

Научная статья
УДК 821.161.1
doi: 10.17223/19986645/85/10

Москва как представление о современной реальности в пьесе Н. Садур «Мальчик-небо»

Юлия Сергеевна Красноухова¹, Марина Альбертовна Хатямова²

^{1,2} *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия*

¹ *oriental-v@yandex.ru*

² *khatyamovama@mail.ru*

Аннотация. Рассматривается образ Москвы в пьесе Н.Н. Садур «Мальчик-небо» (2018). В соответствии с пониманием важности пространственного аспекта в пьесах доказывается, что принцип создания образа города отражает особенности авторского мировидения и представления о реальности. Показано, что художественный мир пьесы включает в себя несколько пространственно-временных планов: героическое прошлое, прозаическое настоящее и план символический, вневременной; так создается сложная многоуровневая структура образа Москвы.

Ключевые слова: современная драматургия, образ Москвы, образ города, Н. Садур

Для цитирования: Красноухова Ю.С., Хатямова М.А. Москва как представление о современной реальности в пьесе Н. Садур «Мальчик-небо» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2023. № 85. С. 203–219. doi: 10.17223/19986645/85/10

Original article
doi: 10.17223/19986645/85/10

Moscow as a Representation of modern reality in Nina Sadur's play *Mal'chik-Nebo*

Yulia S. Krasnoukhova¹, Marina A. Khatyamova²

^{1,2} *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

¹ *oriental-v@yandex.ru*

² *khatyamovama@mail.ru*

Abstract. The article examines the image of Moscow in Nina Sadur's play *Mal'chik-Nebo* [Sky Boy] (2018). The choice of the research aspect is justified by the importance of the spatial aspect in Sadur's plays as a whole and the symbolic significance of Moscow for the writer. This study aims, firstly, to identify different principles of creating the image of the city compared to its earlier incarnation in Sadur's plays,

and, secondly, to prove the thesis that the multilevel semantics of the topos of Moscow is a sign of a change in the writer's worldview and ideas about modern reality. In Sadur's literary world, different time and space segments exist inseparably, which is a necessary condition for understanding the modern era. Symbols of the previous era and the metaphysical, the unreal are gradually beginning to penetrate into the real space Sadur describes. Thus, the space is fluctuating. The space of real Moscow is manifested in the structural organization of the play: each scene is associated with a certain Moscow locus. These loci can be both specific, recognizable and generalized (Novy Arbat, Red Square, courtyard, lane). In the course of the development of the action, the spatial-temporal unity opens, and the past epoch begins to show through modernity. This happens at different levels: from a real staging of military events (on the Victory Day), resembling a costumed performance, to a phantasmagoric mixture of real and unreal paintings. The boy, in turn, acts as a creator: Moscow, seen through his eyes, loses its real outlines, and signs of another time appear through them. Special spatial relations are built in the writer's consciousness, a symbolic worldview is created. The epigraph establishes a specific time frame for the action (May 9 is the Victory Day) and simultaneously transfers it to the plane of the sacred and mythological. The epigraph defines a three-level model of the world (heavenly forces, earth, and forces of darkness); its duality is the interaction of two opposing forces inextricably linked with each other. Owing to the presence of the sacred plane, the earthly merges with the heavenly, the earthly time-space is endowed with the properties of another sphere. In particular, the place of action (Moscow) becomes a platform for a battle developing to a cosmic scale, and the characters exist as if in two dimensions. The world of the play thus includes several planes: the heroic past (the events of the Great Patriotic War), the prosaic modernity and, finally, a symbolic, timeless plane associated with the opposition of abstract categories of good and evil and the battle of good and evil forces. The space of Moscow does not disintegrate, does not displace people, and the world appears as a multilevel unity.

Keywords: modern drama, image of Moscow, image of city, Nina Sadur

For citation: Krasnoukhova, Yu.S. & Khatyamova, M.A. (2023) Moscow as a representation of modern reality in Nina Sadur's play *Mal'chik-Nebo*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 85. pp. 203–219. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/85/10

Творчество современного драматурга Н.Н. Садур (род. в 1950 г.) рассматривается исследователями с разных точек зрения, сводящихся в целом к мысли о том, что в пьесах автора фантастическое и непознаваемое проникает в реальный мир повседневной жизни и нарушает ее естественный ход. Так, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий считают, что творчество Садур следует рассматривать в русле эстетики постмодернизма и называют ее драматургию «фантазмагорическим театром» [1. С. 516–520]. Н.Е. Лихина вписывает ее творчество в эсхатологическое или апокалиптическое направление русской постмодернистской литературы [2. С. 17]. М.И. Громова употребляет словосочетание «драматургия авангардизма» [3. С. 199–225]. Е.В. Старченко рассматривает творческую манеру Н. Садур в контексте магического реализма (термин обычно употребляется в связи с латиноамериканскими писателями – Г.Г. Маркесом, Х.Л. Борхесом, Х. Кортасаром), эстетика которого предполагает сближение в произведении реальной и

ирреальной сфер, причем ирреальность рационально не познаваема, но не относится к области фантазии [4. С. 28]. Проявление «магичности» текстов Е.В. Старченко видит, прежде всего, в обращении автора к народным верованиям и в использовании фольклорно-мифологических элементов. И.И. Плеханова видит в драматургии Н. Садур общие для ее поколения танатологические мотивы. Исследователь полагает, что обращение к теме распада, смерти, засилья зла в мире обусловлено в драматургии 1980–1990-х гг. кризисной ситуацией в обществе. Н. Садур пишет об этом так: «Произошло такое накопление зла, что оно себя само поедает. Страдают даже те, кто носители зла, даже те, кто делает нам, нашему народу, стране нашей беззащитной больно» [5. С. 8]. В «Чудной бабе» и других ранних пьесах («Уличенная ласточка», 1982, «Панночка», 1986) Садур исследует вопрос о духовной регенерации и сохранении человечности на фоне всеобъемлющего разрушения.

Сама Нина Садур считает себя самым «консервативным» писателем России, не соглашаясь, когда ее ставят в один ряд с драматургами-абсурдистами: «...это неправильно. Театр абсурда весь выстроен на жесткой логике. А мои пьесы совершенно иные, на импульсе. На импульсе чувствования, которое родит мысль. Поэтому никакой холодно-мозговой логики там искать нельзя. Мои пьесы совершенно не западные. Уж если и говорить о близости и родстве – это обзриуты» [6. С. 10]. Драматург отделяет себя и от представителей Новой драмы рубежа XX–XXI вв., категорично отзываясь об их пьесах.

Обращение к поздним драмам Садур может способствовать лучшему пониманию эстетики автора, эволюции творчества. Поэтому материалом данной статьи стала пьеса Н. Садур «Мальчик-небо» (2018), место действия в которой – Москва. Выбор аспекта исследования обусловлен значением категории художественного пространства в пьесах автора. Образы пространства в пьесах Н. Садур приобретают значительную семантическую нагруженность. Таковы, например, образы пространства в уже классических для автора пьесах «Чудная баба», «Панночка», где количество описанных образов пространства ограничено, а каждый из них глубоко символичен и одновременно полисемантивен (так, например, образы поля, дороги, комнаты конструкторского бюро в «Чудной бабе»). Категория пространства в целом является одной из основных категорий, формирующих картину мира автора. В двух поздних пьесах («Летчик» и «Мальчик-небо») местом действия является Москва, которая не может быть заменена на другой город, поскольку с ее культурно-исторической основой связано действие, а сам город становится субъектом пьесы.

Несмотря на различие подходов к созданию образа города и городского текста, все исследователи так или иначе сходятся в одной точке – город как сверткестовое единство опирается на миф о городе, который учитывает все относящиеся к теме тексты. Но далеко не все тексты, в которых воссоздается образ города, относятся непосредственно к городскому сверткесту. Так, у исследователей (Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров) не возникает сомнений по поводу статуса петербургского текста, поскольку Петербург обладает

значительной текстопорождающей способностью. Существование же Московского текста часто ставится под сомнение. Не отрицая обширный культурно-мифологический контекст, сложившийся вокруг образа столицы, исследователи считают, что структурно тексты о Москве не сводятся к единому сверхтексту. Петербургский текст, по мысли В.Н. Топорова, не есть сумма описаний Петербурга, в отличие от «описаний Москвы от Карамзина до Андрея Белого, не образующих, однако, особого “московского” текста русской литературы» [7. С. 26]. Цельность Петербургского текста определяется единством идеи, проходящей через все его отдельные элементы: это идея пути «к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром» [7. С. 28]¹. С Москвой же связан не один миф: Москва выступает как город-спаситель, город-храм². В XX в. в литературе актуализируется миф творения (Москва – город на крови), миф о Москве как третьем Риме и эсхатологический миф, связанный с гибелью старой Москвы и старого мира, разрушением традиций [9. С. 20–27]. Протеизм, свойственный лику Москвы, порождает неоднородность порождаемых ей текстов. Только в XX в. ряд «московских текстов» приобрел идейное и художественное единство и стало возможно говорить о едином Московском тексте.

Н.Е. Меднис замечает, что в начале XX в. «вполне определились три литературных лика Москвы: Москва сакральная, часто выступающая семиотическим заместителем Святой Руси; Москва бесовская; Москва праздничная» [8. С. 26]. Воплощение этих образов мы находим в поздней пьесе Н.Н. Сакур «Мальчик-небо» (2018)³. Пьеса включается в ряд произведений автора, объединенных особым отношением к художественному пространству: для пьес Сакур в целом характерна сложная пространственная организация, условность и символичность места действия. Однако в последних пьесах (отметим, например, пьесу «Летчик») создается особое городское пространство, где действие выносится за пределы комнаты и квартиры. Город становится героем пьесы, наделяется субъектностью, при этом акцентируется его самоценность.

¹ Н.Е. Меднис приводит следующую точку зрения: сакрализация городского пространства в целом способствует формированию особой мифопоэтики города, влияние которой сказывается и в современности. Таким образом, «города всегда обладали некоей ослабевающей или усиливающейся со временем метафизической аурой. Степенью выраженности этой ауры <...> во многом определяется способность или неспособность городов порождать связанные с ними сверхтексты» [8. С. 23]. Только при условии наличия метафизического компонента появляется единая идея города, необходимая для формирования сверхтекста.

² Формирование этого столичного мифа относится к XIV–XVI вв.: именно тогда Москва, став центром государства, получает большое значение и ее образ наполняется символическими смыслами.

³ Текст пьесы был впервые опубликован в литературно-художественном журнале «Менестрель» (Омск, 2018), однако сюжет перекликается с более ранней повестью «Мальчик в черном плаще» (2010).

Город в пьесе «Мальчик-небо» предстает в различных своих обликах, трансформированных согласно времени (время действия – современность, 2010-е гг.). Художественное пространство играет важную роль в создании образа Москвы. Автор в некотором смысле делает срез современности: приметы времени, существующие в изображенном мире, характеризуют город и его обитателей, однако не определяют его полностью. В реальное пространство начинает постепенно проникать другое: с одной стороны, символы предшествующей эпохи, с другой, метафизическое, ирреальное. Так возникает зыбкость художественного пространства; его многослойность создается с помощью образов реальности той Москвы, в которой живут персонажи, взаимодействующие между собой¹. Нераздельное существование в художественном мире Садур разных временных и пространственных отрезков является необходимым условием для осмысления современной эпохи. В условиях, когда локальное изображение реального города еще может претендовать на соответствие действительности и использоваться как своеобразная точка опоры для выстраивания реальности, иллюзорность пространства, испытывающего на себе влияние иррационального, метафизического планов, позволяет говорить о замене объективной реальности пространством авторского конструирования.

Композиция действия и Москва как реальное пространство

Сюжетную основу пьесы составляют две пересекающиеся линии: первая – история встречи Мальчика и Дедушки, ветерана войны (они обозначаются автором именно так), вторая – история группы девочек, которые разыгрывают спектакль-мистерию для фотосессии. К финалу эти линии объединяются, и на первый план выходит борьба со злом, заключенном в образе Демона. Объединяющим стержнем выступает именно образ Мальчика. В списке действующих лиц почти все герои заявлены без имен, исключение составляют только девочки, изображающие звезды, но их реальные имена практически не употребляются, заменяясь «звездными» названиями. Девочки, таким образом, становятся условно-символическими фигурами. У Мальчика, центрального (даже заглавного) персонажа, имя есть (Степа), но по имени его не называют. Пару с ним образует Дедушка, ветеран войны.

Структурная организация пьесы основана на пространственном принципе: каждая (назовем ее условно) сцена связана с определенным московским локусом. Эти локусы могут быть как конкретными и узнаваемыми, так и обобщенными. Приведем последовательность пространственных топосов,

¹ Отметим, что, в сравнении с прозаическим претекстом, именно в пьесе создается многозначный и сюжетообразующий образ города. Сюжет повести «Мальчик в черном плаще» в основном посвящен социальной проблематике, и Москва здесь является фоном событий и местом действия, а не равноправным субъектом. Характерная для Садур-драматурга фантазмагоричность, как и многослойность пространственной организации, являются именно в пьесе.

которая во многом отражает логику развития действия: комната мальчика – двор – Новый Арбат – переулок – траншея – соседний двор – переулок – двор + переулок – кусты – переулок – город – двор мальчика – халабуда – двор мальчика – Красная площадь. Можно говорить о том, что действие подчинено логике путешествия, а квартира является отправной точкой странствия героя, в котором он проходит некоторые испытания. В этом смысле пространство реального города представляет собой совокупность отдельных, действительно существующих локусов. Однако городская реальность воспринимается каждым героем по-своему и, соответственно, становится для каждого индивидуальной.

Большая часть действия сосредоточена в относительно замкнутом пространстве двора и переулка. Это места частной жизни, которые характеризуются ограниченностью и вызывают у человека ощущение психологического комфорта. Действие начинается в пространстве комнаты мальчика и больше, кроме открывающей пьесу сцены, туда не возвращается. Это единственное закрытое пространство, принадлежащее дому, однако оно не осмысливается как родное и выступает скорее как отправная точка, переходный пункт. Герои недостаточно сильно привязаны к дому: мама мальчика торопится уйти в университет праздновать с коллегами 9 мая, а сам мальчик, оставшись в одиночестве, стремится выйти за пределы квартиры. Через поведение матери проявляется социальное пространство Москвы, остающееся за рамками действия.

Далее действие перемещается во двор, образ которого намечен только несколькими деталями: это указание на цветущие во дворе яблони и описание киргиза – работника ЖЭКа, который разделяет судьбу трудовых мигрантов позднего советского и постсоветского времени. Киргиз занят разметкой деревьев, которые нужно срубить. Сцена построена на контрасте: с одной стороны, во дворе цветущие яблони (время действия – май), с другой – яблони старые и больные, требующие спиливания. С этим процессом связана как семантика нового времени, вытесняющего реликты старого, так и разрушение – даже вырождение – прежней эпохи, уход которой символически выражается в вырубке старых яблонь. Но мальчик, узнавший о судьбе яблонь, потрясен: «Мальчик. Сегодня День Победы. Сегодня нельзя убивать! Киргиз. Убивать будем» [10. С. 148]¹. Вырубка деревьев символически приравнивается к убийству. На это накладывается семантика Дня Победы: действие происходит 9 мая, в день окончания Великой Отечественной войны. Здесь же, в московском дворе, война и убийство метафорически переносятся на современность, а киргиз выступает орудием в чужих руках («Мальчик. Они склоняют вас к убийству? Киргиз. О, да!» (с. 148)). Москва для дворника-киргиза – пространство чужое, *не-дом*, поэтому он без сожаления делает то, что мальчику кажется непозволительным преступлением. Однако благодаря мальчику, выступающему своеобразным мирным

¹ Сагур Н.Н. Мальчик-Небо // Менестрель. 2018. № 10. С. 148. Здесь и далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

агентом, равновесие восстанавливается. Он обращается к природной сути киргиза: выросший среди гор и степей киргиз мечтает вернуться на родину, жениться на красивой девушке. То место, где он находится сейчас, вынуждает его забыть о своей природе, мальчик же напоминает о ней («Мальчик трясет руку Киргизу. <...> Мальчик. Ну, мне пора! Ну, вы поняли – как действовать! (о яблонях). Вы сами справитесь? Киргиз. Сами справимся! Наконец Мальчик вихрем уносится. Киргиз густо обмакивает кисть и напевая киргизское, начинает замазывать цифры на яблонях» (с. 149)).

Двойственным символическим значением в этом контексте обладают цветы яблони. Например: «Киргиз <...> пишет на старых больных яблонях цифры. Кривые яблони в цвету» (с. 148); «Мальчик оборачивается – Дедушка укатывает на своих колесах. За ним змеится яблонева поземка» (с. 149). «Нестерухина гогочет и дает автоматную очередь по верхам яблони. Подрезанные ветки в цветах падают на ребенка» (с. 162). Цветущая яблоня связана с весной, обновлением, новой жизнью. Стремление же избавиться от нее можно рассматривать как попытку ограничить эту жизнь, погубить ее. Мотивы, связанные с яблоневыми цветами, проходят через весь текст пьесы: уже в финале действие снова возвращается во двор, к дворнику-киргизу, который передумал рубить яблони («Шибелкин широким жестом окидывает двор. И вдруг замечает не срубленные яблони. А какого лучшего яблони цветут?!» (с. 164)). Цветущая яблонева ветка неизменно ассоциативно связана с советским временем и атрибутом первомайских демонстраций – веткой с бумажными цветами.

В системе пространственных локусов пьесы высока частотность появления переулков и дворов, они безымянны, но важен сам факт происходящих там событий и их семантическая значимость в сопоставлении с событиями, связанными с иным местом действия (улица, площадь). Названия имеют лишь старые московские переулки, которые мальчик упоминает в речи: «Мы сейчас на Хлебный поедем. Потом на Столовый, Ножовый, потом на Скатертный...» (с. 150). Это наследие старой Москвы XVII в., царской, купеческой. Названия они получили от обитателей нескольких дворцовых слобод, обслуживающих царскую семью. Сложная система переулков, каждый из которых обладает своей историей, – характерная черта любого старинного города, в более молодых городах такого уже не наблюдается. Несмотря на то, что большей известностью и исторической значимостью обладают главные улицы и площади, маленькие переулки и переходы – неотъемлемая часть городской истории. Так, старая Москва с ее запутанным лабиринтом переулков проявляется в современном городе, и она – тот живой, стоящий над временем Город, который обладает своим неповторимым лицом. Старая купеческая Москва соединяется в изображаемом автором мире с Москвой советской и современной, образуя в итоге видоизмененный сложный образ Москвы праздничной с ее народными традициями массовых гуляний, переплетенными с современными парадами и шествиями.

Для подобного времени и пространства выбран символический локус – Новый Арбат: улица прокладывалась на месте старинного района,

хранившего память о Москве купеческой, патриархальной и, с одной стороны, соединяла отдаленные друг от друга эпохи, с другой, разрушала исторический лик самого центра города. Новый Арбат – один из участков традиционного парада, приуроченного к 9 мая, но сам парад не показан прямо: он существует за пределами действия (сначала, в комнате, слышно его трансляцию, позже, на улице, мальчик застаёт только окончание парада). Семантика массовых шествий, парадов изменилась с течением времени, особенно резкий слом произошел во время установления советской идеологии. Направленные на формирование советского общества и выражающие его идеологические принципы массовые шествия были эстетическим способом воздействия на людей. Всеобщность, масштабность, строгая организованность как отличительные черты демонстраций и парадов были и государственным идеалом общества. Направление движения участников также имело значение: движение должно было производиться только вперед, что метафорически соотносилось с идеей пути советского народа к «светлому будущему». В военное время традиция прервалась (исключением стал парад 7 ноября 1941 г., когда враг стоял под Москвой, а военные части с парада отправлялись прямо на передовую), и самым масштабным мероприятием после окончания Великой Отечественной войны стал Парад Победы в 1945 г., явившийся символом духовного объединения, окончательной победы и имевший яркую эмоциональную выразительность.

Для любого парада характерна театральность, основанная на выполнении некоторых ритуальных действий. В большей степени это свойственно массовым мероприятиям, связанным с государственными праздниками СССР, в меньшей – Параду Победы 1945 г. Однако все последующие парады, посвященные победе в Великой Отечественной войне, основаны на повторении, некоей симуляции действительности. Роль театральности как социально-культурного феномена возрастает в конце XX в.: видимый, вымышленный мир приобретает все большее значение. Это происходит на фоне ценностного кризиса, тотального разрушения привычной картины мира. Визуализация жизни, открывающая новые возможности для существования мира симуляции, также играет здесь немалую роль. Происходит характерная для постмодернистской эпохи потеря духовной, культурной идентичности человека, окруженного миром тотальной игры.

Парад, на фоне которого происходит действие в пьесе, можно отнести, как уже говорилось, примерно к 2010-м гг. Мальчик застаёт самый его финал – возвращение техники и военных с Красной площади. Эта деталь символична: мы наблюдаем не движение вперед, метафорически означавшее историческое развитие, путь к лучшему будущему, но возвращение, в контексте времени трактуемое как переворачивание смысла, деконструкция. В условиях новой эпохи символическая значимость парада, даже Парада Победы, профанируется: из массового всенародного мероприятия, имеющего большое значение для нации, он превращается в игру, инсценировку. Мама мальчика торопится уйти «праздновать», выполняя некий социальный ритуал. Самого мальчика в параде занимает внешняя зрелищность: техника,

переодетые военные («Мальчик жадно разглядывает ее (технику. – Ю.К., М.Х.). Восторженно машет каждому танку, каждой зенитке, но гордые военные не смотрят на мальчика...» (с. 149)). Таким образом, символическая значимость советского праздника в современности пропадает.

В последующих сценах пространственно-временное единство окончательно размыкается, будто исчезают последние связи, соединяющие мир, и сквозь современность начинает просвечивать прошедшая эпоха. Это происходит на разных уровнях: от реальной инсценировки военных событий (в День Победы), напоминающей костюмированное представление, до фантазмагорического смешения реальных и ирреальных картин. Мальчик, в свою очередь, выступает как бы творцом: увиденная его глазами Москва теряет реальные очертания, а сквозь них проявляются знаки другого времени.

Демоническое и мистериальное: Москва как пространство авторского конструирования

С игровой природой пространственных образов связано авторское жанровое определение – пьеса-мистерия, а также контекст, заданный названием, эпитафией и списком действующих лиц. Мистериальный образ мира основывается на трехчастной структуре (ад – земля – рай), и по этому же принципу сакрализуется окружающее человека природное пространство: горы соотносятся с верхним миром, пропасти, овраги и прочее – с нижним миром [11. С. 6].

В авторском сознании выстраиваются особые пространственные отношения, создается символическая картина мира. Эпитафия («9 мая особенный день в году, когда Небесные силы спускаются на землю, чтоб сразиться с силами тьмы за наши жизни» (с. 148)) устанавливает конкретные временные рамки действия (9 мая – День Победы) и одновременно переносит в плоскость сакрально-мифологическую. Эпитафией задается трехъярусная модель мира (небесные силы, земля и силы тьмы), его дуальность – взаимодействие двух противоположных сил, неразрывно связанных друг с другом. В земном мире отмечается победа в Великой Отечественной войне; это обращение к героическому, мифологическому времени, каким являлся военный период. Но и проводится некая параллель между войной в земном мире и мифическим сражением сил света и тьмы. Именно благодаря присутствию сакрального плана земное смыкается с небесным, земное время-пространство наделяется свойствами иной сферы. В частности, место действия (Москва) становится площадкой для сражения, развернутого до космических масштабов, а герои существуют как бы в двух измерениях.

Название пьесы и список действующих лиц отсылают к астральным мифам (солярно-лунарно-астральные образы характерны для мистериального хронотопа [11. С. 7]). Метафорическое обозначение, относящее Мальчика к небесному, высшему миру, делает его условной фигурой (мальчик-небо), и, следовательно, он становится проекцией трансцендентного, соотношенного в некоторой степени с божественным созидательным началом. В то же

время символическое обозначение снимается в самом тексте пьесы («Миа. Ты – небо!!!<...> Мальчик – небо!» (с. 158). Здесь Мальчик становится небом в прямом смысле, исполняя роль неба для фотографии.

К астральным образам относятся образы девочек, имеющих «звездные» имена. Сюжет, связанный с девочками, разворачивается в двух планах: с одной стороны, в современном московском дворе девочки разыгрывают средневековую мистерию, с другой – мистериальный сюжет преподносится на сниженно-бытовом уровне: девочки проводят фотосессию, чтобы попасть на фестиваль косплееров. Происходит явная театрализация жизни: уход в фантастику, игра в другую жизнь, потому что настоящая не устраивает. Вместе с этим подобная игра-симуляция включает и переворачивание ролей в духе карнавала, и своеобразное двойничество, и, в итоге, неразличение реального и вымышленного. Высокий, мифологический замысел постановки и желание героинь полностью отказаться от себя и притвориться другими (они договариваются даже не называть друг друга по именам: «Альбирио. Виндемиатрикс, мы отказались от своих имен ради этой игры. Мы теперь звезды» (с. 157)), театрализуют действие: героини играют роли и осознают это. Они, таким образом, отказываются от себя и реальности. На это же указывают множественные упоминания игры, постановки в речи героинь («Нестерухина! Ты не в игре. Убирайся отсюда. Иди, реквизиты штопай» (с. 156); «Мы играем. Игра для подростков»; «Что там по сценарию?» (с. 157). Кроме того, используются следующие бытовые детали, разрушающие фантастичность действия: стремянка, изображающая небо; комически изображенная Таня-Сerpентис с жалобами на нехватку страз и блесок для костюмов; одетые в костюмы собак Маша и Даша, изображающие Гончих Псов. В итоге автором создается пространство особого рода: являясь изначально совершенно реальным пространством обычного московского двора, оно приобретает элементы фантастической условности и мыслится уже как ирреальное. Однако мистериальный сюжет проявляется на уровне авторского конструирования, для самих же героев это реальность, в которой они существуют: для девочек этот сюжет – исключительно игра, мальчик же, с одной стороны, включен в символический уровень пространства, с другой – в театральную игру девочек. В итоге персонажи существуют в пространственно-временных координатах, не равных ни реальному, ни вымышленному мирам. В этих условиях создается локальная трехчастная модель мира: героини ставят стремянку, верх которой символизирует небо, перекладыны, соответственно, – земной мир, а земля – нижний мир. Слияние реального и ирреального пространства-времени усиливается, и появляется сложность в их четком различении.

Именно в этих условиях появляется персонаж, обозначенный автором как Демон («и тут Мальчик увидел красивого прохожего в дорогом спортивном костюме для пробежки. Это Демон» (с. 151)). Мальчик видит его как привлекательного человека, хочет одолжить у него сигареты для Дедушки, не замечая ничего подозрительного. Старик, напротив, сразу замечает Демона и пугается, предупреждая мальчика. Демон, воплощение абстрактного

зла, обладает притягательной силой, поэтому мальчик так к нему стремится. Здесь, как и в других пьесах автора («Чудная баба», «Панночка» и др.), происходит персонификация зла, оно принимает человеческий облик, но не на долгое время. Так, Демон «сбрасывает» образ человека, как только на него обращают внимание («Демон словно сдувается. Спортивный костюм его ветшает вонючими ремками. Демон вяло болтается вдоль забора, никого и ничего не замечая. Демон повисает на них (прутьях решетки. – Ю.К., М.Х.) грязноватой тряпкой, готовой, без подпорки, обмякнуть и безжизненно лечь на асфальт» (с. 152)). Он непременно хочет завладеть невинной душой, но сил сделать это самостоятельно у него нет, он ждет первого знака от жертвы и не может сам, без «приглашения», распространить свое влияние. Символически тот образ, который принимает Демон: физкультурник в дорогом красивом костюме. Это – модный знак 90-х гг. XX в., показывающий уровень достатка и, кроме того, указывающий на определенный тип – неинтеллигентных – людей.

Спасаясь от Демона, Мальчик и Дедушка оказываются в раскопанной траншее, где проложены трубы. В плане военного времени, связанного с настоящим, траншея символически соотносится с окопом и служит для этой же цели. Однако это и *бездна*; и тогда локус траншеи становится чем-то вроде перехода к небытию или иному миру – в координатах Рай – Ад он отсылает к аду. Кроме того, падение в яму можно считать отголоском ритуального действия, связанного со смертью и последующим возрождением.

Образ Демона двойственен. Если сначала он предстает в человеческом облике, причем, выбирает вид неброский («красивый прохожий в дорогом спортивном костюме»), то постепенно подвергается физической трансформации, теряя свой человеческий вид. Истинный облик Демона здесь – безликое, бессловесное существо, которое лишается субъектности, превращаясь в бесформенную массу: «Демон хрустнул, булькнул, кувыркнулся, хлеща гнилыми тряпками во все стороны, и заскулил невоплощенным звуком. Демон шмякнулся наземь и, жидковатый, пробует слиться в траншею, пользуясь своей пакостной пластичностью» (с. 152). Подчеркиваются пластичность демона, черты, характерные не для живого существа, а для какого-либо вещества (хрустнул, булькнул, жидковатый). Он не может сам навредить жертве или непосредственно повлиять на кого-то. Демон – развоплощенное безликое существо, близкое скорее не к персонифицированному злу, имеющему свой образ, характер, способному в полной мере взаимодействовать с окружающим миром, а к знаку, символическому заместителю. Он изначально указан автором и воспринимается героями как злое начало, что-то жуткое, вызывающее иррациональный страх. Однако сам по себе он не может предпринимать активных действий: Демон не разговаривает (невнятно шипит), не может напасть на свою жертву и оказывается повержен без особых усилий.

Развоплощенность этого образа существенно отличает его от демонических образов в более ранних пьесах автора. Так, например, Баба в пьесе «Чудная баба» (1982) – образ, полностью персонализированный, она

наделяется речью, характером, определенной манерой поведения и является полноценным героем пьесы. В ранних пьесах Н. Садур картина мира строится на бинарных оппозициях (добро – зло, живое – мертвое), при этом добро и зло часто меняются местами или настолько тесно переплетаются, что становятся неотличимы друг от друга. Похожую ситуацию видим в пьесе «Панночка» (1985), написанной по мотивам повести Н.В. Гоголя «Вий»: здесь продолжается характерная для Н. Садур тема вторжения в земной мир инфернального, стремящегося оказать на него губительное влияние. Можно говорить о том, что в «Панночке» Н. Садур наследует и в своей творческой манере развивает гоголевские особенности изображения демонического. Повесть Гоголя затрагивает онтологические проблемы: для позднего творчества Гоголя очевиден трагический раскол бытия, находящегося во власти темных демонических сил. Его герой отчаянно старается постичь суть этого мира, природу бытия, сам находясь в состоянии раскола. Н. Садур отчасти наследует это мировосприятие, изображая мир, утративший гармонию и единство. У Садур мир зла проникает в обычный мир, сплетаясь с ним, а демоническое (в образе Панночки) является как бы оборотной стороной обыденного. В ранних пьесах, таким образом, ярче проявлен дуализм картины мира: добро и зло в нем сосуществуют нераздельно, зло при этом имеет природу космическую, а его образ персонифицирован – зло становится выразительным. Однако со временем природа изображаемого зла в пьесах Садур претерпевает изменение: если в ранних пьесах оно двойственно, сочетает в себе начала созидательные и разрушительные, и имеет фольклорный генезис, то в более поздней пьесе «Летчик» (2009) типичная для автора коллизия активного столкновения двух миров заменяется констатацией полного распада мира и его нежизнеспособности, а демоническое теряет свое инобытийное происхождение, воплощаясь в образе предприимчивого дельца. В пьесе «Мальчик-небо» демонический образ теряет свою субъектность, перестает быть самоценным, превращаясь в бесплотное нечто, и потому воспринимается как большая опасность. Демонический образ лишается своих народных языческих корней и не является более силой амбивалентной: в нем пропадает созидательное начало и сам Демон как порождение современного мира и современного города становится, с одной стороны, однозначно отрицательным, с другой – бесцветным.

Обыденность образа зла переносит внимание с него самого на окружающее пространство и на образы людей. Так же, как и в ранних пьесах, продолжается поиск героя, обладающего большой духовной силой и готового пожертвовать собой. Однако в разобщенном бездуховном мире, по Садур, такому герою существовать сложно. В пьесе «Мальчик-Небо» создается образ зла, захватывающего души людей: не имея возможности действовать активно, зло пользуется податливостью людей, готовых легко склониться под его пагубным влиянием. Изменяется и образ городского пространства: современную Москву Садур, подобно Москве Булгакова, населяют пустые люди с низменными интересами, а сам ее фантастически-ирреальный образ говорит о нежелании Города мириться с этим.

Все действие пьесы, по сути, представляет собой разыгрывание персонажами определенных сцен, балансирование между игрой и реальностью. И если в его начале каждое представление было локальным и включало в себя лишь нескольких персонажей, взаимодействующих на ограниченном участке пространства, то финальная сцена становится массовой и собирает всех персонажей. Пространство, на котором разворачивается действие, символическое – Красная площадь. Финальная сцена вбирает в себя традиции средневековых мистерий с их библейско-мифологическими сюжетами, советских массовых мероприятий и современных игр, связанных с исторической реконструкцией (в данном случае – реконструкцией событий Великой Отечественной войны). Сражение на Красной площади объединяет три временных плана: героическое прошлое (события Великой Отечественной войны имели большое символическое значение, и в этом контексте военные годы определяются как героическое время), прозаическая современность (обращение к событиям героического времени здесь возможно только как к образцу) и, наконец, план символический, вневременной, связанный с противопоставлением абстрактных категорий добра и зла и сражением добрых и злых сил. При этом современность не пересекается с остальными планами: люди не замечают ничего, погруженные в свой мир: «Посреди всей этой войны каким-то непостижимым образом гуляет праздничный народ, совершенно не соприкасаясь с миром войны, не видя и не ощущая его – лица запрокинуты вверх – ждут салюта» (с. 166).

В финале действия Мальчик умирает, однако действие заканчивается, символично астральным мифам, его превращением в звезду: он удостоивается чести перерождения за свой подвиг. Мальчик становится символической фигурой, сливается с небом, шире – начинает существовать в другом плане – в контексте вечности. Его смерть становится в некотором роде икупительной жертвой, влияющей на остальных героев. Через его самопожертвование (единственный способ, доступный для современного мира, забытого героического времени) происходит обращение к героическому сакральному времени. В то же время поднимается вопрос: была ли нужна эта жертва в современном мире, который живет по другим законам и не соприкасается со сферами иного порядка? Мальчик, определенным образом встраиваясь в русскую классическую традицию, является рефлексирующим героем. Он берет «свою судьбу в собственные руки» («Мальчик (победно захохотав). Отныне я беру свою судьбу в собственные руки! Ибо я Гений Ночь! Я вижу все. Меня же не видит никто!» (с. 147)) и пытается жить так, как подсказывает ему совесть. При всей оторванности от реального мира, неловкости, устремленности в небо, Мальчик в то же время тесно связан с материальным миром (в частности – с едой: хочет стать поваром, в разговоре с Дедушкой упоминает названия любимых блюд, сам является довольно полным). Он был не встроен в современный ему мир – и поэтому легко ушел из него. Отчасти Мальчик и Дедушка являются отражениями друг друга: старик-инвалид, так же как и Мальчик, является изгоем в обществе, но по другой причине; он так же живет в большей степени не в

современной реальности. Свою жертву он уже принес и, кажется, должен быть образцом, но таковым не является.

Автор не создает целостного образа города, практически исключая описания внешнего вида (при большой тенденции в пьесе к эпизации в целом). Эпизация проявляется в большей степени в авторских ремарках, отражающих действия героев (особенно много их во втором действии), при этом уменьшается длина реплик и они начинают произноситься хором, без указания конкретного героя. Несмотря на отсутствие подробного описания сцен действия, создается достаточно объемный образ города: с одной стороны, упоминаются ключевые пространственные топосы, имеющие символическое значение, с другой – безымянные дворы и переулки, которые наделяются не меньшим смыслом. Таким центральным топосом оказывается Красная площадь – сердце Москвы. Являясь местом пересечения различных временных отрезков и храня историческую память, она не может не быть единственно верным местом решающего сражения. Упоминается также храм Василия Блаженного, вид которого пугает демонические силы; храм играет роль источника праведной силы. В соответствии с авторской логикой вся Москва в особенный день становится ареной борьбы высших сил, и центром этой арены является Красная площадь. Реальные московские дворы и переулки теряют конкретные очертания, становясь скорее локусами, существующими вне определенных пространства-времени. Из этих же локусов складывается город, располагающийся также в нескольких измерениях. Подобная зыбкость и неопределенность пространства как будто облегчают проникновение в мир зла – так и происходит в мире Садур. Злое, *бесовское*, в изображаемой автором Москве приобретает сообразный времени облик. Не проявленное четко, оно не совершает активных действий, но существует скорее незримо. Поэтому из города исчезают все сакральные точки, остается лишь упоминание храма Василия Блаженного. Москва здесь более не город церквей, светская жизнь становится важнее духовной.

Картина современного мира представляет собой характерную для Н. Садур фантазмагорию, наслаивание нескольких пространственно-временных планов. Время и место действия (9 мая, Москва) наделяются сакральным смыслом: в контексте пьесы – это мифологическое время, когда «небесные силы спускаются на землю, чтоб сразиться с силами тьмы за наши жизни». Площадкой для их сражения выбрана Москва, как город, хранящий память о многих битвах. Библейско-мифологический мистериальный сюжет подается в контексте современности особым образом. В борьбе небесных сил и сил тьмы добро представлено размыто и неопределенно, а зло само по себе как бы бесцветно, безвольно и действует чужими руками. Мальчика, безусловно, можно назвать положительным героем, но он одинок – на что он опирается, какие ценности утверждает? В этих условиях именно Город, наделенный таким спектром наслаивающихся друг на друга смыслов, как Москва, становится последним рубежом, последней константой, имеющей символическое значение, той традиционной системой координат, которая наполняется новым содержанием в соответствии с законами времени.

На протяжении всего действия ищется ответ на вопрос: на что опирается современный мир, в чем его духовная основа? Современность деконструируется автором и начинает напоминать фантазмагорическую картину, причем нереальность изображаемого повышается к финалу пьесы. Кроме соединения современного мира с мифологической вневременной сферой происходит соотнесение современности и времен Великой Отечественной войны. Тем самым ставится проблема сохранения памяти, диалога времен и поколений, и Город становится ареной борьбы невидимых сверхъестественных сил добра и зла. Сражение добра и зла, света и тьмы за земной мир осмысливается в плоскости изображаемой автором реальности в сниженном варианте: как игра, симуляция. С этим связана мистериальность поэтики пьесы, проявляющаяся двойственно: с одной стороны, сюжетно, с другой – в организации действия, превращающей город в театральную площадку. Образ мира Садур в целом характеризуется разобщенностью на всех уровнях (в первую очередь, на социальном): утратой связей между людьми, между поколениями; повсеместной игрой, театрализацией. Это проявляется и в создании образа города, который, несмотря на фрагментарное изображение, является центральным в пьесе.

Герои видят разную Москву, они взаимодействуют с той ее частью или с тем уровнем, которые им необходимы и которые открываются в соответствии с их сущностью. Москва предстает многоликой и наделяется субъектностью: в сознании и жизни каждого из ее обитателей участвует свой образ города. Так, сам Мальчик живет на пересечении реальности и фантастического мира, старик-ветеран – полностью в военном прошлом, девочки-звезды – в своем виртуальном (лучшем, «звездном») мире. Пространство Москвы моделируется, таким образом, самим существованием персонажей, их судьбами. Историческое прошлое, культурные ценности важны и доступны Дедушке как лишнему в современном мире носителю другого мировоззрения, мальчику – как одинокому и ищущему приложение своим силам. Автор же создает пространство таким образом, что Москва становится одновременно отражением и своего/чужого, и прошлого/настоящего, и пространства социального существования, и пространства символического.

Изображаемая в последней пьесе Н. Садур Москва значительно отличается от более раннего своего воплощения. Если в пьесе «Летчик» (2009) показан буквальный распад города и всего мира (Москва, являясь центром мира, не собирает людей, а отторгает их; люди стремятся уехать из Москвы, полностью охваченной стихией холода), то в пьесе «Мальчик-небо» Москва предстает в виде многоуровневого единства разных планов реальности и существований. Однако происходящее в пространстве реального города оказывается незначимым: объективная, непосредственно воспринимаемая реальность отходит на второй план, а реальный город заменяется представлениями о городе – образами пространства прошлого или не существующего фантастического. В соответствии с этим изменяется сам принцип создания образа Москвы, которая перестает быть просто городским топосом как

местом действия, а наделяется семантикой сложных представлений автора о современной российской реальности.

Список источников

1. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература 1950–1990-е годы : в 2 т. М. : Academia, 2003. Т. 2. 686 с.
2. Лихина Н.Е. Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм : учеб. пособие. Калининград : КГУ, 1997. 56 с.
3. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М. : Флинта, 2017. 364 с.
4. Старченко Е.В. Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980–90-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 22 с.
5. Плеханова И.И. Новая драма: имена и тенденции : учеб. пособие. Иркутск : Изд-во ИГУ, 2017. 400 с.
6. Заболотная М. Искусство – дело волчье // Петербургский театральный журнал. 1993. № 3. С. 11–15.
7. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб. : Искусство, 2003. 614 с.
8. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск : НГУ, 2003. 170 с.
9. Селеменова М.В. «Московский текст» в русской литературе XX в. (на материале художественной прозы 1910–1950-х гг.) // Вестник Российского университета дружбы народов. 2009. № 2. С. 20–27.
10. Садур Н.Н. Мальчик-Небо // Менестрель. 2018. № 10. С. 147–168.
11. Ибатуллина Г.М. Мистериальные миры в русской литературе XIX–XX веков. М. : Директ-медиа, 2020. 99 с.

References

1. Leyderman, N.L. (2003) *Sovremennaya russkaya literatura 1950–1990-e gody* [Modern Russian Literature 1950–1990s]. Vol. 2. Moscow: Academia.
2. Likhina, N.E. (1997) *Aktual'nye problemy sovremennoy russkoy literatury: Postmodernizm* [Current Problems of Modern Russian Literature: Postmodernism]. Kaliningrad: Kaliningrad State University.
3. Gromova, M.I. (2017) *Russkaya dramaturgiya kontsa XX – nachala XXI veka* [Russian Dramaturgy of the Late 20th – Early 21st centuries]. Moscow: Flinta.
4. Starchenko, E.V. (2005) *P'esy N.V. Kolyady i N.N. Sadur v kontekste dramaturgii 1980–90-kh gg.* [Plays by N.V. Kolyada and N.N. Sadur in the context of dramaturgy of the 1980s – 1990s]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.
5. Plekhanova, I.I. (2017) *Novaya drama: imena i tendentsii* [New Drama: Names and trends]. Irkutsk: Irkutsk State University.
6. Zabolotnyaya, M. (1993) *Iskusstvo – delo volch'e* [Art is a wolf's business]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 3. pp. 11–15.
7. Toporov, V.N. (2003) *Peterburgskiy tekst russkoy literatury: Izbrannye trudy* [Petersburg Text of Russian Literature: Selected works]. Saint Petersburg: Iskusstvo.
8. Mednis, N.E. (2003) *Sverkhteksty v russkoy literature* [Supertexts in Russian Literature]. Novosibirsk: Novosibirsk State University.
9. Selemeneva, M.V. (2009) “Moskovskiy tekst” v russkoy literature XX v. (na materiale khudozhestvennoy prozy 1910–1950-kh gg.) [“Moscow text” in Russian literature of the 20th century (based on literary prose of the 1910s – 1950s)]. *Vestnik rossiysskogo universiteta druzhby narodov*. 2. pp. 20–27.
10. Sadur, N.N. (2018) *Mal'chik-Nebo* [Sky Boy]. *Menestrel'*. 10. pp. 147–168.

11. Ibatullina, G.M. (2020) *Misterial'nye miry v russkoy literature XIX–XX vekov* [Mysterious Worlds in Russian Literature of the 19th – 20th centuries]. Moscow: Direkt-media.

Информация об авторах:

Красноухова Ю.С. – аспирант филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: oriental-v@yandex.ru

Хатямова М.А. – д-р филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: khatyamovama@mail.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Yu.S. Krasnoukhova, postgraduate student, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: oriental-v@yandex.ru

M.A. Khatyamova, Dr. Sci. (Philology), professor, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: khatyamovama@mail.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 26.06.2022;
одобрена после рецензирования 05.12.2022; принята к публикации 06.10.2023.*

*The article was submitted 26.06.2022;
approved after reviewing 05.12.2022; accepted for publication 06.10.2023.*