

УДК 882

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО
В ДРАМАТУРГИИ Н. САДУР**© *Муллина Дарья Александровна*

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы
Бурятского государственного университета.
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжунова, 6
E-mail: dashpin@yandex.ru

В статье рассматривается структура художественного пространства в пьесах Н. Садур, выделяются пространственные образы и мотивы в пьесе «Панночка». Особая организация художественного пространства в пьесах Н. Садур позволяет автору перевести действие из бытового пространства в онтологическое, вневременное.

Ключевые слова: драматургия Н. Садур, художественное пространство, структура пространства, пространственные образы и мотивы.

ARTISTIC SPACE IN PLAYS BY N. SADUR*Darya A. Mullina*

postgraduate student of the Department of Russian and foreign literature, Buryat State University.
6 Ranzhurova St., Ulan-Ude, 670000 Russia

The article reviews artistic space in plays by N. Sadur, picks out special images and motives in the play “Pannochka”. Special structure of artistic space in N. Sadur’s plays allows to transfer action from life space to ontological, out of time space.

Keywords: plays by N. Sadur, artistic space, structure of space, spatial images and motives.

На главную особенность художественного мира драматурга и прозаика Нины Садур (род. в 1950 г.) – двуплановость, проявляющуюся в существовании реального и фантастического миров, не раз указывали исследователи. Так, Е. В. Старченко отмечала, что основной конфликт ее пьес лежит в онтологической плоскости и заключен в противостоянии двух миров – настоящего и иллюзорного («Красный парадиз», «Морокоб»), земного и потустороннего («Чудная баба», «Панночка»), мир жестокости противопоставляется миру любви («Любовные люди») [1, с. 19]. На эту особенность пьес Н. Садур указывала М. И. Громова: «... ее художественный мир балансирует на грани реальности, узнаваемого быта и невыразимо, несказанно чудесного, мистического» [2, с. 202].

И хотя граница между двумя мирами у Садур мала и практически не заметна, и очень сложно понять, в каком из них действие заканчивается, а в каком начинается, тем не менее пространство многих пьес Н. Садур можно назвать вполне конкретным: оно не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям, но активно

влияет на суть изображаемого. Так, например, волжский остров Чардым в одноименной пьесе (1997) – художественный образ, воплощающий прошлое героев. Герои пьесы – Алеша, Дима, Александра, Толян принадлежат этому пространству, пространству прошлого, так как для них это самое счастливое время жизни. Остальные герои пьесы, наоборот, долго на этом острове не задерживаются, они проходят через него, как через воспоминания, устремляясь в будущее. С топографической конкретностью мы встречаемся в пьесе «Морокоб» (1998). Хозяин дома Слава, вокруг которого почему-то концентрируются персонажи, живет в Крыму на улице Трудовой в квартире 17. Или в «Красном парадизе» (1987) конкретно указывается место действия: *«Действие происходит в городе Судак и в Генуэзской крепости Солдайя. Крым»* [3, с. 272].

Вместе с тем подобная топографическая конкретика позволяет пространству у Н. Садур быть в то же время всеобщим, обобщенным. Например, в пьесе «Бессовестная Шапкина» пространство коммунальной квартиры представляет собой модель мира, сошедшего с ума. Комната «Любовных людей» (1979), с одной стороны, обиталище смертельно больных людей, но в то же время это мир, где царит любовь, понимание и взаимопомощь. Даже дядя Степа, который всегда держался в стороне от этих ребят, хотя и был привязан к Толе, в кульминационный момент сюжета просит принять его в мир «любовных людей», т. е. людей, проникнутых любовью, преисполненных ею. Таким образом, конкретное пространство пьес Садур в то же время условно и символично.

В связи с этим в пьесах Садур отсутствует наполненность, насыщенность пространства. У нее мы не найдем ни одного детально выписанного интерьера. Несколькими штрихами очерчено пространство комнаты молодой семьи в «Любовных людях»: *«Подмосковная дача, впрочем, с печкой... В кухне сидят Витя, Тукуся, Толя... Чай. Печка топится. Не для тепла, для красоты...»* [3, с. 118]. А для создания жилища Ирмы Ахтуловой в пьесе «Нос» (1986) Садур пользуется несколькими деталями, которые говорят и о материальном положении девушки, и о ее самых близких людях, и в чем-то предвосхищают развитие действия, а также передают ощущение весны, солнца, свежести: *«Бедная квартирка. На стене фотография парня. Девушка Ирма... накрыла стол... За окном весна. Много солнца в комнате, мокрый, чистый пол. Звучит песенка...»* [3, с. 94].

В пространстве пьес Н. Садур есть только то, что необходимо для изображения внутреннего мира героев. Неслучайно героиня «Уличной ласточки» (1982) Аллочка принадлежит пространству квартиры в высотном доме, с «нагим» окном, «хрупкой сухой мебелью», и совершенно не может существовать в квартире Андрея Виноградова – «двухкомнатной, богатой, забитой дорогими вещами».

Аллочка: Мне не понравилось, как живут эти люди!

Дарья: Почему?

Аллочка: У них душно и бестолково.

Дарья. Вот как?

Аллочка. Они жадные, по-моему, и несчастные» [3, с. 176].

Можно сказать, что пространство данной пьесы символично, о чем пишет О. Семеницкая: «... два пространства обладают совершенно различной, даже противоположной природой» [4, с. 12]. Так, квартира Аллочки, где она жила до болезни, ассоциируется с клеткой, забитой вещами, а квартира в высотном доме уподобляется клетке птицы – она словно между небом и землей, в ней только небо (*«Небо так близко, что непонятно, откуда оно – из неба в квартиру или, наоборот, – из квартиры в небо...»*) [3, с. 176]. В первом случае символ может означать несвободу человека, его зависимость от окружающих, духовную скованность, во втором случае – свободу абсолютную (духовную, физическую, нравственную), стоит только решиться сделать шаг в небо, пока клетка птицы не заперта. Символично в данном случае и авторское предупреждение: *«...Но если окно задернуть шторой, то незаконная тяга этой квартиры к полету пропадет и станет видно, что это жилище людей»* [3, с. 176]. Вводимый драматургом образ ласточки, с которой ассоциируется главная героиня, – образ пространственный и принадлежит открытому (не задернутому шторой) небесному пространству. Поэтому шаг, сделанный Аллочкой в небо в финале пьесы, кажется вполне логичным.

Довольно сложная пространственная организация в пьесе «Ехай» (1984). Во-первых, это редкий случай, когда оно лишено конкретности: *«...глухое-глухое место...»*. Оно открыто по горизонту (*...где-то далеко, за снегом, слегка поблескивает дереvушка»*) и по вертикали (Мужик *«глядит на небо... щека на рельсе, а зад к звездам»*) [3, с. 32]. В данном случае уместно отметить такое свойство художественного пространства Садур, как объемность. Кстати, в «Уличенной ласточке» пространство квартиры в высотном доме тоже объемное.

Во-вторых, пространственные границы пьесы «Ехай» размыты и непонятно, где происходит действие: в лесу или в поле, ясно одно: на железной дороге. Центральным образом данной пьесы становится пространственный образ дороги. Поэтому также уместно сказать о линейности пространства, его направленности. Однако четкого направления в пьесе мы не найдем. Ведь нет границ, путь открыт в разные стороны. Весь мир – широкий, просторный для мысли, для жизни, открыт для героев пьесы: иди, куда хочешь, скитайся по свету, пока не набредешь на верную тропу. Мотив скитальчества, бродяжничества звучит на протяжении всего действия. С помощью образа дороги и связанного с ним мотивом бродяжничества, скитальчества автор расширяет пространственные рамки. Скитается по миру Мужик, непонятно, откуда взявшийся (*«Откуда ты вылез-то, чудо, юдо»*) [3, с. 34]. Сбившись с пути, устав искать, он решает покончить с жизнью, однако почувствовав в Бабке отзывчивую, понимающую душу, он к жизни возвращается, как бы найдя выход из мучительного лабиринта. Кстати, Бабка тоже бродит в поисках козла, которого так и не находит. И вслед за ними неизвестно куда побредет Машинист, оказавшейся по воле обстоятельств в мире бродяг, потерявший в нем ориентиры, поскольку прежние его представления о жизни (как о комфорте, нежности) разрушились после резкой

реакции Мужика на них («Серость!») и после встречи Машиниста с этими странными людьми («Машинист: А что у вас там, в деревне, все такие?») [3, с. 44]). Пространство пьесы, таким образом, также символично. Авторская концепция мира как мира с размытыми ориентирами, размытыми границами, как мира бродяг, скитальцев, одиноких людей, потерянных в этом мире, находящихся в бесконечном поиске себя [1, с. 19], воплощается в пьесе с помощью сложной пространственной организации.

При анализе пьес Н. Садур мы отметили еще одну особенность ее художественного пространства – подвижность, динамичность, перемещение персонажа с одного места действия на другое. Пространственные границы расширяются не только вертикально и горизонтально, они уходят под землю. Иногда действие пьесы может происходить в недрах земли. Пример того, как пласт земной сменяется пластом подземным, мы находим в первой части пьесы «Чудная баба» (1983). Вновь мы сталкиваемся с открытым пространством, его безграничность подчеркивается Лидией Петровной: «...это поле какое-то безразмерное» [3, с. 9], и Бабой – обитательницей этого пространства: «Иди... Значит, так, прямо, прямо, туды вон, все туды, где ветерок стоит, видишь?» [3, с. 10]. Вновь появляется образ дороги, а вместе с ним пространство становится линейным, направленным, только направленность в данном случае какая-то сомнительная – «где ветерок стоит». В странных репликах Бабы, или «тетеньки» уже звучат нотки потустороннего, мистического пространства, в которое попала Лидия Петровна. Далее мы замечаем, как дорога «сползает», уминается, а направление смещается под землю.

«Лидия Петровна. ... Куда дорога делась?»

Баба: Ушла... Сползла. Умялась она» [3, с. 9].

Ключевым образом этой пьесы становится и образ ямы, который важен в пространственной организации пьесы. В данном случае он «символизирует границу между миром реальным и потусторонним» [1, с. 18] и служит способом перехода героев из одного пространства в другое. Лидия Петровна попадает в яму, которая начинает двигаться. В авторской ремарке об этом ясно сказано: «Стенки ямы начинают раздвигаться, уезжая в разные стороны...» [3, с. 13]. Пространство, таким образом, деформируется, изменяется. Садур словно делает нас участниками самого процесса смены пространственных пластов и перемещения героя из одного мира в другой. И как результат: «...Стены ямы раздвинулись, сползли, ...обнажив нежную, розовую, юную землю и Лидию Петровну на ней» [3, с. 13].

Подобная игра пространствами необходима Н. Садур для того, чтобы вывести главную героиню из тех рамок обыденного, возможно, бессмысленного существования, в которых она находилась до встречи с «чудной бабой», дать ей возможность задуматься о смысле своего существования и ответить на главный жизненный вопрос: «Зачем я живу?» Кроме этого, перемещение пространственных пластов помогает автору в постановке и разрешении центральной проблемы пьесы: «как доказать, что ты живой, настоящий». Начиная с Лидии Петровны, ее пытаются решить все без исключения персонажи пьесы.

Схожую картину можно найти в пьесе «Морокоб». «Странных» героев пьесы, странным образом сгруппировавшихся возле дома живого мертвеца Славы, воссала земля, вновь через введенный образ ямы. Герои оказываются в пространстве подземном, в абсолютной темноте, им необходимо найти выход из мрака. Автору важно ввести своих героев в это жуткое пространство, чтобы объединить их, чтобы дать им понять, как важно держаться всем вместе, быть сплоченными и друг друга любить. Неслучайно после выхода из подземелья почти все герои говорят о любви.

«Сардана: Имант весь любовь! Он весь любовь!

Аргис: ...Сардана, вся моя любовь – тебе! Бери.

Люда: Сколько любви, сколько любви...

Слава: ...Любовь, где ты?..» [3, с. 313].

Даже Боря, сопротивлявшийся всеобщей атмосфере любви, все-таки смягчается и перестает «цепляться к отдыхающим». Ведь и его Слава включает в это пространство мира, единения, любви.

По-особому построенное художественное пространство «Морокоба» вновь помогает драматургу в постановке и разрешении проблемы пьесы — проблемы людской разъединенности, отчужденности, и главной мысли о том, что только совместными усилиями можно преодолеть любые жизненные испытания, а любовь способна залечить старые раны, успокоить душу и вернуть человека в мир гармонии.

Все выделенные нами свойства пространства в пьесах Садур (конкретность, условность, символичность, объемность, подвижность), отмеченные основные пространственные образы и мотивы (образ дороги, ласточки, ямы, дыры, мотив скитальчества, бродяжничества, процесса поиска) необходимы драматургу для того, чтобы незаметно, едва ощутимо ввести в ткань произведения, соприкоснуть и даже соединить два параллельно существующих мира. Это же в свою очередь отражается и на характере конфликта, и на системе персонажей, и на общей проблематике пьес, поднимая ее до вселенских масштабов.

Подобной пространственной организацией обусловлена специфика конфликта пьес Садур. Интересное замечание делает О. Семеницкая: «Между героями пьес не может быть конфликта, поскольку они находятся в одинаковой ситуации конфронтации с миром...» [4, с. 11]. В пьесах Н. Садур конфликт из сугубо бытового, межличностного, частного трансформируется в онтологический, общечеловеческий, вневременной. Его разрешение, по мнению Н. Лейдермана и М. Липовецкого, возможно только в момент любовного единения. «Миг любовного единения, в сущности, и составляет единственное возможное разрешение философской коллизии всей драматургии Садур» [5, с. 520].

По-особому строится и система персонажей. Герои, населяющие ее мир, – это часто люди физически и психически не совсем здоровые. Тикую из «Любовных людей» мучают сны о горящем мальчике, поэтому она страдает психическим расстройством; Витя и Толя из этой же пьесы – смертельно больны. Аллочка после того, как на ее глазах зарезали ее любовника, потеряла ощущение жизни («Уличенная ласточка»). Преж-

ние представления о мире Виктора из пьесы «Заря взойдет» (1983) рухнули после встречи с волком на дороге. Для него волк на дороге – нарушение порядка, а значит соприкосновение с хаосом.

«Виктор: Должен быть порядок. Я водитель, я знаю, как ездить. И порядок везде и во всем. Когда волк в городе – непорядок, когда волк на автостраде – непорядок. А порядок должен быть. Иначе – хаос...» [3, с. 59]. Объяснением этому может служить версия исследователей о том, что герои Н. Садур, однажды встретившись с хаосом, «уже не могут отвести от бездны глаз – и это общение вытягивает из них жизнь...» [5, с. 519].

Таким образом, система персонажей строится по тому же принципу сосуществования реального и потустороннего миров. Героев Н. Садур условно можно разделить на две группы: те, которые принадлежат миру реальному, – дядя Степа («Любовные люди»), Андрей, Лиза, Дарья («Уличенная ласточка»), Наташа, Володя, Толик, Марина («Нос») и другие, и те, которые пришли из мира потустороннего, «воплощают мистическое знание о бездне хаоса, скрытой под оболочкой обыденного... существования» (3, с. 516) – Слава, Люда («Морокоб»), Егор («Заря взойдет»), Баба («Чудная баба»), Панночка из одноименной пьесы, Незнакомка («Брат Чичиков») и т.д.). В подтверждение нашей мысли находим у Н. Лейдермана и М. Липовецкого следующее: «Театр Садур напоминает кунсткамеру, ибо населен разнообразными монстрами: нежной девушкой-ведьмой с высасывающими жизнь черными глазами, лунными волками... какими-то инопланетными посланцами, говорящими волосами и т. п. И все это в бытовых декорациях и в окружении вполне узнаваемых персонажей: студентов техникума, богатых скучающих барыnek и их мужей, бомжей и алкоголиков, освобожденных уголовников и неженатых машинистов» [5, с. 517]. Но повторимся, такое деление очень условное, поскольку грань между персонажами очень тонкая – герои одного пространства свободно перемещаются в пространство другое или соприкасаются с ним. «Грань между “фантастикой” и “отражением реальности” здесь не существенна: реальность фантастична, мир монстров по-бытовому знаком и обжит. Садур строит драматургическое действие так, что ее читатель и зритель, как и главный персонаж, не может отличить реальность от галлюцинации...» [5, с. 517].

Столкновение двух типов пространств обнажено в пьесе Садур «Панночка» (1985–1986). Сам автор указывает на то, что пьеса написана по мотивам повести Н. В. Гоголя «Вий», где существуют два пространственных мира – «мир хаоса и мир космоса» [6, с. 278–279]. Н. Садур, следуя традиции классика, развивает ее в своей индивидуальнотворческой манере.

В данной пьесе существуют два огромных пространственных пласта – мир людей (реальный) и мир потусторонних сил (фантастический), которые в определенной последовательности сменяются один другим. Чередование реального и потустороннего пространств является основным композиционным приемом пьесы. Картины казачьего мира, сменяются картинами мира темных сил – и так на протяжении всего действия пьесы.

сы. На это указывают названия картин: «Козаки»; «Скачки»; «Люди днем»; «Ночь»; «С живыми», «Прощание», «Бой».

Каждый мир живет по своим законам, и ему присущи свои характерные черты. Так, мир людей всегда ассоциируется со светом, в нем всегда много солнца, света: «*Философ. ...солнце-то вон стоит, высоко, крепко*» [3, с. 254]; в нем много жизни: «*Философ. Все кругом ходит, гуляет, блестит, кудахчет... и на все это светит солнышко*» [3, с. 251].

Садур населяет этот мир такими же яркими характерами – Хвеська, Явтух, Дорош, Спирид. Жизнь из них бьет ключом. Они пьют горилку, едят галушки, обсуждают новости и часто разговаривают на отвлеченные темы (картина первая начинается со спора о том, есть ли на свете чудеса), живут нормальной полноценной жизнью. Автор, не прибегая к детальным описаниям казачьего быта в ремарках, «блестяще воссоздает гоголевскую атмосферу пышной и простой красоты казацкой жизни, с доброй горилкой, веселым обжорством, сочной Хвеськой – этот “мир стоит сам собой, трезвый и твердый, как козак перед шинком”» [5, с. 519]. Основное время герои проводят в разговорах.

Несмотря на то, что действие в мире людей происходит в конкретном месте – во дворе сотника, создается ощущение, что пространство широкое, объемное, открытое. Способствуют этому как раз продолжительные разговоры казаков на отвлеченные темы, расширяющие пространство по вертикали (разговор о том, отчего месяц светит), по горизонту («*Он с самого Киева идет, ребята...*», «*...через все это огромное место, что он прошел...*» [3, с. 229]) и в глубь земли («*А что под землей, в самом нутре у нее что?*») [3, с. 230]. Раздвигает пространственные границы и образ дороги, вводимый вместе с образом Философа: «*Иду я с самого Киева, небо надо мной синее, трава зеленая...*») [3, с. 229], а также сопутствующий ему мотив странничества, потому что у Философа нет четкого направления. Куда он шел, мы не знаем. И во дворе сотника он оказался совершенно случайно («*...ноги сами вывели меня к вам*» [3, с. 229]).

Философ также принадлежит этому живому, здоровому миру людей. Но, во-первых, странно то, что именно в это место его «вынесли ноги», во-вторых, именно с ним начинают происходить какие-то странные события. Ведь мир, в который он пришел, на самом деле оказывается не таким здоровым. В нем живут и активно действуют темные силы мира потустороннего. Они в него проникли, «просочились» и губят людей. Именно с приходом Философа Садур постепенно, не очень заметно, начинает вкраплять в мир реальный детали мира потустороннего. Сначала в разговор казаков она вводит символический образ дыры («*Философ. ...А если кто осмелится и прокопает сквозную дыру, и заглянет в самое сердце земли, тот опалит свои очи...*» [3, с. 230]), образ ведьмы, а после этого прибегает к звуковому образу – вою волков – одному из центральных в этой пьесе. Он словно возвещает о том, что в мире реальном начали действовать темные силы. С воем волков в мир света внезапно вторгаются силы тьмы, олицетворением которых становится Панночка. Панночка – дочь сотника, она существует в реальном мире,

пребывает в мире света, но принадлежит она миру тьмы. Об этом догадываются все, так, по словам Спирида, она «*дочка нашего пана... есть самая лютая ведьма...*» [3, с. 231]. У Философа «аж душу свело» от красоты Панночки, он, впервые увидевший ее, сразу же понял ее непричастность к миру людей: «*Не от людей такая красота*» [3, с. 231].

Присутствие Панночки в мире людей смывает резкие границы между двумя пространствами. Поэтому мир темных сил сосуществует вместе с миром света, даже больше – он в нем живет. История псаля Никиты и Шепчихи это подтверждает, и кроме того, герои говорят о том, что обыденный мир подвергается нападкам со стороны тьмы. И следующей жертвой этих сил становится Философ, волею рока забредший в этот мир, прельстившийся «резкой красотой» Панночки и оказавшийся в центре ее внимания.

Отметив Философа, Панночка втягивает его в свой мир. Полет Философа («Скачки») создает неожиданно расширенное пространство этого мира. Оно заполнено одними звуками, которые исходят отовсюду: с неба, из воды, с земли, они кружат в воздухе – лепеты, шепоты, звоны, смехи, чиханье, плеск. Все оживлено в этом пространстве: «*Философ. Господи, живое все ...и балуется... и глядит... и зовет... все везде смеется и целует...*» [3, с. 235-236]; «*Философ. ...вся она (земля) живая и в голосах зовущих и дразнящих* [3, с. 235].

Это пространство притягательно, но «не можно вынести этой сладости православному человеку». Оно вытягивает душу философа. Вернувшийся в светлый мир людей («Люди днем») Философ пока еще живет по законам мира реального: заигрывает с Хвеськой, разговаривает с казаками о свиньях, горилке и колбасе, отвлекаясь от всего, что с ним произошло ночью. С известием о смерти Панночки снова в уютное пространство казаков врываются потусторонние силы, резко меняющие атмосферу. Непринужденное веселье сменяется испугом Хвеськи («Ой, лишечко!»), смятением казаков, страхом Философа («Отпустите меня!»). Пространство темных сил напоминает о себе через звуки (визг свиней), через воспоминания о страшных случаях (история Шепчихи). Оно продолжает притягивать Философа, и именно он, уже вступивший в него и ощутивший его сладость, оказывается в церкви. Церковь – самое сильное место пьесы. Как ни странно, но именно она становится обиталищем темных сил, местом их концентрации в мире земном: «*Видно, как заброшена церковь, как глухо и мрачно в ней*» [3, с. 245]. Неслучайно очень трудно до нее добраться: «*...деревьев навалило с тех еще бурь, что за сто лет до нас отгремели, да и новые выросли...*»; «*...А там, возле церкви сам черт ногу сломит*» [3, с. 255]. В центре церковного пространства – черный гроб, в котором лежит Панночка – центральное зло, «гадость, мерзость», «нелюдское низкое явление», выброшенное в мир людей «необъятной и черной страстью» [3, с. 267]. В ремарке это пространство подчеркнуто темное: «*Посредине черный гроб. Потемневший иконостас, почти без позолоты. Темные лики святых. Перед темными образами свечи*». [3, с. 245]. Оно закрытое, границы четко очерчены и действие не выходит за их пределы. Вступивший в

обиталище темных сил Философ неосознанно подчиняется его законам, хотя, как представитель мира живых, пытается им сопротивляться: «Философ. *И не нужно живому человеку заглядывать во мрак этот... у него свой закон, а у земли православной – свой*» [3, с. 245].

Таким образом, конфликт, заключающийся в противостоянии света и тьмы, уже обозначается и происходит это в пространстве мира потустороннего. Однако темные силы берут свое, и Философ, «сам того не понимая», подходит ближе к гробу, заглядывает в него, смотрит в лицо Панночки. Живой человек, вступивший в мир мрака, невольно подчиняется его законам.

Постепенно жуткое пространство церкви начинает оживать: мертвая Панночка «*приподняла голову... уже сидит в гробе... встала... идет к нему... зарычала... легла в гроб*» [3, с. 246–247]. Мотив полета усиливает динамику (гроб срывается с места), звуковые образы – свист, визг, крик – заполняют все пространство, образуя хаос. Центр действия смещается в круг, где стоит Философ – он теперь в самом центре хаоса и его полноправный участник. Художественное пространство, таким образом, полностью подчиняет себе героя, активно влияет на развитие его образа. Ведь после этой жуткой сцены мы находим его в картине «С живыми» совершенно другим человеком.

Теперь пространству живых людей он почти не принадлежит («я уж никогда не буду веселый»), он чувствует, как душу из него вытягивают, как что-то тянет, зовет его вниз («земля прогибает»), и жизнь постепенно из него уходит («Сам не пойму, какая слабость пронзила все мои жилы и кости. Дрянь я стал совсем») [3, с. 250]. Жизнь уходит, а жить невыносимо хочется. Его умиляет каждая мелочь: курица, птичка, даже горшки: «Философ. *Я смотрю на них, и мне до боли приятно смотреть. Вот здесь вот у меня жжет от них, Хвеська. Они такие влажные и такие круглые... Понимаешь?*» [3, с. 250].

Однако ему удастся на какой-то миг вернуться к жизни. Хвеська возвращает его в мир живых людей («*Или вы с людьми живите, или мертвецом своим мучайтесь!*») [3, с. 252]), заводя разговор о женитьбе. Но меняет атмосферу приход казаков. А с воем волков вновь врываются темные силы в мирное пространство живых. Смена миров происходит во время пляски Философа. Символична игра со светом – с его исчезновением во власть вступают силы тьмы.

После второй ночи в церкви становится очевидным, что Философ уже не жилец в мире людей. Это понимают все, в том числе и он сам. Ночь страшно изменила его: он стал седым, затвердевшим или, по выражению Спирида, «обмерзлым», говорит совершенно чуждым для живого человека языком, Он слышит голоса, живые и радостные. Философ словно приобщает живых людей к иному пространству, наполненному живыми радостными голосами. Но сквозь эти голоса слышится стон, который порождает у Философа главный вопрос всей пьесы: «*Что нужно сделать, чтоб одни только радостные голоса остались на всей земле и не пугались бы этого стоны, который идет аж из сердца земли и скоро уже наверное расколет землю на кусочки?*» [3, с. 259]. Только

вступив в пространство темного мира, приобщившись к его тайне, став ее носителем, Философ смог задать этот вопрос и найти на него ответ. Ответ прост – нужно уничтожить «мрак гнойный и мерзость смердящую» и «заткнуть проклятую бесовскую рану», через которую это все «просочилось». Это сделать должен он, поскольку выбор Божий пал на него.

Следовательно, подобное перемещение художественного пространства из одного мира в другой позволяет Садур перевести конфликт в онтологическую плоскость, затронуть вечную проблему борьбы света и тьмы. Свое разрешение конфликт находит в пространстве мира потустороннего. Картина пятая «Бой» является кульминационной и финальной. Самый напряженный момент сцены – момент борьбы Философа и Панночки, отчаянно пытающихся друг друга уничтожить. В момент их воссоединения конфликт разрешается, снимается напряжение, но оба погибают. И Философ уходит в преисподнюю вместе с Панночкой («медленно оседают вниз») и вместе с ними рушится церковь, ставшая средоточием темных сил на земле. И в финале Садур дает надежду на то, что своей жизнью Философ смог «заткнуть черную дыру», из которой «в наш божий мир» «хлещет мрак гнойный и мерзость смердящая». Ведь он все-таки осознал, что, прельстившись красотой Панночки, он страшно согрешил и должен свой грех искупить, поэтому добровольно согласился отдать свою жизнь за свет и добро в мире людей. И как в подтверждение этому «*один только Лик Младенца сияет почти нестерпимым радостным светом и возносится над обломками*» [3, с. 270].

Н. Садур как драматург очень смело экспериментирует с художественным пространством своих пьес. Любое драматическое произведение подразумевает его сценическое воплощение, а, следовательно, в пьесе должны быть установлены четкие пространственные границы. Садур тем не менее этих границ практически не устанавливает. При том, что ее пространство чаще всего открыто, объемно, расширенно и порой абсолютно безгранично, оно еще обладает сложной структурой, проявляющейся в наличии не одного, а двух пространственных пластов в одном драматическом произведении. Тем не менее ее пьесы долгое время пользовались и до сих пор пользуются успехом у театральных режиссеров и зрителей. И причина заключается прежде всего в уникальности ее индивидуально-творческой манеры. Во многом этому способствует по-особому организованное художественное пространство пьес, а именно наличие двух пространственных миров – реального и фантастического. Игра с пространствами диктует и необычных, ярких персонажей, драматург создает им особые условия существования и задает логику их действиям. Эксперименты с пространством позволяют автору сделать местом действия что угодно, даже голову человека («Сила волос»), часто перемещение героя из одного мира в другой помогает приобщить его к проблемам бытия, заставить по-другому взглянуть на мир, переоценить прежние свои ценности. Все это позволяет автору трансформировать действие, которое из бытового, межличностного, частного переходит на онтологический, общечеловеческий, вне-

временной уровень, и на основе социально-конкретных реалий выходит к вечным проблемам бытия.

Литература

1. 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.
2. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. пособие. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 368 с.
3. Садур Н. Обморок. Книга пьес. – Вологда, 1999. – 500 с.
4. Семеницкая О. В. Поэтика сюжета в драматургии Н. Садур: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2007. – 20 с.
5. Лейдерман Н. Л. и Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие: в 2 т. – Т. 2: 1968–1990. – М.: ИЦ «Академия», 2003. – 688 с.
6. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251–293.