



Н. Лихина

Антиномии в романе Нины Садур «Немец»

По общему определению критиков, Н. Садур – мистическая писательница, жанр ее произведений определяется как «мистические вариации»; тексты ее странные, «с сумасшедшинкой»; утверждается даже, что ранняя Садур намеренно кокетничала образом «московской ведьмы», «шалила», теперь, правда, обрела новый имидж, более поэтичный, спокойный, европейский, что проявилось и в языке, который стал другим, менее спонтанным, более литературным, отобранным. Многие исследователи отмечают особую стилистическую «инакость» писательницы, своеобразие ее языка: «абсолютно неестественного, но увлекательно узнаваемого»¹.

Как пишет рецензент, в пьесах Н. Садур, при всем современном антураже, постоянно возникают какие-то «пузыри земли», присутствуют инфернальные элементы, загадки, тайны: «Нина Садур всегда любила пугать и в жизни, и в текстах.. Она и сама боится. Но никто, кроме нее, не рассказал так ярко и непосредственно про всю эту лимитную околостолычную нежить, взявшуюся не пойми из каких городов и деревень и вживающуюся в чужой и странный своей чуждостью уклад»².

Н. Садур присущи трагическое мироощущение и сюрреалистическая манера письма: неслучайно в одном из интервью она высказала мысль о современной действительности как времени трагичном, но благодатном для раскрытия личности, поскольку человек проявляется наиболее полно в экстремальных ситуациях и пограничных состояниях, поделившись замыслом разработать на современном материале «вариант царя Мидаса», написать роман о герое, вокруг которого все разрушается, к чему бы он ни прикоснулся. «Нину Садур влечет исследование потустороннего мира, общемировое зло, то запредельное, которое не может возникнуть само по себе и поэтому своим проводником выбирает человека»³. Человек, несущий в себе частицу этого зла, устанавливает своеобразное равновесие между хаосом внутри себя и хаосом вне.

Нервность художественной манеры и неровность письма и стиля как следствие катастрофичности мышления, некой хаотичности сознания Н. Садур проявляются на разных уровнях. Интересна, например, ее оценка нынешнего состояния литературы; о современных молодых писателях она отзывалась так: «Талантливые, холодноватые. Эмоционально так себя не тратят, как мы. Мы были инфантильнее. Романтичнее»⁴.

Саму Н. Садур никак нельзя упрекнуть в эмоциональной неадекватности, экономности чувств, в ее творчестве все на пределе, на грани, все «на разрыв аорты», как сказал поэт.

Предмет исследования в художественной системе Н. Садур: пограничные состояния человеческого сознания, психики, разума. С. Ромашко передает свое впечатление от ее текстов: это ощущение колеблющейся под ногами земли, ее неверности, готовности расступиться и обнажить бездну. Мотив катастрофы ведущий, всегда конструируется ситуация «у бездны на краю» («Чем пристальнее вглядываешься в бездну, тем больше бездна вглядывается в тебя». Ф. Ницше). «Мы переживаем состояние клинической смерти, въезжая в тот самый черный туннель, пройдя через который можно соприкоснуться с реальностью иного рода, не доступной в обычное время. Важно только, чтобы не перейти тот временной предел, за которым возвращение в жизнь окажется невозможным и наступит просто распад»⁵.

Роман «Немец» несет в себе несколько вариантов смысла и может быть интерпретирован по-разному, если ориентироваться на а) интертекстуальный уровень, б) мифологический контекст, в) модус странности.

На уровне претекста особое значение имеют название «Немец» и эпиграф: «...неостановимо, без передышки». Известная гетевская формула «Остановись, мгновение, ты прекрасно» подвергается сомнению и переосмыслению, а герой выступает в нескольких планах: немец реальный, с которым героиня познакомилась в Германии и которого встречает в аэропорту; немец мистический (порождение тьмы ночи); немец фольклорно-мифологический (Финист Ясный Сокол в представлении автора тоже немец). Немец – германец, немец – чужой, свое – чужое, понятное – непонятное, высказанное – невысказанное, немец – немой, немец – не мой – выстраивается логическая смысловая цепочка, и на всем лежит мета странности.

Роман подчеркнуто фрагментарен, текст изобилует информативными неясностями, коммуникативными пустотами, лакунами в сюжете и композиции, а разрыв причинно-следственных связей приводит к разрушению нарратива и искажению картины мира. Текст воспринимается как сегментарный, не осознается как целостный в результате нестыковок и несочетаемости сегментов: «Кто-то капризный выбросил розу. Второй день ле-

жит под окном, а ей хоть бы хны. Любовь – это догадка о другом... Крутись, крутись, сердечко, вхолостую»⁶.

При всей структурной хаотичности и фрагментарности текст организуется по двоичному принципу, приему контраста и противопоставления, а все прихотливо многообразные сюжеты сводятся к единому средоточию, связываются в один узел.

На нарративном уровне лирические воспоминания героини переплетены с жесткой реальностью. Героиня живет в своем фантастическом внутреннем мире, в котором нет места обыденной действительности. Любовь и мечта как бы обволакивают ее существование, но тоска и печаль – лейтмотивы этой любви. «Тоскую обо всех подряд» – с этой фразы начинается роман.

Столкновение антиномичных начал в романе постоянно, оно сопровождает и оформляет идею двоемирия:

День – ночь; «Свет прямой полдневный, и над степью еще кто-то встал, тень его разлеглась на всю степь» (с. 182); «Она слышала мир ночи» (с. 204); «Демонами пронизано. Парящими в синеве демонами. Так сказал костяной гость, пытливо глядя маленькими глазками. В синем небе парящие демоны. Желал остановить сердце» (с. 211).

Пространственные координаты тоже противоположены и перевернуты: низ-верх, справа-слева: «Как будто он из зеркала за ней повторял» (с. 223).

Мотив Россия – Германия ведущий, начиная с претекста. Это столкновение ментальностей, модусов жизни, бытовой культуры и противопоставление духовных векторов, культурных типов: «Русский быт, он и есть, каков есть. Ковыль нежный, бескровный, шелковый, русская рука бесхитростная нарвет простой букет, а чтоб не такой грустный был, дико выкрасит... Немецкий толстый букет сухоцветья... Вглядываешься: тесно прижаты мертвые цветки друг к дружке» (с. 182). В другом месте: «Где-то в Германии немцы живут. Хлопотливые, семейственные, очень трудолюбивые. Страшно высокий уровень жизни. Русская гольтьба обмирает от ихнего уровня, просится пожить... Парки у них спят круглый год... Парки спят, хорошеют, не то что рваное наше, изглоданное – Серебряный Бор» (с. 218).

И далее в более широком контексте исследуется антиномия свой – чужой, русский – нерусский: «Ты на моем языке не умеешь, значит ты немой. Не мой ты по этой жизни, какие-то тропы перепутались и тебя вынесло ко мне» (с. 222).

Пространственные антиномии тесно увязаны с онтологическими, так же, как зло мистическое сопряжено со злом историческим и реальным.

Жизнь – смерть: «Мир – бесплотный и ускользящий, он скован и пойман смертной, милой, легкомысленной плотью жизни» (с. 181); «...дрожащая от весны и ужаса плоть жизни» (с. 181). Живое и мертвое постоянно сопряжены: зеленая трава – сухая трава.

Мотив смерти – ведущий, смерть – это ключевое слово, оно присутствует почти на каждой странице текста. Смерть многозначна: это и общемировое зло, и антитеза жизни, это и невозможность что-либо изменить, преодолеть хаос, это и уход, бегство, бессилие перед жизнью. Даже догадка о смерти уже как травма: «А ты свинья поверженная, полчервя. Сама себя повредила еще лет в пять при первой догадке о смерти» (с. 188); «На цыпочках, чтобы не соскользнуть в смерть» (с. 188); «О, я не смею просить. Мне бы хлебца кусочек. И откажут любящие: «Нет, умри» (с. 189). Постоянная борьба в душе: боязнь соскользнуть, сорваться в смерть, и непреодолимое желание в эту же смерть спрятаться.

Реальность, действительность, весь видимый мир, обладающий плотностью, вещностью, цветом, запахом, не что иное, как иллюзия, за которой разворачиваются инфернальные миры. Метафорой этой мнимости становится образ болота, то есть бездны, прикрытой «изумрудной нежной длинной травой».

Сказка, легенда, миф и современная действительность – фантастическое и реальное тоже оказываются на оппозиционных местах, они полно противоположены.

Образ героя размыт и амбивалентен: в реальности он воспринимается как порождение иного мира: «Какое у него лицо. Гобелен 12 века. Вся кровь выпита из лица. Но не бледный, а матовый» (с. 190). Гость из иного мира – порождение мрака ночи, его сопровождает «вурдалачья» лексика. В другом месте: «Редкостный, небывалый немец, молодой король, невыразимый. Гобелен 12 века. Кровь вся выпита гобеленом. Но не бледный, а матовый. Молочная немецкая кожа. Теплая. Я прикоснулась» (с. 193). Второй уровень героя фантастический, он выражен при помощи фольклорных аллюзий: открыто узнаваемы мотив и код сказки про Финиста Ясного Сокола, который является порождением света, воздуха, простора, жизни. Дается модернизированный фольклорный вариант, в котором текст создается не на основе цитат и прямых реминисценций, а в более сложной трансформации.

Зло – добро: символика не только абстрактная, но и дающаяся в материальном воплощении, в плоти и крови: ворона и голубка, черный ворон и палочка бланка.

Зло вербализовано: гиблое, ужасное, злые черные глаза, злые синие глаза. Добро не названо, не номинировано, остается лишь в подтексте, оно как бы растворено в воздухе: «Стоит кому-нибудь найти свою радость и побежать рассказать друзьям – радость тут же кончалась. Ее рассасывали злые друзья. И до наших дней сохранилась примета: молчи, как вор, найдя свое счастье, или же, рассказанное, оно прольется в бездонный обездоленный мир, и ты останешься гол, как сокол» (с. 217).

Зло многообразно и многолико, добро единично. Зло отчуждения, одиночества в мире, непонимания другого, разобщения с миром, зло неисполнения своей мечты и обиды на весь мир, зло неприятия инакости, насилия и агрессия по отношению к тому, чего ты не понимаешь.

Покой – движение. Возвращаясь к формуле Гете «Остановись, мгновение», которая отвергается уже в эпитафии, Н. Садур, с одной стороны, утверждает горькую, тоскливую невозможность удержать и сохранить красоту жизни, любовь, с другой – убеждается в бессмысленности этой интенции. Есть бесконечное целостное движение, текучесть жизни, процесс движения вечен, поэтому и текст переливается из одной формы в другую, из одного сюжета перетекает в другой, течет перед глазами. В романе представлены бесконечность движения, разрушающаяся форма вечно мира, ускользающий из пальцев мир, как сокол, взметнувшийся в небо: «неостановимо, без перерыва». Таким образом воссоздается целостная картина мира при внешней фрагментарности текста. В ней все переплетено: мистика и реальность, радость обретения любви и горечь вечной потери. Вечному движению противопоставлен лейтмотив оцепенения (см. об этом работу О.Ю. Трыковой⁷).

Вечное движение жизни реализовано в мотиве пути, религиозных аллюзиях, теме черного монаха, концепте искупительной жертвы.

«Неотвратимо по черной земле идет монашек. Прохлада ясного креста у него на груди. Сам придумывает богохвалесные слова, сам распевает их. Ранняя весна в России. Жирная земля по утрам в тонкой корочке льда. Зябнут босые ноги, протаивая утренний ледок» (с. 192).

Вставки-фрагменты с монашком (черным монахом – очень отдаленная аллюзия на А.П. Чехова) прошивают все повествование, это шесть фрагментов, и в них тоже наблюдается противоречие между порывом, пассионарностью, жертвенностью, самозабвенной любовью к Богу, подвигом самоотречения – и реакцией мира на этот подвиг умерщвления плоти и отказа от жизни ради духовного озарения и спасения мира: «Брезгливое презрение к заплаканному монашку, к его бесполой женственности, к хлюпающему в простуде востренькому носику, к тонкому голосу бесхитростному» (с. 192).

«На окраинах России всегда стоит пустой светлый день, сам собой истомленный. Всегда идет разобиженный монашек по черной весенней земле, чешет заплаканные глаза, шурясь от сильного света. А вверху в непостижимой высоте всегда парит ястреб. Или сокол. Отсюда не различить» (с. 192).

Земля – небеса, верх – низ, горизонталь смирения, аскезы – вертикаль воспарения к духовным высотам, профанная действительность (сы-

рая реальность) и мечта – тоска о несбывшемся, многоликость и мощь зла и видимая беспомощность добра, которое, может быть, не на нашей земле, а в других мирах победит зло – в этих координатах бьется мысль писательницы, пытающейся осмыслить самые острые, тревожные, кризисные моменты развития человеческого духа.

¹ *Солнцева А.* Квартира на первом этаже // *Огонек*. 1998. №2. С. 57 – 61.

² Там же. С. 57 – 61.

³ «Темные силы нас злобно гнетут»... Все живое сплющивается на театральном заднике: Рец. на кн.: *Садур Н.* Обморок: Пьесы. Вологда, 1999 [Литература в Интернете].

⁴ *Солнцева А.* Квартира на первом этаже // *Огонек*. 1988. №2. С. 57 – 61.

⁵ *Ромашко С.* О Нине Садур и ее книге // *Садур Н. Сад*. Вологда, 1997. С. 8.

⁶ *Садур Н.* Немец // *Садур Н. Сад*. Вологда, 1997. С.219. Здесь и далее цитаты даются по этому изданию с указанием страниц в тексте в скобках.

⁷ *Трыкова О.Ю.* Роль сказки в отечественной прозе конца XX века: На примере романа Н. Садур «Немец» // webadmit@yspu.yar.ru

