

УДК 821.161.1

Петрова А.В.*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова***СКРЫТЫЙ СЮЖЕТ В РОМАНЕ Н.Н. САДУР
«ЧУДЕСНЫЕ ЗНАКИ СПАСЕНИЯ»**

Аннотация Статья посвящена проблеме интерпретации романа Н. Садур «Чудесные знаки спасения». В статье сопоставляются два уровня повествования – бытовой и фантастический – и предпринимается попытка обнаружить сюжет. Подробный анализ текста показал, что роман объединён темой ложного и истинного мировидения, автор исследует проблему взгляда человека на реальность, который определяет его внутреннее и внешнее существование. «Прямой» взгляд признаёт только видимую сторону, «перевернутый» отрицает явленное и обращается к скрытому. Оба взгляда отличаются неполнотой и ведут к искажению картины мира, и только пограничное положение открывает героине подлинную реальность.

Ключевые слова: Садур; роман; сюжет; прямой, перевернутый взгляд на реальность; картина мира.

A. Petrova*Lomonosov Moscow State University***THE HIDDEN PLOT OF NINA SADUR'S NOVEL
“MIRACULOUS SIGNS OF SALVATION”**

Abstract. The article focuses on the interpretation of Nina Sadur's novel “Miraculous Signs of Salvation”. The author of the article compares two levels of narration (real-life and imaginary) and attempts to discover the plot. The thorough analysis reveals the theme of obscure and truthful worldview in the novel: Nina Sadur explores a human view of reality, which determines his inner and outer existence. The ‘direct’ view presupposes only the visible, outward understanding whereas the ‘inverted’ one allows her to see the hidden. Both approaches lack integrity and lead to the distortion of the worldview. Only the third option gives us an opportunity to see true reality.

Keywords: Sadur, novel, plot, direct, inverted view of reality, worldview.

Роман Н. Садур «Чудесные знаки спасения» (1989) посвящён истории отношений героини-повествователя Нины с певцом Сашей и с семьёй Марьи. Роман отличает ярко выраженное автобиографическое начало, на это указывает идентичность имён главной героини и автора, совпадение их жизненных обстоятельств – тяжёлые условия соседства Нины Садур с семьёй Марьи воссозданы в документальном очерке О. Дарка, посвящённом писательнице [2]. За романным героем Сашей также угадывается реальный прототип – рок-поэт Александр

Башлачёв, трагическая гибель которого потрясла артистическую среду и поклонников. Повествование включает документалистику (топографическая точность в описаниях), мистические (эпизод с двойником), фольклорные (разговор с веткой) и сказочные (невидимый волк) элементы. Повествования, где сюжетобразующим выступает фантастический элемент, дают возможность, по утверждению Б.В. Томашевского, двоякого прочтения, где фабулу можно «понимать и как реальное событие, и как фантастическое» [5, с. 195]. В данной статье предлагается такая интерпретация, которая позволит объяснить особенности авторского мировидения и дешифровать различные эпизоды. Реальность в романе и определяющие её координаты времени/пространства предстаёт искаженной восприятием героини.

Временная ось, которая выстраивает событийный ряд, подвергается редукции. Нина чувствует себя застывшей в некоей длительности, которая не измеряется днями, неделями, годами. Время воспринимается ею как замершее в одном бесконечном «сейчас», длительности, которая обнаруживает неизменность и постоянство в самом движении и приобретает характер условности, становится функцией, частью пространства: «Шли годы. Стояло лето. Шли годы. Стояло лето. Годы шли, шли, шли» [4, с. 178]. Чтобы не раствориться в этом однородном потоке, героиня «держит» в памяти мысленные ограничители – начала развития ситуации, точку истока – и разрешения, исхода, замыкая событийный мир и не давая ему распастись: «От этой его зоркости моё сердце и расплакалось на виду у двух его внимательных глаз. А

на самом деле это было отчаяние. <...> Маленький, далёкий пробег его по сердцу. Смутный. Перед будущим отчаянием, которое обрушится в конце» [4, с. 160].

Сжатость временной оси вносит драматическое напряжение в повествование, основную нагрузку по организации и выстраиванию художественного мира берёт на себя пространственная вертикаль. Перед нами проходит ряд картин, наполненных зашифрованным смыслом и посвящённых раскрытию изначальной ситуации, прояснению её невидимых сторон. Принцип подобного построения передаётся во фрагменте с невестой: «Не найдя, как не расстаться, – крутила, как сумасшедшая, ручку камеры, пока жених <...> опускался на дно синевы беспробудной. И ещё наклоняла вслед, в глубь крутила, в бездну ввинчивалась объективом...» [4, с. 156]. Отметим, что в данном отрывке автор через образ воплощает свою установку выявить ситуацию с максимальной полнотой, выйти за грань очевидного и умопостигаемого.

Если время для героини условно, то пространство, напротив, слишком конкретно, определённо и ограничено стенами коммунальной квартиры. Взгляд Нины на мир сужается до пределов её комнаты и кажется застывшим, не способным обратиться ни на что иное. Будучи отгороженной от внешнего мира, Нина видит свою квартиру наподобие бескрайнего поля, где идёт непрекращающаяся битва: «Лысая Сальмонелла мечтает о моих волосах. Поэтому, когда они бьют меня, Жопа мечтает нарвать для своей матери побольше. Но тщетно. К Сальмонелле не пристают мои шелковистые длинные

пряди <...> И я выметаю все ленточки. Сама свои волосы выметаю. Убитые на войне» [4, с. 155]. Восприятие героини оказывается прямо противоположно очевидному – так, маленькая комната предстаёт открытым пространством; заурядные люди – семья Марьи – приобретают монструозные черты; талантливый певец Саша оборачивается простым «дурачком» [4, с. 162].

Остановившийся во времени мир приходит в движение тем, что начинает раздваиваться, преломляться на два плана – условный, неправдоподобный (эпизоды с двойником, невидимым волком) и натуралистический.

Внутренний мир героини оказывается расколот на противоположные состояния – ненависть к Марье и любовь к Саше. Оба эти чувства переполняют Нину настолько, что в определённый момент достигают апогея – вражда с соседями выливается в колдовство, направленное на претворение в реальность мечты об их смерти; любовь к погибшему Саше порождает желание выброситься из окна, при этом осудив такой путь: «Похабно убиться. <...> Издревле ясно – живые всё сделают. Даже для окаянных. Самоубийц» [4, с. 173].

Два уровня изображаемого мира – конкретно-реалистический и условно-образный, две фабульные линии – истории любви и ненависти – могут быть сведены в некий обобщающий сюжет, который связывает все разрозненные части воедино, объясняет композицию и позволяет дешифровать непонятные фрагменты. Чтобы увидеть скрытый сюжет, необходимо сфокусировать внимание на фигуре главной героини.

В основу сюжета заложен конфликт «человек-мир», который описывает противостояние Нины и её окруже-

ния. Сюжетное развёртывание изображает поиск героиней пути примирения с самим фактом существования, с заданными и чётко определёнными жизненными границами, которые сковывают свободу человеческого духа и подчиняют его. Конфликт приобретает особенную остроту и глубину вследствие того, что героиня, как передаёт эпиграф, ощущает себя царевной, но весь внешний мир – жизнь в коммунальной квартире, притеснения со стороны соседей, бедность, одиночество – пытается доказать ей обратное.

Несовпадение героини с миром, непримиримость с судьбой и обстоятельствами продолжаются до тех пор, пока она не исчерпывает все способы отторжения реальности и не выходит к познанию условия взаимного сосуществования. Сюжет последовательно рассказывает о трех возможных для героини точках зрения на мир, каждая из которых детерминирует всю её жизнь и является движущим импульсом всех её поступков. Картина мира на протяжении повествования остаётся неподвижной, во всех случаях одинаковой – изменению подвергается только положение наблюдателя, Нины, которая незаметно смещается по отношению к изображаемому, начиная с доминирующей позиции («над» миром), проходя через предельное умаление себя («под» миром) и достигая состояния равновесия („в стороне” от мира). Для того чтобы подробно рассказать о точках зрения, с которых героиня смотрит на реальность, необходимо обозначить общую картину мира.

Картина мира

Главным объектом изображения выступают люди, их описание всецело

определяется личным отношением героини-повествователя – неприкрытой ненавистью (семья Марьи) или тайной любовью (Саша). При описании персонажей на первый план выдвигаются некие основы, которые определяют их поведение и мироощущение. Очевидно, что изображение соседей строится на приёме гротеска, где они помещаются под увеличительное и, соответственно, искажающее реальные пропорции стекло. Такой приём помогает Нине высветить невидимую глубину человека, которая проявляет себя в пограничных, экстремальных условиях. Так как время выполняет подчинённую функцию, пространственная ось с полюсами нижнего (земного) и верхнего (небесного) даёт нравственно-ценностное ориентирование в изображаемом мире.

Внизу вертикали располагается семейный клан соседей во главе с Марьей. Они воплощают основанную на инстинктах и потому в основе своей слепую, лишённую человеческого начала силу Земли. Семейство Марьи отличает захватнический подход к миру, стремление любыми способами укрепиться в нём и упрочить своё положение, отвоевать себе как можно больше пространства: «Они любят, чтобы ими густо пахло. И чтобы я со слепу наступала в эти мягкие кучи» [4, с. 155]. Их главное свойство – неразличение высокого и низкого, смешение полярных понятий, жажда поглотить любой порядок своей стихийной природой, обратив окружающий мир в хаос, аморфную среду, где отсутствуют границы и все предстаёт одинаковым: «Но ведь у них всё, решительно всё перепутано – даже волосы неправильно расположены!!!» [4, с. 155]. Нина видит

их живущими во тьме, под землей, они представляют родовое начало, которое несёт потенциальную угрозу личности, поэтому их заурядность, проявляющаяся в плоском и утилитарном мышлении, принимает зловещие, демонические очертания.

Случайно оказавшийся в гостях у героини Саша располагается в верхней части организованного по вертикали мира, сосредотачивая в себе возвышенное, «космическое» начало и обладая полярными соседям качествами. Саша не укоренён в жизни, не вписан в земной и строгий порядок, его взгляд направлен в глубь себя, сосредоточен на своём духовном мире: «Послушай, Саша, у тебя под кожей летучая, ясная кровь. <...> Ясно, тебе нужны только свои песни, которыми ты славишься на всё лето» [4, с. 159]. Своё впечатление от героя Нина передаёт через понятия воздуха, широты и простора: «Славься под сияющими кронами очарованных деревьев! И у берегов рек славься! И у самого синего океана» [4, с. 159].

Саша и соседи абсолютно противопоставлены друг другу, однако их оппозиционность оказывается относительной, когда к картине мира подключается третья координата – Нина, которая подрывает изнутри их очевидное различие, обнаруживая в нём скрытое сходство.

Изображая перед Сашей своих соседей, Нина пытается внушить испытываемое ею чувство страха с надеждой, что он его разделит, – но, встретив его непонимание, открывает изъясн в казавшемся идеальным героем: «Он просто не умеет видеть ужас жизни. Он даже не понимает, что это есть. Он просто дурачок» [4, с. 162]. Таким образом, Саша не может почувство-

вать ужас, заключённый в заурядной жизни, и поэтому он не отличается пронизательностью, способностью видеть суть. Нина обнаруживает, что она своей духовной организацией превосходит его: «...там, на груди Саши, спрятан был маленький колокольчик чистейшего серебра... Верный дружок и малыш. <...> Я расстроилась, что этот Саша первый так придумал, про верного дружка, а я, намного тоньше, умнее и красивее, – не догадалась» [4, с. 160]. Саша и соседи из-за их тяготения только к одному полюсу мира предстают в восприятии героини не совсем людьми, их отличает замкнутость на себя самоё, что ведёт к отсутствию пронизательности и подлинной человечности.

Таким образом, в абстрактной картине мира оппозиция «Саша/соседи» остаётся абсолютной, но по отношению к героине она вскрывает свою относительность, где и Саша, и соседи, сохраняя своё полярное положение в мироустройстве, наполняются отрицанием. Нина видит себя как находящуюся по другую сторону от героев. Первая часть сюжета посвящена изображению прямолинейного взгляда героини на мир, где она предстаёт цельным человеком, который отличается пронизательностью и поэтому постигает подлинную, «объёмную» картину мира.

Прямолинейный взгляд на мир

Ощущение героиней собственной цельности и человечности образно передаётся в начальном фрагменте: «Это от напряжения чёрный зрачок разошёлся и льёт в наш светлый мир жгучую горечь мою. Грудь моя ноет зажатым рыданием, а снизу, из-под ног,

сквозь ступни – вверх по жилам ног, через всю меня – навывлет – оно. Бью зубами и сейчас разорвусь, но нет же! брошусь к окну – подышать солнышком» [4, с. 151]. Местоимение «оно» занимает пограничное положение по отношению к мужскому и женскому началам. Это слово может восприниматься двояко – ассоциироваться с аморфностью, размытостью и бесполостью (прямое значение) либо с андрогинностью, двуполостью, вмещением противоположного в экстремальном варианте (обратное значение). Нина указывает на чувство в себе невидимой силы, которая раскалывает её на две части, но, доступная ощущению, не имеет вербального выражения, точного определения, поэтому требует словообраза – когда форма слова подсказывает смысл, который в него вложен.

Уверенность Нины в объективности своего восприятия и в своей человеческой цельности настолько велика, что схожа с гордыней, замкнутостью на себя самоё, где она отгораживается от мира вследствие своей исключительности. Формируя картину мира, героиня опирается на свои устоявшиеся представления, жизненный опыт, пол: «Я знаю, какие мужчины. Полугармонь. Она сама говорит, что она мужчина, и я верю, потому что от Полугармони трясешься и клацаешь зубами» [4, с. 158]; «...ты не понимаешь, что я женщина. <...> И мне нужна хотя бы мягкая кровать с более-менее простынями» [4, с. 159]; «Ага, вот почему не звонит – он погиб. Может быть, даже талант. Это тоже понятно» [4, с. 163-164]. Нина здесь выступает в роли некой безличной инстанции, которая растворена в наборе правил,

установок, схематических конструкций и, будучи несопоставима ни с кем из окружения, занимает позицию «над» миром, принимая своё мнение за единственно верное и безошибочное.

Вследствие искажённого представления о себе Нина остаётся глуха к своему первоначальному впечатлению, когда она почувствовала наличие невидимой связи с Сашей. Вместо того чтобы исполниться страхом при виде соседей, Саша начинает бояться Нину, тем самым невольно указывая на её чересчур высокое, не соответствующее истине представление о себе. Таким образом, картина реальности, где Нина выступает в качестве Абсолюта, оказывается смазанной, сконструированный «космос» – слишком безжизненным и закаменелым в своей неподвижности. Когда Саша сидит в гостях у Нины, его лицо мертвеет, отражая удушающую атмосферу, которую она создала вследствие безапелляционности и негибкости своего мышления.

Положение героини по отношению к исходной картине мира сотрясает и переворачивает приход двойника в ночном видении, которое она проживает как реальность, наяву. Таившееся в глубине чувство к юноше, которое героиня не хотела признавать за истинное и живое, выходит на поверхность, поддаётся осознанию, высвечивается при сопоставлении с кем-то похожим на него. Если в начале Нина говорит, что таких, как Саша, тысячи, то теперь постигает обратное: «Этот, кто бы он ни был, не смел передразнивать Сашу! <...> Это бездушие, циничное скотское бездушие – перенимать милое лицо... Да ещё и украсить здоровыми зубами. Он и с чёрными был прекрасней всех!» [4, с. 167].

После сцены сражения с двойником Саши происходит изменение положения героини по отношению к реальности, переворачивание её взгляда на себя в исходной картине мира и реализация другой модели поведения – из открытой борьбы с миром Нина переходит в затаённое, не выказывающее себя во внешнем противостояние. Смещение с наружного, открытого уровня отчасти происходит вследствие того, что героиня переживает трагедию гибели единственно, как оказалось, близкого ей человека, в соизмерении с которой вся её ежедневная борьба предстаёт как бесконечно малая и бессмысленная: «Они <соседи> меня били, а я даже не кричала. <...> И уж в сравнении с тем, как били меня ночью, они-то били меня по поверхности <...> ничего не понимая в глубинных тайно-горячих ранениях, когда ваше голое сердце покусывают злые розовые губы» [4, с. 175].

Таким образом, первым знаком спасения выступает газетный лист с изображением Саши и вестью о его гибели, и, как прямое следствие, приход его двойника в сне-видении. Мы видим ситуацию, когда Саша спасает Нину фактом своей смерти, которая действует на неё с такой силой, что снимает ложные покровы с её жизни, обнажая пустоту и иллюзорность всех схем и умозрительных конструкций, которыми она пыталась отгородиться от реальности. Героиня освобождается от того «плена разума», в котором она оказалась из-за прямолинейного взгляда на мир, подразумевающего доверие только к рассудочной, постигаемой рационально стороне жизни. После сна-видения Нина лежит, замотанная в простыню, что создаёт образ человека, который испытал второе

рождение и увидел мир «очищенно», детскими глазами, в первозданности и полноте восприятия: «Я лежала, мне было больно, и я была живая <...> мне нравилось, что можно думать без мыслей и все понимать. Я правильно понимала про все, про весь мир, про все его звуки и дела <...>» [4, с. 176].

Познав ошибочность прямолинейного взгляда на мир, героиня изменяет тактику поведения: с открытой борьбы она переходит к затаённым вражде и протесту. Дальнее на примере жизни героини иллюстрируется, что происходит в том случае, если человек с внешнего мира обратит свой взгляд в глубину себя, уйдёт в своё внутреннее «подполье».

«Переворачивание» исходной ситуации

Внешне исходные координаты сохраняются – Марья по-прежнему внизу, Саша в верхнем полюсе пространства, но смещается положение Нины по отношению к ним. Если ранее она выступала в положении «над» картиной мира, то теперь она уходит «под» неё, вовлекаясь в сферу воспоминаний, образов и не выказывая себя вовне. Происходит обратный процесс – героиня всецело обращается к иррациональному, невидимому, существующему только в её воображении. Иллюзии выдаются героиней непосредственно за реальность, и она сама, надев на себя маску смирения и добродетели, предстаёт в облике того, кем не является по сути. Её показное смирение преследует цель сохранить образ Саши наполненным силой живого чувства и, следовательно, «объёмным» и нетленным. Нина обращается к кому-то невидимому: «Пусть будет, будто бы я смирилась. И мне всё по-

нравилось. Всё, в чём я живу. Всё ясное-низовое. А за это пусть будет всегда, когда я захочу, пусть в туманце <...> – юноша идёт» [4, с. 173], тем самым непреднамеренно совершая сделку с духом небытия, который выдаёт пустоту за наполненность и отдаляет от подлинного. Именно дух небытия приходит к героине в облике двойника, копируя в точности черты Саши, но не повторяя его одухотворённой человеческой сути.

Марья и её семья неспособны отличить истинное от только кажущегося таковым, они принимают личину за лицо и начинают видеть в Нине, не проявляющей к ним больше враждебности, своё отражение, подобие, поэтому коммунальная война сменяется добродушным соседством. Жизнь героини начинает напоминать бег по кругу, где она исполняет бесконечные поручения Марьи, которую по-прежнему ненавидит: «...мне тетя Марья поручила купить килограмм говна <...> Вот мне тетя Марья поручила достать рыбьих голов, она их наварит, она очень любит» [4, с. 178].

Вступив на путь видимого приятя обстоятельств, героиня отдаляется от некогда живого и близкого образа Саши, он тускнеет и растворяется в будничном потоке её жизни: «Вдруг в окне – знакомый голос. Ах, Саша, Саша, ты всё тот же! <...> Нет, не зайду к тебе, времени нет у меня <...> Раза два или три, носясь по делам, слышала знакомый голос. Всё бы тебе, Саша, петь по гостям, и чай не-сладкий. А жизнь-то идёт ведь» [4, с. 178]. Такой уход от искреннего чувства обусловлен тем, что Нина становится проводником духа небытия в мир, она изображает то, чего нет, вводя соседей

в обман и тем самым создавая видимость себя в глазах мира.

Смещаясь с внешнего, открытого уровня борьбы в глубину личности, конфликт Нины с миром начинает разрушать её изнутри. Несоответствие видимого внутреннему разрастается, образуя зияние, выливаясь в желание окончательного разрыва связи с внешним миром путём его уничтожения.

Нина снова оказывается в ситуации пограничья, она маркирует этот момент как знаковый, переломный «И вот наступил этот день» [4, с. 178]. Героиня стремится как можно дольше удержаться на границе, чтобы максимально вместить в себя противоборство и исполниться нечеловеческой силой ненависти, с помощью которой она насильно сможет переломить ход жизни и нарушить предзаданный порядок: «Надо стоять, пока прожигает сквозь босые ступни – оно из такого далека, куда уже не заглянуть. Надо стоять, пока хватит сил. Вот о н о почувало меня. Вот о н о стягивается отовсюду. <...> “Я выдержу, – говорю я. – Давай!!” И о н о входит в ступни <...> О, теперь сила во мне! Сила раскачивает меня» [4, с. 179 – 180].

Нина начинает колдовать, обычные предметы: ведро, тапок, половая тряпка – становятся магическими, связанные с ними манипуляции обретают сакральный смысл. Героиня настолько теряет связь с реальностью, что искренне верит в действие приворота на смерть: «Сейчас вы сдохнете! сдохнете! сдохнете! <...> Когда окурки и сохлые сопки упадут на асфальт, враги разобьются на дороге до смертельной крови» [4, с. 181]. По сути, становится не важно, воплотится ли колдовство в жизнь, так как оно почти произошло

в сознании героини – она поверила в действенность своего ритуала с такой силой, как если бы действительно предприняла попытку физической расправы с Марьей.

На пути перехода за грань, за которой начинается распад личностного начала (безумие, преступление, смерть), возникает «помеха» – газетная фотография Саши, случайно оказавшаяся в поле её зрения. Изображение Саши заставляет Нину замереть на пороге, в зоне междумирья, временного и пространственного провала. Хронотоп порога, по мысли М. М. Бахтина, непосредственно связан с интуитивными прозрениями, откровениями, переломными моментами сознания героя. «Время в этом хронотопе, – пишет учёный, – является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени» [1, с. 397].

Нина видит Сашу в непосредственной близости от себя и в то же время находящимся по другую сторону. Воображаемый диалог передаёт суть того, что открылось Нине, он исходит из глубины её сердца: «Это ты сорвала, наконец, пелену и открыла себе знак – лицо моё стало бумагой» [4, с. 181]. Очевидно, что героиня смотрит на Сашу и при этом не видит его, не узнаёт – наполненный живыми чувствами образ превратился в своё омертвелое, плоское подобие, а изображённый на фото человек оказался предан забвению, ушёл в небытие. Более того, Нина настолько одержима желанием мести соседям, что у неё возникает мысль вернуть окурки соседей в лист с фотографией Саши, тем самым смешав нижний и верхний полюса в изначальной картине мира, обратив порядок в хаос,

где нет ни одной абсолютной ценности и всё подвергается осмеянию, издёвке, кощунству. Далее Саша «произносит»: «Но последней (не спрашивай, какой) волей я посмотрел на тебя из бумаги лицом» [4, с. 181]. Эти слова означают, что на фотографии внезапно проступил взгляд, и поблещкий со временем образ на одно мгновение ожил и высветил суть, зеркально отразил произошедшую с Ниной перемену.

Фотография выглядит как случайность, простое совпадение, но именно она выступает вторым знаком спасения, который нарушает закономерный и предсказуемый исход ситуации, останавливает героиню на черте, не позволяя перейти её.

На «чуждость» знака указывает, во-первых, его появление в переломный, решающий момент; во-вторых, его адресная направленность, единичность, неповторимость – ничто не могло удержать Нину от последнего шага, кроме фотографии, которая предстаёт для неё как единственно говорящая. Эта случайность даёт Нине запредельный опыт веры, позволяет ей достоверно ощутить присутствие невидимой и спасающей силы.

После этого события героиня, не переступив черты, замирает в состоянии колебания, балансирования между противоположностями, она останавливается в ситуации безвременья. По утверждению Н.Т. Рымаря, семантика порога характеризуется парадоксальностью: «это семантика обретения ясного сознания и одновременно семантика неопределённости, <...> промежуточных состояний и ожидания чего-то, что принесёт с собой важные изменения» [3, с. 113]. Своё положение на грани между жизнью и смертью ге-

роиня воспроизводит во фрагменте с волком, где через условно-метафорическую форму указывает на исчерпание исходной конфликтной ситуации.

В стороне от мира, выход за пределы реальности и возвращение в неё

В финальном эпизоде исчезает конкретно-бытовой план, посвящённый теме коммунальной войны, но появляется неожиданный, новый герой – невидимый волк, к которому Нина обращается с просьбой переправить её к погибшему Саше. Время от времени героиня выглядывает из окна комнаты, чтобы прыгнуть на волка – но он прячется, и она видит оскал «похабной морды асфальта» [4, с. 183], которая ждёт её падения. Сказочные очертания, которые принимает повествование, скрывают относящийся к теме смысл. Чтобы его постичь, необходимо обратиться к образу волка и определить, в чём состоит его служение Нине, о котором говорится в эпитафии: «В темнице там царевна тужит, А бурый волк ей верно служит» (А.С. Пушкин).

Волк проявляет себя только с связи с героиней, обретает свой онтологический статус непосредственно через неё. Нина и волк – это неразрывное единство, целостность – они оба находятся в одной системе координат и попеременно меняются местами друг с другом: героиня подходит к окну, чтобы прыгнуть на волка, – он прячется; когда она заходит в глубь своей комнаты – он выходит наружу, сидит под окном. Такие сдвиги, смещения их положений происходят неоднократно, ритмизованно и напоминают двусторонние качели, состояние колеблющегося равновесия, балансиро-

вания между верхней и нижней границами. Когда Нина выглядывает в окно (наружу) с желанием прыгнуть и спасти Сашу, волк забирается в дом (вовнутрь) и своим отсутствием возвращает её обратно в жизнь, в суровую реальность с людьми наподобие Марьи. Как только героиня погружается в повседневность, которая несёт забвение, невидимый волк возвращается и снова притягивает, манит её тем, что она чувствует его присутствие, а вместе с ним реальность осуществления невозможной мечты победить смерть и воссоединиться с Сашей.

Волк – это отражение самой Нины, которое она увидела, на примере своей жизни познав собственную раздвоенность. Они оба пребывают в пограничном положении, но если Нина, чтобы сохранять равновесие, вынуждена постоянно балансировать, отклоняться то в одну, то в другую сторону, испытывая на себе силу притяжения Земли, то волк благодаря своей потусторонней, не подчиняющейся законам жизни природе стоит неподвижно, мертво, оборачиваясь либо своим собачьим, то есть зримым, буквальным, чётким ликом к миру, либо волчьей, ускользящей от рационального понимания сущностью. Кем предстанет невидимый волк, всецело зависит от Другого, стороннего наблюдателя. Его истинный облик таков, что он и волк, и собака одновременно – и днём Нина находит под окном собаку, а вечером, в сумеречное время чувствует присутствие волка.

Если при прямом и перевёрнутом взглядах на реальность Нина видит себя цельной, то здесь она познаёт необратимую «ущербность», искажённость человеческой природы, раздво-

енность, которая рождает потребность в находящемся по ту сторону Другом.

Нина с помощью невидимого волка замирает в этом состоянии шаткого равновесия, постоянного колебания и балансирования между двумя противоположными полюсами. Определяя своё положение, героиня сравнивает себя с веткой, с которой она разговаривает в начале и которая отличается от всех остальных деревьев тем, что не имеет корня, опоры и удерживается чудом: «...вон я расту на твоём этаже на цыпочках. В щёлке расту я уступа дома твоего. А подо мной гуляет высокий воздух. И надо мной гуляет высокий воздух. Я расту меж двух воздушных» [4, с. 151].

Оказываясь в пограничном состоянии, Нина смещается в сторону от мира, представляя собой нечто обратное ему. Героиня, которая «зависает» на краю, своим смертельным положением опровергает мысль о том, что человек – сын Земли, и, воплощая собой обратный земным законам порядок, подвергает сомнению их истинность и незыблемость.

Подобную позицию Н.Т. Рымарь определяет как точку внаходимости, которая «позволяет изолировать и активизировать значения всего, что находится по ту и другую сторону порога» [3, с. 111]. Преувеличенное, напряжённое переживание героиней пустоты внутреннего и внешнего миров рождает опыт запредельной веры и запредельного отчаяния, которые, попеременно сменяя друг друга, не дают ей утвердиться на чём-то одном, вводят её в ситуацию изначального незнания и тем самым позволяют сохранять ощущение реальности, чистоту восприятия.

Таким образом, наличие связи с Другим постигается Ниной через переживание абсолютного разрыва, гармония достигается за счёт максимальной дисгармонии, целостность исходит из ощущения глубинной раздвоенности. Роман воспроизводит такую модель реальности, где конфликт между героиней и миром доводится до предельной степени – будучи относительным вначале, он абсолютизируется в конце и таким способом выходит к парадоксальному разрешению.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Изд-во «Художественная литература», 1975. 504 с.
2. Дарк О. Письма тёмных людей. Из цикла очерков о людях литературы и андеграунда // Независимая газета. 2001. 19 января. С. 13.
3. Рымарь Н.Т. Порог и язык порога // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках / науч. ред. Н.Т. Рымарь. Вып. 4. Самара: Самарский ун-т, 2006. С. 108-124.
4. Садур Н.Н. Чудесные знаки. М.: Вагриус, 2000. 384 с.
5. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 2001. 334 с.