

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.17223/18137083/82/14

Культурная основа в изображении топоса Москвы в пьесе Н. Н. Садур «Летчик»

Юлия Сергеевна Красноухова

Томский государственный университет
Томск, Россия

oriental-v@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2575-2033>

Аннотация

Рассматривается топос Москвы в пьесе современного драматурга Н. Садур «Летчик» (2009). На примере указанного текста выявляются особенности репрезентации образа Москвы автором в поздний период творчества. Н. Садур деконструирует традиционные культурные представления, связанные с Москвой. На основании специфики пространственных образов делается вывод о картине мира автора в целом. В указанной пьесе воссоздается образ раздробленного мира, в котором нарушены связи между людьми. Воплощением этого мира становится Москва как город, обладающий широким спектром культурных значений в прошлом и функционирующий как пространство подмены и симуляции сейчас. Однако утверждается, что главным для автора становится не заявление об ущербности современного мира, а тоска по идеальному прошлому и обращение к индивидуальному мифу, созданному на его основе.

Ключевые слова

современная драматургия, образ Москвы, образ города, пространство игры, Н. Садур

Для цитирования

Красноухова Ю. С. Культурная основа в изображении топоса Москвы в пьесе Н. Н. Садур «Летчик» // Сибирский филологический журнал. 2023. № 1. С. 193–203. DOI 10.17223/18137083/82/14

© Красноухова Ю. С., 2023

ISSN 1813-7083
Сибирский филологический журнал. 2023. № 1. С. 193–203
Siberian Journal of Philology, 2023, no. 1, pp. 193–203

Cultural basis in the image of the topos of Moscow in the play “The Pilot” by N. N. Sadur

Yuliya S. Krasnoukhova

Tomsk State University
Tomsk, Russian Federation

oriental-v@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2575-2033>

Abstract

The paper examines the image of Moscow in the play “The Pilot” (2009) by the modern playwright N. Sadur. The study reveals how the author represents the image of Moscow in the late period of her creativity. The space of Moscow is found to have different levels in the play. First, Moscow, a direct place of action, is both an actual city and its artistic representation. Second, Moscow serves as the space of the characters’ consciousness. Third, Moscow represents the space of the author’s consciousness and symbolization. Sadur is seen to deconstruct traditional cultural ideas about Moscow. Moscow is transformed from a holistic space of life in close connection with the cultural and historical memory into an atomic space of unsupported existence, a total substitution and simulation. “The Pilot” recreates the game reality generated by the dream of a living city. The specifics of spatial images allow drawing a conclusion about the image of the world and the author’s worldview. According to Sadur, the modern reality is “flawed:” the ties between people existing outside the home are broken. However, the idea is put forward that the main thing for the author is not to declare the inferiority of the modern world but to long for an ideal past and refer to the individual myth created on its basis. Therefore, for Sadur, it is not postmodern deconstruction that comes to the fore but the modernist construction of a new myth about the world.

Keywords

modern drama, the image of Moscow, the image of the city, the space of the game, N. Sadur

For citation

Krasnoukhova Yu. S. Cultural basis in the image of the topos of Moscow in the play “The Pilot” by N. N. Sadur. *Siberian Journal of Philology*, 2023, no. 1, pp. 193–203. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/82/14

Художественное пространство в драматическом произведении приобретает особую семантическую нагруженность, поскольку специфика драмы проявляется в ее сценическом воплощении, которое в первую очередь пространственно и заключено в рамки театральной сцены. Образы пространства в драме, не имея эксплицитного выражения, обладают при этом значительным смыслопорождающим потенциалом. Так, драматическое действие происходит всегда в определенном месте: это, как правило, некая замкнутая структура, пространственная модель, являющаяся составной частью художественного мира той или иной пьесы. В случае если автор обращает внимание в большей мере на пространственный аспект, т. е. обладает своего рода «пространственным» мышлением, эта категория становится ключом к разгадке его эстетической системы, пониманию художественного мира автора.

Творчество современного драматурга Н. Н. Садур (род. в 1950 г.) рассматривается исследователями с разных точек зрения¹, но все так или иначе сходятся

¹ Творческая манера Н. Садур определяется по-разному: Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий считают, что ее творчество следует рассматривать в русле эстетики постмодер-

в одном: в пьесах автора фантастическое и непознаваемое проникает в реальный мир повседневной жизни и нарушает ее естественный ход. Пространство в пьесах Н. Садур не ограничивается квартирой или комнатой, а часто расширяется до космических масштабов и свободно трансформируется по воле автора, то же происходит со временем – оно включает в себя как настоящее, так и прошлое и будущее. Пространственные образы приобретают большое значение уже в ранних пьесах автора. Таковы, например, уже классические для автора «Чудная баба», «Панночка», где количество описанных образов пространства ограничено, а каждый из них глубоко символичен и одновременно полисемантичен (таковы, например, образы поля, дороги, комнаты конструкторского бюро в «Чудной бабе»).

Объектом данного исследования выбрана пьеса Н. Садур «Летчик», основанная на более раннем прозаическом произведении (повесть «Вечная мерзлота», 2001), но с учетом того, что автор значительно перерабатывает исходный прозаический вариант и иначе расставляет смысловые акценты, можно предположить, что пьеса является отражением современной авторской картины мира. Сюжет повести концентрируется вокруг истории Пети и Лены, а сам текст приобретает черты психологического повествования, направленного на исследование проблемы восприятия человеком себя, соотношения и уравнивания внешнего и внутреннего. Пространство повести «Вечная мерзлота» очерчено конкретно: основное действие сосредоточено на маленьком участке в центре Москвы, на пересечении Нового Арбата с Никитской улицей, т. е. город представляет собой лишь место действия, не имеющее, в отличие от пьесы, акцентированной культурно-семантической основы. В пьесе «Летчик», во многом благодаря появившейся истории полярного летчика Паоло, автор выстраивает топологию Москвы, которой не было в прозаическом тексте. Упоминаемые или реально изображенные объекты приобретают символический смысл и становятся как бы опорными точками, на которых держится город. В пьесе, таким образом, появляется Москва (которая не может быть заменена на другой город) как субъект. Так, с одной стороны, Москва в изображаемом автором мире становится последней опорой, на которой держится стремящийся к разрушению мир, с другой – именно московское повествование, заключенное в речи летчика Паоло, обрамляет текст пьесы, собирая его в единое целое. Так, Паоло выступает как бы повествователем, глядя извне как на героев, так и на сам город. Сюжетообразующий топос Москвы, таким образом, становится объектом нашего исследования.

Пространство Москвы выстраивается как многоуровневое, сложное: город существует в разных своих проявлениях. Во-первых, это Москва как непосредственное место действия – реальный город и его художественное изображение; во-вторых, Москва как пространство сознания героев: каждый из персонажей выстраивает в сознании свой образ города, неповторимый локальный мир; наконец, в-третьих, Москва как пространство авторского сознания, символизации – город, который строится из культурных и исторических образов разных времен.

Выстраивая образ Москвы, автор вступает в диалог с традицией его представления в русской культуре. Москва (особенно в противопоставлении с Петербургом) воспринимается как город-храм, имеющий сакральное значение; как природный, органический и при этом исконно русский мир. Московский хронотоп

низма и называют ее драматургию «фантазмагорическим театром» [2003, с. 516–520]; Н. Е. Лихина вписывает ее в эсхатологическое или апокалиптическое направление русской постмодернистской литературы [1997, с. 17]; М. И. Громова употребляет словосочетание «драматургия авангардизма» [2017, с. 199–225] и т. д.

предстает запутанным, разрастающимся по своей воле пространством, со сложным бессистемным переплетением улиц, в которых легко заблудиться. В. Н. Топоров, отмечая разницу между Москвой и Петербургом, говорит, что в Москве «живется удобно, уютно, свободно (“по своей воле”), надежно (с опорой на семью, род, традицию), а в Петербурге – не по своей воле и безопорно» [1995, с. 273]. В XX в. Москва лишается своего традиционного облика, теряет связи с семьей, родом. Демоническую мифологию «новой» Москвы воссоздает М. А. Булгаков. Москва второй половины XX в. с подчеркнутым урбанизмом, захватывающей героев повседневностью представлена в прозе Ю. В. Трифонова. В начале XXI в. характер представления образа Москвы меняется. Как замечает А. П. Люсый, теперь Москва – это «эпицентр капитализации государства с присущими для этапа первоначального накопления капитала реалиями, новой и характерной для времени мифологией, с новой системой присущих периоду глобализации кодов культуры» [2013, с. 175]. Москва перестает быть оплотом традиционной жизни, семейственности, символом старинной культуры, и ее образ приобретает новые, характерные для времени, признаки: разобщенность, индивидуализм, потеря связей между людьми, ускоренный темп жизни, который захватывает человека. Выбор Москвы как места действия в некоторой степени обусловлен биографически: долгое время Нина Садур прожила в Москве².

Пьеса «Летчик» была начата автором в 2004 г., закончена в 2009 г. Время, изображенное в пьесе, – примерно конец 1990-х гг., переломный период общественной системы, переоценки ценностей. В пьесе сталкиваются разные типы героев: люди, не способные привыкнуть к новому времени, и люди, сумевшие не только освоиться в новой жизни, но и подчинить ее своей воле. Действие пьесы сосредоточено вокруг идеалистического желания бывшего полярного летчика Паоло попасть в фантастическую страну. Реальная Москва как место действия представлена набором отдельных локусов, слабо связанных между собой. Отбор этих опорных для выстраивания картины города локусов или точек и последующее наделение их культурным значением становится задачей автора и отражает его взгляд на современную Москву. Такими точками становятся Кремль (он существует в авторском художественном мире, но не является местом действия), Дом полярников, памятник Гоголю.

Один из центральных локусов – Дом полярников, где живет бывший летчик Паоло, который не может смириться с законами нового времени. Комнату Паоло рассчитывает получить незаконным путем риелтор Зиновий, «хозяин» новой жизни. Дом построили в Москве в 1936 г. по заказу Главсевморпути для полярников и их семей. Этот дом – знак былого величия советской власти, знак ушедшего прошлого, скрывающий при этом многие тайны. Сейчас он кажется забытым и брошенным, в его дворе стоит «сосланный» памятник Гоголю, но в то же время он находится в самом центре Москвы. Этот «окаженный», как говорит Паоло, дом стоит «в миллиметре от всякой чистой-нечистой власти и в одном поцелуе

² В интервью Н. Садур рассказывает: «[В Москве жила] на Суворовском бульваре. Там рядом усадьба, где умер Гоголь. Она примыкает к моему дому. Потрясающе, правда? До этого я жила недалеко от Патриарших прудов, там же, совсем рядом, жил Малюта Скуратов. То есть – средоточие зла. Патриаршие пруды – это не Булгаков, это Воланд. Я жила в треугольнике зла. Там было ужасно». См.: *Заболотная М.* Нина Садур: «...Искусство дело волчьё» // Петербургский театральный журнал. 1993. № 3. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/3/> (дата обращения 20.09.2021).

от ярменной жилы великой Родины» (Садур, 2015, с. 67)³. Дом полярников становится свидетелем перемены исторической судьбы страны («По телевизору смотрел взятие Белого Дома. <...> прямой эфир! но звук отставал – вначале реальный взрыв за окном, а потом звук этого, уже канувшего в лету взрыва – на экране» (с. 67). Паоло видит в нем отголосок атмосферы 1930–1940-х гг., сталинских интриг, дом – «окаянный», загадочный. В его репликах упоминание Дома связано всегда с Кремлем, Дом полярников для него – центр Москвы, Кремль – центр России. При этом он разделяет Кремль как символ власти и как символ России. Власть, особенно власть переходного времени, воспринимается Паоло отрицательно, она нацелена на собственную выгоду и действует в основном милитаристским способом.

Полярный летчик Паоло в пьесе является одним из центральных персонажей, более того – ему дана возможность говорить о самом Городе. Акцент на значимости Паоло сделан уже в названии – «Летчик». «Вечная мерзлота» в заглавии прозаического варианта констатирует общее состояние мира и человека в нем, в заглавии же пьесы появляется семантика героического, связанная с полярным летчиком, войной и экспедициями на Северный полюс. Летчик, в свою очередь, наделяется способностью преодолевать настоящую, т. е. обыденную реальность, чего не могут сделать остальные.

Комната Паоло хранит следы интеллигентского прошлого: «...полки с книгами, обшарпанный письменный стол. На потолке лепнина. На столе глобус, на стене карта СССР. В углу комнаты, главная роскошь, всех поражающая – чучело белого медведя» (с. 66). Всё это – знаки прошлого, связанные с поисками Паоло мифической страны Гипербореи. В настоящем они позволяют открыть путь в эту страну. Такую силу обретает карта СССР: придуманная Паоло схема могла указать путь в Гиперборею, «только слившись с картой недавно умершего государства» (с. 111). И квартира Паоло, и сам Дом являются знаками прошлого, которое не идеализируется, но противопоставляется настоящему как другое: это два разных государства, два разных образа мира. Лена, разглядывая карту СССР, говорит: «Ух ты, страница – руки не достают до краев! (льстиво) Твоя страна большая, моя – маленькая» (с. 86). Паоло принадлежит «своей» стране, он до сих пор живет в прошлом. Его страна прекратила существование, поэтому он должен открыть путь в страну героического прошлого – Гиперборею. Это становится его целью, поскольку тогда, в прошлом, он уже видел эту страну и сейчас хочет туда вернуться.

Мемориальные доски на стене Дома запечатлели прошлое: на них высечены имена известных полярников, в том числе и имя Паоло. Зиновий, стремящийся завладеть квартирой Паоло, царапает гвоздем доску, ругает его («Увековечился, хам. Холера-Паоло» (с. 77)). Зиновий – человек другой страны и иного мировосприятия, он цинично оценивает всё в квадратных метрах, заботясь о своей выгоде. Ему нет входа в Дом, он может находиться только во дворе, под окнами квартиры Паоло, но не способен попасть внутрь. Для автора же Дом полярников становится символом культуры прошлого, той жизни, которая больше не доступна, культурного слоя, который обесценился и не существует в настоящем. Поэтому вход в него закрыт тем, кто не имеет связи с прошлой жизнью, с духовными основами ее культуры.

³ Здесь и далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках.

С Домом полярников в пьесе тесно связан памятник Гоголю, который не только наполнен семантической значимостью, но и в определенной степени принимает участие в действии. Его изображение обусловлено в том числе личным отношением Садур к Гоголю и, соответственно, особым отношением к его памятнику⁴. Памятник Гоголю, находясь на периферии действия (и пространства: он стоит во дворе дома, где живет Паоло), выступает безмолвным свидетелем, зрителем происходящего с героями. Уже в первой сцене памятник обретает черты живого человека: на его «уныло опущенное лицо» (с. 64) падает свет из окна дома, так что сочетание света и тени рождает впечатление движения.

Памятник «существует» не для всех героев: замечают его и обращаются к нему непосредственно только Марья Петровна и Лена. Два эпизода вступают в диалогическое взаимодействие: они оба обозначают символическое подношение памятнику. Первый из них связан с действиями Зиновия, «черного» риелтора, занимающегося незаконным оборотом недвижимости. Он вытаскивает из гаража мешки и ставит у памятника, приказав дворнику-таджику избавиться от них. В мешках – его жертвы, обманутые люди. Мешки шевелятся, бродят по двору, замерзают в зимнюю метель и отогреваются благодаря огню, разведенному таджику. Эта комедийная линия с мешками, забытыми Зиновием, протягивается почти до финала и достигает кульминации в фантазмагорической сцене: «...мешки полопались и из них выпорхнули старухи в балетных пачках. Старухи бормочут: “Отдай квартиру, обманщик-риэлтер!” Старухи кружатся метельно-вьюжно» (с. 107). Этот момент отсылает к повести Гоголя «Ночь перед Рождеством», где ведьма Солоха прячет в мешки пятерых героев, пришедших к ней. Комичная ситуация – со скрытым в ней демонизмом – проявляет глубинный абсурд бытия: люди оказываются на месте вещей, при этом обесценивается их личностное, индивидуальное начало. У Садур за подобной ситуацией скрывается трагичность жизни, для которой нормой становится обесмысливание каких бы то ни было связей между людьми, пренебрежение слабых людей сильными.

Сцена подношения памятнику обретает символический смысл только в сравнении с другой сценой. В ней Марья Петровна приходит к памятнику с младенцем и «отдает» его Гоголю. Оставление ребенка у памятника приравнивается ей к оставлению букета. Но здесь прослеживается и измененный мотив жертвоприношения. Марья Петровна, с одной стороны, бросает девочку умирать, с другой – дает ей возможность иного варианта существования («Укрой ее своим пальто. Ну, ты там сам знаешь, как и что там у вас в этих ваших высших сферах» (с. 104)). Однако незримое участие памятника, воплощающего дух Гоголя, помогает Лене обнаружить ребенка и через это обрести смысл существования. Акт передачи младенца является, таким образом, космогоническим ритуалом, цель которого – обновление мира. Обращение времени вспять при космогоническом ритуале во-

⁴ В интервью Садур говорит: «Я живу в Москве, в Доме полярников, рядом с памятником Н. В. Гоголю, но не тем, парадным, к которому все привыкли, а сумрачным, больным – это работа скульптора Николая Андреева. “Моего” Гоголя спрятали во дворе, на него даже птички не садятся, как на другие монументы, такой он необыкновенный. Перед юбилейными торжествами мне показалось, что на него покушаются – памятник обвили веревками, обкопали, подняли с фундамента. Я забила тревогу, стала звонить в газеты, приятелям, пока не узнала, что это так о нем беспокоятся, постамент укрепляют. Гоголь для меня как живой». См.: *Чепалов А.* «Чудная» Садур // *День*. 1996. № 204. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/chudnayasadur> (дата обращения 08.10.2021).

площадется в пьесе буквально: Марья Петровна как бы продолжается в собственной дочери – символе возрождения.

Памятник соединяет в себе одновременно витальность и смертность, являясь не только застывшим знаком культуры прошлого, но и воплощением некой силы, стоящей над миром. При этом лишь некоторые герои могут не только увидеть памятник, но и установить его в некотором смысле метафизическую функцию для себя. Для автора же образ памятника, как и пространство Дома, является константой, дающей культурные, духовные основания создаваемому миру, с одной стороны, и точкой опоры для выстраивания этого мира, с другой. Гоголь выражал глубокий кризис современного ему мира, вскрывая бессмысленность и абсурдность реальности, искажение духовных основ бытия. Присутствие образа Гоголя и гоголевского духа в пьесе подтверждает состояние упадка современного мира, свидетелем которого незримо становится Гоголь.

Каждый из героев выстраивает свой локальный московский мир, в который включается только то, что видит этот герой, что считает значимым для себя. Объединяющим для всех является ощущение бездомности: все персонажи так или иначе переживают отсутствие дома, а создаваемый в пьесе художественный мир в целом представляет собой бытие вне дома.

Так, дворник Шамшид теряет привычный мир и дом как его воплощение: его дом подразумевает не только материальные ценности, но и особый традиционный уклад жизни. Он вынужден существовать в чуждом ему пространстве, за границами национального мира, потому что этого требует новая жизнь. Он вернется на родину летом, но там не будет его дома, и поэтому он хранит в сознании мечту о стране благополучия (Хульбук – воплощение идеала в его сознании). Шамшид, пришедший в этот город за солнцем, «с мечтой об огне», не находит его. Он сам представляет стихию огня: его родина – солнечная страна, он зороастриец (огнепоклонник), и его поиски огня протягиваются через всю пьесу. Он ищет очаг – и это приводит его к Паоло, который дает ему возможность согреться. Мир Шамшида исчез, это идиллическое прошлое, как и бывший мир Паоло. На противопоставлении, выраженном в словах Шамшида, выстраивается в его сознании образ Москвы: она темная и холодная, не принимает чужих. Страна Шамшида устремлена к небу, Москва стремится вниз, под землю. Паоло же мучает духовная неприкаянность, ощущение конца своей жизни, который совпадает с концом истории страны. Его цель глобальна: он не ищет дом для себя, а осознает тотальную бездомность всех и поэтому стремится попасть в Гиперборею (его образ героического прошлого, идеальной страны). Его стремление обусловлено желанием не существовать в конкретном времени-пространстве Москвы, а обратиться к вечности, безвременью.

Наиболее ясно мотив бездомности и обретения дома прослеживается в истории Лены Зацепиной. Фактически она – сирота, ее отец-дальнобойщик разбился в одном из рейсов, мать упоминается, но не принимает участия в жизни Лены. Паоло она называет дедушкой, но ясно, что между ними нет родственной связи. Лена характеризуется через восприятие Марьи Петровны, Зиновия и Пети. Резко негативно подчеркивается ее сиротство, нужда и вечный голод, невысокие интеллектуальные способности («Марья Петровна. У Лены Зацепиной папа безработный дальнобойщик, а мама вообще неизвестно где. Лена у нас голодная ходит всю дорогу и сапоги у нее рваные. Она даже читает по складам, очень тупая девочка. И как человек неприятная: в голове туман, в глазах вечная мерзлота» (с. 73)). Недостаток жизни, «вечная мерзлота» в ее глазах переключается с моти-

вом замерзшего города. Лена выражает собой потерянную и бездомность – физическую и духовную, что воплощается в сопровождающем ее образ на протяжении всей пьесы мотиве непроверенного дневника (Лена просит проверить ее дневник, но ее никто не замечает. В конце первого действия она кричит в пустоту: «Никто не проверяет мой дневник!»). Именно Лена находит ребенка, которого оставила Марья Петровна, она единственная из героев оказывается готовой заботиться о нем. Обретение младенца лишает ее внутренней «неполноценности», наполняет жизненными силами. Она не обретает материальный дом и даже теряет то, что было его подобием («Петя. Твою квартиру мои родители забрали. Они риэлтеры. Они копят деньги мне на образование. Лена. Ну и пусть» (с. 108)). В этом смысле мир Лены выстраивается не на основе материальной реальности. Обретение духовной цельности и преодоление заброшенности дают Лене успокоение: кончается ее сиротство и начинается другая жизнь, в которой у нее есть внутренняя опора. Петя, сын успешных риэлторов, будучи внешне противопоставлен Лене, оказывается внутренне объединен с ней ощущением потерянности. Его стремление быть рядом с Леной – не столько осознанный выбор, сколько бессознательное стремление, обусловленное тем, что в ней он находит свет и тепло.

Марья Петровна, учитель химии, воплощает эмпирический тип мировосприятия. Она ценит в первую очередь материальный, осязаемый мир, поэтому для нее и ценна химия – «первооснова всех знаний человечества! Химия изучает соки металлов! Соки, это вещества, питающие всю материальную сторону мироздания» (с. 73). Мир Марьи Петровны исключительно телесный, и она стремится максимально ограничить его – пределами квартиры, комнаты, кровати. То, что ее мир отнимают (Зиновий и Римма завладели ее квартирой), воспринимается ею как катастрофа: «Здесь все мое! Вы хоть в ванную загляните – там белье в тазу замочено, мое это...» (с. 91); «...(мечется) Мое это. (Римме) И пахнет моим! Вы вот жарите внаглую, мое на моем, на масле моем – мои же ноги!» (с. 92). Марья Петровна, с одной стороны, предстает в виде полусумасшедшей, эксцентричной женщины, с другой – только она видит суть происходящего и потому стремится спрятаться от внешнего мира. Именно она говорит в лицо Зиновию и Римме, кто они и каково их прошлое, обычных, небогатых людей («Бестолковые, равнодушные люди. Только выгода, только нажива. От денег уже совсем с ума походили» (с. 89); «Да вы врете! Вы не крестьянка! Вы – еврейка! Вы в скорняжной мастерской, в подвале сидели, я ж помню...» (с. 90)). В этом смысле Марья Петровна и Лена функционируют как героини-двойники, однако сюжетная линия первой напоминает черную комедию. Особенно это выражается в ее отношениях с электриком: на него сбрасывают из окна то взрывающиеся химические препараты, то раскаленную сковороду; он постоянно оказывается там же, где и Марья Петровна, и это в итоге провоцирует шумные скандалы между ними.

Электрик, как и дворник-таджик, существует вне дома: Москва не является для него домом, и он надеется вернуться в родной город («Домой умотаю. В Туймазы. Родина меня помнит. По крайней мере, электрики пока еще везде нужны» (с. 97)). Он не представляет ценности для мира как человек – только как исполнитель профессиональной роли. Никто не знает даже его имени, и он обращается в пустоту: «Вадик. Имя мне Вадик. За последние двадцать лет ни один не спросил, как мое имя. Ни один не поинтересовался! В детстве – по фамилии, а после детства – сразу Электрик» (с. 99). В финале электрик и Марья Петровна объединяются и уезжают на его родину: электрик покидает Москву, которая

не стала его домом, Марья Петровна не в силах больше существовать в этом пространстве. Сюжетная линия пары электрика и Марьи Петровны параллельна сюжетной линии Пети и Лены, но в сниженном, травестийном варианте.

Представления о городе и образы города, возникающие в сознании каждого из героев, объединяются мотивом холода, которым охвачена Москва. Она распадается на части – буквально (так, например, Паоло говорит о воде, которая постепенно подтопляет город, приближает его к концу, а финалом действия и вовсе является разрушение города и мира) и символически (люди в этом городе ведут безопорное существование, вызываемое в том числе их тотальной бездомностью). Слабые герои при этом лишаются дома, квартиры, своей родины, становясь жертвами либо более сильных людей, либо исторической судьбы. Бездомность становится выражением состояния человека и действительности в целом. Город же сталкивает и смешивает разные национальности и культуры, сам оставаясь неизменным.

Так возникает как бы обрамляющий общее действие образ Города, который живет своей жизнью. Город в некоторой степени *одушевляется* только одним из героев – Паоло, и представляется одушевленным автору. В авторской ремарке говорится, что Город «видит сон о самом себе, все герои пьесы – это сон Города» (с. 64). С этой же темой связывается авторское жанровое определение – «ночная пьеса». Тема «сна Города», подчиняющего себе события и героев, вводит мотив онейрического пространства, которое охватывает весь город. В первом монологе Паоло раскрывается фантазмагорическая картина, представляется особый образ города: ночью он свободен от человеческого мира и поэтому предстает в своем настоящем виде. Город погружен в нескончаемую ночь. Паоло говорит со страхом и восхищением: «...о, страшный, о, древний! Полярный город моей жизни!» (с. 65). Город, охваченный мраком и холодом, буквально и символически, отторгает от себя то, что живо: Кремль и Дом полярников. Москва-река постепенно подтопляет их, и «оба этих строения дрейфуют на черных водах московской ночи, они больше не могут, они хотят уйти из города» (с. 65). Паоло при этом противопоставляет остальным героям в том, что способен смотреть на сон города со стороны, отчасти он получает функцию повествователя, охватывающего взглядом со стороны все события. Он может выделять отдельные моменты сна, выстраивая рассказ (обращаясь к Шамшиду: «Хочешь, я расскажу тебе что-нибудь про моих соседей? Что-нибудь веселое, увлекательное и дикое?» (с. 72)).

Охватывающий действие уровень «сна Города», недоступный героям, ставит под сомнение реальность и объективность мира для читателя и зрителя, мир героев же исчерпывается изображением тех пространственных объектов, где они существуют. Город у Садур видит сон о самом себе и о людях, его населяющих. При этом сами герои чувствуют неустроенность в пространстве, существуют на границе между реальным и нереальным, отчуждены как друг от друга, так и от пространства (прежде всего – от *своего* пространства дома в широком смысле). Город, в свою очередь, предстает живым существом, наблюдающим за людьми, чьи индивидуальные существования оказываются не важными, поскольку они преходящи, Город же – вечен.

Мир в целом, в его современном состоянии, по Садур, характеризуется крайней социальной разобщенностью, повсеместной игрой, театрализацией. Автор не создает целостного образа города, который принципиально невозможен в новых условиях, но именно Москва в современном мире остается традиционной системой координат, которая наполняется новым содержанием в соответствии

с законами времени. Современность деконструируется автором и начинает напоминать фантазмагорическую картину. Картины реального города, существующие в сознании героев пьесы, не наполняются глубоким содержанием и представляют собой локальные миры, создаваемые каждым из них. Культурно-историческая память в мире героев пьесы становится не более чем внешней оболочкой, однако автор глубоко переживает утрату важных, во многом сакральных смыслов, связанных с прошлым. На уровне авторского миромоделирования происходит символизация пространства, поэтому важными оказываются объекты, наполняемые культурно-исторической памятью или эту память вызывающие. Для Садур не является самоценной констатация утраты ценностей – она скорее показывает несоответствие реальности ее прошлой, лучшей модели. Целью автора является не утверждение *ущербности* мира, а своеобразное снятие его *слов* в попытке найти какие-либо основания, к которым можно обратиться. Иначе говоря, если на уровне героев действует постмодернистский принцип повсеместной десакрализации, то для авторского сознания характерно модернистское моделирование мифа о мире как воспоминания об идеальном прошлом, несмотря на его нежизнеспособность в современности.

Список литературы

- Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М.: Флинта, 2017. 362 с.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. М.: Академия, 2003. Т. 2. 686 с.
- Лихина Н. Е. Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм: Учеб. пособие. Калининград: КГУ, 1997. 56 с.
- Люсый А. П. Московский текст: Текстологическая концепция русской культуры. М.: Вече, 2013. 320 с.
- Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 259–367.

Список источников

- Садур Н. Летчик // Садур Н. Чудная баба. М.: АСТ, 2015. С. 63–114.

References

- Gromova M. I. *Russkaya dramaturgiya kontsa 20 – nachala 21 veka* [Russian dramaturgy of the late 20th – early 21st century]. Moscow, Flinta, 2017, pp. 199–225.
- Leyderman N. L., Lipovetskiy M. N. *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody* [Modern Russian literature: 1950s–1990s]. Moscow, Akademiya, 2003, vol. 2, 686 p.
- Likhina N. E. *Aktual'nye problemy sovremennoy russkoy literatury: Postmodernizm: Ucheb. posobie* [Actual problems of modern Russian literature: Postmodernism: Textbook]. Kaliningrad, KSU, 1997, 56 p.
- Lyusy A. P. *Moskovskiy tekst: Tekstologicheskaya kontseptsiya russkoy kul'tury* [Moscow text: Textual concept of the Russian culture]. Moscow, Veche, 2013, 161 p.

Toporov V. N. Peterburg i “Peterburgskiy tekst russkoy literatury” [Petersburg and the “Petersburg Text of Russian Literature”]. In: Toporov V. N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the field of mythopoetic: Selected works]. Moscow, 1995, pp. 259–367.

List of sources

Sadur N. Letchik [Pilot]. In: Sadur N. *Chudnaya baba* [The odd broad]. Moscow, AST, 2015, pp. 252–277.

Информация об авторе

Юлия Сергеевна Красноухова, аспирант

Information about the author

Yulia S. Krasnoukhova, Postgraduate Student

*Статья поступила в редакцию 07.03.2022;
одобрена после рецензирования 29.06.2022; принята к публикации 29.06.2022
The article was submitted 07.03.2022;
approved after reviewing 29.06.2022; accepted for publication 29.06.2022*