

УДК 821.161.1

**Петрова А.В.***Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова***ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВНУТРЕННЕЙ И ВНЕШНЕЙ РЕАЛЬНОСТИ  
В ПОВЕСТИ Н. САДУР «ВЕЧНАЯ МЕРЗЛОТА»**

*Аннотация* Статья посвящена интерпретации повести Н. Садур «Вечная мерзлота» (2001), где реалистические события соединяются с фантастическими эпизодами, затрудняющими понимание смысла. В статье выдвигается предположение о том, что неправдоподобные фрагменты в образной форме указывают на происходящее в подлинной реальности, которая апеллирует к сфере скрытого за видимым и очевидным. В основу сюжета заложен драматургический принцип, воспроизводящий ситуацию разделения человека в самом себе и направленный на поиск преодоления раздвоенности. В статье прослеживается сюжет, даётся истолкование антиреалистических эпизодов, определяется главная тема, что позволяет выявить своеобразие авторского подхода к проблеме реального.

*Ключевые слова:* Садур, проблема реальности, драматургический принцип, ситуация раздвоенности.

**A. Petrova***Lomonosov Moscow State University***THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF EXTERNAL AND INTERNAL  
REALITY IN NINA SADUR'S STORY "PERMAFROST"**

*Abstract.* The article is dedicated to interpret Nina Sadur's story "Permafrost" (2001). Real events in the story are intertwined with fictional episodes, which make the process of understanding more challenging. The article views the untruthful elements as the images which reflect the true reality hidden behind the visible and obvious. The plot is based on drama principle and unravels the person's inner division and duality. The article also examines the plot's dynamics and interprets anti-realistic episodes. The story's main theme brings out the singularity of the author's approach to the real.

*Keywords:* Sadur, the problem of reality, drama principle, the dual consciousness of a character.

Пьесы Нины Садур регулярно ставят на российских и зарубежных сценах, ее повести и рассказы вызывают неизменный интерес со стороны критики, однако книги её практически не переиздаются, и пишут о писательнице редко и неохотно. По-видимому, это объясняется странностью её произведений, трудностью включения их в какой-либо контекст. М.И. Громова отмечает, что «творчество писательницы до сих пор ждёт глубокого филологического исследования, научного рассмотрения её своеобразного художественного космоса» [1, с. 199]. По словам Е.В. Старченко, «творчеству писательницы присуща многогранность» [4, с. 322], однако жанровое многообразие произведений Садур в то же время ис-

ключает эклектичность, её художественный мир замкнут, узнаваем и не похож ни на какой другой. В текстах Садур сфера сверхъестественного взаимодействует с областью реального, они максимально сближены, что создаёт трудности при выборе подходящей интерпретации и является, по утверждению Б.В. Томашевского, признаком подлинно фантастического, где автор, указывая на внерациональную основу жизни, не навязывает своего мировидения читателю [5, с. 195].

Повесть «Вечная мерзлота» (2001) Нины Садур представляет интерес, прежде всего, тем, что не поддается традиционным методам истолкования. М.Н. Капрусова в статье «Мифологический подтекст повести "Вечная мерзлота"» [2] предпринимает попытку проанализировать произведение, исходя из установки на вторичность текста, где он представляет собой сплав многочисленных аллюзий на советское прошлое, отсылки к классике, заимствований из фольклора и Ветхого Завета. Сосредоточив внимание на выявлении мифологического уровня, исследователь, тем не менее, не выделяет главной темы произведения, что позволило бы проследить последовательность развития сюжета, раскрыть связь эпиграфа с содержанием. Установка М.Н. Капрусовой на то, что определяющей чертой текста является его вторичность, представляет его ещё более мозаичным, фрагментарным, чем он есть в действительности. Образные эпизоды, составляющие стержневую основу произведения, остаются без внимания исследователя – между тем от их истолкования зависит постижение текста в целом.

Представленная в повести историческая эпоха относится ко времени

рубежа XX-XXI веков, об этом мы узнаём, прежде всего, по характерным для неё реалиям – семья Лазуткиных занимается чёрным риэлторством; богатый Зиновий имеет поддельные удостоверения лётчика, академика и депутата; не приносящий прибыли продуктовый магазин переоборудуют в фирму компьютерной техники и т. п. Садур не только указывает на пороки времени, но и воссоздаёт атмосферу духоты, томления и скуки в обществе рыночных отношений.

География изображаемого также предельно очерчена: основные события происходят в центре Москвы, на углу пересечения Нового Арбата с Никитской улицей. Топографически точное описание обстановки напоминает репортаж с места событий, что сокращает дистанцию между читателем и миром повести. Максимально сжимаясь в пределах одной точки – маленького пятка в центре Москвы – пространство перестраивается по вертикали: помимо привычных координат верх/низ возникает мотив подземного мира, который отсылает к понятиям потаённого, скрытого за видимым: в квартире Лазуткиных на нижнем ярусе находится бассейн для плавания, который не угадывается за фасадом дома, и также подвал для заточения старух; героиню Лену мучает вопрос о том, как она живёт внутри себя, – «в той глубине, которую никогда не видела, но о которой часто думала» [3, с. 32].

Узнаваемая реальность соединяется с условными, нарочито неправдоподобными сценами, вследствие чего читатель оказывается поставлен в неудобное для себя положение – он не может проследить причинно-след-

ственные связи между событиями и выявить единство сюжетной линии. Чем больше читатель погружается в мир повести, тем очевиднее он запутывается в нём: в действие вплетаются новые эпизодические персонажи, возникают архаические мотивы воды, огня, крови, света, контекстуальное значение которых невозможно выявить путём логического анализа – в итоге реальность изображаемого приобретает искажённые черты.

В повести также возникают пограничные ситуации, преломляющиеся сразу в двух плоскостях – видимого, умопостигаемого и фантастического. Подобного рода ситуации создают эффект двоения: они могут случиться на самом деле, а могут и не произойти в жизни героя.

Очевидно, что условные элементы в повествовании нуждаются в подробном рассмотрении. Более того, мы предполагаем, что именно они выполняют роль источника смысла в тексте и их истолкование несёт возможность раскрытия основной темы. В своей интерпретации мы будем исходить из представления о тексте как о замкнутой на самоё себя системе, где расшифровывание образов следует искать имманентно, опираясь на внутренние законы организации художественного мира. Несмотря на кажущуюся статичность сюжета, когда события множатся, а время практически останавливается, мы будем рассматривать его в динамике, предположив наличие некоей метаситуации, которая имеет начало, развитие, кульминационный момент и разрешение.

### **Изначальный конфликт**

В фокусе повествования сосредоточены два равновеликих героя, кото-

рые связаны между собой отношением внутреннего подobia. Лена и Петя находятся во внешне противоположных условиях – девочка растёт в бедной семье, носит одну кофту; богатые родители мальчика, напротив, одевают его в шёлковые рубашки и т. п. Тем не менее, подростки схожи – с ними не общаются сверстники, на уроках они пребывают в полубреду-полумечте. Однако признак их подobia выявляется и на более глубоком, сущностном, уровне.

Оба героя переживают ситуацию разобщённости со своим телом – оно становится источником их страданий и мук. Из-за постоянного голода Лена чувствует своё тело как состоящее из самостоятельных, живущих независимо от неё самой органов: «Лена уже привыкла, что от голода у неё болят кости. Болят тонкие худые руки, горло, глаза и даже, кажется, волосы. Волосы она все время стригла. Ей казалось, что они сосут её мозги» [3, с. 28-29]. Петя преувеличенно чувствует только одну часть себя – свой половой орган, что заставляет попасть его в зависимость от Марьи Петровны. Таким образом, повествование начинается с конфликта, который основан не на модели «человек-мир», а на ситуации разделения человека в самом себе, сопровождающейся утратой целостного восприятия себя, раздваиванием на духовный и телесный планы. Главные герои переживают сам факт наличия тела, они отличаются повреждённым, искажённым взглядом на свою физическую природу; но если Лена воспринимает себя буквально распадающейся на составные части, то Петя сосредоточен только на своём половом органе.

Возникающий в глубине героя конфликт вносит драматургический элемент в повествование, заставляя читателя сконцентрироваться на его дальнейшем разрешении.

Изначальная ситуация, в которую поставлены герои, связана с заявленной в эпиграфе темой памяти («Ибо помнят только бедные и одинокие» Лавкрафт), но в не совсем обычном её преломлении. Чувство постоянного голода разъединяет героиню со всем остальным миром, отстраняет от него: «Но Лене-то что до них <родителей> было? Она есть хотела до бреда, до иступления» [3, с. 28]. Физическое истощение ставит девочку на порог между жизнью и смертью: «Лена доучилась до девятого класса и всё ещё не умерла от голода. Почему она ходила в школу – неизвестно» [3, с. 28]. Определяющей чертой Лены является её постоянное чувство близости смерти, она любыми способами борется за жизнь – бежит за работницами столовой в надежде выпросить куриные кости, пробует еду из мусорного бачка. Состояние девочки можно охарактеризовать как пребывание в смертной памяти – но не отвлечёнными размышлениями, а конкретным, осязаемым переживанием себя на пороге ухода из жизни. Лена чувствует смерть как непосредственно исходящую из её нутра угрозу.

Петя тоже испытывает состояние смертной памяти, но оно является ему либо мгновениями: «Минуту назад над головой мальчика двуполое рыдало само от себя чудовище, и он думал про смерть одну, и вот где та тёмная минута?» [3, с. 22], или во сне – «Петя смотрел на студенистые задранные ноги учительницы, и ему казалось, что он умирает. Но умирает приятно. Та-

кое бывало с ним только во сне. Горячий ветер в паху и тёмный приятный холод в груди» [3, с. 13].

Отсюда мы можем предположить, что развитие сюжета будет рассказывать о сознательном (Лена) или неосознанном (Петя) поиске путей избавления от состояния смертной памяти, преодоления повреждённого взгляда на себя, примирения духовного плана с телесным и таким образом обретения равновесия, целостности. Очевидно, что фантастические элементы в тексте призваны отразить невидимые метаморфозы в мироощущении героев и нуждаются в объяснении.

#### Развитие действия

Все остальные персонажи «Вечной мерзлоты» не могут выйти за пределы видимого мира – они выполняют в тексте вспомогательную функцию – фрагменты с их участием призваны отразить ту или иную грань метаситуации, в которую поставлены главные герои. Каждая часть сюжета несёт в себе память о целом и, адекватно истолкованная, способствует выявлению большей полноты происходящего, углублению перспективы изображаемого. Сопутствующие главным героям персонажи не испытывают разделения внутри себя, их восприятие жизни поверхностно, они пребывают в забвении: «... Зиновий топтал вокруг дивана, отрывисто, как пароход, гудя, и Римма жарко и неразборчиво шептала, а мальчик писал в штаны и с ужасом думал: "Они очень большие и забыли смерть"» [3, с. 48]. Лена и Петя, напротив, ощущают внешний мир как неподлинный, заведомо лживый, он не может помочь им восстановить утраченное равновесие – впоследствии

они настолько отчуждаются от него, что становятся глухи даже к непосредственным угрозам: «Ходила девочка, будто спала, и даже когда незнакомые парни окружили её, она прошла сквозь их горячую стаю, как воздух» [3, с. 61].

Пребывая в ситуации порога, Лена ищет выхода на другой уровень восприятия жизни, невидимый людям в обычных обстоятельствах. Определяющие черты глубинной, скрытой за внешним, «изнаночной» стороны мира – проницаемость границ: «И чем меньше она ела, тем невероятнее раскрывалась жизнь вокруг её тощенького тельца. Ей стало казаться, что через всё видимое и осязаемое ею пространство проступают ещё какие-то присутствия. То ли другие города. То ли обрывки их названий. Места» [3, с. 30], а также отсутствие земных, понятных человеку переживаний – там «ничего нет, нет обиды, прохлада есть, даже мороз» [3, с. 36]. Девочка ищет способ выйти за грань земного мира, на понятийном языке повести – открыть невидимую дверь: «Дверь, она разлита кругом. Даже думать, искать не надо. Надо что-то сделать. Догадаться – что» [3, с. 36]. Решение приходит внезапно и неожиданно: Лена ловит дикую кошку, вливается ей в горло и пьёт из неё кровь.

Очевидно, что этот образ призван открыть смысл происходящего на духовном уровне реальности. Лена начинает копировать повадки и поведение животного: «Лене приятно было её представлять сейчас, девочка замурылыкала. <...> Лена затарахтела жарко и громко. Кошка потянулась к ней мордочкой, нюхая её издали. Лена замурылыкала, взмывающая от наслаждения» [3, с. 36]. Девочка перевоплоща-

ется настолько правдоподобно и убедительно, что кошка начинает чують перед собой не человека, а такого же, как она, зверя. Лена становится двойником, зеркально отражающим кошку, находящимся по другую сторону от неё. В тот момент, когда девочка вливается в горло кошки, возникает образ отражения, втянувшего того, кого оно отражает и которое тем самым оживает за счёт смерти «оригинала». Этот образный эпизод указывает на то, что девочка не только становится двойником кошки, её внешним подобием, но и открывает в себе способность переинимать чужую сущность, метафорически вбирая в себя её кровь. Лена путём перевоплощения в кошку познаёт свои безграничные возможности, способность дойти до предельной степени самозабвения и стать другим существом.

Нечто подобное стремится воспроизвести Римма Лазуткина, и через её сопоставление с Леной выявляется отличие между подлинным, реальным знанием девочки и бесплодными попытками достичь проникновения в запредельное Риммы. Сцены, где мать Пети сидит напротив зеркальной поверхности, описываются иронически как явно несоответствующие реальности: «Римма Лазуткина, мелкий бухгалтер в НИИ, любила сидеть у трельяжа и, в трёх зеркалах отражаясь, шептать: "Я ведьма, я буду летать, я Маргарита. Мессир, я согласна"» [3, с. 48]. Очевидно, что женщина пытается воплотить своё затаённое желание в жизнь, призывая на помощь тёмные силы, однако ей не дано проникнуть за пределы обыденности, даже внешне она не обладает атрибутами длинноволосой прекрасной ведьмы: «Мама в это время ушла в свою комнату, к

своим зеркалам, трельяжам. <...> Она сидела, распустив негустые недлинные волосы» [3, с. 63]; «Волосы были короткими, жидкими. Но тряхнула ими, как гривой» [3, с. 92].

Описание того, каким образом Петя познаёт свои безграничные возможности и у него создаётся представление о наличии у него нечеловеческой силы, сосредоточено на внешнем, событийном уровне – в эпизоде со стариком. Петина комната находится над подвалом, куда его отец свозит пожилых людей и впоследствии их убивает. Петя проделывает дыру в полу, что выявляет мотив подглядывания, проникновения в запретное, скрытое для человеческих глаз, и видит старух и старика, приговорённых к смерти. Через эту щель в полу мальчик разговаривает со стариком и тот принимает его за Бога, исповедует ему свои грехи и просит прощения за напрасно растраченную жизнь. Вера старика в то, что он говорит с Богом, настолько сильна, что Петя проникается мыслью о своей могущественной, богоподобной природе и забывает о том, что некогда являлось источником его страданий: «Он перестал чувствовать своё тело (которое всегда чувствовал, всегда носил с собою и которое причинило ему столько неприятностей)» [3, с. 72].

Как и в случае с Леной, в данном фрагменте возникает образ двери, но если девочка сама догадывается, как обнажить скрытый за покровом видимой реальности мир, познать способность к перевоплощению в другого, то мальчику принадлежит пассивная роль: «Вдруг открылась невидимая Пете дверь» [3, с. 68]. Проникнутый сознанием своей силы, мальчик указывает старику способ выйти из заточе-

ния, фактически спасает их от смерти. Подросток буквально видит себя облаченным в венец: «Люстра, брызжа медовым светом, кружилась над головой. Виски заломило от такого венца. Жаркая люстра стала венцом огненным. "Что ж, венценосность приходит, приходит", – подумалось где-то сбоку» [3, с. 85]. Ощущение возвышенности над миром и остальными людьми проявляется в случае с Леной в мотиве пения: «Тонко и надменно кто-то пел над ухом. Неземной был голос, но и не небесный. Подозрительно поглядывала на Зацепину» [3, с. 51], в ситуации с Петей – в мотиве беззвучного хохота: «Петя смотрел на неё <Марью Петровну> иронично и, не выдерживая, прыскал смехом прямо ей в рот» [3, с. 79].

Схема построения сюжета напоминает пунктирную линию, где неправдоподобные события разрывают видимый и внешний контур реальности и знаменуют собой выходы-провалы в сферу глубинного, несущего информацию об истинной подоплёке события. На наш взгляд, самым загадочным и непонятным в «Вечной мерзлоте» предстаёт микросюжет с младенцем. Этот фрагмент представляется нам своего рода кульминацией, которая выводит конфликт к логическому решению.

### Переломный момент

Рождение Марьей Петровной младенца, его дальнейшая судьба представляет собой ситуацию, находящуюся в промежуточной плоскости, на грани реального и условного. С одной стороны, читатель может допустить, что младенец, вследствие любовной связи между учительницей и учеником, действительно появляется на

свет. С другой стороны, преклонный возраст Марьи Петровны вызывает сомнения в реальности случившегося. Событие приобретает всё более необъяснимые, гротескно-фантастические черты: женщина относит ребёнка на помойку, где его находит Лена.

Очевидно, что в непосредственной реальности младенца нет, на что указывает следующий отрывок: «А однажды вместо формулы <Марья Петровна> написала слово "дитя" <...> Оглянувшись, привычно рывкнула, закрыла ладошкой "дитя", стыдясь, стерла. Глотала солёные слёзы несбывшегося» [3, с. 52]. В то же время младенец парадоксальным образом существует как возможность, активная сила, некий призрачный, переживаемый как реальный образ, вызванный из небытия желанием Лены иметь от Пети детей и установить с ним связь на всю жизнь.

Главная роль в появлении образа ребёнка принадлежит Лене, но она вызывает его из небытия, вмещает в зону пограничья через Марью Петровну, которая воплощает плотскую основу мира и своим звериным чутьём угадывает желание девочки: «На миг Дед Мороз задержал мутный свой, укороченный взор на одной Капусте: промёрзнув до кочерыжки, та клубилась остекленевшими листьями, вкрут их сводя, обвиваясь вокруг розоватого, уже оживающего младенца. "Давай, давай, – вскипало в мозгу. – Носочки... глазыньки... – тяжело опираясь на посох, волокся, размышляя. – Ребёночка ей захотелось. А больше тебе, суке, двоичнице, ничего не захотелось?"» [3, с. 42].

Лена хочет навсегда привязать Петю к себе, но, будучи почти бесплотной, она разобщена с земным, физиче-

ским началом, поэтому её желание не имеет чувственной силы, страстности, «горячности». Эту осязаемую чувственность, пылкость она заимствует у Марьи Петровны, тем самым придавая своему «бесплотному» желанию весомость, материальную, нутряную основу. Возникает переломный момент, где главная героиня стоит перед выбором: она может своё желание, которое она сделала страстным и осязаемым с помощью Марьи Петровны, подавить, возвратить в сферу небытия, отказаться от мечты привязать к себе Петю либо сознательно, волевым усилием призвать к жизни всю силу своего хотения и воздействовать на реальность.

Лена питает плод своей кровью, что указывает на то, что в своё ставшее чувственным и страстным желание она вкладывает всю волевою решимость воплотить его в жизнь, сделать видимой связь между ней и Петей, перевести из плоскости возможного в сферу реального. В этом эпизоде говорится, что, во-первых, девочка заимствует у Марьи Петровны её плотскую суть и делает своё желание соединиться с Петей страстным, чувственным, тем самым переводя невозможное в плоскость потенциального, во-вторых, она вкладывает в мечту всю свою решимость и веру, воздействует на реальность тем, что потенциальное видит как актуальное, сбывшееся, принимает его за истину. Пете ничего не остаётся, как почувствовать в самом себе «жгучую» мысль девочки быть с ним, принять это чужое желание за свой личный выбор и таким образом впасть в самообман и самообольщение.

Петя умирает для других людей и окончательно переходит в зону вечной мерзлоты, бестелесной мёртвой ду-

ховности, где его ждёт Лена. Мальчик принимает участие в убийстве своих родителей, Марьи Петровны и в конечном итоге совершает насилие над собой – через оскпление, отсечение той части тела, которая свидетельствовала о поврежденности, искаженности грехом природы человека и обращала к памятованию о смерти, он окончательно упраздняет мучительное, но необходимое ощущение противоречия между духовным и телесным планами. Память о своём личном несовершенстве причиняла герою боль, но в то же время она выполняла охранительные функции, не давая возобладать гордыне, постоянно указывая на то, что возможности человека не безграничны.

#### Разрешение конфликта

Петя окончательно становится вторым «я» Лены, её прямым двойником, он оказывается связан с жизнью и с людьми номинально – самым фактом своего пребывания в мире. Разрешение противоречия между телом и духом путём насилия над своей земной природой осмысливается в повести как абсолютная, тотальная, подлинная смерть, которая может и не сопровождаться физической гибелью. Отсюда становятся понятными слова дяди Али, который увидел истекающего кровью, но живого Петю: «"Да, это первый мёртвый за сегодня," – понял азербайджанец и с отвращением подумал про двух хитрых и злобных мертвецов в своём джипе» [3, с. 101].

Конец повести кажется идиллическим – Петя забирает Лену в свой богатый и пустой дом в центре Москвы. Для мальчика, который перешёл за грань земного и смотрит на мир потусторонним взглядом, девочка является

воплощением полноты, свершенности бытия – он видит её с ребёнком на руках, которого она кормит молоком, что указывает на предельную степень его самообмана и самообольщения, говорит о затемнённости его «духовного ока», лишении возможности видеть реальность такой, какая она есть на самом деле. Формально оставаясь в реальном мире, герои выходят из него и оказываются в зоне вечной мерзлоты, ледяной пустыни, бесплотной тёмной духовности, которая в этической системе повести означает смерть при жизни, невозстановимое разделение духа с телом, впадение в прелесть, охлаждение всех чувств. Девочка и мальчик останавливаются в развитии, будто застывают, становятся неуязвимы для земного мира, который ничем не может их коснуться, взволновать – и тем самым как бы вмерзают в вечность. Лена и Петя перестают страдать и томиться от ощущения близкой смерти вследствие того, что они уже умерли для жизни, перешли за грань, отделяющую людей от бесплотных духов.

В свете данной интерпретации становится понятным высказывание автора: «...повесть "Вечная мерзлота" <...> о том, как сегодняшние монстры родят уже даже не себе подобных, а вообще демонов» [6, с. 10] и то, в чём состоит демонизм героев. Источник зла, по мысли автора, влекущий за собой остальные пороки, – в отъединении духовного от телесного, идеального от земного, и, следовательно, в отсутствии сострадательного начала в человеке.

Применительно к повести «Вечная мерзлота» следует говорить об особой форме организации повествования. Внешне текст кажется распадающимся

на части, фрагменты, эпизоды, однако перспектива изображаемого мира начинает углубляться за счёт нашего всматривания в него, поисков связей между теми или иными событиями, героями, элементами. В нашей интерпретации мы показали, что в тексте возможно обнаружить сюжетную линию, но она не прослеживается на поверхностном, событийном уровне целиком, а представляет собой пунктир, где явленный и внешний контур реальности прерывается вставными, предельно условными фрагментами, которые являют собой выходы-провалы в глубину изображаемого мира и призваны косвенным, зашифрованным образом указать на то, что происходит на самом деле, снять покров видимого для выявления сущностного. Эти метафорические картины соприкасаются с внешней реальностью в неочевидных, непрямых связях, они выполняют роль знака, отсылающего к

области тайного, но способного быть познанным, что мы и попытались продемонстрировать в нашей интерпретации.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М.: Флинта: Наука, 2007. 363 с.
2. Капрусова М.Н. Мифологический подтекст повести Н. Садур “Вечная мерзлота” // Проблемы целостного анализа художественного произведения: межвузовский сборник научных и научно-методических статей. – Вып. 7. – Борисоглебск, 2007. С. 25-38.
3. Садур Н.Н. Вечная мерзлота. М.: ООО Изд-во Аст: Издат.дом «Зебра Е», 2004. 349 с.
4. Старченко Е.В. Мистические мотивы в драматургии Н.Н. Садур // Современная русская литература: Сб. ст. Ч. 1. Пермь, 2005. С. 322–330.
5. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-пресс, 2003. 334 с.
6. Ульченко Е. Нина Садур: «Я ещё помню, как мыла в театре полы...» // Труд. 2002. № 53. С. 6.