

УДК 821.161.1

<https://doi.org/10.23951/1609-624X-2023-6-152-161>

Миромоделирующие функции топоса сада в пьесе Н. Садур «Доктор сада» (2011)

Юлия Сергеевна Красноухова

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия,
oriental-v@yandex.ru*

Аннотация

В статье рассматривается пьеса современного русского драматурга Н. Садур «Доктор сада» (2011), в которой на первый план выходит описание пространства сознания героев. Пьеса, практически не попадающая в поле зрения исследователей, представляет собой интересный пример реализации художественных возможностей категории пространства. В статье анализируются миромоделирующие возможности топоса сада в пьесе Н. Садур. Доказывается, что образ сада в пьесе многослоен и реализуется на разных уровнях: культурно-символическом, реальном, социально-бытовом, природно-биологическом, на уровне пространства сознания героев. Пьеса прочитывается с двух точек зрения: как реалистическая, с социально-психологическим конфликтом, и как неомодернистская, с изображением внутреннего конфликта сознания героев. Реалистический план представляет собой описание социально-бытовой драмы героев-интеллигентов Олега Павловича и Ларисы Нежиных, оставшихся в новой стране (после 1990-х гг.) на «обочине» жизни. Они остро переживают как свой новый маргинальный статус, так и внутренние проблемы, связанные с принятием себя, своего возраста и своих отношений. Однако в «Докторе сада» автор сосредоточивается в большей степени на изучении пространства сознания героев. Введение героя-двойника, высвечивающего психологическое состояние Олега Павловича и Ларисы, является в пьесе главным средством создания модернистского мирообраза. Подчеркивается также принципиально важное значение топоса сада, представляющего собой больше, чем место действия. На основании анализа пространственной структуры пьесы делается вывод о том, что сад, являющийся одновременно и реальным пространством, в котором происходит действие, и действующим лицом, и символическим культурным топосом, становится для автора миромоделирующим средством. В заключении делается вывод о том, что неомодернистская игра с пространством позволяет выстроить художественный мир, в логике которого внешнее пространство отражает внутреннее.

Ключевые слова: современная драматургия, творчество Н. Садур, топос сада, игровое пространство

Для цитирования: Красноухова Ю.С. Миромоделирующие функции топоса сада в пьесе Н. Садур «Доктор сада» (2011) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2023. Вып. 6 (230). С. 152–161. <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2023-6-152-161>

The world-modeling functions of the garden topos in N. Sadur's play Doctor of the Garden (2011)

Yuliya S. Krasnoukhova

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation oriental-v@yandex.ru

Abstract

The dramaturgy of N. Sadur belongs to the complex aesthetic system, which researchers classify as various artistic movements (absurdism, avant-gardism, magical realism, and finally, postmodernism). The article examines the play by the modern Russian playwright N. Sadur “Doctor of the Garden” (2011), in which the description of the space of consciousness of the characters comes to the fore. The play, which practically does not fall into the field of view of researchers, is an interesting example of the realization of the artistic possibilities of the category of space. It is indicated that in comparison with early works, the category of space in later plays becomes more significant. The article analyzes the world-modeling possibilities of the garden topos in N. Sadur's play “Doctor of the Garden”. The article states that the image of the garden in the play is multi-layered and is realized at different levels: cultural-symbolic, real, social, natural-biological, at the level of the characters' consciousness space. The play is read from two points of view: as a realistic one, with a socio-psychological conflict, and as a neo-modernist one, with a conflict in the consciousness of the characters: they experience an internal conflict associated with the awareness of themselves and each other. Based on the analysis of the spatial structure of the play, it is concluded that the garden, which is both a character, a real space in which the action takes place, and a symbolic cultural topos, is a world-modeling tool for the author.

Keywords: modern dramaturgy, works by N. Sadur, topos of the garden, space of the game

For citation: Krasnoukhova Yu. S. Miromodeliruyushchiye funktsii toposa sada v p'yese N. Sadur "Doktor sada" (2011) [The world-modeling functions of the garden topos in N. Sadur's play Doctor of the Garden (2011)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2023, vol. 6 (230), pp. 152–161 (in Russ.). <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2023-6-152-161>

Введение

Исследователи считают, что современная русская драма вбирает в себя элементы различных эстетических систем и является в итоге эклектичным образованием (М. И. Громова, О. В. Журчева, О. Н. Зырянова). Драматургию Н. Садур причисляют к различным художественным направлениям (абсурдизм (Б. С. Бугров, О. Н. Зырянова), магический реализм (Е. В. Старченко), постмодернизм (Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий)). Неоднозначность определения творческой системы автора возникает потому, что проза и драма Н. Садур не встраиваются только в одну литературную традицию, внутренне сопротивляются однозначному определению. При этом в поле зрения исследователей попадают преимущественно ранние пьесы автора, поздние же остаются неизученными. Позднюю драматургию Н. Садур отличает менее резкое столкновение реального и фантастического, теперь образующее более сложную разноуровневую картину мира. Категория пространства и в ранних пьесах автора обладала большим значением, в поздних же – пространство становится более семантически наполненным.

Название пьесы Н. Садур «Доктор сада» (2011) несет для отечественного читателя две главные культурно-символические ассоциации. Первая отсылает к восприятию сада как рая, вторая – к «Вишневому саду» А. П. Чехова. Райский сад связывается с идиллическим безгрешным существованием Адама и Евы и с последующим грехопадением и изгнанием. В пьесе Чехова ставится проблема смысла существования, глубинного кризиса, охватившего всю страну и сознание современного человека. Для каждого из чеховских героев сад означает свое. Кроме того, образ сада связывается с представлениями о метафорическом саде души. Чехов развивает идею Вольтера о возделывании каждым своего сада («надо возделывать свой сад» («Кандид, или Оптимизм»): у Вольтера речь идет об активной деятельности человека по преобразованию действительности, улучшению своей жизни [1]). Исследователями (М. О. Горячева, Н. Е. Разумова и т. д.) также отмечается значение пространства в чеховской пьесе (см., например, высказывание А. Б. Хачатрян: «Если в классической драме пространство было аренной, на которой разворачива-

лось определенное действие, то теперь пространственный образ становится полноправным участником развития действия» [2, с. 124]).

В мировой культуре образ сада наполняется разнообразной семантикой и мифологизируется: это рай, Эдемский сад, возделываемое человеком идеальное пространство, уподобленное микрокосмосу. Д. С. Лихачев определяет сад как попытку «создания идеального мира взаимоотношений человека с природой» [3, с. 11]. По этой причине, пишет ученый, сад отождествляется с раем на земле как в христианском, так и в мусульманском мире: «сад всегда выражает некоторую философию, эстетические представления о мире, отношение человека к природе; это микромир в его идеальном выражении» [3, с. 11].

Сад в культуре символизирует и духовное бытие: забота о саде отождествляется с работой человека по сохранению целостности его души, запустение же сада означает потерянность человека, становится символом заброшенности мира в целом. Сад существует не сам по себе – речь идет не о саде как общественном пространстве, который также наделяется культурной семантикой, а о саде личном, являющемся частью дворянской усадьбы (личный сад приобрел культурное значение именно в составе усадьбы). Это сад-убежище, сад-дом, сад-символ, соединяющийся в памяти обитателей усадьбы с детскими воспоминаниями, счастьем, спокойствием. Дворянская усадьба, переживающая в конце XVIII – начале XIX вв. расцвет, представляет собой особый культурный слой, включающий определенные традиции, образ жизни, нравственные принципы, наконец, особого человека, впитавшего в себя эту среду [4, с. 210]. Для настоящего исследования большое значение приобретает родовая связь дворянской усадьбы и сменившей ее дачи. Краткий экскурс в историю усадебной культуры преследует цель раскрытия этой связи.

Во второй половине XIX в. создаются «усадебные» тексты И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, С. Т. Аксакова, Л. Н. Толстого. В художественном сознании эпохи происходит мифологизация и сакрализация усадьбы как культурного локуса. Е. Е. Дмитриева считает, что русскую классическую литературу в целом можно охарактеризовать как усадебную [5, с. 152]. Усадебный хронотоп часто приобретает черты идиллического,

детские годы героя приравняются к райскому существованию в родовом гнезде, где время течет иначе, чем в большом мире. Защищенное пространство усадьбы, уподобленное микрокосму, дает человеку чувство безопасности и психологического комфорта. Усадьба в целом становится идеальным замкнутым миром, «счастливым пространством» [6, с. 20]. Топос усадьбы становится, по выражению В. А. Доманского, действующим лицом произведения, а события усадебной повести вписываются в «метатекст усадьбы с его знаками, кодами, не только создающими образ мира, но и выражающими концепцию бытия» [7, с. 56]. Л. Н. Летагин основной характеристикой ландшафта усадьбы называет «размытость границ рукотворности и естества – культуры и природы» [8, с. 12]. Более того, исследователь считает, что «усадьба – прежде всего форма пространственной организации жизнедеятельности, поэтому не выглядит „натяжкой“ утверждение, что русская культура в своей основе – культура усадебная» [8, с. 13]. Символизация усадьбы началась еще в XIX в., однако окончательно усадебный миф сформировался к началу XX в.¹, а в 1920–30-х гг. его существование было прервано появлением новой «социально-космополитической мифологии» [4, с. 211].

Культурные ассоциации, связанные с названием пьесы, порождают символическое предположение: речь пойдет о врачевании бытия, некоей перемене, даже сломе, о кризисе жизни. Доктор сада нужен для того, чтобы восстановить утраченный смысл существования.

Игровое пространство, которое моделируется автором, не позволяет интерпретировать пьесу в реалистическом (психологическом) ключе². Мистификация начинается уже со списка действующих лиц – их «не то два, не то три». Автором

закладывается множественность интерпретаций текста, этому подчиняется в том числе финал: остается неизвестным, что видят герои, развернув ковер. Созданный автором игровой образ мира выступает средством передачи состояния реальности. Именно образ сада, являющийся в пьесе одновременно и действующим лицом, и реальным пространством, в котором происходит действие, и символическим культурным топосом, становится миромоделирующим средством.

Образ сада многослоен и реализуется на разных уровнях пьесы: на культурно-символическом уровне, заявленном в названии и создающем культурный контекст; на реальном, социально-бытовом, на природно-биологическом уровнях (место действия) и, наконец, на уровне пространства сознания героев.

Материал и методы

Материал исследования – пьеса Н. Садур «Доктор сада» (2011). Методологическую основу исследования составляют работы по современной драме и творчеству Н. Садур С. Я. Гончаровой-Грабовской, М. И. Громовой, О. В. Журчевой, И. И. Плехановой, О. В. Семеницкой, Е. В. Старченко; исследования по художественному пространству Г. Башляра, Д. С. Лихачева. Основной метод исследования – структурно-семиотический.

Результаты и обсуждение

1. Дачный сад как реальное, бытовое и социально-историческое пространство

А. Сад на даче как реальное место действия

Действие пьесы происходит на даче, почти полностью заросшей диким, необработанным садом. В начале действия сад изображен как реалистический топос: это сад, который требует усилий для восстановления и поэтому пока бесполезен как с практической (ни выращивать новое, ни собирать уже имеющееся нельзя, пока дикий сад не будет приведен в порядок), так и с эстетической точки зрения. Для работы на даче – в саду – Олег Павлович и Лариса Нежины не приспособлены, признают свою беспомощность: им нужен *кто-то*, кто поможет, – «садовник с секатором». Лариса прямо высказывает свою неспособность встать в один ряд с «опытными деревенскими женщинами» («Да пошутила я. О, Господи! Да кто их купит-то? Кислятину нашу? Да кто меня пустит-то? Там опытные деревенские женщины. У них на табуретках и грибочки, и ягода всякая, и овощ огородный, и банки с молоком. И пучочки трав: мята, кашка, иванчай... Мята! Кашка! Иван-чай! Мята-кашка-иванчай!!! [10, с. 506]»); сравнение с ними выявляет

¹ Эпоха Серебряного века, творившая свои неомифы, не обошла стороной усадебный миф. Значение его О. А. Богданова описывает следующим образом: «...благодаря своей особой эмоционально-суггестивной природе, этот миф действует на воображение, волю и поступки людей, демонстрируя и формируя жизнетворческие стратегии патриархально-идиллической семейственности, самоотверженного служения родине, слитности с землей (природой) и народом, переживания русской национальной самобытности, а также поведенческие модели утонченной интеллектуально-эстетической созерцательности, личного благородства и бескорыстия, высокой верности долгу и поэтичного любовного чувства» [4, с. 208–210].

² На первый взгляд, пьеса производит впечатление реалистической и лишена характерных для Садур признаков фантастики (так, например, М. И. Громова отмечает, что «вне зависимости от жанра, ее [Н. Садур] художественный мир балансирует на грани реальности, узнаваемого быта и невыразимо, несказанно чудесного, мистического» [9, с. 202]).

строгую упорядоченность их Космоса (каждый пункт перечисления вырисовывает «земное» практическое существование этих женщин) и «неприкаянность» существования Ларисы. Ассоциативный ряд с фамилией очевиден: как замечает Е. В. Кудрина (Старченко) в своей статье, посвященной пьесе, Нежины – «нежные и неживые – любящие и мучающие друг друга близкие одинокие люди» [11, с. 267]. Не случайно употребляется противопоставление (любящие и мучающие), поскольку внутренние противоречия героев мешают их взаимодействию.

Б. Дача как пространство изоляции, выключенности героев из социума

Примерное время действия пьесы, определяемое контекстом, – конец 90-х гг. XX в. Герои «Доктора сада» остаются за пределами изменившегося мира и символически, и буквально. Олег Павлович – доцент, бывший университетский преподаватель – остался без работы, поскольку его университет закрыли, его жена когда-то была лаборанткой в том же университете, но теперь не работает. Из Москвы – центра жизни – они переселились на дачу, расположение которой не уточняется.

Дачный топос в некоторой степени наследует семантику усадебного, представляя собой место единения, сохранения семейной, родовой памяти, однако лишается статуса микрокосма, которым обладала усадьба: идеал сада-рая в дачном пространстве отсутствует, для него более характерны прагматизм, утилитарность. Дача размыкает нетронутость, замкнутость усадебного пространства и становится противоположностью усадьбе: это пространство временное, сезонное, дачник не вполне хозяин, а временный жилец [12, с. 161; 13, с. 221].

Оторванность от мира в данном случае проявляется отрицательно: дача – временное жилище – становится для героев местом изоляции, постоянной неустроенной жизни. Они остались вдвоем (детей у них нет) и остро переживают свою бесполезность в настоящем историческом времени. Они не смогли встроиться в новое время, оказавшись недостаточно предприимчивыми, и потеряли все, что у них было: работу, социальный статус, окружение (друзья уехали за границу), имущество (квартиру в центре «украли риэлтеры»). Автор создает двойственную неоднозначную ситуацию и, с одной стороны, выражает жалость к «маленькому человеку», попавшему под влияние обстоятельств (вспомним здесь, например, высказывание В. Розова: «Болит у Садур душа за своих человечков» [14, с. 315]), с другой – иронизирует над неспособными к действиям героями.

Герои Садур отказываются принимать настоящее, живут в воспоминаниях, в мечтах о возвращении прошлого. Воспоминания и фантазии подменяют для них реальность. В прошлой жизни Олег Павлович имел уважаемое социальное положение. Сейчас же он стыдится того, что потерял работу и как будто продолжает ездить в университет, на самом же деле подрабатывает грузчиком на станции. Он якобы боится опоздать на заседание ученого совета, повторяет, что на кафедре будут утверждать учебный план, и это не попытки скрыть тот факт, что он больше не работает в университете (это всем давно известно), а желание в первую очередь убедить себя, что все по-прежнему. Герои как бы инсценируют усадебную жизнь. Олег Павлович притворяется, что ездит на работу, Лариса занимается домашними делами. Но так же, как дача – только имитация родового гнезда, герои имитируют уже не существующую жизнь.

Внутренняя ограниченность персонажей распространяется и на пространство дома: он двухэтажный, но зрителю/читателю открыт лишь первый этаж, в определенной степени вписанный во внешнее пространство сада. Второй этаж остается пространством внесценическим и в некотором смысле пограничным. Там находится только Олег Павлович, при этом доподлинно не известно, на самом ли деле он там (сверху доносятся только голоса, при этом не известно, реальный ли это голос или иллюзия). Олег Павлович при этом действует, Лариса – только наблюдает. Так, именно Олег Павлович предлагает разнообразные варианты дальнейшего существования, Лариса же выступает как оценивающий герой; Олег Павлович динамичен, перемещается в пределах дома, выходит за его границы, Лариса всегда находится на сцене; наконец, Олег Павлович раздваивается в сознании Ларисы на мужа и любовника Валеру, она же в этой ситуации остается наблюдателем и может лишь сделать гипотетический выбор в пользу одного или другого. Таким образом, можно предположить, что все происходящее является отражением пространства сознания самой Ларисы. И если события в начале имеют реалистическую мотивировку, то с развитием действия жизнеподобие снимается, уступая место происходящему в пространстве сознания героев. Так реализуется метафора *сад как отражение души*; этим обусловлен тот факт, что действие принципиально не выносится за пределы очень ограниченного пространства, в котором как бы заперта сама Лариса, и перед читателем/зрителем реализуется последовательная проверка Ларисой разных уровней жизни – от проблем большого мира, социальности к личному,

внутреннему. События пьесы начинают моделировать *вглядывание* героини в себя.

2. Сад как природно-телесное пространство

Город тесно связан с социальными отношениями, жизнь вне города на первый план выдвигает естественно-природное, биологическое начало. Если в прошлой, городской, жизни для Олега Павловича и Ларисы главными были социальные отношения, то в настоящем, дачном, существовании от них потребовалось другое – умение вписаться в природную жизнь. Однако идиллии не возникает: природная онтология оказывается им недоступна, на первый план выходят биологические (в том числе возрастные) проблемы.

Действие пьесы разворачивается вокруг сада: в сад герои смотрят, в сад выходят окна их дома, однако то, что происходит внутри сада, остается недоступным или для них (так, Лариса в сад не заходит, лишь наблюдает), или для читателя/зрителя (если Олег Павлович находится в саду, то от воспринимающего сознания пространство сада скрыто). Сад не становится продолжением пространства дома – окультуренным и обжитым. То есть в своей природной ипостаси сад предстает замкнутой, отгороженной от героев структурой, непознаваемый природный мир, существующий отдельно от человека и наполненный биологической жизнью.

Сад, в противоположность героям, витален. Внешняя закрытость от остального мира подчеркивает внутреннюю органичность, жизнеспособность сада. Свою обособленность и недоступность он сохраняет на протяжении всего действия: так, в начале действия «дикий сад весь блестит в горячем солнце» после ночной грозы, в финале же, на следующее утро «сад весь распрямился, недоступный, тугой и гордый» [10, с. 520]. Сад как микрокосмос автономен и изолирован, непознаваем и существует сам по себе. Е. В. Старченко называет сад в пьесе живым персонажем («Так, заброшенный фруктовый сад в „провинциальной“ пьесе „Доктор сада“ не просто место действия пьесы, не только символ потерянного прошлого, унылого настоящего и неопределенного будущего героев, но и еще один живой (!) персонаж, нуждающийся в любви и заботе» [15, с. 293]).

При этом в саду действуют мужчины, или, скорее, те их образы, которые создает Лариса, поэтому для нее сад закрыт.

Герои Садур вступают в неосознанный конфликт с «природной» стороной своего бытия. Эта сфера для них непонятна и всегда была редуцирована: они всю жизнь находились вне ее и не умеют с ней обращаться, т. е. жили в городе,

подчинялись исключительно социальным правилам, не выходя за их рамки. Сейчас же, оказавшись внутри биологической среды, они испытывают противоречия: все вокруг них наполнено жизнью – они же чувствуют недостаток жизненных сил. Состояния болезненности, безжизненности становятся определяющими для жизни супругов и проявляются как метафорически – в духовном разладе, так и буквально: Лариса строго следит за диетой Олега Павловича, якобы страдающего от болей в желудке. Он признает, что уже не молод, остро переживает свое старение и в то же время хочет вернуть молодость и здоровье, страстность в отношениях с Ларисой. Однако его наигранная бодрость и желание стать мо-
ложе не имеют продолжения в поступках.

Лариса, напротив, прямо выражает сожаления о неудавшейся жизни, лишь когда обличает мужа в ревности, доказывая, что любовника нет и на самом деле это он сам, Олег Павлович, страдает раздвоением личности. Она не говорит о себе или своих переживаниях («*Олег Павлович*. Не нужно было тебе выходить за меня замуж. *Лариса*. Не нужно. *Олег Павлович*. Значит, ты жалеешь! Все это время жалела! *Лариса*. Я не жалела. Но не нужно...» [10, с. 520]. При этом героям кажется, что только Олег Павлович подвержен старению, она же остается прежней. В логике драматического действия Лариса сама не стареет, не изменяется, только наблюдает за старением мужа со стороны, что обуславливает особую роль ее сознания для авторского моделирования.

Действие пьесы выстроено таким образом, что центральным персонажем является Олег Павлович: это он разочарован в себе и говорит об этом; он ревнует жену, создавая конфликтные ситуации; наконец, он испытывает проблему понимания и принятия своего я. Однако нам представляется, что Ларисе отведена особая роль. Она чувствует и понимает больше, чем муж. Стоит заметить, что именно женщина часто играет ключевую роль в произведениях Нины Садур: через призму женского сознания ведется повествование в ее прозе, женщина переживает внутренний конфликт. В образе женщины при этом почти всегда проявляется мифологическое начало – мирозидательное, материнское. В одном из интервью Садур говорит: «...каждая баба есть мистик» [16]. Здесь уместно вспомнить об особом отношении Садур к художественному миру Гоголя, источнику многих ее произведений. В этом контексте высказывание концептуально. Женские образы Садур обладают сверхчувствованием, особым взглядом на мир, способностью обращаться к «высшим сферам» (см. пьесу «Летчик»).

Лариса одинока, ее не устраивает состояние ее жизни, с которым приходится мириться. Материнская любовь как сильное и, в случае героинь Садур, болезненное чувство ей также не дана. Нехватка жизни вынуждает ее выстраивать свой мир, в котором недостаток чувств восполняется связью с молодым Валерой. Роль жены ей скучна, роль любовницы вызывает интерес, поскольку в ней есть острота страсти, но социальные нормы заставляют ее сомневаться в выборе. Муж в ее глазах как бы раздваивается: малоинтересный Олег Павлович, о котором нужно заботиться, и молодой Валера. Оба образа недостаточны сами по себе и должны дополнять друг друга: Валера – исключительно телесен, в нем молодость, красота и эротизм, Олег Павлович, напротив, немолодой и нездоровый. Но Олег Павлович обладает интеллектом и способностью к рефлексии, отсутствующей у Валеры. Ни один из них не является достаточным для Ларисы: Олег Павлович недостаточно «жив», а в Валере жизни слишком много, причем только биологической.

Валера появляется как выражение внутреннего разочарования Ларисы в муже: молодой, сильный, красивый. Он представляет собой полную противоположность Олегу Павловичу, но одновременно и сниженно-телесный, стереотипный образ. Валера, чье существование в мире «Доктора сада» до конца не подтверждено («действующих лиц не то два, не то три»), парадоксально является самым живым из персонажей пьесы и как будто выводится в центр природного мира, так как принадлежит саду¹. Это проявляется как в имени (лат. *Valere* – быть сильным, здоровым) и внешности («молодой, сильный, загорелый красавец»), так и в поведении – эксцентричные поступки, сильное проявление чувств. Валера физиологичен, акцентируются только его телесные черты. «Деревенский безработный» (как и Олег Павлович), Валера появляется из сада и исчезает в нем, будто не существуя вне его (Валера. Могу по саду работать. Ветки обрежу, смажу садовым варом, можно зеленкой. От муравьев и тли побрызгаю настоем чеснока или маньчжурского ореха. Химией стараюсь не пользоваться...) [10, с. 512]. Сад ему известен и открыт: он приносит из заросшего сада малину, знает, как нужно обращаться с деревьями.

В ходе развития действия Лариса приказывает Валере убить Олега Павловича, однако все происходит наоборот: Олег Павлович будто бы уби-

вает Валеру и символично закапывает в саду. Реалистически это мотивировано тем, что в заросший сад никто не заглядывает, он надежно скроет все следы; символически – тем, что сад и Валера тесно связаны, поэтому он возвращается туда, откуда пришел². Приказ убить мужа мотивирован для Ларисы выдвижением на первое место природно-телесного: при этом убить должен Валера как более молодой и привлекательный. Однако ситуация разрешается не так, как желала Лариса: «победа» Олега Павловича возвращает действие в начало и показывает некую неотвратимость судьбы: та скучная, непривлекательная жизнь с мужем оказывается единственно реально существующей для Ларисы.

Эта ситуация может быть интерпретирована несколькими способами. Во-первых, убийство (неясно, реальное или вымышленное) рассмотрено в системе биологических норм. Олег Павлович, убив молодого и сильного Валеру – своего конкурента, – возвращается к своей мужской природе. Его поступок обусловлен как самозащитой, так и борьбой за Ларису, т. е. естественно-биологическими причинами. Во-вторых, если Валера – двойник Олега Павловича, то последний окончательно убивает в себе природную витальность и молодость, т. е., с одной стороны, совершает преступление против своей личности, с другой – его поступок обусловлен онтологическим законом, согласно которому невозможно вернуть молодость. В-третьих, убийство Валеры-фантома, существовавшего только в сознании Ларисы и Олега Павловича, может означать освобождение от иллюзий, одолевающих героев.

Сад не случайно отделен от дома: дом воспринимается героями как обжитое и привычное пространство, сад – как непознаваемое, чужеродное, требующее освоения. С появлением Валеры сад вторгается в мир героев, который они старались выстроить как имитацию их прежней жизни. Однако ясно, что прежняя жизнь более недоступна, а к новой герои не приспособлены. Так, для Олега Павловича сад важен как идея: он мечтает о саде и молодости. Лариса противоречива: сад для нее опасен – именно она повторяет слова о необходимости доктора, садовника; в то же время Валера, тесно связанный с садом, одновременно желанен для нее и скучен, пошл. Так реалистический конфликт, связанный с противопоставлением телесного и духовного, старого и

¹ В этом смысле Валеру можно сравнить с теми героями Н. Садур, которые тесно связаны с природным миром и являют собой как бы воплощение не только природного, но первобытного, хтонического, причем Валера появляется не извне, а «изнутри», т. е. порожден сознанием героев.

² Более того, отметим следующее: «В восточнославянских сказках герой попадает через глубокий колодец в чудесный сад, где растут деревья, на которых зреют плоды, дающие силу (моложавые, или молодильные, яблоки). В пермских обмираниях упоминается о больших садах, где побывал странствующий по «тому свету» человек...» [17, с. 530].

молодого, супружеской верности и измены, переносится в план пространства сознания героев.

3. Сад как пространство сознания персонажей

Итак, мир, созданный в пьесе, двоится: размывается граница между внешней реальностью и пространством сознания героев, физически осязаемым и мыслимым. Пространство внешнего действия отражается во внутреннем пространстве персонажей.

Олег Павлович переживает кризис на социальном и природно-биологическом, «возрастном», уровнях. Для него важно «излечиться» от этого, но он замкнут в своем мире, как бы скрывается от реальности. Он внутренне желает проявлять страстную любовь, но вместо этого мучает жену ревностью и мучается сам. Поэтому появляется Валера, который не думает и не сомневается, только действует. Его поведение регулируется инстинктами, природой. На авторском уровне не дается ответа на вопрос о существовании Валеры, в пределах изображаемого мира Лариса доказывает, что Валера и Олег Павлович – один человек («Лариса. В том-то и дело, что ни разу. Ты с ним не столкнулся нос к носу! Ни разу! *Олег Павлович*. Он ловчее меня. Он молод, силен, хорош собою... *Лариса*. Откуда ты знаешь, какой он? Ты его никогда не увидишь! Ты никогда с ним не встретишься, не столкнешься. Потому что он – это ты! Олег, у тебя раздвоение личности. Две личности в тебе одном. Валера и ты. Говорят, так бывает...» [10, с. 529]).

Заросший, недоступный сад – это метафора страха героев перед меняющейся жизнью, страх заставляет скрывать от самих себя все нерешенные проблемы. Валера, появляющийся из сада и в нем исчезающий, существует как идея, текстовая структура, порожаемая сознанием и Олега Павловича, и Ларисы. Его образ формируется, с одной стороны, как не проговоренные Ларисой и Олегом Павловичем и скрытые сожаления о прошедшей – даже потраченной – жизни. С другой стороны, Валера представляет собой воплощение новых иллюзий: о другой, «природной» жизни. Однако и на нее герои не способны, поскольку у них нет не только витальных сил, но и возможности приспособиться, отказавшись от прежнего существования. Поэтому возникшее желание новой жизни и новых отношений, построенных на близости к природе – физиологичности, телесности, оборачивается катастрофой. Помещенные в другие условия герои оказываются в сложном положении: прошлые нормы и установки уже сняты, новые не могут сформироваться. Это обусловлено не только «сопротивлением» среды, которая отторгает героев, но и их

ответным сопротивлением: обвиняя в своих бедах внешние обстоятельства (лишение дома и работы, возраст), они подсознательно чувствуют несовершенство и «раздвоение» в себе. Внутренний конфликт Олега Павловича приводит его к душевному расстройству, и две противоположные личности видит в нем и Лариса.

Кульминацией внутреннего конфликта выступает сцена в садовом душе. Лариса, находясь вне сада, наблюдает, как под струями воды поочередно появляются то Валера, то Олег Павлович. Для Ларисы невозможность выбрать, и необходимость подобного выбора является отражением подсознательного желания другой жизни и разочарования в прежней. Для Олега Павловича эта ситуация – своего рода предельная точка его «раздвоения», после которой он меняется. Это изменение в символическом плане обуславливается также и ритуальным смыслом, которым наделяется мытье Олега Павловича: отмечается, что символика омовения связана с физическим и духовным возрождением («В результате культового омовения (как в водоемах, так и в специально приготовленной жидкости, настоянной на травах) происходило физическое и духовное возрождение» [18, с. 249]). В этом случае возрождения не случается: после убийства героя некуда бежать от самого себя. Конфликты в сознании героев, связанные с непониманием и неприятием себя, объясняют их межличностный конфликт: неумение «выстроить» духовное пространство приводит к неустроенности и внешнего, физического мира (заросший сад, которому требуется доктор).

Со второй картины пьесы нарастает количество образов, не мотивированных реалистически, они хаотически совмещаются, создавая не вполне жизнеподобную картину. Это не только образ сада, свободного и своенравного, но и образ воды, предстающий в разных вариациях: это дождь при ночной грозе, вода в садовом душе, причем как чистая, так и грязная, наконец, вода, которой Лариса моет пол в доме.

Во второй картине пьесы Олег Павлович одолевает ревностью, подозревает Ларису. Здесь же происходит его «разоблачение» и как бы снятие иллюзий: Лариса говорит ему то, что знала давно, – он больше не преподаватель, а «деклассированный рабочий». На мгновение они возвращаются в реальность, чтобы далее снова строить иллюзии: вернуть работу в университете и «предмет» Олега Павловича, жить как раньше. Более того, открывается, что Олег Павлович хочет придумать и пересоздать реальность, т. е. живет в вымышленном мире, в пространстве своего сознания («Я сторонился людей, я записывал

пустяки. В алфавитном порядке. Я знал, как они драгоценны! Я знал, время придет, а как восстанавливать? Ты приступишь – где наша жизнь, Олежек? И я дам ее тебе!» [10, с. 522]. Этот разговор приводит к мнимому согласию: герои как будто примиряются, но в финале второй картины Лариса приказывает Валере убить мужа, т. е. окончательно избавиться от прежней жизни. Однако с убийством Валеры исчезают иллюзии по поводу идеальной жизни в саду и возвращения молодости. Олег Павлович отказывается от дачного существования и мечтает поехать на Север, в далекий Нарьян-Мар – малонаселенный город за полярным кругом, чтобы работать в несуществующем местном университете (совсем как чеховские героини, понимавшие неосуществимость своей мечты)¹.

Заключение

Несмотря на то что пьеса по форме представляет собой диалог между двумя персонажами, подлинного диалога не случается – они остаются каждый в своем воображаемом мире, а пространство сада, в котором сплетаются реальная жизнь и подсознательные представления, становится отражением социального и природного конфликта героев пьесы. Кризис, который переживают герои, обусловлен, как им кажется, внешними причинами, однако к финалу открывается, что дело во внутренних проблемах. Они не могут найти решения и, хотя ожидают «доктора сада», не знают, готовы ли к его появлению. Поэтому финал пьесы остается открытым: не известно, что видят Олег Павлович и Лариса, развернув ковер. Однако становится ясно, что увиденное приведет к трагическому перелому. Финальная ремарка «падает тьма» означает разрушение их мира. Однако и здесь однозначная трактовка невозможна: тьма может означать и неизвестность или пустоту, которые ожидают героев. Сад геро-

ев не превращается в райский сад, где они жили бы в гармонии – они, напротив, из сада «изгнаны». В этих условиях им остается придумывать новые несостоятельные мечты.

Наше исходное утверждение об игровом пространстве пьесы подтверждается, таким образом, организацией ее художественного мира. Сад как многослойный образ представляет собой сочетание разнородных уровней, не организованных иерархически, а наслаивающихся друг на друга. Выстраивающаяся таким образом система может быть моделью мира в предельно сжатой форме. В границах этой модели происходят трансформация и проверка межличностных отношений в разных аспектах. Сад как реально существующее пространство «внешнего» действия открывает другой уровень – пространство сознания, которое оказывается даже более важным. Читатель/зритель наблюдает, таким образом, за действием «внутренним», сценой для которого выступает сад.

В пьесе совмещаются реалистическая и модернистская линии действия. С одной стороны, это реалистическая пьеса о двух героях, выброшенных на обочину жизни, их проблемах и путях их решения. С этой точки зрения конфликт в пьесе социально-психологический. С другой стороны, действие в пьесе модернистское в том смысле, что отражает жизнь героев в их сознании, а конфликт в первую очередь внутренний, но не психологический, а связанный с проблемой самосознания. Неомодернистская игра с пространством выстраивает мир, в логике которого внешнее пространство отражает внутреннее. Непроницаемый и хаотично заросший сад отражает хаос в сознании Ларисы, запутавшейся в противоречиях. Финал пьесы намекает на необратимость жизни, при этом не дается ответа на вопрос о том, что нужно Ларисе, какого доктора она ждет и имеет ли смысл его появление вообще.

Список источников

1. Вольтер. Кандид, или Оптимизм // Философские повести и рассказы, мемуары и диалоги. М.: Академия, 1932. Т. 1. С. 135–269.
2. Хачатрян А. Б. Пространственный образ сада как центральный образ пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» // Язык и репрезентация культурных кодов, 2019. Ч. 2. С. 124–126.
3. Лихачев Д. С. Поэзия садов. М.: Согласие, 1998. 472 с.
4. Богданова О. А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология. М., 2019. 288 с.
5. Дмитриева Е. Е. Русская усадьба: семантика, топос и хронос // Имагология и компаративистика. 2019. № 11. С. 140–173.
6. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: РОССПЭН, 2004. 376 с.
7. Доманский В. А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томского государственного университета. 2006. № 291. С. 56–60.

¹ Исследование чеховского интертекста представляет собой материал для отдельной статьи и потому подробно не раскрывается.

8. Лetyagin L. N. Усадебный металадшафт России // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. М.: Жираф, 2004. № 10. С. 9–18.
9. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М.: Флинта, 2017. 364 с.
10. Садур Н. Н. Доктор сада // Ехай. М.: Культурная революция, 2014. С. 501–531.
11. Кудрина (Старченко) Е. В. Образ сада в пьесах Нины Садур // Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре. М.: ИМЛИ. С. 267–275.
12. Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. 524 с.
13. Синицкая А. В. Ваши шесть соток (Дачная «мифология» в российском культурном контексте) // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: материалы III Междунар. науч.-практ. конф. (Самара, 19–20 нояб. 2009): в 2 ч. Самара, 2010. Ч. 2. С. 217–221.
14. Розов В. С. Пьесы Нины Садур // Н. Садур. Чудная баба: пьесы. М.: В/О «Союзтеатр» СТД, СССР, 1989. С. 314–318.
15. Кудрина (Старченко) Е. В. «Магический реализм» драматургии Н. Садур // Текст, контекст, интертекст: сборник научных статей по материалам международной научной конференции «XV Виноградовские чтения»: в 3 т. М.: Книгодел, 2019. Т. 2. С. 290–296.
16. Заболотная М. Искусство – дело волчье // Петербургский театальный журнал. 1993. № 3. С. 11–15.
17. Славянские древности: этнолингвистический словарь. М.: Международные отношения, 2009. 656 с.
18. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и миры образов. М., 1996. 415 с.

References

1. Vol'ter. Kandid, ili Optimizm [Candide, or Optimism]. *Filosofskiye povesti i rasskazy, memuary i dialogi. Tom 1* [Philosophical novels and stories, memoirs and dialogues. Volume 1]. Moscow, Akademiya Publ., 1932. Pp. 135–269 (in Russian).
2. Khachatryan A. B. Prostranstvennyy obraz sada kak tsentral'nyy obraz p'yesy A. P. Chekhova "Vishnevyy sad" [The spatial image of the garden as the central image of the play "The Cherry Orchard" by A. P. Chekhov]. *Yazyk i reprezentatsiya kul'turnykh kodov. Chast' 2* [Language and representation of cultural codes. Part 2]. 2019. Pp. 124–126 (in Russian).
3. Likhachev D. S. *Poeziya sadov* [Poetry of the gardens]. Moscow, Soglasie Publ., 1998. 472 p. (in Russian).
4. Bogdanova O. A. *Usad'ba i dacha v russkoy literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiya* [Manor and dacha in Russian literature of the XX–XXI centuries: topic, dynamics, mythology]. Moscow, 2019. 288 p. (in Russian).
5. Dmitriyeva E. E. Russkaya usad'ba: semantika, topos i khronos [Russian estate: semantics, topos and chronos]. *Imagologiya i komparativistika*, 2019, no. 11, pp. 140–173 (in Russian).
6. Bashlyar G. *Izbrannoye: poetika prostranstva* [Poetics of space]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004. 376 p. (in Russian).
7. Domanskiy V. A. Russkaya usad'ba v khudozhestvennoy literature XIX veka: kul'turologicheskiye aspekty izucheniya poetiki [Russian Estate in the Fiction of the 19th Century: Cultural Aspects of the Study of Poetics]. *Vestnik Toskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Herald*, 2006, no. 291, pp. 56–60 (in Russian).
8. Letyagin L. N. Usadebnyy metalandschaft Rossii [Estate metalandscape of Russia]. *Russkaya usad'ba. Sbornik OIRU* [Russian estate. Collection of OIRU]. Moscow, Zhiraf Publ., 2004, no. 10, pp. 9–18 (in Russian).
9. Gromova M. I. *Russkaya dramaturgiya kontsa XX – nachala XXI veka* [Russian drama of the late XX – early XXI century]. Moscow, Flinta Publ., 2017. 364 p. (in Russian).
10. Sadur N. N. Doktor sada [Doctor of the garden]. In: Sadur N. N. *Ekhay* [Drive]. Moscow, Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 2014. Pp. 501–531 (in Russian).
11. Kudrina E. V. *Obraz sada v p'yesakh Niny Sadur* [The image of the garden in the plays of Nina Sadur]. *Semantika sada i lesa v russkoy literature i fol'klore* [Semantics of garden and forest in Russian literature and folklore]. Moscow, IMLI Publ., pp. 267–275 (in Russian).
12. Dmitriyeva E. E., Kupcova O. N. *Zhizn' usadebnogo mifa: utrachennyy i obretyonnyy ray* [The Life of the Manor myth: paradise lost and found]. Moscow, OGI Publ., 2008. 524 p. (in Russian).
13. Sinitskaya A. V. Vashi shest' sotok (dachnaya "mifologiya" v rossiyskom kul'turnom kontekste) [Your six acres (dacha "mythology" in the Russian cultural context)]. *Kody russkoy klassiki: "dom", "domashneye" kak smysl, tsennost' i kod: materialy III Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Samara, 19–20 noyabrya, 2009)* [Codes of Russian classics: "home", "domestic" as meaning, value and code: materials of the III International. scientific-practical conf. (Samara, November 19–20, 2009): in 2 parts]. Samara, 2010. Pp. 217–221 (in Russian).

14. Rozov V. S. *P'yesy Niny Sadur* [Plays by Nina Sadur]. N. Sadur. Chudnaya baba: p'yesy [N. Sadur. Wonderful Woman: plays]. Moscow, Soyuzteatr STD, SSSR Publ., 1989. Pp. 314–318 (in Russian).
15. Kudrina (Starchenko) E. V. “Magicheskiy realism” dramaturgii N. Sadur [“Magical Realism” of N. Sadur’s dramaturgy]. *Tekst, kontekst, intertekst: sbornik nauchnykh statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii “XV Vinogradovskie chteniya”* [Text, context, intertext: a collection of scientific articles based on the materials of the international scientific conference “XV Vinogradov Readings”: in 3 volumes]. Moscow, Knigodel Publ., 2019, vol. 2, pp. 290–296 (in Russian).
16. Zabolotnyaya M. Iskustvo – delo volch'ye [Art is a wolf’s business]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*, 1993, no. 3, pp. 11–15 (in Russian).
17. *Slavyanskiye drevnosti: etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities: An Ethnolinguistic Dictionary]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 2009. 656 p. (in Russian).
18. Makovskiy M. M. *Sravnitel'nyy slovar' mifologicheskoy simboliki v indoevropeyskikh yazykakh: obraz mira i miry obrazov* [Comparative Dictionary of Mythological Symbols in Indo-European Languages: The Image of the World and the Worlds of Images]. Moscow, 1996. 415 p. (in Russian).

Информация об авторе

Красноухова Ю. С., аспирант, Национальный исследовательский Томский государственный университет (пр. Ленина, 36, Томск, Россия, 634050).

Information about the author

Krasnoukhova Yu. S., postgraduate student, National Research Tomsk State University (pr. Lenina, 36, Tomsk, Russian Federation, 634050).

Статья поступила в редакцию 03.07.2023; принята к публикации 26.09.2023

The article was submitted 03.07.2023; accepted for publication 26.09.2023