

УДК 821.161.1

DOI: 10.18101/1994-0866-2018-1-2-48-58

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО
И ДРАМАТИЧЕСКОГО НАЧАЛ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. САДУР**
(на примере рассказа «Замерзли» и одноименной пьесы)© *Муллина Дарья Александровна*

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы,

Бурятский государственный университет

Россия, 670000, г. Улан-Удэ, Ранжурова, 6

E-mail: dashpin@yandex.ru

Статья посвящена выявлению драматических элементов в рассказе Н. Садур «Замерзли» из цикла рассказов «Проникшие» и элементов эпизации в одноименной пьесе, написанной позднее. Взаимодействие элементов эпики и драмы является одной из важных особенностей творчества Н. Садур. Эпическое видение мира обнаружилось в целом ряде драматических произведений, поставленных на сцене. Драматическое изображение жизни, постоянный интерес и любовь автора к театру претворились и в романах, повестях рассказах. Найти объяснение этой особенности творчества писательницы представляется сложной задачей. В первую очередь, это связано со спецификой художественного мышления автора, его миропониманием. Особенность таланта Н. Садур, заключающаяся в двух одинаково сильных началах — эпическом и драматическом, повествовательном и театральном, рассмотрена на примере создания рассказа «Замерзли» и написанной по рассказу пьесы с одноименным названием.

Ключевые слова: творчество Н. Садур; драматические элементы; элементы эпизации; субстанциональный конфликт; эпическое мироощущение.

В русской литературе примеров сочетания, равновесия повествовательной и драматической форм немного. В литературе XIX в. наиболее глубоко и органично сочетали эпический и драматический род Н. В. Гоголь и А. П. Чехов. Великие русские романисты И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой писали и пьесы, но были по преимуществу эпическими писателями. И, напротив, А. Н. Островский, А. С. Сухово-Кобылин живут в нашем сознании исключительно как мастера драматической структуры. Наиболее полное осуществление своих «поэтических мыслей» Ф. М. Достоевский находил в форме эпической, при том что его романы насквозь драматичны, насыщены элементами действия, острыми и стремительными диалогами, конфликтным, катастрофическим противоборством характеров и идей [7, с. 6].

Новаторские принципы в драмах писателя А. М. Горького раскрывает В. Головчинер [2, с. 5–22]. З. Чубракова выделяет как оригинальное и заметное явление в культуре начала XX в. театр Л. Андреева [18, с. 47]. Талант мыслить мир в двух мирах — романном и драматическом — отличает М. Булгакова. После М. Булгакова на протяжении многих десятилетий заметных примеров равновесия той и другой формы в творчестве какого-либо художника не наблюдается.

В 1980-е гг. активно заявляет о себе молодой драматург Н. Садур. Уже в первой пьесе «Чудная баба» (1983) обнаруживается стремление драматурга к широте, синтетичности изображения. В этот же период (1983–1984 гг.) создаются рассказы, составившие впоследствии цикл «Проникшие». Совмещение работы

драматурга с работой прозаика наблюдается на протяжении всего творческого пути Н. Садур.

Найти объяснение данной особенности творчества Н. Садур представляется сложной и весьма интересной задачей. Думаем, прежде всего, это связано с мировидением автора. В данной статье нами предпринята попытка выяснить взаимодействие драматических и повествовательных компонентов в произведениях Н. Садур. Для анализа выбраны рассказ «Замерзли» (1984) и созданная на его основе пьеса «Замерзли» (1987).

Творчество Н. Садур 1980-х гг. носит экспериментальный характер, в связи с этим среди исследователей нет определенного мнения, к какому художественному течению его отнести. «Творческая манера Н. Садур определяется по-разному: «магический реализм» (Е. В. Старченко), «эсхатологический реализм» (И. С. Скоропанова), «постмодернизм» (М. Н. Липовецкий), «драматургия авангардизма» (М. И. Громова) и т.д. Сама Н. Садур, вопреки разнородным суждениям о ее таланте, считает себя самым «консервативным» писателем России» [11, с. 4]. В частности, Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий отмечают приемы постмодернистской эстетики, когда указывают на несомненную связь пьесы «Чудная баба» с философией симулякров и симуляции [5, с. 517], на особую интерпретацию Н. Садур 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» [5, с. 519].

Интересна мысль В. Головничер о фольклорной основе авангардных форм: «Эпическая основа творчества, связанная с представлением о мире как о “событии”, как о принципиальном равноправии (тождестве) составляющих его фактов и явлений, подчинении их единым и вечным, “коренным” (Г. Гачев), “субстанциональным” (Г. Гегель), универсальным законам, — эта эпическая основа в XX в. трансформируется, по-разному проявляется в разных видах искусства, родах и жанрах литературы и связывает возникающие на его основе явления... с традиционной культурой, с народным творчеством как субстратом, почвой, на которой в определенных исторических условиях возникают “новые”, часто авангардные формы в искусстве» [1, с. 17–18].

Идя вслед за этой мыслью, полагаем, что рассказ «Замерзли» и одноименная пьеса имеют единую эпическую основу: Садур не интересуют межличностные отношения персонажей, ее волнует проблема взаимоотношений человека и мира, причем враждебного мира, в который просочилось зло. И все же рассказ «Замерзли» и пьеса «Замерзли» — два разных произведения. Проблема пьесы шире и масштабнее. Если героиня рассказа только соприкасается с миром зла, то герои пьесы оказываются в проклятом месте — мире, населенном грубыми и сильными людьми, забывшими бога.

Рассказ «Замерзли» входит в цикл рассказов «Проникшие». В предисловии к циклу автор пишет: «Это все время с нами и следит за каждым нашим движением» [9, с. 3]. В действительной жизни «это» можно не заметить, и человек должен от «этого» убежать, так как явления «этого» неясные, пугающие. Но тот, кто из упрямства проникнет «в это» — погибший человек. Отсюда и название цикла — «Проникшие», т.е. те, кто познал «это». Под «этим», по версии Г. А. Симон, подразумевается хтоническое зло, с которым в обычной жизни сталкивается человек, если быть точнее, молодой человек, делающий первые ша-

ги в большую жизнь. Столкновение человека с миром зла — основная тема цикла. Авторская концепция добра и зла, по мнению Г. А. Симон, объединяет цикл «Проникшие» [13].

Рассказ ведется от первого лица и представляет монолог девушки (заметим, что это сценическая форма речи). Это очередная необычная история, случившаяся в ее жизни. Речь девушки сбивчива, картины истории всплывают в ее сознании фрагментами. Главным героем истории становится умственно отсталый работник театра дядя Лева. Рассказ и открывается репликой «насчет дебилов». Первое впечатление девушки, вызванное Левой, точнее его именем — «резануло что-то». Незаметно возникла и антипатия: «И вот у меня возникла, видимо, антипатия, еще с самого начала, и я не смогла скрыть, потому что сама не заметила, как она возникла». «Резануло что-то», «такое чувство, что имя зря потратили...» — выражения смутно наводят на мысль об «этом».

Смысловый центр рассказа составляют эпизоды с крестом с изображением распятого бога. Вокруг него и разворачивается действие рассказа. Деформация лица сделанного из папье-маше привлекает внимание девушки. «Вдруг смотрю — что такое — у бога лицо меняется! То ли это от света, что свет так падает, что сумерки зимой темнеют быстро, то ли вообще — ужас!» [9, с. 31]. Увиденное она старается объяснить временем суток, однако не исключает и сверхъестественного элемента. Прием, использованный Н. Садур, можно соотнести с принципом «завуалированной» или «неявной» фантастики. Разработанный Э. Т. А. Гофманом, этот принцип заключается не в прямом вмешательстве фантастических образов, а в цепочке совпадений и соответствий «с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом» [6, с. 56]. В России приемы завуалированной фантастики наблюдаются в творчестве А. Погорельского, В. Одоевского, А. Пушкина. Данный принцип был тщательно переработан Н. Гоголем. И, думается, именно с фантастикой Гоголя более всего связаны фантастические приемы Н. Садур. Одним из важных в гоголевской трактовке фантастики, согласно Ю. В. Манну, было отношение Гоголя к временному моменту: «Гоголь отодвигает образ носителя фантастики в прошлое, оставляя в последующем времени лишь его влияние» (курсив Ю. В. Манна) [6, с. 70]. В пьесе «Замерзли» история с изгнанием актрисы и брошенным ею проклятьем произошла очень давно, но ее влияние очевидно. Другая важная особенность гоголевской фантастики — отсутствие доброй фантастики. Фантастические образы у Гоголя преимущественно злые [6, с. 78]. Потусторонний мир у Н. Садур чаще всего связан с миром зла, и те персонажи, которые становятся «проводниками» из этого мира в тот, наделяются злостью: Баба («Чудная баба»), Панночка («Панночка»), Незнакомка («Брат Чичиков»), Елена («Шелковистые волосы»).

Внезапное «вдруг», как и «резануло что-то», снова намекает о потустороннем. Словно какая-то сила подталкивает девушку взглянуть на крест вторично (как и Философа что-то тянуло посмотреть на мертвую Панночку [10, с. 245]). И лицо действительно деформируется: «...оно как будто выдвигается из снежного месива, из сумерек, вперед, прямо на меня»; «Так с ума сойти можно!» [9, с. 32]. Мысль о сумасшествии явилась, прежде чем она нашла этому объяснение. «А дело в том, что снег набился во все щелочки и поэтому так ужасно выдвинулось — что глаза закрыты — обвело, и морщины, и все такое... Как будто он совсем уже... умирает... Сволочи проклятые» [9, с. 32]. Следует отметить, что

происходит это словно в аду (в восприятии героини). Обращает внимание и вид бога на кресте: он выкрашен черной краской, с треснутым животом, куда рабочие прибили планку, из мышц торчит вата, в трещинах на руках по два-три гвоздя. Бог ужасен, он изуродован людьми, он словно оказался в аду. Жалость, сострадание к богу контрастирует с чувством ненависти к Леве. В эпизоде с камнем он подобен ужасному зверю из преисподней: «...дебил взревел еще сильнее, губы вывернул, и глаза вывалили на меня» [9, с. 33].

В дяде Леве, по мнению Г. А. Симон, воплощен проводник темных сил в мир людей: «Слоняющийся по двору дебил оказывается не церковным юродивым, через уста которого говорит Господь, а ключником потустороннего мира. Голос дебила героиня слышит “как из пропасти”, “как будто стихию подземную”... Очерствевшие, «замерзшие» люди не замечают, что всё вокруг — ад, а дебил — его правитель, который волен как угодно распорядиться святынями и жизнью людей» [13, с. 75]. Место, где постоянно пребывают герои — помойка. Ассоциация у героини — ад: «...скользко, снег валит, снизу горячий пар от нашей воды, сверху валит снег — прямо ад, а у стены сушится бог» [9, с. 31].

Следовательно, Лева — жертва зла, он уязвлен «этим». Природная уязвимость Левы, безразличное, а порой жестокое отношение людей к нему, сделали его душу уязвимой для зла. Г. А. Симон замечает, что героями цикла «Проникшие» чаще всего являются подростки-пэтэушники, именно они из-за недостатка образования или/и отсутствия духовного стержня наиболее уязвимы для потустороннего мира: «В самом выборе основного героя цикла проясняется первое условие уязвимости человека перед силами зла — бездуховность, недостаток культуры во всех ее ипостасях: речь, образование, образ жизни и мыслей, общение» [13, с. 69].

В общей характеристике основного героя цикла Г. А. Симон отмечает пустоту существования, отсутствие веры. Подобное суждение отчасти представляется спорным. Героини цикла не лишены духовности (иначе героиня рассказа «Замерзли» не пошла бы по луже к кресту). Совсем юные, они выкинуты в большую жизнь и действуют одни, без присмотра мудрого взрослого. Однако их жизнь не пуста, а наполнена мыслями о любви («Кольца», «Злые девушки»).

Внезапное открытие того, что Лева работает в театре, имеет трудовую книжку и говорит, девушку повергает в шок. Это кульминация рассказа, где все (читатели и сама героиня) узнают настоящего Леву. Но важно, что наступает момент проникновения девушки в «это», осознание того, что она столкнулась с чем-то страшным, непонятным, неизвестным. Находясь в бреду, она сомневается в реальности жизни: «...как будто все это неправда, что с нами происходит, что мы никогда не увидим, что с нами происходит на самом деле» [9, с. 35]. Мотив иллюзорности, миражности жизни в рассказе словно продолжает поставленную в пьесе «Чудная баба» (1982) проблему муляжности жизни, симулятивности окружающего, о чем писали М. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий: «В ее театре (театре Н. Садур. — Д. М.) персонаж, как правило, обнаруживает симулятивность окружающего его, а чаще ее, мира после встречи с хаосом — смертью, безумием, мраком [4, с. 517]».

Невозможно с точностью сказать, от чего все время плакала девушка. У автора нет зримых, явных черт «этого». Пройдя испытание злом, заглянув в «запретное», по мысли Г. А. Симон, девушка должна измениться внутренне, повзрослеть [13, с. 69]. «Заглядывание» в запретное есть условие их взросления.

Таким образом, соприкосновение героя со злом либо его губит, делает из него чудовище, либо превращает его духовно и дает возможность что-то понять и переосмыслить.

В рассказе «Замерзли» можно отметить основные элементы сюжета, присущие классической драме: экспозиция (отсутствие денег на джинсы, устройство на работу), завязка (встреча слевой-проникшим), развитие действия («вдруг» меняется лицо у бога, вторичная деформация лица бога, агрессия Левы), кульминация (Лева говорит и работает в театре), развязка (болезнь). Столкновение девушки с миром зла и попытка противостоять ему («...рукой отерла ему (богу. — Д. М.) глазки, отерла щечки, ротик и бородку») выходит за рамки бытового конфликта, а совершается на уровне метафизическом, что позволяет судить о масштабности проблемы рассказа.

Из этого же цикла подобным драматизмом (в смысле событийности, динамики развития действия) отличаются рассказы «Шелковистые волосы», «Миленский, рыженький». Однако проблема взаимоотношения человека и зла, на наш взгляд, лишена такого сложного, драматического разрешения, автор рассматривает ее в другом, менее крупном, масштабе.

В 1987 г. по рассказу «Замерзли» Н. Садур пишет пьесу «Замерзли». Отметим, что в ее творчестве подобное явление встречается нередко. Так, в 1997 г. по роману «Сад» (1993–1995) была написана пьеса «Чардым». Повесть «Вечная мерзлота» (2001) трансформирована в пьесу «Летчик» (2004–2009). Известны случаи обращения Н. Садур к текстам классиков: пьеса «Панночка» (1985–1986) написана по мотивам гоголевского «Вия», «Брат Чичиков» (1998) — по «Мертвым душам». Роман М. Ю. Лермонтова был положен в основу пьесы «Памяти Печорина» (1999).

В беседе с А. Чанцевым Н. Садур объясняет, как из повести «Вечная мерзлота» вышла пьеса «Летчик»: «Так получается только с той прозаической вещью, которую недорассказал. Есть повести и рассказы, из которых пьесу не хочется делать, нет нужды. А есть вещи, перетекающие в театральность, в них и персонажи меняются (как в “Лётчике”), это ужасно интересно наблюдать». При этом никогда у драматурга не возникало мысли из пьесы написать повесть или роман, «...а наоборот — много раз» [17].

Таким образом, если в рассказе «Замерзли» происходит столкновение с потусторонним миром, проникновение «из упрямства» в «это» [9, с. 3], причем носитель «этого» — один человек, то в пьесе зло разлито в том месте, где работают герои. Зло приобретает масштабы, укрупняется и, подобно проказе, поражает людей. И как следствие этого — черное изображение бога на кресте, изуродованного, брошенного. В отличие от рассказа в пьесе автором не делается акцент на противостоянии Левы и девушки (в пьесе ее зовут Надя), вводится третье лицо — Лейла, обозначается новая тема — тема проклятого мира.

«Недорассказанный» рассказ «Замерзли» трансформируется в сценическое произведение, и именно в нем заявленная ранее проблема значительно укрупняется и дополняется. Интересно высказывание Ю. В. Манна, писавшего о природе гоголевской драматургии: «Именно театр, сцена, уже в силу пространственного своего ограничения, всегда обнаруживали сильнейшее стремление к оформленной универсальности, к созданию художественного аналога большого мира — вселенной» [6, с. 173]. То есть, с одной стороны, есть желание драматурга максимально обобщить свой замысел, а с другой — жесткие рамки, не позволяющие

«расплыться», требующие четкости воплощения. Именно в этом Н. Садур видит большое преимущество драмы перед прозой: «Пьеса хороша тем, что в ней есть нечто... браво! Выправка! Строгость конструкции. А я так ненавижу ограничения, я ленива и безалаберна по природе. В пьесе же, как на плацу... так у меня, по моим ощущениям. Ужасно это нравится» [17].

Согласно О. В. Семеницкой, «природа конфликта в пьесах (Н. Садур. — Д. М.) предполагает ориентацию автора на сюжетно-композиционную структуру эпического произведения, что отражено в формах пространственной организации пьес» [12, с. 144]. Соответственно, элементы эпизодии следует наблюдать в пространственно-временной организации пьесы, что, в свою очередь, обусловлено особым типом драматического конфликта — «субстанциальным» конфликтом. В статье «Эпический элемент в драматургии Н. Садур» О. В. Семеницкая впервые рассматривает явление эпизодии в пьесах, созданных Н. Садур на базе гоголевских произведений — «Панночка» и «Брат Чичиков». Думаем, анализ пьесы с этих позиций позволит выявить эпические элементы пьесы «Замерзли».

Отсутствие пространственных границ в пьесе — прием эпизодии — обнаруживаем в начальной ремарке: «Работа. Темно. Метель» [10, с. 81]. Пространство по-садуровски неопределенно. Далее в тексте оно расширяется вглубь и вширь, и ввысь. Старинные подвалы и коридоры, «сгусток подвалов» возникают в рассказе Лейлы. Введено и упоминание о том, что раньше на месте театра стояла церковь, от которой сохранилась только стена. С историей об актрисе, проклявшей театр, обозначается тема пьесы — тема проклятого мира. Н. Садур не отменяет и момент мистики — в театр является призрак актрисы с наганом.

Лица, определяющие (в какой-то мере) характер и развитие действия, — две девушки-уборщицы и умственно отсталый работник театра Лева. Казалось бы, тип драматического действия должен быть локальным, заключающимся в противостоянии между Надей и Левой. Однако этот конфликт не нарастает, лишен динамики развития, накала. У Нади не ненависть к Лева, но тоска на сердце от него, как и от Лейлы, и от места, где они находятся*. Противостояние заключено между героями и тем миром, в котором они оказались. Конфликт выносится на эпическую почву.

Действующие лица пьесы — люди нездоровые. В понимании Н. Садур это люди, не совпадающие с реальностью [15]. Не совпадает с реальностью Лейла, по причине глухоты в разговоре с Надей она часто говорит о другом, о своем. Тяжелая судьба беженки из Дагестана не очернила ее сознания, не убила в ней любви к прекрасному (она тянется к миру искусства и культуры), к знаниям (у нее высшее образование), мечты о семье, детях, своем доме и огромном саде и, главное, не убила веры в то, что «все уляжется, все будет» [10, с. 85]. Она терпеливо сносит тяготы, мирится с этой реальностью, но живет своей верой.

Мировоззрение Нади, напротив, более реалистично. На момент действия пьесы она единственный здоровый человек, ей кажется все понятным: мамка —

* Вспомним слова Философа из «Панночки» после первой ночи в церкви, когда уже познавший тайну «этого», т.е. соприкоснувшийся с миром мрака, он говорит Хвеське: «Я уж никогда не буду веселый», «слабость пронзила все мои жилы»; или слова Дороша после схватки с Философом (Хома Брут к тому времени уже поражен злом, он — «проникший»): «Сам не пойму, что со мной, друг Хома. Неможется как-то мне. Будто вытянул кто-то силу из моих жил, и грустно стало на сердце и тяжело» [8, с. 249, 250, 263].

дура, Лева — дебил, Лейла — беженка, глухая, недалекая. Проблемы других она не пытается понять и сопоставить со своими, от этого и слова Лейлы о счастье иметь маму ею не воспринимаются. Если у Лейлы физическая глухота, то у Нади глухота душевная, она не умеет и не хочет слышать другого человека, поэтому оценки ее чаще всего резки, однозначны (в разговоре с Лейлой она ей грубит, Лева для нее только «урод» и «страхолюд», а мать «дура» и «противная»). Однако чем дальше она втягивается в проклятое место, тем быстрее заболевает, смутно начав что-то понимать, осознавать.

Мечты о семье, о доме с большим садом — самый светлый момент пьесы, объединивший двух равнодушных друг к другу девушек. В их воображении возникает просторный дом, в нем много света, трое детей, муж, огромный сад, тяжелый от цветов, а за ним море. Как видим, пространство существенно расширяется, оно не имеет границ, как и не знает границ мечта Лейлы и ее вера в эту мечту. Примечательно, что в этот момент она слышит, т.к. не от кого защищаться. Надя на мгновение становится ей родной.

Если девушки пусть мысленно, но принадлежат пространству открытому, не имеющему четких ограничений, то Лева прикреплен к кресту. Фигура Левы в пьесе неоднозначна: с одной стороны, он злодей («Лейла. Ой, что ты делаешь? Дяде Лева нельзя махать! Он злой! Я видела — он стекла топтал...» [10, с. 86]), с другой — жертва проклятого мира. В пьесе, в отличие от рассказа, он появляется вместе с крестом, который ставит на единственное уцелевшее святое место. Он чувствует святость места и связь свою с крестом. В пьесе Лева не вызывает ассоциаций с ужасным зверем. Даже Надя отмечает его особость: «Смотри, ему даже не холодно. Нам с тобой холодно, а ему — нет. Ему — что-то другое. Он только мотается да выгибается» [10, с. 86]. На сердце у нее не ненависть, а *тоска* от Левы [10, с. 86]. На наш взгляд, верно интерпретировал образ дяди Левы режиссер А. Баскаков, один из любимых режиссеров Н. Садур. Рассказывая в интервью о своем спектакле по пьесе «Замерзли», он коснулся и дяди Левы: «У Нины Садур именно этот юродивый оказывается более пронизательным и чувствительным, чем остальные персонажи» [19].

Почему-то именно его, по мнению Лейлы, должны бояться служащие театра: «Опять дядя Лева? Он так и будет тут все время. Но ты же не артистка, ты его не бойся, ты даже не костюмер, не осветитель...» [10, с. 91]. Думается, с дядей Левой связана мысль Лейлы о возмездии за изуродованного бога, что, кстати, им понемногу осуществляется в доносах и кляузах на сослуживцев.

Центральным образом пьесы по-прежнему остается крест. Этот крест-декорация с изображением распятого бога, изуродованного людьми (он вымазан черной краской, потрескавшийся и поломавшийся, он кое-как починен) символически выражает отношение людей к богу. Люди надругались над святыней, самовольно «раздавили», «опозорили», и он умер на их «рыбьих глазах». Проклятье, брошенное актрисой, было возмездием людям, надругавшимся над искусством. Теперь они надругались над тем, что стоит выше искусства, превратив свою жизнь в ад. Ассоциация помойки с адом возникает у Лейлы: «...И дымит. Как ад!» В силу креста Лейла не верит: «Это же театральный крест. Ненастоящий. У них тут все бездарное. А хоть они сильные и грубые, а в кресте в этом силы нет...» [10, с. 90]. Но проступающее лицо бога как бы отвергает слова Лейлы о том, что «этот крест не спасет, не накажет». Надежда на существование бога остается. Проступившее лицо бога словно отражается в заснеженном лице Левы,

что символично. Он словно избранный, возвышается над остальными (единственный, кто постоянно ходит возле креста), но он, как и бог, жертва грубых и могучих людей. Люди мира искусства, высоких материй изуродовали бога и человека.

Семантически важный мотив мерзлоты выносится повествователем в заголовки двух произведений — «Замерзли». Исследователями творчества Н. Садур неоднократно подчеркивался этот мотив. Для А. В. Петровой переход «в зону вечной мерзлоты» — это разобщение с земным, физическим началом, отказ от своей греховной человеческой природы в пользу «бестелесной мертвой духовности». В сущности, это «смерть, которая может и не сопровождаться физической гибелью» [8, с. 54–55]. По мысли А. В. Петровой, главных героев повести «Вечная мерзлота» — Лену Зацепину и Петю Лазуткина — объединяет общая конфликтная ситуация — ситуация разобщенности со своим телом, разделения в самом себе [8, с. 50]. Как отмечает исследователь, обозначенный конфликт героя с самим собой вносит в повесть драматургический элемент, «заставляя читателя сконцентрировать на его дальнейшем разрешении» [8, с. 51]. Исследуя творческий диалог Н. Садур и Н. Гоголя, М. Цыпуштанова отмечает мотив «обмерзания» в пьесах Н. Садур, написанных по гоголевским текстам, и проводит мысль о трансформации данного мотива из повести Н. Гоголя в пьесу «Панночка» [16, с. 149].

По мысли Г. А. Симон, холод, зима, равнодушие составляют «периферийное содержание зла» [13, с. 171]. Мотив замерзания исследователь Е. В. Старченко также связывает с категорией зла: «Оно (вызвано несправедливостью, болью и несет в мир мрак и холод...)» [14, с. 17]. Традиционно образ холода, по мнению Е. В. Зоновой, связывается с отсутствием сострадания, бездушием людей, предопределяет темы невыносимого одиночества, бездушия в мире людей, грязи, бардака и хаоса [4, с. 105]. В рассказе «Замерзли» мотив замерзания связан с категорией зла, им предопределяется основная мысль рассказа — мысль о незащищенности человека перед силами зла. В пьесе с этим мотивом связана тема одиночества человека в мире людей, людской разъединенности, отчужденности.

Герои пьесы — одинокие люди. Даже находясь вместе, они друг друга не слышат (что подчеркивается физической глухотой Лейлы) и не хотят слышать (душевная глухота Нади). Слабоумие Левы часто отворачивает от него людей. В одном из интервью Н. Садур так объясняла выбор своих «нездоровых» героев: «Мне всегда нравились ущербные люди... Ущербность — это несовпадение с реальностью, но всегда ли следует с ней совпадать в мире, где сознание давно сдвинулось?» [17]. Из слов автора следует, что сам мир поменял свои ориентиры и, судя по творчеству Н. Садур, сдвинулся в сторону зла. Несовпадение с реальностью предполагает конфликт человека и мира.

Подобный тип конфликта В. Е. Головничер, идя вслед за В. Хализевым, называет «субстанциальным» [1, с. 14]. Суть его заключается в изображении человека в противоречивом миропорядке, в отсутствии для него ориентиров в мире. «Субстанциальный» тип конфликта, по мнению О. В. Семеницкой, «способствует активизации эпических элементов... поскольку указывает на необходимость вовлечения в действие драмы широкого круга действующих лиц, введения исторического фона, конкретных исторических событий, относительную свободу в определении пространственных границ, принципиальную фрагментарность, от-

меняющую замкнутость и локальность непосредственно данного зрителю сценического пространства» [11, с. 11].

Жанр пьесы-малютки ограничивает возможность введения большого количества персонажей, исторического фона. Тем не менее, ощущение не свойственной драме широты достигается за счет поэтики пространства и времени. Лишенное четких очертаний пространство расплывается, подобно лужам от выплеснутых уборщицами ведер. За счет постоянных разговоров девушек внимание переключается: из подвалов и подземных коридоров в просторный дом с роскошным садом и к кресту с черным изображением бога, одиноко стоящего у обломка стены, в клубах пара — к месту, где сконцентрировано зло. Отсутствует время в этом мире. С момента проклятия оно кажется остановившимся. Невольно возникает ассоциация с гоголевским заколдованным, проклятым местом («Заколдованное место», «Сорочинская ярмарка»). Так, в пьесе «Панночка» (1985–1986) местом средоточия темных сил становится заброшенная церковь, ее пространство подчеркнуто темное, закрытое. Вступивший в него Философ неосознанно подчиняется его законам, хотя как представитель мира живых пытается им сопротивляться. В пьесе «Замерзли» проклятый театр построен на месте разрушенной церкви. В этом видится важная для Н. Садур мысль о ненужности бога людям. И если в «Панночке» еще идет борьба светлых сил с темными, то в «Замерзли» проклятье кажется неуязвимым, поскольку люди надругались над святыней.

Столкновение героев пьесы с миром, где попораны высшие ценности и правят сила и жестокость, есть основной конфликт пьесы. Каждый из героев выбирает свой путь его преодоления: слабоумный Лева пишет доносы и клеветы на сильных и жестоких, в каком-то смысле его ущербность — его преимущество, то же можно сказать и о Лейле: глухота ее защищает, а вера в мечту дает силы жить. Наде в этом плане тяжелее всех, остается надеяться на обретение ею своей веры, тех духовных основ, без которых невозможно жить в противоречивом мироупорядке. С этих позиций финал пьесы кажется обнадеживающим. Конфликт, таким образом, подходит под определение «субстанциальный». Пьесе «Замерзли» нельзя отнести к традиционному типу драмы — аристотелевской. Это нетрадиционная драма, в которой активизированы эпические элементы. Тенденция к прозаизации драмы, по мнению С. Я. Гончаровой-Грабовской, характерна для современного литературного процесса. В качестве примера исследователь приводит творчество Е. Гришковца и Н. Садур [3, с. 45].

Мы полагаем, что драматургия Н. Садур, в том числе и пьеса «Замерзли», имеет эпическую основу. На эту особенность обращают внимание Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий, отмечая «мистическое родство со всем мирозданием» главных героев пьес «Нос» и «Лунные волки»: «Егор. «Я думаю, что все — вот это вот все — я!» [5, с. 518]. Ощущение себя частью мирового целого, как отмечает В. Е. Головничер, характеризует эпическое мироощущение» [1, с. 17]. Мироощущение Н. Садур можно назвать эпическим. И ей талантливо удается и облекать его в драматическую форму, и разворачивать в форме повествовательной**. Анализ рассказа «Замерзли» и одноименной пьесы, в ходе которо-

** На вопрос о том, кем ощущает себя Н. Садур – прозаиком или драматургом, сама она не дает определенного ответа, хотя процесс перевоплощения героев повести или романа в героев драмы чрезвычайно ее интересует [17].

го нами были выделены драматические приемы в прозаическом тексте и отмечены элементы эпизации в тексте драматическом, позволяет об этом говорить.

Литература

1. Головчинер В. Е. Вчитаемся в строки... (М. Горький «На дне». А. Блок «Двенадцать». В. Маяковский «Прозаседавшиеся»): учеб. пособие. — Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2001. — 56 с.
2. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века: монография. 2-е изд., доп. и испр. — Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2007. — 320 с.
3. Гончарова-Грабовская С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX — начало XXI века): учеб.-метод. пособие. — Минск, 2003. — 70 с.
4. Зонина Е. В. Мотив холода в повести З. Прилепина «Восьмерка» // Вестник Вят. гос. гуманит. ун-та. Литературоведение. Устное народное творчество. — 2015. — № 6. — С. 102–106.
5. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие. Т. 2: 1968–1990. — М.: Изд. центр «Академия», 2003. — 688 с.
6. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. — М.: Художественная литература, 1988. — 413 с.
7. Нинов А. О драматургии и театре Михаила Булгакова (итоги и перспективы изучения) // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. ст. — М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. — С. 6–38.
8. Петрова А. В. Проблема интерпретации внутренней и внешней реальности в повести Н. Садур «Вечная мерзлота» // Вестник МГОУ. Русская филология. — 2015. — № 1. — С. 48–56.
9. Садур Н. Н. Ведьмины слезки: рассказы. — Новосибирск: Детская литература, 1990. — 44 с.
10. Садур Н. Н. Обморок. Книга пьес. — Вологда, 1999. — 500 с.
11. Семеницкая О. В. Поэтика сюжета в драматургии Н. Садур: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Самара, 2007. — 21 с.
12. Семеницкая О. В. Эпический элемент в драматургии Н. Садур // Вестник СамГУ. Литературоведение. — 2004. — № 1 (31). — С. 144–153.
13. Симон Г. А. Художественная репрезентация антиномии «добро/зло» в творчестве Н. Н. Садур: дис. ... канд. филол. наук. — Иркутск, 2014. — 183 с.
14. Старченко Е. В. Пьесы Н. В. Коляды и Н. Н. Садур в контексте драматургии 1980–90-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2005. — 22 с.
15. Ульченко Е. Нина Садур: «Я еще помню, как мыла в театре полы...» [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.trud.ru/> (дата обращения: 12.02.2018).
16. Цыпуштанова М. А. Гоголевский текст в драматургии Нины Садур // Слово — текст — смысл: сб. студенч. науч. работ. — Екатеринбург, 2008. — Вып. 3. — С. 145–150.
17. Чанцев А. Нервная система бравых пьес [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.chaskor.ru/> (дата обращения: 14.02.2018).
18. Чубракова З. Открытие абсурда в драмах Л. Андреева «Жизнь человека» и «Собачий вальс» // Русская литература в XX в: имена, проблемы, культурный диалог. — Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX в. — Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 2009. — С. 46–67.
19. Шишкина Е. Все смешалось в ТОП-театре: призраки, уборщицы, юродивые и Иисус Христос [Электронный ресурс]. — URL: <http://mc.bk55.ru/news/> (дата обращения: 3.02.2018).

INTERACTION OF NARRATIVE AND DRAMATIC BEGINNINGS
IN THE WORK OF N. SADUR

(on the example of the story and the play “They froze”)

Darya A. Mullina

Research Assistant, Department of Russian and Foreign Literature,

Buryat State University

6 Ranzhurova St., Ulan-Ude 670000, Russia

E-mail: dashpin@yandex.ru

The article reveals the dramatic elements in the story by N. Sadur "Frozen" from the collection of short stories "The Pierced" and the elements of epicalization in the play of the same name, written later. The interaction of the elements of epic and drama is one of the important features of N. Sadur's works. An epic vision of the world was found in a number of dramatic works staged on stage. The dramatic depiction of life, the constant interest and love of the author to the theater have also been expressed in novels, narrative stories. It is difficult to find an explanation for this feature of the writer's work. First of all, it is connected with the specificity of the author's artistic thinking, his world outlook. The peculiarity of N. Sadur's talent, consisting of two equally strong origins – epic and dramatic, narrative and theatrical, is reviewed on the example of the story "Frozen" and a play written based on this story.

Keywords: N. Sadur's creativity; dramatic elements; elements of epilation; substantial conflict; epic world outlook.