УДК 821.161.1-2
DOI 10.17223/19986645/35/12

Т.Л. Воробьёва

ПОЭТИКА ПЬЕСЫ НИНЫ САДУР «ЧУДНАЯ БАБА»: МИСТИКО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ

В статье рассматриваются особенности мифопоэтики ранней пьесы Нины Садур. Обращение к народной мистике позволяет драматургу выстроить авторскую экспериментальную модель современного мира, в котором герои переживают кризис идентичности и формой прорыва к подлинности становится мистико-экстатическое «прозрение». В анализе «Чудной бабы» выделены мотивы и образы, характерные для всего последующего творчества писательницы.
Ключевые слова: *трансцендентное, симулятивность, мифологические мотивы и образы, игра концептами, принцип контроверсности.*

Драматургия Нины Садур, признанная в современной критике как «самостоятельное культурное явление – со своей целостной эстетикой, философией, своим самобытным драматургическим языком» [1], подтверждает мысль о том, что мифологическое неустранимо из эстетического. Энергия мифа по-прежнему питает, обогащает литературу, способствует важному для художественного творчества прорыву к общечеловеческой, мировой целостности.

Жанр своих драматических произведений Садур определяет как «русскую народную галлюцинацию» (цит. по: [2]), так как граница между бытовым и сверхъестественным, реальным и потусторонним в ее произведениях всегда открыта. Называя себя реалистом, писательница поясняет: «Ибо, что есть реализм в первоначальном значении: зримое чувственное восприятие мира <…> В перспективе своей русская литература выберет себе путь сочетания реализма (как его понимаю) с мистицизмом. Можно назвать его реализмом призрачного» [3. С. 80]. Таким образом, Садур сама подсказывает ключ к осмыслению своего не поддающегося однозначному определению творчества, характеризуя его как «тайну и мистику» [4]. Действительно, все произведения драматурга пронизаны мистическим ощущением таинственной непостижимости и объемности, многогранности мира, в котором «не человек властвует над обстоятельствами – они могут вызвать катастрофические трансформации его жизни, например в безумие» [5].

Мистика определяется в философии как «такой способ духовного освоения мира, при котором решаются задачи соизмерения человека с мировым целым и их взаимопроницаемости» [6]. Она предполагает «веру в возможность непосредственного духовного общения человека с таинственными метафизическими силами – Бог, безличный абсолют, первосущность мира, духи – путем, выходящим за пределы естественных человеческих способностей» [7]. Такое мистическое единение, интуитивное, сверхчувственное озарение сопровождается погружением в глубины своего «я» и отказом от всего умопостигаемого. Мистическое переживается субъектом как подлинная ре-

альность, хотя и принимает причудливые формы, выражая себя, по словам С.С. Аверинцева, «не столько на языке понятий, сколько на языке символов, центральный из которых – смерть (как знак для опыта, разрушающего прежние структуры сознания») [8]. Исследователи отмечают, что в отличие от религии, которая направлена на группу, общество и «интегрирует своих приверженцев», мистика «ориентирована на индивида, на достижение им непосредственного мистического переживания в отрыве от общества, в отчуждении от собственной социально-личностной сущности» [9]. Не случайно всплеск мистических настроений происходит в периоды глубоких социальных кризисов, когда усиливается давление на психику человека и апокалиптические ожидания людей проявляются в религиозно-идеалистических представлениях о действительности, основу которых составляет вера в сверхъестественные силы.

«Садур в свое время точно уловила степень внутренней тревоги зрителя» [10. С. 176], передав ее в первых своих пьесах «Чудная баба» (1983), «Ехай» (1984) и др., исследующих именно метафизическую, скрытую сущность бытия. По словам самой писательницы, «это не «научная мистика, основанная на герметических учениях и тайных ритуалах, а народная» [4]. Создавая свой особый художественный мир, Нина Садур наполняет его загадочными мотивами и образами, восходящими к языческой культуре, к мифологической мистике, своеобразие которой заключается в том, что «раскрывается она в полноценных, чувственно-телесных формах материального мира; это – чудесная реальность» [11. С. 557].

Говоря о присущей современному сознанию мистической созерцательности, Садур уточняет, что «русский мистицизм не интеллектуального свойства, а чувственного. То есть ему неинтересно думать, выстраивать или догадываться. Для него ценнее и убедительнее почувствовать. Почувствовать загадку. Примету другого мира. Мы любим чувствовать – это у нас национальное, а бесы, почти не имея плотской оболочки, прекрасно владеют природой чувственного. Здесь и ловушка. Но для нас же характерно какое-то совершенно непостижимое свойство спасения. В момент опасности почувствовать нестерпимую жалость. Будто ты своей волей убьешь кого-то. Не себя. Жалость к бессмертной душе. Не принять соблазн от беса, а разглядеть его природу – вот для чего так близко мы приближаем к нему наше лицо» [3. С. 79]. Постоянное присутствие тайного трансцендентного инобытия, равноправного обыденной бытовой реальности, – особенность всех драматургических произведений писательницы, в которых с помощью мистического гротеска «повседневность проверяется запредельностью, близкий и родной быт – бытием, коммунальная квартира – космосом» [12].

Само название первой пьесы Нины Садур заявляет семантику чуда, вторгающегося в реальную жизнь и доводящего героиню через безумие до просветления сознания в предсмертном состоянии, соотносимого с архаическим народным миросозерцанием. Чудный – «дивный, удивительный, изумительный, необычайный» и одновременно «*арх*. странный, непонятный, юродивый» [13]. Игра концептами задается заголовком, апеллирующим к культурной прапамяти читателя и обозначающим ключевой образ пьесы, восходящий к славянской мифологии. «Баба – прародительница. Изначально положитель-

ное божество славянского пантеона, хранительница (если надо – воинственная) рода и традиций. В период христианства всем языческим богам, в том числе и оберегавшим людей (берегиням), придавались злые, демонические черты, уродливость внешнего вида и характера» [14]. Таким образом, чудная баба оказывается тесно связанной с нечистой силой, опознавательной приметой которой становятся и ее голые ноги [15. Т. 1. С. 355–356].

> ***Лидия Петровна.*** …ох… у вас ноги голые. Вы же простудитесь. Нельзя в резиновых ботах, без чулок… я не знаю, какой-то сплошной ужас.
> ***Баба (всхлипнув)***. Добренькая.
> ***Лидия Петровна*** Да что вы, в самом деле, неужели у вас чулок нету?
> ***Баба.*** Нету.
> ***Лидия Петровна.*** Как нету? Сейчас октябрь. Я не понимаю. Я вам как женщина говорю, вы все себе простудите, вы что думаете, это шутка с голыми ногами в октябре?
> *Баба смотрит на нее искоса, стыдливо, испытующе.*
> Ну хотите, я вам дам… дам чулки… только это очень странно.
> ***Баба.*** Хочу.
> ***Лидия Петровна.*** Ну не сейчас же! У меня нету лишних с собой.
> ***Баба.*** Сейчас.
> ***Лидия Петровна.*** Как то есть?
> *Баба смеется*
> *(Вглядывается в Бабу, с жалостью).* Ах, вон оно что… бедная… ты же вон какая... А так сразу и незаметно, лицо вроде, нормальное… хотя кто вас разберет, бедная [16. С. 588]

По сути, под одним заголовком объединены у Садур две пьесы, составляющие драматическую дилогию, скрепленную единством авторского «мистического» замысла и логикой сюжета. В первой пьесе драматург, создавая открытый топос: *Совхозное картофельное поле. Вдалеке желтая роща. Серое небо. Холодно. Однообразно. Пустынно* [16. С. 587], – помещает героиню в онтологическую, природно-космическую модель бытия, где в видениях, зрительных образах реализуется ее внешний мистический опыт. Сужающееся, как воронка, до размеров конструкторского бюро социально-симулятивное пространство второй пьесы не только овеществляет персонажей, названных в одном ряду с деталями интерьера: «Столы, кульманы, окна, двери, телефоны, шкафы, люди» [16. С. 596], но и способствует самораскрытию героини, переживающей внутренний мистический опыт как «особое психофизическое состояние, воспринимаемое без зрительных впечатлений, как особого рода чувства» [11. С. 556]. Таким образом, сюжет дилогии выстраивается по логике мистического прозрения Лидии Петровны: «до» и «после» картошки. За вполне узнаваемыми реалиями и ситуациями обыденной жизни открывается надбытовой, мистико-мифологический смысл.

Неслучайной оказывается и мифологема «картошки». «Картофель – культура, известная славянам с конца XVII в. Долгое время картофель считался растением «чужим», «нечистым», дьявольским; лишь в XIX веке вошел в повседневный обиход. Ряд названий картофеля мотивирован негативным отношением к нему как к иноземной культуре: рус. погань, чертово яблоко. Ино-

гда происхождение картофеля связывается с борьбой между Богом и Дьяволом» [15. Т. 2. С. 473]. Образ картошки, всеми забытой, оставленной в грязи, проходит через дилогию от первой сцены до последней, соотносясь с концептами «жизни/смерти», «гниения/цветения», становясь знаком трагической судьбы человека в «муляжном» мире. Может, Садур пародирует укоренившуюся в нашем сознании «картофельную» идею национального спасения? Баба в сцене имитируемого ею обряда инициации, бегая по полю, швыряет картошкой в Лидию Петровну, совершая ритуальные действия, основное назначение которых в славянской культуре – «удаление вредоносных объектов или контакт с потусторонним миром. Бросание предметов вслед кому-либо обычно имело целью обезвреживание опасных контактов и осмыслялось как профилактическая магия» [15. Т. 1. С. 264–265].

Таким образом, «картошка» связывала воедино разнородные реальности, совмещающиеся в тексте: социально-бытовую («нас послали на картошку. Наше КБ. Коллектив товарищей»[16. С. 591), природно-онтологическую, раскрывающую связь человека с землей, с земледельческими циклами, и мистико-мифологическую («Лида, ты б одна сгнила, как картошка в грязи, а все бы цвели вечно» [16. С. 592]).

Действие пьесы открывается мотивом блуждания, широко распространенным в народной культуре и имеющим символический смысл: «блуждать, заблудиться – действие и состояние, связанное с вмешательством нечистой силы» [15. С. 197]. Как отмечает современная исследовательница, заблуждение – слово, «которое является ключевым для данной ситуации. С одной стороны, оно относится к конкретной ситуации, с другой – к историческому моменту» [17]. Драматург, помещая героиню, типичную горожанку, в чуждое ей безграничное природное пространство, изначально моделирует экзистенциальную ситуацию одиночества и отчуждения. Значимы и временные параметры: «…осень в народном календаре период завершения вегетативного цикла и угасания природы, время, когда Бог «печатает» землю, и до весны земля, согласно поверьям, закрыта, мертва, спит» [15. Т. 3. С. 568]. Пограничное (между жизнью и смертью) состояние природы соотносится с «пороговой» ситуацией главной героини, утратившей привычные ориентиры и неожиданно для себя постигшей безмерность мироздания и соприсутствие таинственных живых сил, каких-то «пузырей земли». Появление чудной бабы по фамилии Убиенько разрушает привычные стереотипы повседневного существования Лидии Петровны, поставив под сомнение все воспринимаемое ею до этого момента как должное. Сначала главная героиня бабу просто не замечает, погруженная в свои обыденные заботы, затем в рамках бытовых стереотипов своего сознания принимает ее за совхозницу и выплескивает на нее накопившееся недовольство плохими условиями приема горожан и, наконец, внимательно вглядевшись в спутницу, замечает ее неадекватность и ущербность. В одном из интервью Нина Садур объясняла свое внимание к подобным героям: «Мне всегда нравились ущербные люди. Ущербность – это несовпадение с реальностью. Но всегда ли следует с ней совпадать в мире, где сознание давно сдвинулось?» [4].Тетенька по фамилии Убиенько, словно воплощая это «сдвинутое состояние» мира, резко меняет точку отсчета, вы-

страивая сюжет «вокруг такой точки провала – прорыва – схождения с умонепостижимым» [18].

Встреча в славянских верованиях означала «проявление судьбы. Если встреча с демонологическим персонажем происходит главным образом в нечистом месте (перекресток, пустошь, кладбище), то встреча, влияющая на дальнейшие события жизни человека, случается в начале пути и особенно часто – на дороге. Встреча с мужчиной сулит удачу тем, кто отправляется по делу, встреча с женщиной – невезение. Особенно опасной считалась встреча со старой женщиной. При встрече не принято сообщать о цели своего пути» [15. Т. 1. С. 452–453]. Лидия Петровна действует по логике городского человека, нарушающего исконные традиции в силу своей абсолютной отстраненности от народного мировосприятия. Садур в программной статье «Догадка о народе» размышляла о пропасти, разделяющей интеллигенцию и народ: «Есть люди государства, а есть вот этот самый народ, который законов государства не ведает, но зато и его законы закрыты от внешнего мира. Не культивируя своих чувств, не обозначая их, он их проживает, как природа – времена года. От этого простому культурному человеку простой некультурный народ кажется грубым, косным и даже глупым» [19].

Наметившийся между героинями пьесы конфликт переносится в сферу речевого взаимодействия, где разрыв коммуникации постепенно принимает абсурдный характер, обусловленный совмещением разноприродных реальностей. «Напряженный, рвущийся и снова завязывающийся диалог, качающийся на краю бессмыслицы, но не падающий в нее, столкновение лексических пластов (речевое клише и детская дразнилка, юродивое бормотанье и «дикая песня»), переплетение гротеска и бытовой драмы – все это существует поверх коллизии в любой ее пьесе» [19]. Сначала на возмущенную тираду Лидии Петровны баба отвечает короткими репликами, контрастирующими с речью героини странной, завораживающей интонацией; ласковое обращение постепенно сменяется то агрессивными ругательствами, то дикой песней и нарочитым весельем. Образ бабы усложняется и ускользает от однозначного понимания: она признается, что «водит» героиню, втягивая ее в ритуальные игры, объявляет себя «бабой-убийцей», «злом мира» и в то же время ласково одушевляет окружающий природный мир, жалеет дорогу: «*Умаялась она. По ей сколько ходють?!*» [16. С. 590], землю: «*Ух ты, моя миленькая, ух ты, моя тепленькая, ну не дрожи, сладенькая, не бойся, никто тебя не тронет больше*» [16. С. 593]. Подобные древние аниматические верования и рассказанный тетенькой Убиенько космогонический миф о земле, плывущей в океане на трех китах, противостоят научно обоснованной, рациональной картине мира в понимании Лидии Петровны:

> **Лидия Петровна.** *Почему на трех китах?.. нам говорили – космос, галактика…*
>
> **Баба.** *Галактика… говорили… чтоб вам не скучно было. Игрушки вам давали. У вас же мозги. Вам же думать надо. Надоело! Все! Хватит!*» [16. С. 593].

Наивно-мистическое знание о мире, которое баба стихийно стремится передать главной героине, оказывается для современной горожанки губитель-

ным. «Очевидно, что в отличие от «деревенщиков» и других традиционалистов… Садур не связывает с природным началом представления о «законе вечности», высшей истине жизни, противопоставленной лжи социальных законов и отношений. Ее «чудная баба» зловеща и опасна, общение с ней вызывает непонятную тоску и боль в сердце… В сущности, этот персонаж воплощает мистическое знание о бездне хаоса, скрытой под оболочкой обыденного упорядоченного существования» [1. Т. 3. С. 71].

Деконструируя онтологическую модель, Садур показывает, что мистическое прозрение открывает хаос не только в мироздании, но и в человеческой душе. Лидия Петровна мучается, лишившись опоры привычных для нее жизненных стереотипов. В кульминационной сцене ритуального испытания, устроенного для нее бабой в форме игры, героиня поставлена перед экзистенциальным выбором, от которого зависит судьба всего мира.

> **Баба** (*подходит к ней*). Запыхалась. Значит так. Расклад такой. Я – убегаю. Ты – догоняешь. Поймаешь – рай, не поймаешь – конец всему свету. Сечешь?
>
> **Лидия Петровна.** Секу.
>
> **Баба.** Ну – лови! (*отбегает*). Ну? Ты че? Лови!
>
> **Лидия Петровна.** Ну хорошо. Я понимаю. В принципе. Нас послали на картошку. Наше КБ. Коллектив товарищей. Я опоздала. Заблудилась. Иду. Встречаю бабу с голыми ногами. Она – зло мира. Если поймаю ее – наступит рай на земле… (*Озирается*) Как по-прежнему странно устроен человек. Я не верю, что она – зло мира, но я… но я на всякий случай ее поймаю…» [16. С. 591].

Бег является формой ритуального поведения, наделяемой в народных традициях магическими свойствами изгнания мора, болезней, нечистой силы и содействия росту, созреванию, здоровью. В фольклоре известен мотив погони нечистой силы за человеком. В пьесе обряд, воплощающий борьбу добра и зла, которые друг без друга не могут существовать, переосмыслен, и наказанием за проигрыш становятся не просто угроза личной смерти, а эсхатологические последствия: с земли сползает верхний слой, унося с собой всех людей, и героиня оказывается наедине с обнажившейся перед ней бездной. Не гармония, а смерть, безумие, мрак открываются Лидии Петровне, сброшенной бабой в яму – границу, которая отделяет реальный мир от потустороннего. Героиня оказывается единственным человеком, спасенным бабой от всеобщей гибели, от конца света. Таким образом, яма, раздвинувшаяся до масштабов Вселенной, с одной стороны, ассоциируется с пространством смерти, с другой – предстает местом спасения, оберегом от враждебного человеку неистинного мира. Не случайно и упоминание соломы, которая в славянской мифологии «частый компонент родинного и погребального обряда: жизнь начиналась и кончалась на соломе» [20]. Все действия бабы (траурный вой, дикая песня, слова заклинания) направлены на создание ритуального эффекта, сопровождающего обряд инициации, символизирующий смерть-возрождение, посвящение человека в новое знание, поскольку проникновение за земную грань доступно лишь уже умершим, бессмертным, либо обла-

дающим особым знанием. Обряд в народных традициях выступает как средство укрепления пошатнувшегося миропорядка, поиска изначальной гармонии. Но в тексте Садур сакральность поступков-жестов участников обрядового действа, присутствие в нем абсолютной силы, наблюдающей за правильностью исполнения, профанируются самой бабой, которая будто «понарошку» воспроизводит ситуацию ритуала, и Лидией Петровной, не верящей происходящему и убежденной, что это сон.

Лидия Петровна. Кто все это делает? (*Озирается*).

Баба. Не знаю я. (*Тоже озирается*). Давай повоем?

Лидия Петровна. Потом. Так ты тоже не знаешь?

Баба. Да разве ж я б не сказала? Я б тебе сразу сказала: так-то и так-то, он, значит, вот этот самый и делает… А я не знаю.

Лидия Петровна. Послушай. Надо что-то делать. Давай его найдем. Я не знаю. Надо что-то делать. А может, это сон?

Баба. Конечно, сон [16. С. 594].

Мистическому преображению героини мешают ее привязанность к земной реальности, тоска по родным и близким и жеманство бабы, прикидывающейся березкой, «одним из наиболее почитаемых деревьев, оберегающих от зла и одновременно вредоносных, связанных с нечистой силой и душами умерших» [15. Т. 1. С. 156]. Амбивалентность образа бабы, становящейся для Лидии Петровны проводником в царство смерти и подлинности, обусловлена неоднозначностью этической системы в творчестве драматурга. В одном из своих интервью Садур размышляла о сущности категории зла: «Есть понятие «злоба», а есть «злость». Важно не перепутать. Злоба – это месть за то, что я некрасивый, за то, что у тебя длинные ноги, а у меня короткие. А злость – это высокое страдание» [4]. Таким образом, злость, по мнению писательницы, это проявление мятущейся души, реагирующей на несправедливость и хаос жизни. «Душа блуждает, она чутка к проявлениям зла и дисгармонии. Она ищет, как нас спасти, как спасти себя, бессмертную. И попадая в самые страшные низины, возносится к несказанным высям. Это ее естественное состояние, она не может быть инертным существом. Иначе она больна, ее лечить надо» [4]. Без зла нет и добра, поэтому зло является непременным условием существования героев в свихнувшемся мире, неотъемлемой частью бытия и человека. Амбивалентность всех мифологических мотивов и образов, раскрываемых одновременно в своих жизнеутверждающих и жизнеразрушительных силах, выявляет невозможность однозначного разрешения конфликта по спасению мира, в котором сталкиваются две «чудные бабы».

Вторая часть дилогии раскрывает метания души Лидии Петровны, после встречи с метафизическими силами хаоса утратившей покой и веру в истинность существования и мучающейся чувством вины за «неспасение мира». Концентрация пространства способствует перенесению центра с внешних событий на внутреннее состояние героини, которая поставлена перед экзистенциальными вопросами о смысле жизни и пытается сквозь выморочность, оцепенение окружающих разглядеть их человеческую подлинность. Действие здесь редуцировано и потеснено полилогом, спором о том, «чем люди живы».

Но общение персонажей условно, так как каждый в силу отчужденности от других слышит только самого себя. Отсутствие взаимопонимания иронически обыгрывается в названии второй пьесы, выдвигающей на первый план человеческие отношения, но облекающей их в официально-деловую, предельно условную форму. В заголовке, напоминающем надпись на погребальном венке, значим скрытый план, ассоциативно связанный с темой смерти. Реалистический сюжет мистифицируется, социально типичная ситуация обрастает экзистенциальными мотивами.

В ограниченном пространстве обычного конструкторского бюро, где работают вполне узнаваемые герои, появляется «чудная баба» – Лидия Петровна, «после картошки» отстраненная от всего происходящего и погруженная в свои душевные переживания. Ее появление совпадает с неожиданно звучащим вопросом Оли, отвечающим глубинным размышлениям героини. И хотя это всего лишь часть принятой негласно всеми сотрудниками ролевой игры, где у каждого свое амплуа, реакция Лидия Петровны вызывает тягостное молчание и всеобщее убеждение в ее безумии. А сама героиня начинает активно выполнять роль «чудной бабы», своими разговорами вытягивая душу из окружающих, которые поставлены в абсурдную ситуацию: необходимость доказывать, что они живые, а не муляжи. Характерно, что сослуживцы, услышав странные признания Лидии Петровны, легко ей верят, так как это мистическое объяснение совпадает с их внутренними неосознанными ощущениями. Симулятивность призрачного существования преодолима только одним – возможностью выйти за рамки привычной жизненной роли. Так, Александр Иванович, убежденный в физиологической сущности человека, меняет на время амплуа начальника на роль классического влюбленного, готового кровью подтвердить подлинность своих чувств.

> **Александр Иванович** (*помолчав*). Я есть!
> **Лидия Петровна.** Докажите!
> **Александр Иванович.** Ну, во-первых, моя мама до сих пор жива…
> **Лидия Петровна.** Нет, нет, нет, мама тоже муляж. Вы сами докажите.
> **Александр Иванович** (*подумав*). Пожалуйста! (*Берет перочинный ножик, надрезает палец*).
> **Лидия Петровна.** Ой! Кровь!
> **Александр Иванович**. Ну конечно же! Лидия Петровна… я, как безумный, как мальчишка, доказываю вам…
> **Лидия Петровна.** Это не доказательство.
> **Александр Иванович.** Но если мы исследуем ее состав, то увидим, что она настоящая.
> **Лидия Петровна.** Как настоящая. Ювелирная работа… [16. С. 600].

Этот высокий порыв оказывается лишь частью игры, в которой герой подыгрывает Лидии Петровне в ее мучительных сомнениях, поэтому так легко Александр Иванович совершает предательство, вызвав «скорую помощь» для коллеги, обезумевшей, по его мнению, от безответной любви к нему. Не способствует прорыву к подлинности и «принцип стыдных признаний» [16. С. 605], привлеченный Геной Ескиным для опровержения своей искусствен-

ности и циничного бравирования показной свободой, ведь «эти подобия… не могут перепрыгнуть сами через себя» [16. С. 603]. Таким образом, ни «физиология» Александра Ивановича, ни путь «нравственного покаяния» Гены Ескина не способны преодолеть кризис идентичности. Не становится выходом из имитации жизни и чувственное легкомыслие Оленьки, для которой спор о смысле существования лишь средство избавления от гнетущей ее на работе скуки.

Воплощением агрессивной злобы и абсолютного равнодушия предстает Елена Максимовна, которая в финале абсурдно переворачивает ситуацию, обвиняя в симулятивности саму Лидию Петровну и отправляя ее в сумасшедший дом: «Это тебя нет. Тебя подменили муляжом» [16. С. 60]. Круг замыкается в невозможности выхода из реальности симулякров, закольцованность действия подчеркивается словами героини, дословно повторяющей начальную реплику тетеньки Убиенько. Но в контексте тотального одиночества и усиливающегося безумия Лидии Петровны, на пороге жизни и смерти обретающей экзистенциальное мироощущение, слова о «счастливом цветении» мира звучат трагической иронией. Героиня на протяжении всего действия тщетно пыталась найти сочувствие, понимание, заглядывая окружающим в глаза в поисках «живой души». Садур во многих своих пьесах обыгрывает мифологему «магического взгляда», при помощи которого, «по народным представлениям, человек может повлиять на судьбу другого человека. Чаще всего в верованиях глаза связаны с возможностью сглазить, навредить живому существу» [15. Т. 1. С. 500]. Демонический взгляд высасывает жизненную силу, энергию, обнажает скрытые мысли и чувства. Лидия Петровна, стремясь обнаружить проявления человеческой подлинности, наталкивается на непреодолимую завесу, скрывающую таящийся на дне души человека разрушительный хаос. Поэтому общение со «здоровыми коллегами», утратившими способность сострадать, оборачивается для Лидии Петровны трагическим исходом: бегством в безумие и смерть.

Гоголевский мотив «миражности жизни», нарастая к финалу, разрешается немой сценой, прерванной тревожным телефонным звонком прямо в конструкторское бюро из иной, трансцендентной реальности. Исследователи неоднократно отмечали прием симметрии, свойственный пьесам Нины Садур, когда развязка исходного противоречия преобразуется в завязку другой конфликтной ситуации, аналогичной первой, но с другим героем [21]. Так в финале «Группы товарищей» эстафета «экстатического прозрения» от Лидии Петровны неожиданно для зрителей передается Елене Максимовне, агрессивно пытавшейся оградиться от хаоса в течение всего действия. Характерно, что в начале действия тетенька Убиенько избрала в качестве своего антипода Лидию Петровну, добрую половину, а в конце уход героини компенсируется далекой от сострадания и сердечности злой Еленой Максимовной, которую тоже «потянуло».

Закольцованность действия превращает две пьесы в своеобразный цикл, реализующий авторскую альтернативно-экспериментальную модель по принципу контроверсности – обсуждения предмета с двух противоположных точек зрения: pro et contra. Истина в вопросе о подлинности жизни ищется не на основе поведения персонажей, по сути лишенных характеров и представ-

ляющих авторские манекены, а через своеобразную авторскую игру концептами жизни/смерти, рациональности/трансцендентности. Столкновение в двух частях «Чудной бабы» разных хронотопов, разных ментальностей призвано вовлечь зрителей в интуитивно-экстатический опыт познания мира, утратившего свою подлинность: в первой части призрачность жизни выявляется на уровне архаического сознания, во второй пьесе симулятивность реальности обнажается через кризис рационалистического, прагматического сознания современного человека, столкнувшегося с трансцендентным. Думается, что это не просто навязчивое использование приема «технологии мистического», рассчитанного только на «эксплуатацию подсознательной тревоги рядового зрителя» [10. С. 175], а доминанта мироощущения современного автора, наделенного мистическим зрением, обостренно чуткого к проявлениям зла, одновременно ужасающим и манящим.

Литература

1. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: в 3 кн. М.: УРСС, 2001. Кн. 3. С. 70.

2. *Алексеева Е.* 39 классиков и 2 чудные бабы // Современная драматургия. 1993. № 2. С. 178.

3. *Литература* последнего десятилетия: тенденции и перспективы // Вопр. лит. 1998. № 2.

4. *Садур Н.* «Я – самый маленький человек в своем дворе» // Новое время. 2003. № 42. С. 41.

5. *Тихомирова Е.* «Звуком слова я укрощаю эти стихии» // Октябрь. 1996. № 4. С. 173.

6. *Философия* в системе культуры: учеб. пособие: в 2 ч. / под ред. В.И. Ильина. М., 2001. Ч. 2: Современная научно-философская картина мира. С. 6.

7. *Человек*: филос.-энцикл. слов. М.: Наука. 2000. С. 195.

8. *Аверинцев С.С.* Мистика // Филос. энцикл. слов. М., 1989. С. 368.

9. *Кайгородов А.Г.* Мистика как социальный феномен: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Пермь, 2001. С. 8.

10. *Цунский И.* Технология мистического // Современная драматургия. 1998. № 2. С. 176.

11. *Яковлев М.В.* Мистическое // Лит. энцикл. терминов и понятий. М., 2001.С. 557.

12. *Солнцева А., Левикова Е.* Те, кто пришел после // Сов. театр. 1987. № 4. С. 36.

13. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Рус. яз., 1991. Т. 4. С. 612.

14. *Кайсаров А.* Славянская и российская мифология // Мифы древних славян. Велесова книга. Саратов. 1993. С. 84.

15 *Славянские* древности: этнолингв: слов. / под ред. Н.И. Толстого: в 3 т. М.: Междунар. отношения, 1995. Т. 1. С. 355–356.

16. *Садур Н.* Чудная баба // Драма II половины XX в. М., 2000.

17. *Оляшек Б.* Пьесы Н. Садур: опыт нетрадиционной драмы // Драма и театр. Вып. 4. Тверь, 2007. С. 214.

18. *Соколянский А.* «И в чудных пропастях земли» // Новый мир. 1995. № 5. С. 235.

19. *Драма* II половины XX в. М.: Слово/ Slovo, 2000. С. 621.

20. *Толстой Н.И.* Славянские верования // Славянская мифология: энцикл. слов. М., 1995. С. 21.

21. *Семеницкая О.В.* Поэтика сюжета в драматургии Н. Садур: автореф. дис. … канд. филол. наук. Самара, 2007 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cheloveknauka.com/poetika-syuzheta-v-dramaturgii-niny-sadur (дата обращения: 20.11.2014).

THE POETICS OF NINA SADUR'S PLAY *CHUDNAYA BABA*: MYSTIC AND MYTHOLOGICAL MOTIFS AND IMAGES

Tomsk State University Journal of Philology, 2015, 3(35), pp. 152–163.
DOI 10.17223/19986645/35/12

Vorobyova Tatiana L., Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: tatnick@mail.ru

Keywords: transcendental, simulativity, mythological motifs and images, play of concepts, principle of controversy

Nina Sadur's drama as a unique phenomenon of modern literature is characterized by its holistic aesthetics, philosophy and distinctive artistic language. Her works organically combine trivial everyday reality with the otherworldly and transcendent otherness. The writer turned to folk pagan mysticism in order to reveal the world-view of a modern person experiencing inner anxiety of the inconceivable chaos of life. Mythological motifs and images shown in the texts of Sadur's plays with their inherent ambivalence are used not to expose the innermost of the national consciousness, but to embody the author's post-modern message.

Two parts of an early play *Chudnaya baba* ("The Weird Peasant Woman") are united by the plot logic as well as compositional experimental model subordinated to the issue of the world authenticity testing. Two different chronotopes, two opposite minds clash to reveal the controversy principle: pro et contra. The search for an answer to the question of life essence is not based on the behavior of characters deprived of their personal qualities and representing author's mannequins, but on the original play of concepts of life / death, rationality / transcendence. Sadur tries to provide the audience with an intuitive and ecstatic experience of the cognition of the world that lost its authenticity: the first part shows the life illusiveness on the archaic consciousness level, while the second part exposes reality's simulativity through the crisis of the rationalistic and pragmatic mind of a modern person who faces the transcendent. The circular composition emphasizes the tragic finale revealing the possible outcome duality: on the one hand, most characters are able neither to overcome the identity crisis, nor to break out from the ghostly existence; on the other hand, the cost of a possible breakthrough is an escape into madness followed by the death of the protagonist Lydia Petrovna, the very "chudnaya baba".

Some contemporary critics allege the use of mysticism to be directed to operate the ordinary spectator's subconscious anxiety, but the author's aim is rather an expression of her world perception since the author is endowed with a mystical vision, extremely sensitive to manifestations of the Good and the Evil in the world, and she is acutely aware of the modern person's alienation tragedy. Nina Sadur's early play shows the formation of her mythopoetics peculiarities, which are typical for the writer's further works.

References

1. Leyderman N.L., Lipovetskiy M.N. *Sovremennaya russkaya literatura. V 3-kh kn.* [Modern Russian Literature. In 3 books]. Moscow: URSS Publ., 2001. Book 3.

2. Alekseeva E. 39 klassikov i 2 chudnye baby [39 classics and two weird women]. *Sovremennaya dramaturgiya*, 1993, no. 2.

3. Biryukov S. Literatura poslednego desyatiletiya: tendentsii i perspektivy [The literature of the latest decade: Trends and Prospects]. *Voprosy literatury*, 1998, no. 2, pp. 61–68.

4. Sadur N. "Ya – samyy malen'kiy chelovek v svoem dvore" ["I am the smallest person in my yard"]. *Novoe vremya*, 2003, no. 42.

5. Tikhomirova E. "Zvukom slova ya ukroshchayu eti stikhii" ["By the sound of the word I tame these elements"]. *Oktyabr'*, 1996, no. 4.

6. Il'in V.I. (ed.) *Filosofiya v sisteme kul'tury. V 2-kh ch.* [Philosophy in the culture system. In 2 parts]. Moscow: Bauman Moscow State Technical University, 2001. Pt. 2. 176 p.

7. *Chelovek. Filosofsko-entsiklopedicheskiy slovar'* [Man. Philosophical and Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Nauka Publ., 2000, pp. 195.

8. Averintsev S.S. *Mistika* [Mysticism]. In: *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1989, p. 368.

9. Kaygorodov A.G. *Mistika kak sotsial'nyy fenomen*. Avtoref. diss. kand. filos. nauk [Mysticism as a social phenomenon. Abstract of Philosophy Cand. Diss.]. Perm, 2001.

10. Tsunskiy I. Tekhnologiya misticheskogo [Technology of the mystic]. *Sovremennaya dramaturgiya*, 1998, no. 2.

11. Yakovlev M.V. *Misticheskoe* [The mystic]. In: Nikolyukin A.N. (ed.) *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of terms and concepts]. Moscow: NPK "Intelvak" Publ., 2001, p. 557.

12. Solntseva A., Levikova E. Te, kto prishel posle [Those who came later]. *Sovetskiy teatr*, 1987, no. 4.

13. Dahl V. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka. V 4-kh t.* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. In 4 v.]. Moscow: Russkiy yazyk Publ., 1991. V. 4, p. 612.

14. Kaysarov A. *Slavyanskaya i rossiyskaya mifologiya* [Slavic and Russian mythology]. In: Kaysarov A., Glinka G., Rybakov B. *Mify drevnikh slavyan. Velesova kniga* [Myths of the ancient Slavs. Veles Book]. Saratov: Nadezhda Publ., 1993, p. 84.

15. Tolstoy N.I. (ed.) *Slavyanskie drevnosti. Etnolingvisticheskiy slovar'. V 3-kh t.* [Slavic antiquities. Ethnolinguistic Dictionary. In 3 v.]. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 1995. V. 1, pp. 355–356.

16. Sadur N. *Chudnaya baba* [The Weird Peasant Woman]. In: Tevekelyan D.V. (ed.) *Drama II poloviny XX v.* [Drama of the second half of the twentieth century]. Moscow: Slovo Publ., 2000.

17. Olyashek B. *P'esy N. Sadur: opyt netraditsionnoy dramy* [N. Sadur's Plays: experience of unconventional drama]. In: Ishchuk-Fadeeva N.I. (ed.) *Drama i teatr* [Drama and theater.]. Tver: Tver State University Publ., 2007. Is. 6.

18. Sokolyanskiy A. "I v chudnykh propastyakh zemli" ["And in the wonderful caves of the earth"]. *Novyy mir*, 1995, no. 5.

19. Tevekelyan D.V. (ed.) *Drama II poloviny XX v.* [Drama of the second half of the twentieth century]. Moscow: Slovo Publ., 2000.

20. Tolstoy N.I. *Slavyanskie verovaniya* [Slavic beliefs]. In: Petrukhin V.Ya., Agapkina T.A., Vinogradova L.N., Tolstaya S.M. (eds.) *Slavyanskaya mifologiya. Entsiklopedicheskiy slovar'* [Slavic mythology. Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Ellis Lak Publ., 1995, p. 21.

21. Semenitskaya O.V. *Poetika syuzheta v dramaturgii N.Sadur*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk [Poetics of the plot in N. Sadur's drama. Abstract of Philology Cand. Diss.]. Samara, 2007. Available from: http://cheloveknauka.com/poetika-syuzheta-v-dramaturgii-niny-sadur. (Accessed: 20.11.2014).