествователя внутри каждого изображаемого события, в моменте «здесь и сейчас». Однако его реальная позиция вынесена за пределы повествования, что следует из высказываний, в которых он разоблачается и проявляет себя как владеющий исчерпывающей информацией.

А зима тем временем то умирала, то вновь бурилась. <...> *И я еще не понимала* (здесь и в следующем предложении курсив наш – А. П.), что все время <...> жду бурана. *Я просто не замечала этого за собой. Я думала, что я интересуюсь пузырем* (С. 94).

И вот один раз, на краю, кто-то запел вдруг. Тихонько, но не опасно, а женственно, не, как грянули вазу об пол, не заорал, не обрушился, а тихонько, но вдруг запел. <...> *Как жаль, что я это сразу же забыла, как только включили свет*» (курсив наш. – А. П.) (С. 94-95).

Приведенные фрагменты указывают, что «я»-повествователь оказывается внутри и вне изображения, в точке *нулевого* времени-пространства, когда события прошлого переживаются с позиции настоящего, актуального, вызывая живые и непосредственные чувства. Очевидно, что Анна ведет повествование

из точки обратной перспективы, находится по ту сторону от воссоздаваемых ею событий, вспоминает себя в заданных условиях и ситуациях.

Анна выступает здесь в двойном проявлении: в качестве субъекта, главного действующего лица, но также и объекта наблюдения за собой со стороны, разделяется на сознание («я») и самосознание («другой»), хочет вскрыть свои тайные импульсы и побуждения. Эти особенности указывают на то, что «я»-повествователь, прежде всего, обращается к проблеме самопознания, где он стремится выйти за пределы частного и отдельного случая на уровень неких обобщений, связанных с основами существования человека. Если мы поймем принцип мышления Анны, то обнаружим в таком фрагментарном изложении определенную логику, когда одно событие порождает второе, второе – третье и т.п. и само выстраивание идет по цепному разворачиванию. Обратимся к части «Ветер окраин» и определим особенности восприятия «я»-повествователя Анны, чья оптика отличается от прямолинейного взгляда на события. Это позволит нам выявить внутреннюю взаимосвязь одного элемента с другим и обнаружить закономерность в расположении частей.

2. 1. 1. Мотив «переоблачения» и маска перволичного повествователя

Второй план в текст вводит Анна, демонстрируя уже в открывающем роман «Сад» события перевернутую, искажающую реальность оптику, согласно которой она видит обратно пропорционально тому, как это есть в действительности:

– компания простых и необразованных юношей предстает замкнутым и элитарным кругом, куда можно попасть только обманным путем: «... и молодые люди, выслушав меня, молча раздвинулись, впуская меня...» (С. 90);

– присоединение к группе торговцев книгами означает исполнение мечты всей жизни;

– невинная шутка с розыгрышем влюбленной девушки выступает как кошунство, несет чувство вины, ведет к «прокручиванию» ситуации в памяти: «За то, что высмеивала на ветру любовь...» (С. 108);

– случайная и короткая встреча переводится в статус переломного события, истока, который предопределил дальнейшие события.

Противоречащее буквальному восприятие возможно в таком состоянии, которое можно обозначить как душевная «нищета», где человек переживает свою отчужденность от мира с преувеличенной остротой, сознает свою жизнь как пустую, безосновную (в «Слепых песнях» сообщается, что Анну никто не ищет, и она никого не помнит) и себя – как заведомо неполноценного и ущербного.

Поэтому такое состояние обостряет *чувство жизни*, делает его тоньше, ведет к искаженной оптике, когда каждый незначительный отклик со стороны «другого» может быть воспринят как проявление участия, высшей степени приятия. Молодые торговцы книгами не прогнали Анну и разрешили ей постоять с ними, поэтому она преисполняется непонятной «богатому» (родней, друзьями, интересами, занятиями и т.п.) человеку благодарностью, видит каждого малознакомого товарища своим близким, братом.

...и хотелось плакать, потому что они были большие, доверчивые и безмерно мерзли без своих горестных мам. <...> и мы все были братья опять, а рэкет – шакал. <...> Я просто упала на Диму. Я просто рыдала (С. 91, 92).

Причина, по которой героиня подходит к торговцам книгами, объясняется *буквально*:

Просто это невозможное всю жизнь хотение узнать: а у продавца с его стороны (где не видно) что лежит? пирожок надкусанный?! гребешок?! ползеркальца?! а он ко мне лицом и товаром (С. 90).

Фрагмент представляет собой пример соединения двойного смысла – прямого и переносного. На уровне метафоры Анна говорит о том, что в основу ее поступка заложена потребность познать жизнь с обратной, изнаночной стороны, посмотреть на нее с позиции потусторонности, выйти за границу видимого.

Обратная сторона жизни представляет собой средоточие полярных сил, выход на уровень глубины, где противоположности, не утрачивая своего дуального противопоставления, диалектически соединяются и вступают в символическую связь. Познание мира и своего «я» на острие противоречия лишает возможности прямолинейного, рационального восприятия реальности, представляет собой нечто альтернативное обыденному.

Выйти за границы внешней жизни в художественном мире Н. Садур возможно через *переступание предела* в определенном действии (см., например, роман «Чудесные знаки спасения», повесть «Вечная мерзлота»). Раскроем, каким образом Анне удастся познать жизнь с обратной стороны, а себя – в состоянии борьбы светлого, созидającego и темного, разрушительного начал.

Изначальное событие выстраивается на основе оппозиции «игра/жизнь». Переход из жизненной плоскости в игровое пространство начинается тогда, когда слова и поступки человека обретают характер *демонстративности, показа*. В этом случае его поведение утрачивает наивность и первозданную «чистоту»: оно рассчитано на то, чтобы произвести определенный эффект.

Ведь я тихо спросила, и он отметил, что другим не слышно, упустив по грубости души, что малейшим движением моим и все-таки пусть слабым, но звуком голоса, я донеслась до всех, чего и хотелось (С. 90).

Анна подходит к группе молодых торговцев книгами и начинает *гротескно изображать* из себя влюбленную девушку: она забалтывает

торговцев книгами, избегает смотреть на объект своей выдуманной страсти (Диму), задает провокационные вопросы, пляшет на ветру. Анна придает Диме ощущение собственной значимости и «непохожести» на остальных, вызывает у него предчувствие любви, чем соблазняет его.

А я болезненно вздрагиваю <...> начинаю <...> разговаривать с каждым из них <...> избегая смотреть на Диму. <...> Но не смею посмотреть прямо. Все тут же увидели, как я Диму люблю даже на таком ветру. <...> Он, конечно, разволновался, потому что товарищи его тоже, как и я, начинают избегать его лица, как избранника, который уже отделен от остальных <...> (С. 89-90).

Таким образом, действие в романе начинается с шутки, которая влечет за собой нешуточные следствия. Анна изображает из себя безнадежно влюбленную девушку, юноши ей верят, и жизненное пространство начинает перетекать в сферу театрального, условного, наполненного жестовым и знаковым поведением (*напоказ*), а также призрачными отражениями живых чувств и проявлений. Анне кажется, что ее обман может раскрыться, поэтому она еще больше входит в новую и непривычную для себя роль.

И тогда я еще больше припадаю к Диме малозаметно и едва дышу ему:

– Ты мне звонил?

А он и телефона-то моего не знает. Не знаю, чего я прицепилась к этому Диме-то? Просто сама увлеклась чем-то (С. 90).

Надев маску влюбленной девушки, Анна становится неспособна от нее освободиться – она видит, как юноши ей верят, поддерживают истинность выдуманной ситуации, поэтому наряду с чувством условности происходящего у Анны появляется действенный страх раскрытия обмана. Так как она обладает обостренным восприятием, этот страх начинает довлеть над ее поведением, удваивается и обращается в *ужас разоблачения*, который еще больше

«погружает» ее в несвойственную ей роль, заставляет переступить через себя, предельно самоумаляться, исключает возможность остановиться.

Но тут бы мне остановиться <...> и мне бы, правда, остановиться <...> уйти, уйти бы! Уйти бы мне! Но я стала еще сильнее это делать, чтобы они не перестали мне верить и не вздумали отстраняться, чтобы мне не пришлось пригибаться и шнырять, как рэкет. Я так боялась потерять их! (С. 90).

Наполняя жизненное пространство призрачными смыслами и внушая веру в их истинность товарищам, Анна познает и открывает в себе силу сотворить ситуацию *из ничего*, что опьяняет ее на духовном уровне, уводит от адекватного восприятия реальности и заставляет забыть о себе «настоящей».

Обманом присоединяясь к компании молодых торговцев книгами, героиня в определенный момент утрачивает представление об условности происходящего, доходит в своей игре до самозабвения, переступает допустимый предел, на что указывает цепочка образов, которые она на себя «примеряет». Если в самом начале Анна предстает влюбленной девушкой, то затем, видя действенность своей шутки, перевоплощается в известную, народную и заслуженную певицу.

Я сказала всем:

– Братья, я ведь певица. <...> И я указала пальцем на мою афишу, как раз у входа в метро она трепетала (С. 92).

На предельную степень самообольщения Анны указывает ее переживание себя в образе жрицы, которая находится в центре мироздания («магического круга») и наделена правом миловать и казнить, вершить чужие судьбы.

... а шакал побежал от моего пальца до афиши, прыгнул, порвал и соскреб ее...
Братья как поднялись! <...> Я сказала:

– Не надо. Братя, давайте плюнем.

Мы плюнули три раза, как на беса, и шакала не стало (С. 92).

Приведенный фрагмент не отсылает к конкретному событию, он образно воссоздает ослепление человека своей непознанной ранее силой, что «замутняет» его восприятие (на это указывают образы «рванины сада», «зеленоватого мутного морока» (С. 91) и т.п.), ведет к разрыву с чувством реальности/условности происходящего. Если прочитав этот фрагмент как описание опьяняющего и ослепляющего сознания человеком своей власти, то можно испытать головокружение.

Таким образом, завязка романа «Сад» в форме иносказания рассказывает о том, как надетая *почти случайно* маска прирастает к лицу, и лицо становится личиной, а сама героиня «погружается» во тьму, испытывая состояние самозабвения, в котором она перестает помнить о постановочной природе всей сцены, подменяя жизненное пространство игровым. Главное, что определяет ситуацию «игры в жизнь», – это утрата человеком способности адекватно воспринимать реальность, слышать себя и свой внутренний голос: Анна ошибочно видит Диму в образе поводыря, который ведет ее из ночи в день.

И глаза мне ожгло с такой силой, что сама я мгновенно запела про Щорса, и слезы побежали по горячим щекам. <...> и я побрела, слепая и слезная, уцепившись во тьме за Диму-поводыря, ай-яй-яй Дима-Дима-Дима и стала жить с ним, ай-яй-яй как было больно: *золото и синева вглубь залили мои глаза...*» (курсив наш – А. П.) (С. 93).

Эта подмена совершается практически неосознанно, под действием момента, в некоем порыве, «в бездумье» (С. 90), как определяет Анна.

Следующая сцена (жизнь с Димой) образно воссоздает экзистенциальный опыт¹⁴⁹ прикосновения Анны к тайне небытия и раскрывает особенности восприятия того, кто переходит в призрачную форму жизни, в которой отсутствует живое человеческое наполнение.

В этой сцене оппозиция «игра/жизнь» оказывается разрушена. Дуальность в оппозиции снимается путем приравнивания одного полюса к другому, они становятся равнозначны, что ведет к «плоскому» восприятию, которое означает такое, где человек не испытывает никаких чувств.

На самом деле мне было все равно, как будет в доме, я просто знала, что все хотят, чтоб я так говорила. <...> Он приносил чудны'е предметы, и они пугали бы меня, если бы мне не было все равно (С. 93).

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» (С. 94). Образ человека, наблюдающего за собой через стекло, со стороны, является знаковым и указывает на его отделенность от своих чувств и от собственно жизни прозрачной, но ощутимой границей, что отсылает к состоянию внутреннего оцепенения, из которого невозможно выйти кроме как не испытав потрясения. Такое отсутствие динамики отсылает в романе к образу смерти: «Мертвое ведь не двигается» (С. 133).

Внутренняя неподвижность Анны ведет к тому, что ее бывшая объемной, наполненной чувствами картина мира «усыхает» и начинает рассыпаться, определяться через разрывы: объекты жизненной реальности в ее сознании перестают складываться в единство, видятся по частям, не связанным друг с

¹⁴⁹ Экзистенциальный опыт познания – такой, который, по словам философа Я. С. Друскина, «противопоставляется "абстрактному", т.е. только мыслимому, не имеющему отношения к реальному». (Друскин Я. С. Видение невидения (Альманах «Зазеркалье»). СПб., 1995. С. 105).

другом. Если обыкновенно человек воспринимает «другого» целостно, синтетически, то здесь, напротив, облик Димы оказывается «разобранном» на самостоятельные части: «...Дима распускал улыбку, она нечаянно, как летящая мышь, задевала меня крылом, и я пошевеливалась» (С. 94).

Отношения с Димой, сохраняя признак внешнего правдоподобия (они живут вместе, Анна делает вид заботливой хозяйки, Дима – главы семьи), лишены диалога, оба героя находятся в непересекающихся плоскостях: «Той зимой я любила, даже если буран, чтобы Дима по мне лазил, потому что тогда я оставалась одна, наконец, одна...» (С. 93).

Анна пребывает в системе призрачных отношений до тех пор, пока Дима не приносит в дом пузырь, который начинает расти, обнаруживая скрытую жизнь в себе. Дима предлагает женщине выпить жидкость из пузыря, и она, глотнув содержимое, открывает всю иллюзорность их связи, подмену: Дима, который выступал в качестве поводыря и лицо которого играло «огнями столь дымными и далекими» (С. 95), оказывается Дырдыбаем.

Очевидно, что героиня здесь указывает на момент прозрения, где она проникает скрытую сущность Димы, аккумулированную в прозвище «Дырдыбай». Фрагмент с распитием жидкости из пузыря призван воссоздать невыразимый, сверхчувственный миг высшего самосознания.

Прозрение чаще всего возникает внезапно, схоже с действием ожога, сильного и быстрого потрясения, что наделяет его способностью перевернуть взгляд на ситуацию: Дима оказывается Дырдыбаем, отношения с ним – поверхностными, где простое и нечленораздельное («В словах его все чаще и чаще мелькала странная сильная "Ы"» (С. 93)) выдавалось за сложное и тонкое. Это «опрокидывание» картины мира, остранение взгляда на себя и на ситуацию передается не только вербально, но и на уровне интонации заострения, надрыва: «О, невозможная дикая ошибка! Ты даже не Дима, коварный темный Дырдыбай ты!» (С. 95).

Однако момент прозрения, будучи неожиданным, является предчувствуемым, когда жизненное пространство сужается, уплотняется, фокусно стягивается. Еще не зная, что именно ее ждет, Анна чувствует беспричинную тоску, которая передается в следующей фразе: « – Скрипел бы ты меньше, – попросила я Диму. – Кто его знает этот пузырь» (С. 95).

Слово «пузырь» здесь используется в своем ближайшем значении – как нечто эфемерное, шарообразное, предназначенное к тому, чтобы рано или поздно лопнуть. Жидкость из пузыря не указывает ни на что определенное, но значение образа раскрывается в связи с действием: жидкость выпивается и проливается. Очевидно, что в такой форме героиня говорит о том, что отношения с Димой/Дырдыбаем отравляют всю ее последующую жизнь. Второй случай словоупотребления – «А то, из пузыря, пролилось, и я стала липкая, и мне стало страшно. И смертельная тоска охватила меня» (С. 95) – отсылает к образу «залипания», сведения сложного организма к зародышевому состоянию.

Возникает оппозиция «реалистическое/реальное». Отношения Анны с Димой, при их внешнем, формальном правдоподобии, оказываются лживыми, обманными и, следовательно, не имеющими отношения к истинным чувствам.

Эта сцена (жизнь с Димой) выступает как прямое следствие изначального события: выдав себя за кого-то другого, Анна получает ответный обман со стороны Димы, что несет ей знание о присутствии закона взаимоотражения. Зло героиня познает как проживание чужой жизни, надевание личины, трансляцию общепринятых моделей поведения, расхождение чувства со словом – то есть в совершении действий, органически не свойственных ей конкретно.

Но главным результатом перехода за предел становится опыт самопознания. Анна на примере своей жизни открывает способность в увлечении игрой дойти до такой степени самозабвения, что незаметно, случайно переступить пределы и «погрузиться» в призрачную жизнь и в омертвелые отношения. Познавание в себе разрушительной, стихийной природы

ставит Анну по другую сторону от коллектива и от дневной стороны реальности, приводит ее к переживанию разрыва с собой «прежней», лишает покоя: «Вот я поняла, поняла – рыскать мне, окаянной, метаться, отторгнутой. Ты, черная гадина, отемнил меня всю!» (С. 108).

Тем не менее, такое ostranenie приносит возможность нового самоопределения, выводит на уровень сущностного восприятия и проясняет изначальную ситуацию, выявляя ее скрытый на глубине смысл: Анна стала изображать из себя влюбленную девушку из отчаяния. Ее внимание привлек не Дима, но Алеша: «...я еще к вам подошла ко всем, влезла, выше моих сил, так потрясло, что я вас самого, Алеша, просто не заметила. Вас, виноватого. По ошибке схватилась за другого. А вас, виноватого, не увидела» (С. 95). Красоту Алеши героиня видит как то, что защищает и ограждает его от всех: «А тело ваше облито молодой красотой, как броней. Алеша, вы в доспехах, вас не видно, оденьтесь пожалуйста» (С. 96).

Таким образом, первоначальный поступок Анны (розыгрыш и проникновение в круг к молодым торговцам книгами) получает второе, альтернативное объяснение: Анна увидела Алешу и, почувствовав в нем родственную душу, «обожглась» сознанием своего внешнего несоответствия ему. В отчаянии она демонстративно стала изображать из себя влюбленную в Диму девушку. Переживая себя в состоянии противоречия, Анна разрешает его отрицательно: не в пользу своей рассудочной мысли, но подчиняясь чему-то другому, более глубокому в себе и не вполне осознанному. Анна понимает всю невозможность осуществления своей любви с Алешей, но в то же время она не может не использовать шанс, даваемый жизнью.

Прозрение в сверхчувственное выводит Анну из обманной формы отношений, «опрокидывает» взгляд на событие истока, обостряет самосознание, обращая не к явленному, но сущностному, что позволяет ей перейти к воплощению другого, или альтернативного варианта жизненного сценария – обратиться к Алеше и *рисковать*, на основе своего проницательного

видения, рассказать ему о нем самом, открыть ему его личность с обратной стороны. В этом случае Алеша познает заложенную в нем изначально способность проникать в суть вещей и явлений и сможет распознать в Анне родственную душу. Прояснение скрытого смысла становится импульсной силой, которая побуждает Анну обратиться к Алеше. Во втором, или альтернативном сценарии, который Анны пытается воплотить вплоть до финального фрагмента «Ветра окраин», она совершает бескомпромиссный жест отречения от своего «я».

2. 1. 2. Мотив «разоблачения» и эффекты обезличивания повествовательного «я»

Черта, которая возникает у Анны после опыта самопознания, – утрата наивности восприятия. Если в предыдущей сцене происходит подмена: игра «перетекает» в жизнь и становится неотличима от нее, то в этом случае сам человек становится соединением игрового и жизненного пространства, точкой их схождения, поэтому его можно осмыслить через парадоксальность и определить как *искреннего игрока*. Искренний игрок – это человек, который отрешается от себя «ролевого», связанного с внешним миром, стремится к предельной однозначности своего поведения и к прозрачности своих высказываний, но в то же время во всех его проявлениях (словах, поступках) остается элемент недосказанности, неустранимый оттенок присутствия двойного смысла.

Например, проницая в Алеше близкого ей по духу человека, Анна не может утвердиться в своем знании *до конца*: ее вера отравлена слабо уловимым оттенком сомнения – если Диме она доверится сразу, то Алешу проверяет историей о рыси.

Как иллюстрируется в тексте, приросшую маску (личину) можно отделить от себя только вместе с лицом, поэтому главное, что определяет героиню во втором жизненном сценарии, – жест отречения от связей с наличным миропорядком: от своего имени, происхождения, родственного корня, социального статуса, дружеских отношений. Приведем примеры, в которых Анна определяет себя через отрицание всех возможных связей, настаивает на своей обезличенности:

...вы золотой, Алеша, смешливый, оставьте мне надежду, это я, певица, Фекла Тимофеевна, Помидора Клавдиевна, Анна Маньяни, вы меня помните, Алеша? (С. 95).

Я Алеша как певица как Анна Иванова заслуженная русско-народная буранно-простудная ничейная ниоткудова не евши не пивши не спавши не живши пришла я выплыла аж из метро <...> притащилась к вам <...> Алеша протянуть исхудалые пальцы растерявши все свои кольца Алешенька мой (С. 104).

В первом фрагменте вербально и на уровне интонации (ассоциативный ряд имен) воссоздается отрешение Анны от своего лица. Во втором фрагменте воплощается такое новое качество героини, как беспамятство о себе, связанной с миром, что будет впоследствии обыграно в части «Слепые песни»:

– Откуда вы взялись? – с угрозой спросил он. Она промолчала.

– Почему вам условия особые? <...>

И на это она промолчала так равнодушно, словно речь шла не о ней.

– Где вы живете?

Она, улыбаясь, пожала плечами (С. 172).

Жест отречения от своего «я» смещает прямое положение человека в реальности (под угол), ведет его к диалогически открытой («распахнутой»), уязвимой позиции, ставит в зависимость от «другого».

Отрекаясь от «я», Анна *размыкает* свое сознание, но чтобы не раствориться в мире и не потерять связи с внешней реальностью окончательно, она задает себе единственный ориентир – Алешу, фокусируясь на нем как на человеке, который подобен ей по мироощущению и через которого она может осознавать себя, убеждаясь в факте своего существования.

Таким образом, второй жизненный сценарий возникает как следствие волевого, энергийного жеста отречения героини от своего «я» (своего лица и своей личности) во имя «другого» (Алеши). Представ перед Алешей во всей своей душевной «наготе», она устанавливает диалогические, не обусловленные внешней причинностью отношения с ним. Образ Алеши воссоздается в двойной перспективе: он выступает как субъект, собеседник Анны, выявляя свое присутствие в форме отдельных реплик, имитирующих речь заикающегося человека, и также как объект, главный герой ее повествования. Положение Алеши определяется промежуточностью, преломлением, что сравнимо с поведением актера на театральной площадке: в определенные моменты он выходит на сцену и затем снова возвращается за кулисы. Между Анной и Алешей устанавливается связь, обладающая свойством взаимообусловленности.

Дальнейшее повествование подражает ситуации живого человеческого общения, строится по принципу цепного развертывания, где высказывание одного вызывает реакцию со стороны другого. Знакомство Анны с Алешей начинается с рассказа о происшествии в глухом таежном лесу. Сам факт сочинения этой истории исходит из импульса Анны открыть прохладному, как она его называет, изнеженному жителю столицы Алеше реальность с *обратной стороны*, где бушуют сильные и первозданные страсти, о существовании которых он не знает:

Знаете Сибирь, вы, столичное дитя, ласковое, прохладное? Вот Сибирь, там не такой снежок, как у вас тут в Беляеве, он лежит для прохладцы у вас, для печали.

Вот, например, синяя Сибирь, вот тайга ее, лес, увидите ясными глазками молочную ферму и тропинку в поселок (С. 96).

История о происшествии в сибирском лесу (рысь загрызает доярку, и оказывается зверски убита местными жителями), будучи провокационна своей жестокостью, служит средством выявить реакцию Алеши. В зависимости от его восприятия, Анна либо подтвердит, либо опровергнет догадку о нем как о человеке, родственном с ней в «отрицательном» мироощущении, которое предполагает отторжение мира в его внешней событийной стороне и временной, горизонтальной перспективе. Но главное, в чем заключается вызов, – это проверка способности Алеши прочувствовать связь этой истории с личным опытом самой героини. Алеша должен увидеть в образности конкретный смысл, относящийся напрямую к субъекту речи, Анне¹⁵⁰. В форме иносказания (история о рыси) Анна говорит о том, как она познает в себе страстную природу, которая «выжигает» из нее жизнь в ее повседневных, будничных занятиях и переживаниях (рысь выпивает молоко, которое в данном контексте указывает на связь с простой, трудовой жизнью). Причину перехода за предел Анна объясняет своим преувеличенным переживанием одиночества, отторгнутостью от коллектива людей, что вынуждает ее оказаться наедине со своей *мрачной* природой, обратиться к своему «подполью».

Она была золотая мрачная, жила в своем лесу ясном родимом <...> она одна знала, что она одна одинокая, и ее раздражали, конечно не нарочно, жили все вместе, она одна, подглядывала, как живут (С. 96-97).

Выслушав историю, Алеша познает и раскрывает себя с неизвестной ему стороны – вместо того чтобы испугаться или отвергнуть образ пограничного

¹⁵⁰ Отметим, что подобная провокация характерна и для Лидии Петровны из пьесы «Чудная баба»: она рассказывает о происшествии в поле Александру Ивановичу, чтобы выявить его реакцию. Также о таком вызове «другому» повествует Нина из романа «Чудесные знаки спасения».

бытия, он оказывается потрясен и очарован, что следует из реплики: «– Как прелестно, А-анна Ивановна. Ка-ак прелестно» (С. 98).

Эта фраза завершает рассказ Анны о рыси. Автор не указывает, кто именно ее произносит, что усиливает игровое начало в тексте: читателю необходимо определить, кому принадлежит это высказывание. Очевидно, что реплика имитирует речь заикающегося человека, следовательно, это говорит Алеша. На заикании как на своем отличительном свойстве делает акцент сам персонаж: «Ведь в заикании есть особый и тайный смысл!» (С. 111). Заикание заставляет героя переживать слово, чувствовать с ним связь, остраниет его восприятие. Этот недостаток становится косвенной причиной, по которой Алеша видит в истории о рыси не столько кровавый финал, сколько своеобразную красоту и силу чувств, что заставляет его очароваться искусством Анны владеть словом.

Реакция Алеши на историю определяет дальнейшее развитие сюжета, придает повествованию фокусную направленность: Анна подтверждает свою догадку о совпадении с Алешей в «отрицательном» мироощущении. Однако эта реплика оставляет элемент недосказанного и не дает ответ на вопрос: удалось ли Алеше прочувствовать связь образного слова с человеком, который это слово произносит?

Тем не менее, Анна делает Алешу главным героем своего сюжета: она рассказывает о его детстве и о его матери. В определенные моменты голоса рассказчицы и Алеши сливаются, звучат в унисон – юноша «подпевает» Анне, на что указывают фрагменты, воссоздающие речь заики: «Она замерзала у дующих окон, вспо-оминала про путь свое шла-а дальше. Встре-ечные, кто на лифт шё-ол говоили: "Простудитесь". Мама всем говорила-а: "Простите". Усмехались, гла-аза отводили. Бы-ыло непонятно – простили ли?» (С. 103).

Анна рассказывает об Алеше, опираясь на свое проницательное зрение, которое возникает на основе жеста отречения от своего «я» (лица). Это отречение вызывает живое и искреннее чувство родственности с «другим», выводит за границы ролевого и скованного внешними правилами поведения.

Эпизоды из детства Алеши представляют собой пример не буквального, но образного воссоздания. Тайна личности Алеши, как раскрывает Анна, заключается в его *злом сердце*.

Мама рассеянно замечала порой: "Алешка, какое злое сердце у тебя". Алеша опускал глаза, к плечу своему склонялся, птичка целовала Алешу. Но и птичка, птичка тоже была злая! Злая оказалась птичка-то зелененькая! (С. 102).

Анна также иносказательно указывает на другие черты героя, которые выявляют их общность:

- безосновность существования (мать Алеши сходит с ума, отца у него нет);

- непреодолимая тяга ко всему запретному и таинственному: «Дырдыбай нес корявую руку, полную ключей, отмыкал недоступное: "Не трогай, убьет". Алеша <...> тянулся на цыпочках, заглядывал в "не подходи"» (С. 101);

- запредельная холодность к другим: «В телевизоре покажут калечку, сросшихся девочек, Алеша смеется. <...> Или прикажет маме: "Будут звонить, отвечай, что умер"» (С. 102);

- нелюбовь к простой жизни, тоска по чудесному, что воплощается в мечте об уходе в Зазеркалье: «Мама... <...> Мы пойдем мимо зеркала и посмотримся в зеркало и замрем. Будем зеркало пить зрачками острыми, будем пить пить пить и уйдем в него и станем два маленьких мальчика» (С.102).

Образ Алеши в восприятии Анны зеркально преломляется, двоится: с одной стороны, она видит его медбратом, по долгу службы ухаживающим за ней, с другой стороны, проникает в нем своего жениха в вечности (эпизод их встречи в пивной), над которым не довлеют законы времени и предрассудки: «А помните, я была маленькая? Была лет пяти? <...> Догадайся, пожалуйста. Што я маленька така в белой шубе на боках...» (С. 105). В этой образной форме

Анна обращается не к отчужденному медбрату, но к своему духовному брату, обладающему пронизательным зрением любящего.

Обезличиваясь и определяя себя через «другого», Анна теряет устойчивое положение в реальности, ее образ становится ускользающим, многоликим и отражается в образах рыси, девочки пяти лет, старухи.

Чередование эпизодов, где Анна вспоминает о том, что она находится в больнице¹⁵¹, с образными картинками, которые она творит, опираясь на свое сверхчувственное восприятие¹⁵², раскрывает парадоксальность ее существования, раздваивание между внешним миром (линейности и горизонта) и сферой подлинного чувства, отменяющего закон времени. Поэтому соположение разнородных фрагментов получает свое обоснование: оно призвано указать на пребывание «я»-повествователя в двойной системе координат – фактической реальности (пространство «грязной» районной больницы) и поэтической, наполненной воздухом любви и творчества. Форма здесь становится знаковым отражением восприятия человека.

Слово Анны и реакция на него Алеши позволяет выявить их невидимую общность. Текст создает внутреннее диалогическое пространство, демонстрирует замкнутость, отгороженность от читателя: Анна обращается к образу Алеши и сосредотачивается на нем, Алеша ей «отвечает», выявляя свое присутствие на уровне отдельных реплик. Текст стремится выйти за книжные пределы, уподобиться ситуации человеческого общения.

В определенный момент идиллическая картина мира «разбивается». На это указывает один фрагмент, в котором Алеша, очевидно испугавшийся предельно диалогической позиции Анны, отказывается продолжать с ней разговор.

– А-алеша?

¹⁵¹ Примером может послужить такой фрагмент: «Лешка, Лексей, спишь ты, вон снег-то повалил, снежище, за-а тво-оим окошком сне-ежочек. Шапочку белу на волосах твоих не-ена-вижу я как! Спишь как-то в кресле, весь скособочился, све-есил-ся чего-то» (С. 106).

¹⁵² Эпизод встречи Алеши и Анны в образе маленькой девочки, история о Дырдыбае и Белобуранке.

- Да, Анна.
- Не-е-еутолимо.
- Перетерпите (С. 104).

Если в начале второго сценария отношения Анны с Алешей «уходят» в глубину и содержат в себе перспективу развития, то здесь образно говорится о том, что Алеша эту перспективу закрывает.

В финале части «Ветер окраин» Анна зовет Дырдыбая, чтобы с его помощью достичь последнего знания: подтвердить или опровергнуть догадку об Алеше как о том, кто обладает одинаковым с ней «отрицательным» мироощущением (то есть таким, которое предполагает отторжение жизни в ее внешней, событийной стороне). Анна открывает дверь Дырдыбаю, и они вдвоем символически раздвигают грудь юноши: «И там ничего не было. В груди его. Ничего. Одно молоко. До самого края груди его молоко. Он был не тот. Он был просто сын мамы» (С. 108).

Молоко в данном контексте является образом, указывающим на обыкновенность героя: у него нет злого, горячего сердца, мятежного духа. Анна посредством иносказания указывает на повторную ошибку: Алеша не смог прочувствовать связь слова с человеком, увидеть в образной форме отражение конкретной реалии духовной жизни Анны. Следовательно, Алеша не является избранником, который наделен особенной проницательностью, способностью постигая суть вещей и явлений, выстраивать связи на ином, символическом уровне.

Открывая иллюзорность своего восприятия, познавая бесплодность надежды обрести себя в «другом» и просветлить свой затемненный внутренний облик, Анна «обнуляет» свое повествование и образно самоуничтожается: «И завыли мы в тоске своей и ярости и, слипаясь от молока на груди мертвеца, вцепились друг в друга мы, чтоб пожрать, как гад гада» (С. 108-109).

Отрицанием, стремящимся к абсолютной степени, Анна указывает на свое отчаяние: ее вера в новую жизнь, в восстановление поврежденной природы оказывается призрачна, ирреальна. Возможно и другое объяснение. Анна отчасти виновата в том, что с Алешей не произошло никаких метаморфоз, так как в ее вере изначально присутствовал оттенок сомнения, который стал следствием опыта самопознания. Совершая жест отречения от своего лица, Анна обретает мироощущение, в котором присутствует неустранимый оттенок двойственности: ее острая потребность в абсолютном (в любви, в понимании, в исполненности) сопровождается подспудным знанием о том, что все относительно и что любая прямая сторона имеет обратную. Анна верит в идеальное, но также в глубине души «разъедает» свою веру оттенком сомнения.

Как иллюстрируется в тексте, опыт познания и самопознания лишает героиню возможности вернуться в состояние до-грехопадения, *заново* обрести утраченную целостность восприятия, восстановить свою поврежденную, расколотую духовную оболочку, что означало бы для нее вернуться в райский сад. Отчаяние Анны достигает предела, поэтому она «стирает» в памяти образ Алеши, как бы отрезает его от себя, и он исчезает в ее картине мира. Неизменной и истинной для героини оказывается только связь с Димой/Дырдыбаем, которая служит ей напоминанием о своей искаженной грехом природе, человеческом падении, знаком «ожога» о пустоту небытия.

Встреча с Анной, история о рыси произвели впечатление на Алешу, но не «опрокинули» его рациональную картину мира. Анна *приоткрывает* герою жизнь с обратной стороны, но он продолжает пребывать в едином пространственно-временном измерении.

Таким образом, в основу сюжетного разворачивания 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 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. Алеша, 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, что выводит к собственно жизни, которая не может дать человеку чувства полноты бытия.

2. 2. Двойничество как принцип субъектной организации

Двойничество – главный элемент поэтики «Сада», он положен в основу структуры романа и проявляется на всех его уровнях. Если в системе главных героев двойничество носит неявный, скрытый характер, то второстепенные персонажи реализуют эту модель отношений буквально, гротескно, выворачивая ее наизнанку (эпизод с лже-Кларой и лже-Шурой и с «настоящими» Кларой и Шурой).

В данном разделе мы рассмотрим типы двойничества и выясним сущностное отличие героев-повествователей от остальных персонажей романа. Так как роман создает свой понятийный язык, «работает» на трех уровнях постижения действительности (наружный, внутренний, глубинный), то мы попробуем представить героев-повествователей и их двойников (Диму и Аиду) через сущностное воплощение: это понадобится для выявления отличительного признака Анны и Алеши.

2. 2. 1. Субстанциональное воплощение героев

Колдун Дима безнадежно влюблен в Аиду. В реальности, как и в образных историях Анны, герой притягивается к своей противоположности: горячий Дима страдает по «прохладной» певице. Составляя оппозицию, они в то же время оказываются двойниками. Попробуем объяснить, почему это происходит.

Певица Аида – бесстрастная женщина, которая не может ответить на любовь, неважно чью, смугловатого «тщедушненького» (С. 114) Димы, или красивого «златоглаза» (С. 104) Алеши. Однако заметим, что певица равнодушна и вместе с тем радушна – она принимает гостей как внимательная хозяйка, которая следит за тем, чтобы те не скучали:

...она мило покивала моему заиканию, Диминым стонам в гуще ковра, она воскликнула:

– Нет! Я спою вам веселую песню. Потому что вы молоды. Сама молодость ко мне постучала сегодня. <...> и запела нам улыбчивым голосом:

– Лоли пап лоли пап о лоли лоли лоли! Лоли пап лоли пап туду-ду-ду-ю!

Дима стал притоптывать в такт, подергивать телом – песня была энергичная (С. 138–139).

Когда Алеша вдруг падает на ковер, Аида заботливо приносит ему воды. Не испытывая сильного чувства к кому-то конкретно, она по-дружески расположена к окружающим, способна на такую нежность и понимание, что Алеше хочется «заплакать и обнять ее, как мать» (С. 140). Однако мы можем утверждать, что главное качество Аиды – «прохладность» ее существа, и даже ее участие к друзьям вызвано бесстрастием, данным ей от природы.

Дима, напротив, горяч и молод, он верен своему большому чувству и постоянно пребывает в легкой лихорадке. Алеша говорит, что у его друга есть любовь «с большой буквы», в контексте романа это означает событие, которое случается только раз, но длится всю жизнь. Будучи источником страданий,

любовь «прикрепляет» человека к Земле. Герой становится слабым (Дима плачет, грустит, пьет, хочет повеситься), и тем самым как бы породняется с Землей, которая воплощает образ Матери. У Димы нет родителей, но влюбившись, он преодолевает свое сиротство и становится сыном Земли, которая «теснее прижимается к нему, болящему» (С. 123), как будто их связывает общее горе.

Когда Дима предлагает певице заколдованный пряник, он парадоксальным образом одновременно лжет и говорит правду:

– Мать моя во Владивостоке, – забормотал Дима. – Мать. Она шлет вам гостинец. Она простой человек, она сама месила и жарила. <...>

Дима протянул ей страшный пряник, на котором глазурью было напечатано "Москва" (С. 140).

Через заклинания Дима обращается к помощи сверхъестественных сил. Их нельзя определить, назвать и перевести из таинственной области в реальную, но можно назвать источник их происхождения – они не «спускаются» с неба (равнодушный к человеку верх), а поднимаются из «парных» недр» (С. 104) Земли.

Когда Аида откусывает от пряника, она проникается любовью к молодому Диме, ее холод превращается в жар, требующий остуды, в своем «вертолете» она символически падает на землю, и, не выдерживая «перепад» температур, погибает.

Таким образом, в финальной части «Заикуша» персонажи Дима и Аида меняются местами – колдун «охладевает» к певице, она, напротив, проникается темной страстью. До события приворота Аида была «прохладна», и это определяло ее суть, в то время как Дима «температурил».

Рассказчиков Анну и Алешу также можно описать через субстанцию, которую они материализуют. Обратимся сначала к очевидному.

Алеша говорит Диме: «Мне, холодному, намного хуже. Я ведь в покое, а ты нет» (С. 123). Следовательно, Алеша, как и Аида, – бесстрастен. В отличие от остальных героев, у него есть детство, о котором рассказывается в первой части.

Главные герои отличаются крайней степенью выраженности признака. У Алеши нет такого «теплого» рассеянного внимания к окружающим людям, как у певицы Аиды, он холоден абсолютно, но в общении или даже в поведении невозможно заметить его бесстрастия, напротив, он кажется дружелюбным, даже любвеобильным человеком.

Я хотел всех-всех целовать! Я ползал по комнате, чтоб целовать все их ножки, измученные корявой обувью. Я говорил им:

– Люблю вас всех! (С. 116).

Интересно, что чуть раньше Алеша ведет себя странно, мы видим явное противоречие между тем, что он делает, и тем, что он говорит.

Она <Александра>, ясное дело, просто обняла меня и привалилась, молодая <...> Я резко оттолкнул (курсив наш – А. П.) Александру и сказал:

– Я вас всех так люблю! (С. 114).

Алеша холоден и жестокосерд, в том числе по отношению к Анне. Ясно, что он не испытывает никаких чувств не только к рассказчице, но и к другим людям. И снова возникает противоречие: здоровый, чуждый немощи Алексей работает там, где требуется проявлять сострадание и милосердие.

Однако холод в своем предельном выражении – это лед, который в контексте романа ассоциируется с небесным сводом, враждебным любой форме жизни. Алеша отличается цельностью, диалектическим соединением противоположного (ср.: «И пошел он, опаляемый золотом своим, остужаемый

синевою своею» (С. 176)) и не может воплощать лишь один полюс оппозиции. Следовательно, субстанциальным выражением сущности героя будет холод, внутри которого огонь. В начале «Слепых песен» рассказывается о бродягах, собравшихся у костра. В этот эпизод автор помещает образ, выражающий, на наш взгляд, самую суть Алеши:

Холод во всем мире, никто не мил холоду и холод – наружность мира. А огонь внутри холода. <...> холод-наружность не радостный, он против любой жизни, да, да, против любой жизни, сильно против, яростно против <...> но огонь – нутро холода (146).

Алеша воплощает образ льда, внутри которого неравномерно пульсирует злой сухой огонь, который не согревает, но жжет, палит и слепит смотрящего на него человека.

Поскольку Анна – «обратный двойник» Алеши, то ее природу тоже можно передать через образ сухого огня, который, однако, будет находиться не внутри, а снаружи. Анна холодна в той же степени, что и Алеша, но ее холод в глубине, именно он позволяет ей сохранять устойчивость в своей любви/ненависти.

Сущностное выражение главных героев не предполагает наличия у них тепла или прохлады (рассеивание, дробление признака), присущего природному, их субстанция находится на границе между живым и неживым.

Чувство Анны к Алеше не «спустилось» с неба, оно идет изнутри человека, но у него нечеловеческая, внеземная природа. Анна провидит их одинаковую духовную природу, совпадение по степени концентрации вещества. Высшая форма духовного родства – некровное братство. Мотив братства – один из главных в романе.

Представим наши наблюдения в виде таблицы:

уровни	Анна	Алеша	Дима	Аида
Наружный уровень	жар	холод	«прохладное» отношение к людям	«теплое» отношение к людям
Внутренний уровень	жар к миру	холод к миру	жар к одной женщине	прохладное ко всем
Глубинный уровень	огонь, внутри лед	лед, внутри огонь		

Диме и Аиде закрыт доступ к глубинному уровню, их субстанция слишком слаба, чтобы выйти на него, они существуют в пределах двучленной оппозиции «небо / земля», тяготея к одному из полюсов. Аида смягчает свою холодность внимательным отношениям 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». Переходные, промежуточные состояния («прохладный/теплый») не могут достичь глубинного уровня реальности, который признает лишь максимальную степень признака.

Анна и Алеша имеют субстанциальное воплощение на высшем, третьем, или глубинном уровне. Их цельность осмысливается автором через их предельную раздвоенность, поэтому они могут пребывать в пограничном состоянии между живым и неживым, вещественным и идеальным. Именно предельная степень выраженности признака дает возможность вмещать оппозицию: архетип Алеши – яростный холод, внутри которого сухой пульсирующий огонь, сущностная основа Анны – обжигающий лед, окруженный огнем.

2. 2. 2. Двойники-антагонисты

На уровне главных героев происходит как бы «удвоение в квадрате»: повествователи Анна и Алеша связаны антагонистическими отношениями с участниками событий Димой и Аидой. В каждой паре мы можем выделить «лидера» – в первой это Анна, во второй – Дима. Алешу с Аидой сближает пассивное участие в происходящих с ними переменах, им обоим присуща «близорукость» и незнание скрытой, «подспудной» стороны свершающихся с ними событий. Лидеры, напротив, борются с жизненными обстоятельствами: Дима обращается к колдовству и привораживает певицу, Анна рассылает листовки с жалобой на жениха и призывает на помощь рабочих, которые, по ее мнению, самые добрые в мире, потому что «навек измучены» (С. 173).

Парность как система отношений подобна бинарной модели устройства мира, ориентированного по вертикали и существующего не столько во времени, сколько в пространстве¹⁵³. Двойники-антагонисты становятся метонимией закрепленного за ними мира, при этом каждый отвечает за свой космос, за порядок, проявляющийся в сохранении основных оппозиций (верх-низ, небо-земля, мужское-женское).

Конфликт героев-антагонистов – это противостояние двух типов сознания, моделей отношения к действительности. Рассматривать данный тип двойничества удобнее на лидерах в каждой паре – Анне и Диме, так как они образуют в романе наиболее полярно выраженную оппозицию.

Анна и Дима выстраивают свои отношения с миром по модели «субъект-абсолют-субъект»¹⁵⁴. Герои относятся к реальности как к субъекту, продолжению их сознания, они буквально творят ее из себя. Абсолют находится в промежуточном положении, он не может занять место ни сверхсубъекта, ни сверхобъекта и знаменует собой точку разрыва-схождения.

¹⁵³ Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество. Самара: Самарский университет, 2001. С. 17.

¹⁵⁴ Агранович С. З., Саморукова И. В. Указ. соч. С. 18.

Двойники-антагонисты не разведены по разным полюсам, а отгорожены друг от друга зеркалом, где отношения между ними выстраиваются по принципу «я» и «отражение». Дима перевернуто копирует Анну, в основе их отношений лежит архетип «культурный герой – трикстер», который изучал Е. М. Мелетинский¹⁵⁵.

Обычно такое деление предполагает ущербность, оно указывает на дискретное сознание персонажей¹⁵⁶, но в данном случае героиня (Анна) характеризуется цельностью, понимаемую через соединение противоположностей, поэтому она выступает в качестве «субъекта в квадрате» (творческая, преобразовательная деятельность по отношению к миру) и одновременно в роли гармонизирующего и организующего себя абсолюта¹⁵⁷.

Трикстер (Дима) обречен лишь на пародийное подражание героине, он не может обуздать стихийности, хаотичности своего существа (бесформенное начало), скоординировать свои действия. Дима и Анна находятся в позиции отношения частного к целому, при этом часть, не способная взять на себя все свойства целого, гармонично и равновесно распределить их, нагружается отрицательными характеристиками (ограниченность, дробность, искаженность), она резко противопоставляется центру.

Существенным признаком антагонистического типа двойничества является изначальное наличие общих корней¹⁵⁸. Оба героя отличаются отсутствием каких-либо явленных родственных связей: Дима сирота, Анна безродна, скорее, в метафорическом смысле – в «Слепых песнях» Анна бессмысленно хихикает в ответ на разумные слова медбрата Алеши о том, что ее кто-то ищет и мечется в горе. Рассказчицу и колдуна сближает отсутствие профессии, которая могла бы дать им положение в социуме: Анна может лишь притворяться певицей, Дима

¹⁵⁵ См.: Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 88.

¹⁵⁶ Ср.: Белянцева А. А. Мир героя и структура повествования («Двойник» Ф. М. Достоевского и «Двойники» Э. Т. А. Гофмана) // Пространство и время в художественном произведении. Оренбург, 2002. С. 116.

¹⁵⁷ После встречи с хаосом (жизни с Димой) Анна переосмысляет полученный ею стихийный опыт, «оформляет» его в рассказ о рыси – можно сказать, она спасает саму себя от дальнейшего разрушения и падения.

¹⁵⁸ Агранович С. З. Саморукова И. В. Указ соч. С. 17.

связан с криминальными структурами. Возраст героев перевернуто отображен: Дима – старый юноша, Анна – молодая старуха.

Оба героя находятся в маргинальном положении, они словно расторгли «общественный договор». Анна не знает, как на самом деле живут другие люди: «Я думала, все так живут. Все люди, которые парами. Все люди во всем мире» (С. 93).

Дима – азиат «с плосковатым лицом» (С. 90), он немногословен и асоциален. С Анной его объединяет знание тайной невидимой стороны жизни, функция проводника субстанциальных сил в реальность. Язычески поклоняясь земле (через заклинания), он буквально «вдавлен» в нее. Аида, возлюбленная колдуна, является его антиподом, она в представлении Димы – недостижимый «верх». Возвышенность Аиды над материальной средой запечатлена в образе вертолета, насмешливо кружащего над находящимся на земле влюбленным Димой («Заикуша»). Возмущение своим низким положением, зависть к бесстрастию и к славе Аиды несознательно облекается Димой в возвышенную оболочку – трагическую любовь, и заставляет его обратиться за помощью к таинственным силам.

Когда Диме удастся вызвать чувство у Аиды, то вместо признания ей в ответной любви, он убегает. Подлинная любовь в романе призвана установить равновесие в человеке, добавить ему недостающие качества.

В случае с Димой и певицей наблюдается обратный эффект: Аида, полюбив мучителя, мгновенно теряет независимость и самоуверенность, утрачивая свои «верхние» качества – бесстрашие, холодность, непостижимость. Из положительного полюса Аида буквально переходит в отрицательный, ее словно «опрокидывают» вниз, на землю. Следовательно, любовь Димы в романе – неподлинная, она вызвана бунтом против своего низкого положения и скрывает корыстное желание любым способом его изменить.

Заняв место Аиды, колдун нарушает предзаданный порядок, он возводит свою стихийность, удушливую эмоциональность в положение абсолюта (верх), узаконивает хаотическое, инстинктивное существование. Интересно, что в последней истории (финал «Слепых песен») Анна изображает колдуна летящим над полем боя и поливающим живых огнем ярости – его колдовство достигает цели: он как бы «выбросил» Аиду из вертолета, чтобы самому занять место в кабине. Сознание Димы существует в пределах бинарной модели: любовь здесь не призвана примирить и уравновесить небесное и земное в человеке, она служит средством поменять полюса местами, нарушить предзаданный порядок. Его мир плосок и из-за этого приобретает зловещие, опасные очертания.

Миру колдуна противостоит Анна, которая иначе выстраивает картину мира и определяет свое место в ней. Небо (верх) и земля (низ) кажутся ей одинаково безжалостными вследствие своей «одномерности». Социальная среда также отвергается героиней из-за равнодушия к человеку, отсутствия подлинности, принуждения к притворству.

Вместо бинарной модели устройства мира «небо-земля» возникает тернарная «небо – земля – человек», и крайний правый полюс этой оппозиции становится самостоятельным пространством. Человек одновременно занимает положение абсолюта (он выше неба и ниже земли) и посредника между сферой идеального и материального, он вбирает в себя качества «верха» (строгость, отцовство, свобода, творчество) и «низа» (материнское, сострадательное отношение к миру).

Таким образом, персонажи, действуя сходным образом («сила» слова рассказчицы и «слепая» магия колдуна), приходят к противоположным результатам: Анна дарит Алеше зерно, из которого символически вырастает его духовная опора – сад (финал «Заикуши»), Дима дает Аиде заговоренный пряник, который ее уничтожает.

Главная характеристика героев-повествователей – это объемность, а их антиподов – плоскость. Основное отличие Анны и Алеши заключается в их

способности быть настоящими, а не казаться таковыми, глубокое знание мира и «слух» к нему.

Все остальные персонажи романа, словно забыв о своем высоком предназначении, живут в плоском, бинарном мире. Чтобы показать различие между глубоким, достоверным знанием героев-повествователей и поверхностным, нечувствительным к сообщениям мира догадкам второстепенных героев, каждая ситуация в романе проигрывается дважды (эпизод, где Марина и Толик предлагают Алеше уйти «жить в поля»).

Вместо привычных координат «верх-низ», применительно к двум пространствам романа, будет правильнее ввести оппозицию «объем-плоскость». Объемный мир – это зона свободы, духовности и подлинности, где человек становится посредником, связующим материальное с высшим началом. Плоский мир строится по бинарной модели, где человек располагается либо на Земле (стихийность, удушье, хаотичное существование), либо тяготеет к небесному (симультанность, ложная духовность, механическая упорядоченность), и в этом случае он не может стать «живым» посредником между наличным и идеальным формами бытия.

Система отношений между лидерами оппозиционных пар воплощает драматическое начало в произведении, основанное на конфликте между противоположными моделями отношения к действительности. Но так как здесь идет речь об удвоении в квадрате, необходимо охарактеризовать также двойничество внутри пары (микроуровень). Обратимся к образу Анны и Алеши и к основе их отношений, невидимой связи между ними.

2. 2. 3. Двойники-близнецы

Как отмечает С. З. Агранович, модель близнечного двойничества является специфической особенностью русской литературы¹⁵⁹. Она активизируется в переломные, угрожающие вырождению нации эпохи, когда существует опасность утратить свою идентичность и самобытность. Герои-близнецы говорят от лица коллектива, они берут на себя ответственность за всех остальных. В отличие от антагонистического типа, близнечная модель почти всегда существует в латентном, завуалированном виде.

Система отношений этого типа часто строится по принципу реализации какого-нибудь афористического выражения, пословицы. В случае с «Садом» можно сказать, что сюжет здесь представляет собой разворачивание слов из песни: «Если я тебя придумала, стань таким, как я хочу» (С. 94).

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. Однако в финальной части романа «Сад» выявляется их общность, совпадение в мироощущении.

Повествователи Анна и Алеша являются в романе теми, кто придает изображаемому миру романа перспективу глубины, событиям – свойство знаковости, второй и тайный смысл, удерживая художественный универсум от распада. Суть отношений героев остается скрыта до сцены их встречи в больничной палате.

Финал романа «Сад» ведет к прояснению образов главных героев, аннулируя таинственность, поддерживаемую на протяжении всего повествования:

Сидя рядышком на больничной койке, ели пшеничную кашу. Анна Ивановна Буранкина, больная склерозом старуха и, изнуренный пьянством, красивый Алеша, медбрат (С. 170).

¹⁵⁹ Агранович С. З., Саморукова И. В. Указ. соч. С. 53–55.

Вместе с тем ситуация, в которую поставлены герои, продолжает сохранять двусмысленность. Информацию о том, что Анну и Алешу связывают формальные отношения, «опрокидывают» и ставят под сомнение они сами.

Отношения героев и здесь предстают как парадокс, загадка. Анна Ивановна, которая создает в первой части представление о себе как о молодой, страстной женщине, оказывается старухой, уверенной в том, что медбрат Алеша близкий ей человек, жених. Однако ее внешний облик старухи противоречит ее поведению, живости ее существа.

– Срамник ты, бесстыдник! – укорила она. <...> – А я дамся им? – крикнула злобно больная (С. 170) <...> – Я знаю, что встали, – кивнула, смутившись... порозовела даже.<...> – Куда ты? – вскинулась бдительно. <...> – Не ходи! – взвизгнула старуха (С. 172). – Когда? – откликнулась чутко <...> – Не уйдешь ведь, – вкрадчиво прошептала старуха <...> – Да, да! – отозвалась она трепетно (С. 172) – Он, – отозвался чистый женский голос (С. 174).

Анна выказывает непоколебимую уверенность в том, что они с Алешей предназначены друг другу: «А почему тогда ты – мой жених?» (С. 172), создавая ощущение опоры на знание объективных высших законов. Ситуация определяется переходами из комической, пародийной плоскости в область, исполненную трагически-возвышенной тональностью. Алеша, отрицая их невидимую связь и апеллируя к здравому смыслу: «"За старое, опять за старое, – прошипел он тоскливо. – Как же нам жениться? Я такой молодой, а вы старая!"» (С. 172), тем не менее, проникает в Анне родственную душу.

Повествователь усиливает контрастное несовпадение героев, включая в текст алогизмы: «Я не старуха, – устало сказала старуха. – Я невеста твоя Анна Ивановна Буранкина» (С. 173), давая простые объяснения ситуации, поддерживая комическое начало.

- А как же я – купаю вас, как санитар? Разве жены – такие?
- Наглые санитары! – закричала старуха. – Они специально тебя заставляют, чтобы позорить меня! (С. 173).

Анна убеждена в том, что Алеша ее жених. Однако она ставит себя в зависимость от его точки зрения, оставляя последнее слово и решение за ним, что указывает на ее диалогически открытую позицию, отрешение от своего «я».

- Анна! – отозвался гулко пришелец. – Безлюбые шахты хранят твою жалобу – вот! – он вынул с груди белый листок. – Жених твой предал тебя. Здесь написано.
- Старуха! – крикнул медбрат. <...>
- Свистя, злой цветок задрожал на стальном стебле, неумолимо приближаясь к Алеше. <...>
- Старуха я! – простонала Буранкина.
- Добрая! – ахнул Алеша. <...>
- Я согласна, согласна, – дрожала Буранкина бедная. <...> – Старуха я и есть.
- Никто не поверит! – отвечал тяжелодум. Но пламя погасло (С. 174-175).

Двусмысленность ситуации продолжает сохраняться, при этом отношения героев становятся все более алогичными, в итоге уподобляясь сказочным.

И он скинул одежды, и старуха закричала, как хищная птица, и рухнула замертво. К его ногам. Обрушилась иссохшими костями, лоскутьями дряблой кожи, седыми космами, бледными глазками (С. 176).

Финал иллюстрирует реализацию игрового начала в тексте, включает читателя в осмысление иносказательных образов. Возможно предположить, что

сцена в больнице является следствием изначального, вернуться к части «Ветер окраин» и реконструировать основной сюжет.

Очевидно, что роман «Сад» художественно осмысляет оппозицию «искусство/реальность», проблему их соединения. Импульсом к творчеству, необходимой предпосылкой к потребности художественно высказаться, как иллюстрируется в образе Анны, выступает опыт перехода за черту, вследствие которого она утрачивает представление о себе как об обладающей светлой природой. Внешний мир лишается свойства незыблемости, однозначности – героиня постигает его относительность, ставит себя и «другого» в ситуацию сомнения и отрицания. Поводом обращения к творчеству служит стремление найти утраченный мир, который исчезает через выход за его пределы. В таком экзистенциальном состоянии обращение к слову является единственным средством спасения, определяется волей претворить свое безосновное, разрушительное мироощущение в определенную форму, преодолеть стихийность, которая открывается вследствие познания. Творчество, согласно первой части «Ветер окраин», предстает как поиск адекватной формы воплощения своего опыта соприкосновения со стихией разрушения.

Творчество Анны исходит из ощущения ее раздвоенности и невозможно без обращения к «другому», невидимому, но как бы реально присутствующему собеседнику. Алеша возникает в первой части как творение Анны. Она наделяет обычного юношу, медбрата, чертами своего духовного брата, зеркального двойника, выстраивает повествование, ориентируясь на его идеальный образ, или первообраз. Тем не менее, в конце части «Ветер окраин», как мы разбирали, Анна убеждается в том, что ее ви'дение в Алеше избранника оказывается химерическим, призрачным: вечной и реальной остается только связь с Димой/Дырдыбаем, ее тeneвым отражением.

Кризисная ситуация, в которую попадает Алеша, становясь свидетелем воплощения колдовского ритуала в жизнь (часть «Заикуша»), позволяет ему на своем примере прочувствовать реальную основу историй Анны, он выходит за

пределы видимого мира. Поверив Анне, герой попадает в ее символическое пространство, начинает мыслить синхронно с ней, неосознанно подражать, что проявляется в его жажде сказать «наоборот», образно воссоздать суть и передать свое понимание «другому» (эпизод с «матерью» Димы, С. 118-119), в заимствованиях при описании своих состояний.

В части «Слепые песни» перед героем начинают оживать картины из историй Анны – он видит в кафе двадцать мужиков с ружьями и переживает встречу со своей идеальной возлюбленной в образе маленькой девочки. Его нахождение между двумя сферами, видимой жизни и жизни с изнаночной стороны является указанием на его пограничное существование.

В «Заикуше» и в «Слепых песнях» иллюстрируется, каким образом Алеша обретает черты избранника героини, воссоздается его духовный путь, который осмысливается автором как *обратный* – не через возрастание, но, напротив, через развоплощение, размежевание с миром и с собой «земным» посредством разрушения всех видимых связей в сознании. Это путь освобождения от жизни, переход в новое качественное состояние, поэтому перед Алешей «мелькает» мысль о том, что он уже умер, утратил себя как конкретного и определенного индивидуума: «Ты умер, ушел в меня весь. Ты – мой жених. Я тебя догнала» (С. 176). Алеша становится женихом Анны потому, что для него одинаково истинными и реальными оказываются две несопоставимые сферы: *жизни, отраженной в слове*, и *собственно жизни*. Алеша может пребывать и там, и там, на что указывает следующий фрагмент.

– Нет! – оттолкнул он ее руки. – Где настоящее доказательство?

Она согласилась. Покряхтывая, костями потрескивая, она стала гулять по комнате, вспоминая:

– Сталинград... – сказала она неуверенно. – Медсестра я...

– Волгоград, – поправил он ее. – Медбрат я.

На один миг он вдруг понял, что недвижно лежит и над ним склоняются, горюют чьи-то любимые лица. И горько-горько плачут они над ним, но он не может отозваться, потянуться навстречу им. Не может увидеть их лиц (С. 175).

Когда Анна говорит о Сталинграде, Алеша в своем сознании переносится на поле сражения, у него возникает неотчетливый, но зримо-чувственный образ: через свое восприятие он погружается в атмосферу войны, горя, безутешности, чувствует себя причастным к ней, что открывает знаковую природу слова, его «кровную» связь с человеком. Отметим, что это не совсем осознанный процесс, поэтому его определяет свойство органики, целостности: Алеша видит, как над ним склоняются любимые лица не посредством мысленного представления, но *проживая* слово, попадая в его атмосферу.

Последняя история Буранкиной (сцена сражения) раскрывает перед героем суть их отношений, убеждает его в наличии невидимого и происходящего подспудно диалога между ними.

Я подползала к раненым, тяжелых и мертвых я уже не брала, только тех, кого можно спасти, кто не совсем истек. Так я нашла тебя. Ты лежал в гимнастерке, набухшей от крови, я тебе воротник расстегнула, ты улыбнулся за это (С. 176).

Эти слова иносказательно указывают на то, что своей историей о рыси (часть «Ветер окраин») Анна приоткрывает Алеше возможность альтернативного восприятия жизни, являет ему нечто иное по сравнению с миром линейности, в котором он живет и задыхается, *замкнутый в себе самом*.

История очаровывает Алешу своей «сгущенностью», пограничной красотой, действует на него, прежде всего, эстетически. Герой вовлекается в мировосприятие Анны еще и потому, что оно несет в себе предчувствие свободы. В мире, населенном рысью, дояркой, мужиками-живодерами, отсутствуют правые и виноватые, рассказчица выносит за скобки оценочность

– она сострадает рыси, говорит о мужиках больше с сочувствием, чем с осуждением.

Восприятие Алеши после прохождения через пограничную, кризисную ситуацию в части «Заикуша» истончается и одновременно становится более глубоким, поэтому он обретает способность видеть, как в условной, иносказательной форме просвечивает иной смысл, связанный со страданием и неприкаянным скитанием человеческой души, – он чувствует в слове *почву*.

Сцена сражения воссоздает суть отношений Алеши с Анной, поэтому для него она представляет собой не просто слова, а нечто узнаваемое, переживаемое как истинное. Тем не менее, в этом финале сердечно «зрячий» Алеша не признает в героине свою невесту: «– Никогда же! Никогда же ты не догонишь меня, проклятая!» (С. 176).

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, не соответствующим действительности, имеет оболочку, но не содержит в себе реального наполнения, подлинного и живого чувства. Молоко, бывшее в груди героя (часть «Ветер окраин»), в финале романа «Сад» претворяется в белокипящий сад, что свидетельствует о его духовной силе, которая приходит через отказ от мира и через испытание пограничной ситуацией, о способности увидеть взаимосвязь явлений. С гибелью главных героев символически уничтожается весь мир: «И сад груди его залил весь мир. И все в мире умерли» (С. 177). В образе ожившей рыси воплощается торжество дикой природы над человеком: «...рыскаю рыскаю в родимом лесу моем саду моем неоглядном никого нигде нет я одна радость здесь умиление сама себе госпожа-государыня» (С. 177). Финал выступает как указание на то, что Анна и Алеша были единственными, кто придавал миру линейности второй, символический смысл, глубинную перспективу.

Вопрос, почему Алеша отказывается признать очевидную для него невидимую связь с Анной, может вызвать различные предположения. На наш взгляд, оба героя воссоздают некий универсальный закон, своего рода правило игры, на которое мы указывали в разборе пьесы «Поле»: поверив в Алешу единожды и символически вложив в его образ всю свою кровь (часть «Ветер окраин»), Анна не может поверить в него во второй раз с аналогичной силой.

В отношениях Анны и Алеши, при всей их искренности, открытости и живости, присутствует слабо уловимое искажение, оттенок лукавства. Анна, настаивая на своем твердом знании объективной истины (Алеша – ее жених в вечности), предполагает его отрицание, что образно воссоздается в следующем высказывании: «Неносящий халат я шью, – шепнула старуха. – Вниз уйду» (С. 171). Этими словами героиня выражает предчувствие скорой гибели, которая постигнет ее, как только Алеша скажет *свое* слово.

Анна и Алеша (двойники-близнецы), таким образом, выступают в качестве тех, кто может существовать только как зеркальное отражение одного в другом: предчувствуя возможность *последнего* соединения, они не смогут осуществиться окончательно и обрести подлинное воплощение.

2. 3. Образы смерти

В романе «Сад» создается индивидуально-образная система, которая, как мы пытались показать, не объясняется внешними источниками. Роман как бы сопротивляется навязываемым ему дополнительным смыслам и идеям, автор создает свою систему условных знаков, отсылающих к области сверхчувственного.

В этой части мы попробуем истолковать наиболее интересные и глубокие, на наш взгляд, образы из романа «Сад», которые воссоздают и конкретизируют состояние человека, остановившегося во времени своей жизни, что становится источником его глубинной раздвоенности.

Эта образность не имеет отношения к физической смерти и не связана с авторскими представлениями о загробном мире, но обращена к духовному состоянию человека. Смерть ассоциативно связана в романе с состоянием внутренней неподвижности и охлаждения человека к жизни в целом, с разрывом связей с внешним миром, с его отторгнутостью от коллектива людей. Герой, претерпевающий остановку во времени, становится знаком двоемирия: он подвергает сомнению жизнь в ее горизонтальной перспективе.

Образы, которые мы хотим рассмотреть, – *"перевернутый" сад, зеленая сеть и глаза-окна* – с различных сторон раскрывают особенности бытийного положения человека, который переживает чуждость самому себе, охладевает внутри своей личности, опустошается, что выводит его на другой уровень восприятия, дает ему качественно иную оптику.

"Перевернутый" сад

Этот образ возникает в связи с финалом части «Заикуша».

Кричал он. "Уша... уша..." – доносилось ко мне.

Тогда я закрыл глаза, чтоб хоть не видеть окаянного.

И вот же, слышу я высоко-высоко, в самых широколиственных кронах густых шумит сонный ветер. А далеко внизу кто-то маленький трогает битые стекла.

Лето! Середина июля! – догадался я (С. 142).

В приведенном фрагменте воссоздается образ сада, но только не природного: время действия в части «Заикуша» – зима. Образ сада здесь является обратным, перевернутым отражением внешнего мира и внутреннего мира героя. Сад не является с неба как знамение, не выступает в качестве плода воображения Алеши, но как бы исходит изнутри него и связан с самым глубоким и невидимым в человеке.

Прежде всего, образ сада контрастирует не только с зимним временем года, природным оледенением, но и с воспаленным сознанием героя-повествователя. Алеша попадает в пограничную ситуацию: он оказывается свидетелем воплощения любовного приворота в реальность, что не может быть им осознано: «Дима, Дима, Дима, ну что же это такое, ну неужели все это правда?» (С. 141). Картина мира Алеши, опирающаяся на рациональные связи, оказывается полностью уничтожена. Факт соучастия в преступлении открывает ему его темную, алчущую природу, что «опрокидывает» его устойчивое представление о себе как об отчужденном от мира. Если ранее он утверждал: «А мне, холодному, намного хуже. Я ведь в покое...» (С. 123), то теперь познает себя с обратной стороны.

Соответственно, это не просто зрительный образ, с помощью которого Алеша себя успокаивает и охлаждает. Пограничное состояние Алеши, каким оно воссоздается в этом эпизоде, неподвластно сугубо рациональному, потому что оно предполагает целостное переживание. У Алеши *вскипает* кровь во всем его существе, он воспламеняется и при этом оказывается замкнут в самом себе: он проникается мыслью, что Дима хочет украсть у него сердце («...запутал, повалил бешено прижимай уши шипи тварь бей хвостом выну я сердечко твое из пушистой груди!» (С. 141)); ему кажется, что под ним сотрясается земля; он слышит со всех сторон хохот и рев, оглушается этим звуком; образ друга также становится ускользающим от восприятия, пляшущим, вертлявым, бегающим.

Нагнетание ведет к тому, что Алеша оказывается наедине со своей иррациональной природой – он пытается перекричать хохот Димы, после бежит за ним и хочет его уничтожить («– Убью тебя! – крикнул я ему и прыгнул, чтоб поймать, разкогтить всю мякоть его» (С. 142)), смеется над тем, как тот упал: «...и я снова кричал в дикой радости, коловшей мою грудь ножами: – Упал! Ты упал!» (С. 142). На основе этих «осколочных» фрагментов создается образ человека, который оказывается в замкнутом пространстве, состоящем из

зеркал, – куда бы он ни посмотрел, везде он видит свое перевернутое, искаженное отражение, которое обращает его на себя: « – Заikuша! – взревело отовсюду голосом его, дырдыбаевым. И хохот его ревел отовсюду...» (С. 142). Из такого зеркального пространства невозможно выйти, в связи с чем возникает образ сети-капкана, которая отгораживает Алешу от жизненной сферы и ставит его в «сгущенные» до предела условия, в раскаленную атмосферу: «Ямочками, ужимочками лицо его рябило, как будто он меня – вот, поймал, ага – сетью капканчиком» (С. 141).

Алеша оказывается в ситуации, которая контрастна повседневности и, что существенно, из которой он не способен выйти самостоятельно, усилием воли: он полностью дезориентирован. Оказываясь в замкнутом круге, Алеша переживает себя на острие невидимой развилки – он либо погибнет (сойдет с ума, как его мать, или совершит преступление), либо спасется. Пограничная ситуация обращает героя к вопросу веры и безверия, и от твердости его веры зависит жизнь. Матери Алеши не хватило сил дожидаться спасения.

Об этом переживании нельзя сказать буквально: оно самое глубокое и искреннее, предполагает постижение человеком своего полного бессилия что-либо изменить. Чтобы передать его на синтетическом, зримо-чувственном уровне, автор прибегает к форме косвенного высказывания.

Оказываясь в замкнутом круге, Алеша образно «погружается» внутрь себя и, когда он достигает чего-то окончательного, предельного, то обнаруживает в самой глубине себя космический, внеземной холод, открывает наличие *некоего остатка*, который не подавляется его страстной натурой, противодействует ей как реальная сила и не зависит от его «вскипевшей» крови. «Зерно» вечности, как иллюстрирует фрагмент, осмысливается автором как то, что находится внутри человека, но что он может постичь и открыть только в пограничной ситуации. Нежный июльский сад, который несет прохладу и утешение, символически остужает кровь Алеши. Герой открывает

свою внеположность окружающему его пространству – миру, природе, времени, возрасту, то есть горизонтальной жизненной перспективе.

Алеша познает относительность мира и себя, «вписанного» в реальность на правах ее части, – это не отвлеченное знание, но конкретное, оно являет себя и выступает как действенная сила, которая ведет человека к *смещению* в его бытийном положении. Из единого пространственно-временного континуума Алеша попадает в двойное измерение – горизонтальное и вертикальное одновременно, что размыкает его сознание и делает его внутренний взгляд как бы двунаправленным, обращая к поиску знаков вечности в текущей жизни (он просит «настоящих» доказательств у Анны и находит их в слове) и останавливая в событийном временном потоке.

В части «Слепые песни» Алеша раздваивается между видимым планом реальности и символическим, преломляющимся в образы: обе несоединимые в привычном восприятии сферы начинают существовать для него как реальные и также как относительные, поэтому его желание отвергнуть одну и полностью обратиться к другой, чтобы упорядочить свою картину мира, – неосуществимо. Алеша оказывается в состоянии колебания, шаткости – его устойчивое положение в реальности смещается, его сознание становится *сумеречным*, обретает свойство переходности, где внешний мир видится в приглушенных тонах. Алеша не может в полной мере отождествиться с каким-либо явлением из окружающей действительности и испытать непосредственное, первозданное чувство.

Жестоко цвел сад, ветки качались, разбрызгивая капель, никогда уж, никогда не коснуться их, виновато пригибаясь от сиянья их, как от окрика, но зато можно уже не защищаться, как неказистая, ненужная дворняжка, пойманная, наконец, не защищается больше, а, цепенея, дрожит в смертной истоме, испарине <...> – ужасней не может быть, полно дрожать – это смерть, хотя и сияет кругом, лепечет весна (С. 167-168).

В данном фрагменте воссоздается двойственность нового существования Алеши: видя красоту внешнего мира, он переживает себя потусторонним ей, не может к ней прикоснуться, принять ее за истинную и единственную, испытать чувство радости, что означало бы выйти на свет, обратиться к дневному плану реальности. Но также герою, открывшему относительность жизни в ее временной перспективе, можно, как осмысляет Садур, «уже не защищаться», совершить отрекающийся жест от попыток закрепиться и удержаться во внешнем миропорядке. Переживание потусторонности видимому миру является следствием внутреннего охлаждения Алеши к жизни в целом и к себе, соотнесенного с жизнью. Приведем еще фрагмент, где конкретизируется состояние смещения в мировосприятии Алеши.

"Люблю их, хороших", – отдаленно, как сквозь сон, подумал Алеша, это не удивило, не насторожило его, никакой тревоги в нем не было (С. 162).

Мы видим, что Алеша не может испытать любовь к своим друзьям целостно, синтетически. Во всех его отношениях с другими появляется элемент условности как результат его отчужденности от себя самого. Его чувство обретает свойство опосредованности, оно не может затронуть его глубоко, на что указывают слова *отдаленно, как сквозь сон*. Алеша, напротив, любит своих друзей потому, что чувствует свою отчужденность от них. Смещение в бытийном положении Алеши становится невидимой, но чувствуемой им изнутри границей, которая отторгает его от мира и поверхностных отношений, буквальных связей. Герой чувствует также и свободу от своих эмоций – все они предстают как не задевающие его в глубине.

Буранкина же стала метаться по комнате. "Сама боится, – догадался он. – Ведь это ж такие силы сдвинула. Хорошо, что я уже умер" (С. 174); "А, собственно,

что я так горячусь-то? – подумал он. – Какое мне дело? Ведь меня давно убили" <...> он крикнул им последнее: "Убит я той зимой, той, не этой" (С. 173, 176).

Алеша, таким образом, оказываясь в пограничной ситуации и познавая в себе вечнозеленый сад как знак вечности, обретает смещенный тип сознания, что в контексте романа означает выход за пределы внешней, обусловленной линейными связями жизни.

Зеленая сеть

Образ сети также является указанием на символическую смерть для жизни в ее событийной стороне, знаком двойного существования. Образ зеленой сети возникает в части «Слепые песни». В первом случае собака по кличке Беглый чует присутствие опасности, которая заключается в невидимом, но осязаемом плетении сети:

Он знал, что его поймают, он знал, что его ловят без остановки, где-то плетут сеть, тонкую, скользкую и легкую. <...> Беглый знал, что так же покажет <...> в розовой пене оскал живого под опытами юннатов, под скальпелями любознательных, отловленный сетью, которую уже плетут (С. 148).

Образ сети здесь связан с угрозой обездвиженности, оцепенения, остановки в беге (ср.: кличка «Беглый»).

Во втором варианте образ зеленой сети получает более развернутое описание. Сообщается, что Алеша останавливается рядом с домом, закрытым на ремонт и оплетенным зеленой сетью. Глядя на этот дом, у героя возникает цепочка ассоциаций, которая представляет собой мысленное прокручивание возможных сценариев своей гибели. Алеша представляет, как он поднимается на самый верх дома, разрушенного изнутри пожаром (очевидно, это образ, который указывает на внутреннюю опустошенность человека, его

«выжженность»)), встает на край и соскальзывает с него. Затем он понимает, что упасть и разбиться ему не удастся, потому что в полете он передумает и схватится за сеть как за единственное, что может его спасти: «вопьется помертвевшими пальцами в ячеи и повиснет» (С. 150).

Но также Алеша видит возможность и другого сценарного развития: если он действительно захочет погибнуть и не будет хвататься за сеть, то она сама удержит его от падения.

...но нет, не удастся и это – сеть сама поймает его, лстивая, качнется, зацепит, попридержит, бьющегося, визжащего, покачается с ним <...> и лишь потом отпустит (С. 150).

Мысленно пережив два возможных варианта, Алеша обнаруживает третий, который и является самым для него естественным, – зеленая сеть не отпустит его и не даст ему погибнуть сразу и окончательно, но схватит за ногу, перевернет вниз головой, и он повиснет вверх ногами: «...и он будет висеть вниз головой, длить свой полет <...> между небом и землей, схваченный за ногу тугой петлей хитрой сети...» (С. 150). Таким образом, первый и второй варианты были необходимы для того, чтобы выйти к обратной перспективе и познать скрытый смысл зеленой сети. Мысленные образы, возможные сценарные «прокручивания» воплощают «погружение» Алеши на глубину, поэтапный спуск вниз, выход на третий уровень – конкретизации и также обобщения. Третий образ раскрывает смысл зеленой сети, обращает к экзистенции человека. Попробуем его истолковать.

Сеть выступает в двойном качестве – с одной стороны, она удерживает героя от окончательного падения, не дает разбиться об асфальт, плоскость, горизонт (можно прочесть это как метафору: сеть как нечто ограждающее от перехода в механическое и слепое существование). С другой стороны, сеть выступает как то, что скрывает героя от «других», лишает его возможности

бытового общения, отчуждает от мира в целом: «никто не услышит, и не увидит (между домом и сетью он)» (С. 150). В первом варианте словоупотребления (фрагмент с Беглым) сеть наделяется такими характеристиками, как «тонкая, скользкая, легкая».

Все эти свойства указывают на то, что зеленая сеть одновременно может быть невидимой, пластичной. Следовательно, ее нельзя резко разорвать, освободиться с помощью своего усилия. Образ сети отражает алгоритм игры, диалогического взаимодействия с «другим», или со своим собственным «я», отраженным зеркально в «другом». Алеша чувствует себя пойманным сетью и опрокинутым вниз головой, что образно указывает на обратность, «перевернутость» его восприятия. Алеша видит мир с его изнаночной стороны потому, что вовлечен в диалогические отношения с «другим» (Анной), которые своей ускользающей от понимания и осознания сутью выводят его за рамки рационального и чувственного на уровень сверхчувственного восприятия.

На участие «другого» (Анны) в «сетевом», опутанном бытии указывают образные картины, которые герой переживает как реальные, проникновенные и действенные: он видит, как Анна лезет в окно, чтобы приблизиться к нему; встречается с ней в образе маленькой девочки в кафе «Яма». Очевидно, что образ сети связан с диалогическим, невидимым взаимодействием с «другим», отношения с которым поддерживаются на символическом уровне, влекущем своей глубиной и недосказанностью.

В этой зачарованности загадкой другого мира (под другим миром можно даже обозначить оппозицию «мужское/женское») герои оказываются связаны признаком подобия, что создает между ними невидимую, но осязаемую связь, заставляет (помимо воли) установить такие отношения, которые характеризуются высшей неопределенностью, неконкретностью, но переживаются как реальные, исполненные жизнью и действенной силой. Герои оказываются *под сетью*, что образно указывает на их отъединенность от повседневного жизненного пространства, где их диалог друг с другом

происходит подспудно, на сверхчувственном уровне. Особенность таких отношений состоит в их парадоксальности – будучи неопределенными, затянутыми, не вполне поддающимися осознанию, они требуют разрешения, последнего слова. Однако не проявляя себя на внешнем и буквальном уровне, они, с одной стороны, заставляют Алешу переживать свою отдельность от мира, с другой стороны, не дают ему окончательно разорвать связь с жизнью – его удерживает невидимое, но «ощутительное» присутствие «другого», своего зеркального двойника (Анны).

По силе чувств и также по их тонкости и неуловимости, ускользания от воплощения в конкретную форму, эта «сетевая» связь героев (Анны и Алеши) предстает как несопоставимая с «линейными» связями: ее нельзя разорвать, она замыкает двоих друг на друга, в невидимый круг, отграничивает от бытового пространства и разобщает с остальными, ведет к остановке во времени жизни. Эти отношения статичны, но при этом реальны, они «переворачивают» восприятие героя: не отождествляясь с событийным потоком, он видит наличный, явленный мир «вывернутым» наизнанку, постигает суть вследствие своей невовлеченности, на что указывает образ подвешенного вниз головой человека.

Образ сети в данном контексте призван указать на отграниченное от повседневности пространство игрового диалога, связанного с невидимым, но реальным взаимодействием с «другим», или со своим вторым «я», с которым нельзя ни соединиться, ни расстаться окончательно. Такой опутанный сетью герой, как иллюстрируется в романе, оказывается между жизнью и небытием, попадает в двойное измерение: он отторгает внешний мир потому, что видит его явления вывернутыми на изнаночную сторону, но также не может окончательно уйти в небытие, сферу призрачного и химерического – его уберегает присутствие «другого», с которым он соединен невидимой связью, обладающей свойством системности, взаимообусловленности. И в этом смысле

герой претерпевает страдание принадлежности двум пространствам, видимому, протекающему во времени, и символическому, обращенному к вечности.

Глаза-окна

Ты лег лицом на мое лицо, всем собою надавил, вжимая всю меня в землю. Неотрывно глядя в глаза мне. <...> Ты вдавливал всю меня в землю, неотрывно, недвижно глядел в глаза мне, ты был тяжелый, я неба больше не видела, только тебя одного. Враг налетел и пронесся, ты сильно дернулся, больно мне стало от рывка твоего, ты обмяк, весь навалился на меня, стал еще тяжелее. Враг рыча улетел, я неба больше не видела, только два твоих глаза, лежащих на двух моих, были смутными синими окнами, в них я глядела как в окна. <...> я смотрела в синие окна, ты был мертвый, вся твоя кровь впиталась в меня, ты глаз с меня не спускал неподвижных, терпеливо всю свою кровь мне отдавал, ты умер, ушел в меня весь. Ты – мой жених. Я тебя догнала (С. 176).

Из фрагмента очевидно, что образ глаз-окон связан с образом развоплощения. Врагом, летающим над полем сражения, оказывается Дима – когда он втягивает Алешу в колдовское действо, делает его соучастником преступления, он сдвигает его прямое положение в реальности под угол, опустошает его и «разворачивает» в сторону вечности. Глаза-окна – это указание на такое свойство, как отталкивание: уничтожив в себе жизнь в ее внешней стороне, Алеша начинает видеть сообразно своему восприятию, отторгая все, в чем не видит символического смысла. Мироощущение, чувство жизни Алеши сосредотачивается в пределах полюсов «мгновение/вечность», где граница между ними обретает свойство проницаемости и одно отражается в другом. Знаки «реальности» такого опустошения – переживание Алешей разобщенности, при сохранении связей на внешнем уровне, с друзьями (Толиком, Мариной, впоследствии с Димой), в его проницании изнаночной стороны жизни (эпизод с видением девочки в кафе «Яма»).

Таким образом, глаза-окна являются указанием на невовлеченность героя в жизнь, на его жест отречения от участия в коллективном и общем. Глаза-окна выступают в значении таких, которые отрицают внешний образ жизни, чувства и мысли, становятся непроницаемыми и неуязвимыми для мира – *пустыми*. Это качество было заложено в Алеше изначально, но открылось посредством разрушения, размежевания с миром линейных связей, высвободилось тогда, когда он встретил Анну (своей историей о рыси она указывает ему на наличие в мире и в нем самой обратной стороны) и прошел испытание пограничной ситуацией.

Глаза-окна – это образ, который для Анны становится говорящим: будучи опустошен внутренне, Алеша оказывается в двойном измерении, на точке между посюсторонним и потусторонним. Алеша заслоняет от Анны небо тем, что «опрокидывает» небесное в себя, на что указывают слова: «я неба больше не видела, только тебя одного».

Отторгая реальность, Алеша внутренне окаменевают, отвердевает, концентрируется до предельной степени, как прочитывается в таких репликах Анны: «ты глаз с меня не спускал *неподвижных*»; «*неотрывно* глядя в глаза мне». Высказывания создают образ застывшего взгляда, обращенного как бы вовнутрь себя и остановленного, фокусно сжатого. Таким объектом для Алеши оказывается Анна, которая выступает, с одной стороны, как нечто чуждое ему, далекое и непонятное (поэтому он не может отвести взгляда, пытаясь постичь ее загадку) и одновременно как близкое, узнаваемое, связанное с ним символически, отражающее его самого в самом высоком и глубоком проявлении, в первообразе (и эта вторая причина, по которой он не может не смотреть). Фиксация на одном объекте (тайна Анны и невидимая основа их отношений) *вытягивает* из героя жизнь, но эта внутренняя пустота является насыщенной, активной, выступает в качестве некоего субстрата, который содержит в себе потенцию всех форм и переводит в область сверхчувственного восприятия.

Метафора «глаза-окна» прочитывается в двойном значении. С точки зрения внешнего мира, человек с глазами-окнами ассоциативно связан с неживым, стеклянным, с *отталкивающей поверхностью*. С точки зрения Анны, обладающей подобным качеством (опустошенностью), глаза-окна Алеши обретают свойство «прозрачности», проницаемости, поэтому они для нее выступают в значении *вбирающей в себя глубины*: смотря в них, она видит нечто смутное, к чему можно приблизиться только чувством. Для персонажей романа, вовлеченных в мир и пребывающих в едином пространственно-временном измерении, глаза-окна Алеши – это зеркало, отражающая и отталкивающая поверхность, и в этом он проявляет себя в качестве зеркально высвечивающего другим персонажам их недостатки, лукавство, неполноту, искажение¹⁶⁰. Для Анны, обладающей подобным качеством, глаза-окна Алеши – это не зеркало, но Зазеркалье, поэтому когда она смотрит в них, то становится едина, целостна, тождественна своему первообразу и тем самым оживает (на что указывают слова о наполнении кровью), возвращается к Истоку, в потерянный сад.

2. 4. Выводы

Подводя итог анализу романа «Сад», следует сказать, прежде всего, о том, что текст стремится установить живые отношения с читателем, ввести его в ситуацию диалогового познания. Текст состоит из чередования конвенциональных, смысловых элементов («ткань») с окказиональными образами («разрывы»), которые расшифровываются, исходя из ситуации словоупотребления. Роман обращается к возможностям читательского восприятия, создавая различные оптические эффекты. Назовем их.

¹⁶⁰ Например, Алеша, зло отрицая подлинность в желании Толика и Марины уйти в поля и отгородиться от своего народа, разоблачает их возвышенную мечту, раскрывает ее обманную суть – она вызвана не потребностью обрести истинную свободу, но эгоцентризмом, замкнутостью на свое «я».

Эффект «двоения» возникает на сюжетно-композиционном уровне: реалистический контур повествования, вызывая иллюзию жизнеподобия и узнаваемой действительности, прерывается фрагментами, раскрывающими условную природу текста, его «созданность» и «литературоцентричность». Примером может послужить финальная сцена романа «Сад», когда в больничную палату к Анне и Алеше (жизненная ситуация) приходит сварщик из глубин и хочет выжечь Алеше глаза, пытаясь указать ему на его сердечную ослепленность. Игра с восприятием возникает вследствие «перетекания» одного явления в прямо противоположное: текст подражает жизни, воссоздавая подобие спонтанного речевого развертывания, и затем разоблачает себя, вскрывает свою композиционную продуманность и замкнутость на индивидуально-авторское сознание.

Эффект искажения пропорций. Этот эффект возникает вследствие изображения объектов и явлений романного мира посредством двойной линзы: выпуклой и вогнутой, укрупняющей и уменьшающей. Анна использует прием «выпуклого» воссоздания – она стремится в одном высказывании выразить знаковое, определяющее свойство персонажа и, следовательно, дать ему исчерпывающую характеристику. Вот как, например, она говорит об Алеше: «А Алеша, напротив, что-то лукавое, зыбкое, нежное, хочет убежать ото всех и от этого ко всем припадает» (С. 91); или о Джоне: «... и был еще один тоже большой, тоже очень хороший со злым грубоскрашенным лицом...» (С. 91); или о Диме: «А Дима с прищуром с раскачкой с особой какой-то мыслью на плосковатом лице тёмносмуглом» (С. 91). Гиперболично само восприятие Анны – она проницательно определяет «другого» и одной фразой передает существенное.

Гипербола проявляется и в частом использовании выражений «до самого края», «навсегда», а также в следующем и подобном ему фокусных высказываниях: «Спасибо, что вы поклялись до гроба, за крепкую дружбу на всю жизнь с единственным другом Димой» (С. 118). Вогнутая, уменьшающая

линза проявляет себя в основном тогда, когда речь идет о морально-нравственной оценке того или иного поступка персонажа. Здесь, напротив, субъект речи хочет смягчить ситуацию посредством преуменьшения ее отрицательного смысла. Так, вместо того чтобы подвергнуть нравственному суду сибирских мужиков, которые загоняют рысь в замкнутое пространство и расстреливают ее, Анна говорит: «... и Бог с ними совсем. Давай их забудем» (С. 98). Объясняя причину, по которой рысь убивает доярку, Анна говорит: «...но что она может, маленькая кошечка, на которую упало такое?» (С. 97). Образ мира лишается срединности, строится на контрастном соположении.

Эффект отражения одного в другом: большого – в малом, существенного – в незначительном, духовного – в физическом. Примером отражения большого в малом может послужить начало романа «Сад», где для Анны присоединение к группе торговцев книгами становится переходом за черту дозволенного, что приводит ее к открытию жизни с обратной стороны. Ситуация незнания, в которой оказывается Алеша в части «Заикуша» («Но я закрыл глаза, я ничего, ничего не мог понять» (С. 114)), отражается также на физическом уровне. На это указывают фрагменты, где герой воссоздает свои «пограничные» ощущения – головокружение, удушье, непроизвольные вспышки ярости, дрожь: «Я затрясся всей тушей, кровь загудела во мне, в голове поплыло, засверкало, скулы свело до слез...» (С. 129); «...я затрясся, замучился яростью непереносимой. Жгло в груди у меня. Я закусил губу, чтоб не лязгать зубами, вкус крови успокоил меня на каплю» (С. 129). Таким образом, информацию читателю несут не только речевые высказывания о бессилии героя понять суть происходящего с ним, но также фрагменты с описанием его физического состояния – духовный и телесный планы оказываются максимально сближены, отражаются один в другом, обретают свойство проницаемости. Эффект зеркального отражения проявляется также в фрагментах, воссоздающих универсальные состояния, в которых читатель может узнать и себя.

Эффект деформации реальности возникает в связи с нарушением временно́й протяженности¹⁶¹. Горизонтальная ось времени, сжимаясь до предела точки, становится функцией пространства. Повествование представляет собой ряд образных картин, посвященных прояснению и проявлению скрытых сторон ситуации, заявленной в начале. Перед читателем проходит выстроенный в определенной последовательности *ряд* пространственных образов, которые, относясь к различным сферам жизни (внешней и внутренней), создают образ двоемирия, где человек (субъект повествования) колеблется между фактической реальностью и верой в истинность своего творческого пересоздания, основанного на возможности выхода к просветляющему, проникновенному, «умному» зрению. Сжатие горизонтальной оси времени необходимо автору для того, чтобы повысить динамическую компоненту художественного высказывания, обратиться к сфере внезапной догадки, экстатического прозрения, сделать образы знаковыми, связанными с духовной жизнью героя (субъекта речи), конкретизировать заявленную в начале текста ситуацию, проявить ее скрытые стороны.

Колебание точки зрения субъекта речи, немотивированные смещения с внешнего плана повествования (событие) на внутренний (сознание) ведут к расфокусированию и создают эффект «размытости», нечеткости изображения – образ мира и сознания предстают сдвинутыми с устойчивой оси. Это создает эффект преломления: центром (изображения) является не человек и не мир в их отдельности, но взаимодействие человека и мира в их двусторонней (прямой и обратной) «зеркальной» связи.

Важное значение в романе Н. Садур имеет образ двойной реальности, узнаваемой и незнакомой. Автор включает в свое произведение случаи,

¹⁶¹ Эта особенность характерна и для других произведений Н. Садур. Например, в романе «Чудесные знаки спасения» состояние человека, остановившегося во времени, воссоздается в такой фразе: «Шли годы. Стояло лето. Шли годы. Стояло лето. Годы шли, шли, шли. <...> Лето стояло, стояло, стояло. Шли годы. Лето стояло, все выше и выше. И вот наступил этот день» (С. 83).

которые оказываются подчеркнуто необычными, «выпадают» из привычного, логически закономерного круга явлений, и также воссоздает образы людей, которые не похожи на обычных вследствие своего странного поведения.

В части «Заикуша» в качестве такого примера можно привести эпизод, где Алеша с Димой встречаются с бабкой в метро, которая просит: «– Купити грибы» (С. 136) и, когда они отказываются, предлагает купить кровь грибов. В части «Слепые песни» в качестве необычного случая будет встревожившая всю Москву новость: кроткая девушка в пуховом платочке подсаживается к таксистам и, заставляя их разгоняться до предельных скоростей, провоцирует аварии со смертельным исходом. Такие случаи представляют собой нечто противоречащее обыденности, они таинственны, непонятны вследствие своей алогичности и постановочного, игрового (определяемого через свойство «предельности») поведения задействованных в них персонажей. Садур также обыгрывает недостатки: заикание Алеши, например, остраивает его восприятие и сближает с поэтом. Алеша вслушивается в слово и чувствует в нем присутствие «несказанной» (С. 112) глубины, обращается от слова к рефлексии над своей жизнью и своей личностью, оказывается «навсегда» зачарован красотой «сумрачного» мира полутонов и оттенков, интонационных различий, которые открываются через «прокручивание» в памяти одного и того же явления, многократное повторение слов, запинки, выстраивание цепи ассоциаций и т.п.

Включая в повествование эти и подобные им эпизоды, Н. Садур создает выпуклый образ мира, который существует на правах исключения из правил, нарушая представление о закономерном развитии событий и подвергая сомнению очевидные логические связи.

Интересно, что сама Н. Садур также говорит о красоте и безобразии как о явлениях, противостоящих миру линейности, поэтому они служат для нее источником наблюдения и воссоздания в текстах: «А вокруг – целый невысказанный мир. И потом, с каких-то пор я заметила, что безобразие,

уродство может так же обжигать, как красота. Так же пленять. В художестве пленяет все яркое в мире...»¹⁶².

Таким образом, чтобы раскрыть смысловой потенциал романа «Сад», мы отказались от чрезмерно прямолинейного восприятия в пользу преломленного, предполагающего сохранение художественного универсума во всей его диалектической остроте, противоречивости. Можно сказать, что Н. Садур создает образ вывернутого наизнанку бытия. Представляя собой нечто обратное повседневному пространству, такой образ мира ставит под сомнение априорность рациональных, очевидных, формальных связей, предлагая в качестве альтернативы «человеческое» измерение.

Структурной особенностью романа «Сад», как мы пытались показать, является заложенная в нем сюжетная симметрия: роман как бы распадается на два сюжета («Анна/Алеша» vs. «Дима/Аида»), при этом один зеркально отображает другой. Принцип деления на две части заключен в присутствии поворотного события (колдовского ритуала), которое становится центром симметричной структуры и «проводником» к глубинной сюжетной линии (скрытый смысл отношений главных героев), выходящей за рамки повествования и достраиваемой в читательском сознании.

Любой образ, мотив, каждое событие в романе предполагает наличие своего двойника, и через их сопоставление можно получить информацию о целом. В результате возникает двойная картина мира, ориентированного по вертикали, где герои-антагонисты являются метонимией закрепленного за ними пространства. Вместо привычных координат «верх-низ» здесь работает оппозиция «объем-плоскость». Герои-повествователи Анна и Алеша становятся функцией «объемного» мира, который характеризуется цельностью, свободой и подлинностью и строится по тернарной модели: «небо-земля-человек». Положение человека в этом случае осмысливается как шаткое, колеблющееся

¹⁶² Сетюкова М. Указ. соч. С. 5.

между идеальным и материальным, что позволяет ему познать себя в ситуации поиска *последнего* знания и свободы выбора пути к нему.

Двойники главных героев (Дима, Аида и все второстепенные персонажи) живут в плоском бинарном мире, основанном на модели: «небо-земля». Человек здесь не может достичь высшего умения балансировать на грани, поэтому он либо «соскальзывает» вниз, опрокидывается в животное, стихийное начало, примыкая к хаотичному и слепому существованию, либо «взмывает» вверх, становясь метонимией неодушевленной и неживой в своем бесстрастии среды. Парность как особенность художественного мира не только оберегает структуру романа от распада, но и создает катализирующую среду, которая выявляет разницу между понятиями «быть» и «казаться».

В образах Анны и Алеши автор раскрывает мироощущение человека, который, переступив допустимый предел в своем осмеянии основ (жизни, любви), познает двойственность своей природы, переживает себя в конфликте с самим собой. Познавание себя и мира с обратной стороны, как показано в романе «Сад», придает неустойчивость его существованию¹⁶³, лишает его прежних ориентиров, пробуждает духовную составляющую его личности, является необходимым условием *проницательного зрения*.

Н. Садур на разных материалах воссоздает историю человека, осознавшего поврежденность и раздвоенность своей человеческой природы, что обращает его к поиску «живой», неотделимой от его личности и конкретных жизненных условий истины. Сам вопрос об истоках и следствиях этой раздвоенности (сознания, «я», и самосознания, «другой») обращает к библейской истории познания добра и зла (изгнание из Рая Адама и Евы, «грехопадение») и получает художественное воплощение и исследование в мотиве двойничества, драматургических принципах построения текста, в теме

¹⁶³ В начале романа такое состояние воссоздается в образе человека, стоящего на ветру и продуваемого всеми ветрами.

«личины», «лица» и «маски». Н. Садур вводит зашифрованный, игровой элемент (косвенный язык, двойной смысл отдельных фраз, прием ненадежного нарратора, остросюжетность) в повествование, чем создает присутствие второго плана, делает текст герметичным и тождественным самому себе.

На этом уровне глобальной метафоры роман Н. Садур «Сад» возможно прочесть как откровение человека, который, переступив предел и дойдя до самозабвения (в отрицании видимых основ), познал себя как экзистенцию, *существо*, а свою жизнь – как бесосновную и «приблизительную». Это познание смещает его восприятие с бытовых и линейных координат и ведет к поиску своего подлинного «лица» (или воплощения), своего уникального жизненного сценария и того единственного «другого», с которым возможно обрести полноту бытия и выйти из родового замкнутого круга, но не утратить себя и осуществиться как личность. Таким образом, стремление к «подлинному» бытию и художественный анализ условий его возможности является главной темой романа «Сад».

Заключение

Оба рассмотренных в диссертации произведения на разных материалах воссоздают единый «метасюжет»: историю познания человеком (Лидия Петровна из пьесы «Чудная баба», Алеша и Анна из романа «Сад») своей двойственной природы, что ведет его к выходу из мира «линейности» и обращает к поиску «знаков» вечности. Главным объектом изображения в творчестве Н. Садур выступает человек, который получил опыт познания и самопознания, вышел за границы фактуального мира и «обжегся» о пустоту.

Однако нельзя сказать, что картина мира в творчестве Н. Садур антропоцентрична: в ее центре стоит персонаж со «смещенным» типом сознания. Его бытие организовано в пределах двух полюсов: повседневной жизни («механического», «слепого» существования) и небытия («химерического», «призрачного», «отвлеченного»), что придает динамику и неустойчивость, «пограничность» его существованию, заставляет балансировать на грани «реального» и «потустороннего». Образ борьбы человека с химерами своего сознания заявлен в прологе к роману «Сад»: «Зеленоватые зверовидные рожи видятся то тут, то там. Часто они клубятся за плечами остро желанных людей. <...> Рожи – прекрасные уродины. Они жалят нас жадой убить их. <...> И в нас вскипает кровь – войной войной войной. И возврата нам нет» (С. 89).

В рамках заданного жизненного сценария протагонист Садур пытается преодолеть мир «данности» и выйти к подлинному, достичь «последнего» знания. Тем не менее, как показывают произведения Садур, проходя этапы подобного пути, герой снова оказывается на невидимой развилке, в точке неопределенности, возвращается к исходной ситуации, но на ином уровне восприятия.

Сознание центрального персонажа сосредоточено на нравственной проблематике. Ставя героя в конфликтное положение, противопоставляя его миру линейности и персонажам, живущим в одномерном пространственно-временном континууме, автор художественно исследует и воссоздает те внутренние качества и внешние условия, которые не позволяют человеку встать в предельно диалогическую позицию по отношению к «другому», преодолеть «косность» устойчивых форм и выйти к живому чувству: эгоцентризм, заикленность на своем «я» (певица Аида, Марина и Толик); мечты о призрачном, инфантилизм (Оля из пьесы «Чудная баба»); злость и зависть (Елена Максимовна из пьесы «Чудная баба», Дима из романа «Сад»); нерешительность и слишком большое доверие к рассудочному (Александр

Иванович). Таким образом, протагонист Садур через моральную авторефлексию подвергает сомнению истинность персонажей, замкнутых на свое «я», и само изображение наполняется имплицитной оценочностью.

Творчество Н. Садур представляет собой пограничное эстетическое явление, находящееся на стыке двух понятийных систем: ассоциативной, образной и нормативной, детерминированной линейными связями (причинно-следственными, временными и т.п.). «Пограничность» как главное качество художественного мира Н. Садур обусловлена тем, что эти две противоположные системы представлены не в статичном виде, но находятся в состоянии динамического взаимодействия, где каждая борется за то, чтобы вытеснить другую и занять высшее место. Поэтому изображение обретает свойство парадоксальности, почти физической осязаемости, образы мира и человека оказываются зафиксированы на острие противоречия.

«Пограничность» проявляет себя на различных уровнях структуры. На стилевом уровне – в том, что высказывание может прочитываться одновременно в буквальном и переносном смыслах, 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 этого «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. Отдельный элемент объясняется через другой и они, таким образом, образуют «цепочку», определенную последовательность сцеплений, подобную разворачивающемуся по спирали полотну.

«Сцепление» одного элемента с другим замыкает изображение на самое себя, когда образ перетекает в понятие, предмет – в свое метафорическое отражение, и наоборот, и где отдельную «картинку» (образ) можно «свернуть» и «перевести» ее на язык конкретного понятия. На наш взгляд, такое построение обусловлено установкой автора – придать смутно различимому, данному в опыте перцептивного восприятия ощущению форму, закрепить в слове еле уловимый оттенок, создать полутон чувства, мысли, настроения и тем самым удержаться на грани окончательного оформления и *называния*, оставить моменты недосказанности. Так как это смутно различимое ощущение, то оно не имеет точного имени, буквального выражения, представляет собой некий «остаток», «оттенок» (чувства, ощущения, мысли), который автор определяет и выражает в косвенной форме, «приблизительном» описании, ставя само словоупотребление в зависимость от двух составляющих: наружного, внешнего условия (события, ситуации, наблюдения) и от внутреннего переживания говорящим субъектом самого факта столкновения с этим внешним условием.

Таким образом, косвенное описание (образ, иносказание, отдельная фраза, например, «пустокипящий сад мой») не воссоздает объектный мир и субъекта в их отдельности, но показывает их в динамике, становится связующим звеном, выступает как отражение одного в другом (мир и реакция человека на мир), преломляется на две составляющие. И в этом случае также проявляется качество «пограничности», колебания – где субъект и объектный мир имеют равноценную значимость, и ни тот, ни другой не могут занять место главенствующего. Поэтому одно может быть открыто через «другое», они обуславливают друг друга, создают диалогическую форму отношений.

«Я»-повествователь в романе «Сад» выступает в качестве того, кто рассказывает о событии, и также в качестве того, кто воссоздает свое восприятие этого события, стремясь выразить и объемно рассмотреть то, что было дано ему в неясном ощущении, в безотчетном желании, в глубинном импульсе. И таким образом это медитативные, созерцательные тексты,

требующие «пристального» чтения: когда субъект речи, описывая ситуацию, воссоздает свои слабо различимые чувства в динамическом взаимодействии с этой ситуацией и тем самым познает и вскрывает то, что находится в глубине, невидимое, но присутствующее.

Особенность заключается в том, что «я»-повествователь, как иллюстрирует образ Анны, утрачивает память о себе как об определенном человеке, связанном с социальным миром, и обретает *остраненное* восприятие, оказывается в двойном воплощении: как тот, кто находится внутри изображаемой сцены («я» – действитель) и как тот, кто наблюдает за собой извне этой же сцены («я» – наблюдающий за своими чувствами и реакциями со стороны). Герой разотождествляется с определенными масками, ролями, обретает внутреннюю маргинальность и остранивающий реальность взгляд, что обращает его к непосредственному переживанию. Так как это переживание дается не в плоскости рассудочной мысли (оно полусознательное, не совсем понятное) и не в плоскости только перцептивного опыта (оно выходит как бы «за», является более тонким и одновременно более глубоким по сравнению с собственно перцептивным), слово здесь выступает как *отражатель*.

«Я»-повествователь как бы «пишет» посредством «вспоминания» себя в заданных условиях, воссоздания своих наблюдений (зрительное восприятие), ощущений (перцептивное восприятие) и не поддающихся буквальному выражению глубинных импульсов (сверхчувственное восприятие) в этой ситуации, «переводя» их на язык образов, создавая «вторую» понятийную систему. Повествование обретает свойство «объемного», трехмерного изображения, целостно синтезирующего три уровня: наружный мир («первый» уровень), свое быстрое, «репортажное» восприятие («второй» уровень) и свои глубинные, неясные, «промежуточные» ощущения («третий» уровень). Герой взаимодействует с предлагаемой ситуацией, и они связываются, соединяются в слове.

Происходит смещение акцентов: главным становится не рассказать историю, но прожить ее в заданном сценарии и воссоздать наиболее полно свои переживания, «развернуть» свою духовную жизнь в динамике, где слово становится проводником в том числе к неосознанным, данным в смутном ощущении глубинным импульсам. Рассказчик, таким образом, вступает в диалог с «другим», где вопрос *познания* неотделим от вопроса *самопознания*, что исходит из представления о наличии закона отражения одного (части) в другом (целом). Игровая форма предполагает элемент условности, точку начала, истока и мысленные ограничения (определенная жизненная ситуация), но в то же время она сохраняет элемент спонтанности, ситуативности, предполагает диалогизм, развертывается по цепочке.

Само построение текста, которое состоит из ряда, «набора» пространственных картин, имитирует духовный поэтапный путь к последнему знанию (в рамках заданной изначально ситуации). Первое состояние, воссозданное с наибольшей полнотой, закономерно рождает второе, второе – третье и т.д. При этом существенным становится не подумать, но, как это закономерно для игры, пережить то, что предполагает заданная форма (страх, остроту момента, ужас и т.п.), поэтому все тексты Н. Садур обладают такой высокой степенью «ощутимости», концентрированности: акцент ставится на диалектическое, обоюдоострое переживание.

Такая игровая форма задает некую основу духовного пути, который предполагает, что человек помещает себя внутрь заданной ситуации (примерно определяет условия, жизненный сценарий), чтобы прочувствовать ее и затем «перевести» в слово, закрепить свой чувственный опыт, придать ему форму и освободиться, перейти к новому шагу, и так до того момента, пока изначальная ситуация не будет исчерпана. Тем не менее, такой выход к последнему возможному шагу возвращает к изначальной точке, но на новом уровне осмысления, и снова представляет собой развилку, точку бифуркации, диалогическую открытость.

По нашему мнению, принцип творческого метода Садур – «сквозной» диалог с «другим» и незнание, каким будет следующий шаг до того момента, пока не исчерпается предыдущий, не окажется «зарегистрированным» в слове, то есть сама форма игрового диалога – обеспечивает ее прозе и драматургии целостность, определяемую через понятие метатекста. Эта особенность, где автор проживает и переживает свои сюжеты, делая ощутимой и осязаемой *связь слова с человеком*, позволяет увидеть тексты Н. Садур диалогически открытыми и живыми.

Список использованной литературы

Художественная литература:

1. *Садур Н.* Вечная мерзлота. М.: АСТ: Зебра Е, 2004. – 349 с.
2. *Садур Н.* Сад. Книга прозы. Вологда, 1997. – 384 с.
3. *Садур Н.* Обморок. Книга пьес. Вологда, 1999. – 499 с.
4. *Садур Н.* Чудная баба. Книга пьес. М.: Союзтеатр, 1989. – 320 с.
5. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука Ленинградское отделение, 1973-1985.
6. *Лермонтов М. Ю.* Избранные сочинения. М.: Русская книга, 1996. – 319 с.
7. *Соколов С.* Школа для дураков, Между собакой и волком, Палисандрия, Эссе. СПб: Азбука-Аттикус, 2011. – 601 с.
8. *Сорокин В.* Роман. М.: OBSCURI VIRI и Три Кита, 1994. – 398 с.

Статьи Н. Садур о литературе:

9. *Садур Н.* Догадка о народе // Вопросы литературы. М., 2001. Вып. 2. С. 182-185.
10. *Садур Н.:* «Литература – не корыто для всеядного литлюда» / Беседу вела Логвинова И. // Литературная Россия. 2010. № 31. С. 1-3.
11. *Садур Н.:* «Мне всегда нравились ущербные люди» // Книжное обозрение. 2000. № 43. С. 5.
12. *Садур Н.* Мои думы о денюшках // Московский наблюдатель. 1993. № 8–9. С. 49–53.
13. *Садур Н.* О реализме призрачного // Золотой век. 1997. № 10. С. 82–84.
14. *Садур Н.* Что останется // Вопросы литературы. 1996. № 1. С. 17–21.
15. *Садур Н.:* «Я – самый маленький человек в своем дворе» / Беседу вела Е. Ульченко // Новое время. М., 2003. № 42. С. 40-41.

Научная литература, критические статьи

16. *Абашева М. П., Воробьева Н. В.* Русская женская проза на рубеже XX-XXI вв. Пермь: ПОНИЦАА, 2007. – 176 с.
17. Абсурд и вокруг: сборник статей / Под ред. О. Бурениной. М.: Языки славянской культуры, 2004. – 448 с.
18. *Аверинцев С. С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия / Под ред. А. А. Суркова. В 9 т. М.: Советская энциклопедия. 1971. Т. 6. С. 826 – 831.
19. *Агранович С. З., Саморукова И. В.* Двойничество. Самара: Самарский университет, 2001. – 132 с.
20. *Александров Н., Одесский М.* В ожидании эпоса. Роман и повесть в 1995 г. // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 91–100.
21. *Алексеева Е.* Тридцать девять классиков и две чудные бабы // Современная драматургия. 1993. № 2. С. 178-182.
22. *Анищенко М. Г.* Драма абсурда. М.: ГИТИС, 2011. – 312 с.
23. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, Универс, 1994. – 616 с.
24. *Басинский П.* Позабывшие добро? // Литературная газета. 1991. № 7. С. 10.
25. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
26. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
27. *Балухатый С. Д.* Вопросы поэтики и эстетики. Л.: Ленинградский государственный университет, 1990. – 320 с.
28. *Белянцева А. А.* Мир героя и структура повествования («Двойник» Ф. М. Достоевского и «Двойники» Э. Т. А. Гофмана) // Пространство и время в художественном произведении: Сборник статей / Под ред.

- А. Г. Прокофьева. Оренбург: Оренбургский государственный педагогический университет, 2002. С. 114-119.
29. *Богданова О. В.* Современный литературный процесс. СПб: СПбГУ Филологический факультет, 2001. – 250 с.
30. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2015. – 240 с.
31. *Бугров Б. С.* Дух творчества (Об отечественной драматургии конца века) // Русская словесность. 2000. № 2. С. 20-27.
32. *Васильева М.* Так сложилось // Дружба народов. 1998. № 4. С. 208-217.
33. *Винокур Т. Г.* Говорящий и слушающий: Варианты речевого поведения. М.: Либроком, 2009. – 176 с.
34. *Виролайнен М. Н.* Гибель абсурда // Абсурд и вокруг: сборник статей / Под ред. О. Бурениной. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 415 – 427.
35. *Виролайнен М. Н.* Исторические метаморфозы российской словесности. СПб: Амфора, 2007. – 490 с.
36. Возможности и границы познания / Под ред. Г. Г. Кириленко. М.: МГУ, 1995. – 71 с.
37. *Вознесенский А.* Нина Садур дождалась книги прозы: К выходу книги «Ведьмины слезки» // Книжное обозрение. 07. 03. 1995. С. 22.
38. *Гайденко П. П.* Пограничная ситуация // Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. М.: Республика, 2001. С. 430.
39. *Галина М.* Литература ночного зрения. Малая проза как разрушитель мифологической системы // Вопросы литературы. 1997. № 5. С. 3–21.
40. *Голубков М. М.* История русской литературной критики XX века (1920-1990-е гг.). М.: Академия, 2008. – 368 с.
41. *Грандова Е.* Сад Садур // Культура. 30. 10. 1997. С. 11.
42. *Громова М. И.* Русская драматургия конца XX-начала XXI вв. М.: Флинта: Наука, 2009. – 368 с.

43. *Дарк О.* Мир может быть любой // Дружба народов. 1990. № 6. С. 223–235.
44. *Дарк О.* Письма темных людей. Из цикла очерков о людях литературы и андеграунда // Независимая газета. 19. 01. 2001. С. 13.
45. *Друскин Я. С.* Видение невидения. Альманах «Зазеркалье». СПб., 1995. – 173 с.
46. *Елисеев Н.* Материализованные тени // Знамя. 1994. № 4.
47. *Ермошина Г.* Темные силы нас злобно гнетут... Все живое сплющивается на театральном заднике // Независимая газета. 07. 10. 1999.
48. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф. А. Перовской. СПб: Академический Проект, 1995. – 470 с.
49. *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты-темы-приемы-текст: сборник статей. М.: Прогресс, 1996. – 341 с.
50. *Зверев А. М.* Монтаж // Художественные ориентиры зарубежной литературы 20 века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 507-522.
51. *Зоболотная М.* Нина Садур: «...Искусство – дело волчье» // Петербургский театральный журнал. 1993. № 3. С. 9–12.
52. *Зырянова О. Н.* Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX-начала XXI вв. Дисс... канд. филол. наук. Барнаул, 2010. – 174 с.
53. *Ильин И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов. М.: INTRADA, 2001. – 384 с.
54. *Казарина Т. В.* Современная отечественная проза. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2000. – 237 с.
55. *Капурсова М. Н.* Мифологический подтекст повести Н. Садур “Вечная мерзлота” // Проблемы целостного анализа художественного произведения: межвузовский сборник научных и научно-методических статей. Вып. 7. Борисоглебск, 2007. С. 25-38.
56. *Каратеев А.* Знаки спасения // Знамя. 2004. № 11. С. 217-218.

57. *Кор Д. А.* Рецензия на повесть Н. Садур «Юг» // Октябрь. 1993. №5. С. 191-192.
58. *Коренева М.* Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры зарубежной литературы 20 в. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 477-506.
59. Краткая литературная энциклопедия: в 9 тт. / Под ред. А. А. Суркова. М.: Советская энциклопедия, 1972. Т. 7. – 1008 с.
60. *Курский А.* Нина Садур. Юг, Сад, Немец // Волга. № 4. 1998. С. 147.
61. *Левин Ю. И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1988. Выпуск 831. С. 6-24.
62. *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Русская литература XX века (1950-1990-е гг.): В 2 т. Т. 2. 1968-1990. М.: Академия, 2008. – 688 с.
63. Литературный манифесты от символизма до наших дней / Сост. И предисл. С. Б. Джимбинова. М.: XXI в.-Согласие, 2000. – 608 с.
64. Литературоведение и герменевтика. Феномен границы в литературе / Под ред. Н. Т. Рымаря. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2010. – 338 с.
65. *Лихина Н. Е.* Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм. Калининград, 1997. – 56 с.
66. *Лихина Н. Е.* Антиномии в романе Нины Садур «Немец» // Балтийский филологический курьер. Калининград, 2003. № 2. С. 107–112.
67. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
68. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. – 384 с.
69. *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. СПб: Искусство-СПб, 1996. – 846 с.
70. *Львова И. В.* Американская женская проза второй половины XX в. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2013. – 63 с.

71. *Маньковская Н. Б.* Эстетика русского постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. – 346 с.
72. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. – 133 с.
73. *Мещанский А. Ю.* Художественная интерпретация гоголевских образов в творчестве Н. Садур // Вестник Поморского университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». Архангельск, 2010. Выпуск 1. С. 56-60.
74. *Морозова Т.* Женщины Доновы и кипень нездешнего сада // Литературная газета. 1994. № 41. С. 4.
75. *Нечипоренко Ю.* Нина Садур. Ведьмины слезки // Огонек. 1995. № 14. С. 64.
76. *Нечипоренко Ю.* Юродство и радиация // Огонек. 1993. № 28. С. 15.
77. Одиннадцать бесед о современной русской прозе / Интервью журналистки Кристины Роткирх с российскими писателями / Под ред. А. Юннгрен и К. Роткирх. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 146 с.
78. *Пашкина Н.* Магия творчества // Современная драматургия. 1990. № 3.
79. *Пашкина Н.* Писать – значит жить. О Нине Садур // Театральная жизнь. 1988. № 2. С. 32.
80. *Перевалова А.* Нина Садур // Неделя. 1994. № 31. С. 13.
81. *Подорога В. А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в 2 тт. Т. 1. Гоголь, Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Логос-альтера. 2006. – 688 с.
82. *Розов В.* Пьесы Нины Садур // Садур Н. Чудная баба. М.: Союзтеатр, 1989. С. 314 – 318.
83. *Ромашко С.* О Нине Садур и ее книге // Садур Н. Сад. Вологда, 1997. С. 5–8.
84. *Ростова Н. Н.* Человек обратной перспективы: опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради. М.: МГИУ, 2008. – 137 с.

85. Русская драматургия XX века / Под ред. Л. П. Кременцова, И. А. Канунниковой. М.: Флинта: Наука, 2010. – 528 с.
86. *Рымарь Н. Т.* Порог и язык порога // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках / Науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара: Самарский университет, 2006. Выпуск 4. С. 108-124.
87. *Сетюкова М.* Яблоки для королевы. Интервью с прозаиком и драматургом Ниной Садур // Литературная газета. 1995. № 10. С. 5.
88. *Семенецкая О. В.* Поэтика сюжета в драматургии Садур. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Самара, 2007. – 21 с.
89. Семиотика и авангард: Антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов. М.: Академический проект; Культура, 2006. – 1168 с.
90. *Симон Г. А.* Художественная репрезентация антиномии «добро/зло» в творчестве Н. Н. Садур. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2014. – 22 с.
91. *Скороспелова Е. Б.* Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. – 358 с.
92. *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. – 201 с.
93. Современная проза – глазами прозаиков. Материалы круглого стола с участием Холмогорова, Попова, Садур, Кураева, Алешковского // Вопросы литературы. 1996. № 1–2.
94. Современная русская литература конца XX – начала XXI вв. / Под ред. С. И. Тиминой. М.: Академия, 2011. – 382 с.
95. *Соколянский А.* ...И в чудных пропастях земли // Новый мир. 1995. № 5. С. 235–237.
96. *Соловьев В. С.* Сочинения: В 2 т. / Составление, общая редакция и вступительная статья А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги. М.: Мысль, 1990.
97. *Старченко Е. В.* Пьесы Н. В. Коляды и Н. Н. Садур в контексте драматургии 1980-90-х гг. Дисс... канд. филол. наук. М., 2005. – 213 с.

98. *Степанов А. Д.* Об отношении к мертвым словам (Чехов и Сорокин) // Вестник Пермского университета. Серия «Российская и зарубежная филология». 2012. № 1 (17). С. 194-201.
99. *Солнцева А.* Квартира на первом этаже, или Страшные сказки Нины Садур // Огонек. 1998. № 2. С. 57–61.
100. Русская проза конца XX века / Под ред. Т. М. Колядич. М.: Academia, 2005. – 420 с.
101. *Тамарченко Н. Д.* Эпика // Теория литературы: в 4 т. Т. 3. Роды и жанры / Под ред. Ю. Б. Борева. М.: ИМЛИ РАН, С. 219 – 244.
102. Теория литературы: в 4 т. Т. 4. Литературный процесс / Под ред. Ю. Б. Борева. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 624 с.
103. *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Наумова. М.: Дом интеллектуальной книги. 1999. – 143 с.
104. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. Проф. Д. Н. Ушакова. М.: ТЕРРА, 1996.
105. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-пресс, 2003. – 334 с.
106. *Тихомирова Е.* Проникшая // Знамя. 1995. № 7. С. 217–219.
107. *Тихомирова Е.* «Звуком слова я укрощаю эти стихии...» // Октябрь. 1996. № 4. С. 168–175.
108. *Уилрайт Ф.* Метафора и реальность // Теория метафоры / Под ред. Н. Д. Арутюновой. М.: Прогресс, 1990. С. 82-109.
109. *Ульченко Е.* Сплошные обмороки чудной бабы // Книжное обозрение. 15. 06. 1999. С. 8.
110. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб: Азбука, 2000. – 352 с.
111. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. – 357 с.
112. *Филиппов А.* Нина Садур: «У меня новый герой – политик. И он мне не нравится» // Известия. 27.03.1999.

113. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
114. *Фрейденберг О. М.* Образ и понятие // Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 223-622.
115. *Фрейденберг О. М.* Из научного наследия. Происхождение литературной интриги. Происхождение пародии. Что такое эсхатология? // Труды по знаковым системам. VI. Сборник научных статей в честь М. М. Бахтина. Тарту, 1973. Выпуск 308. С. 490-514.
116. *Хализев В. Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. – 679 с.
117. *Цветова Н. С.* Эсхатологическая топика русской традиционной прозы второй половины XX века. СПб: Факультет филологии и искусств Санкт-Петербургского государственного университета, 2008. – 220 с.
118. *Чепкина Э. В.* Русский журналистский дискурс: текстопорождающие практики и коды (1995-2000). Автореф. дисс... доктора филол. наук. Екатеринбург, 2001. – 37 с.
119. *Шпилов Н.* Тоска по стилю (о книге «Встречный ход») // Литературная учеба. 1990. № 1. С. 65–68.
120. *Шкловский В. Б.* Искусство как прием / Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 58-72.
121. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. – 311 с.
122. *Ямпольский М. Б.* Беспамятство как исток (читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 379 с.

Литература на английском языке

123. *Collopy E. Qualin A.* Sashbash and refrigerator people: Alexander Bashlachev in Nina Sadur's «Чудесные знаки спасения» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург, 2007. № 9. С. 148-155.

124. *Collopy E.* The Communal apartment in the works of Irina Grekova and Nina Sadur // Journal of international Women's Studies. Bridgewater State College, Massachusetts, United States. 2005. Vol.6 #2. P. 44-58.
125. *Novikov T.* Angry women's voices // Times of Trouble: Violence in Russian Literature and Culture. University of Wisconsin Press, 2007. P. 276–287.
126. *Sarsenov K.* Birnbaum D. Who is the "cute little redhead"? Nina Sadur's "Milen'kii, Ryzhen'kii": A literary conversation // Slavic and East European journal. 2004. Vol. 48. №2, pp. 203-223.
127. *Sarsenov K.* Passion Embracing Death: A reading of Nina Sadur's novel «The Garden». Lund: Lund University Press, 2001. (Lund Slavonic Monographs. 3) – 262 p.
128. *Sarsenov K.* Women's migration in contemporary Russian literature. Centre for European studies at Lund University. 2004. – 31 p.

Электронные ресурсы

129. *Парнель К.* Сумасшествие как переход в «Другое». Дискуссия о телесности у Нины Садур // www.a-z.ru/women_cd1/html/parnell.htm.
130. *Sarsenov K.* Sadur and madness: problems of representation. P. 74-89. Электронный ресурс: <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=532867&fileId=625353>