

**ЧЕХОВ И ПЕТРУШЕВСКАЯ:
К ПРОБЛЕМЕ ПАРОДИЧЕСКОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ
("Три сестры" – "Три девушки в голубом")**

В начале 70-х годов Л.Петрушевская создает пьесы, которые позволяют ее впоследствии назвать неформальным лидером поствампиловской драмы "новой волны" 70-80-х годов XX века. "Новая волна" продолжает традиции русской социально-психологической драмы. Поэтому большинство исследователей полагает, что в случае с Петрушевской мы имеем дело со своеобразным возрождением традиций "критического реализма в соединении с игровой природой литературы и элементами абсурда"¹.

Подходя к пьесам Петрушевской как к реалистическим, можно всерьез говорить о традиционности ее драмы. Чаще всего речь идет о чеховской традиции², которая обнаруживается в пьесах современного драматурга и на конфликтном уровне, уровне драматического действия, героев и уровне выражения авторской позиции. Наиболее интересным случаем взаимодействия Петрушевской с чеховским театром является пьеса "Три девушки в голубом". В ней не просто находит свое отражение чеховская традиция, но и сам текст выстраивается как пародическое прочтение пьесы Чехова "Три сестры".

В драматическом роде авторское повествование сведено к минимуму. Оно представлено так называемым "побочным текстом" – названием, афишей, ремарками. Но в обозначении авторской стратегии "побочный текст" играет немаловажную роль. Поэтому открытое обращение современного драматурга к первоисточнику – пьесе А.П.Чехова "Три сестры" – заставляет читателя поместить текст пьесы Петрушевской в контекст чеховской драмы.

Трансформация названия пьесы классика русской литературы, изменение автором жанрового обозначения произведения (драма > комедия) свидетельствуют об усилении комического начала в современном произведении. Что же становится объектом авторского внимания, вызывающим смех? Чеховский мир,

воссозданный средствами иного, не чеховского жанра? Современный человек, попавший в чеховскую ситуацию? Или же это авторская ирония, свидетельствующая о новом понимании Петрушевской роли и задачи искусства на нынешнем этапе развития литературы?

В момент появления пьесы “Три девушки в голубом” – в 80-е годы – многими критиками давался довольно однозначный ответ: Петрушевская, с определенным пиететом относящаяся к классической культуре, довольно жестока по отношению к современникам, отсюда ее смех над их попытками выбраться на поверхность жизни, достичь желаемого. Так, Н.Кладо обвинял драматурга в том, что она “свысока” рассматривает героев, относится к ним с пренебрежением³. М.Золотоносов называет Петрушевскую “жесточкой бытописательницей”⁴.

Самым часто повторяемым тезисом тех лет был тезис о “магнитофонной правде” пьес Петрушевской, в которых автор даже не старается “отобразить” материал, подвергнуть его эстетической обработке. В качестве примера можно привести рецензию на первые спектакли по пьесам Петрушевской А.Смелянского. Умный, тонкий критик довольно холодно отзывается о новом авторе. А.Смелянский счел пьесы Петрушевской особым типом “физиологического очерка” в драме, “в котором дистанция между писателем и объектом как бы стерта, размыта, уничтожена. Репортаж идет со “скрытой камерой”, писатель словно боится обнаружить себя и спугнуть “натуру”⁵. И причиной такого отзыва является подход критика к современным текстам как к традиционным реалистическим пьесам, что, судя по всему, в отношении театра Л.Петрушевской не совсем справедливо. Спустя несколько лет, уже в 1985 году, А.Смелянский возвращается к теме и открывает иную, чем это было обозначено у него же ранее, природу текстов современного драматурга. В ее театре основное действующее лицо вовсе не жизнь со своими законами, противостоящая человеку (как это было у А.П.Чехова), а слово. Петрушевская, по утверждению А.Смелянского, окончательно не “фильтрует” и не “процеживает” слова сквозь “литературное сито”. Но такая манера работы со словом соответствует той задаче, которую ставит перед собой драматург: “...возникает искуснейшая речевая ткань, в которой штампы не только не заслоняют человека, но как бы впервые приоткрывают его сокровенную суть”⁶.

Речь персонажей “сделана” так, что у каждого свои штампы, своя манера речи, которая соответствует его “сложному спазматическому развитию мысли и чувства, задавленного и заклиненного на простых вещах”⁷. Слово рождает образ, создает ситуацию и ее завершает не по законам жизни, а по законам разных словесных жанров.

В качестве примера рассмотрим пьесу “Три девушки в голубом”. Она представляет собой историю старого дома и трех “сестер”, в силу определенных жизненных обстоятельств теряющих этот дом. По сути, это чеховская ситуация. Сестры Прозоровы живут надеждой на прекращение несчастий в их жизни и на выполнение желаний. Героини выходят на сцену, заявляя о том, что скоро они вернуться в Москву, в мир их детства, в котором царит всеобщая гармония. Движение действия чеховской пьесы обнаруживает тщетность всех попыток человека обрести счастье в настоящей жизни. Для сестер Прозоровых это становится очевидным по мере того, как время, движение которого в начале пьесы давало надежду на достижение желаемого (первые реплики героинь посвящены весне, только что установившейся теплой погоде, которая является своеобразным символом внутреннего состояния персонажей), оказывается временем уходящей в никуда жизни.

Заявление конфликтной ситуации в чеховской драме становится возможным благодаря развитию действия пьесы в двух планах: внешнем и внутреннем. Внешний план действия состоит из событий, которые нарочито не связаны между собой: именины Ирины, ожидание ряженых на святках, пожар, уход из города военной бригады. Отсутствие видимых причинно-следственных связей между событиями пьесы свидетельствует о приоритете для автора внутреннего плана действия. Единство этого плана создано Чеховым благодаря единству эмоционального состояния персонажей, представляющих собой своеобразный оркестр, в котором каждый участник своей музыкальной партией позволяет автору создать единую тему-мелодию. Для реализации чеховской концепции драматического действия необходим, следовательно, особый герой, способный к лирическому самовыражению. В театре же Петрушевской, как отмечено критиками, представлена драма особой (вовсе не “чеховской” среды). “Стандартные клетки домов диктовали стандартизацию быта. Их житель легко приобщался к верхним при-

знакам городской культуры, запросто привыкал к моде на джинсы, к газовой плите и телевизору. Но духовную культуру чаще воспринимали как сподручную атмосферу застолья, общения при посредстве бутылки”⁸. Герой Петрушевской — носитель “полукультуры” (массовой? культуры), с дефицитом духовности, погруженный в пресловутый быт. Столь сильная зависимость героя от материальной сферы приводит к тому, что все его внимание сосредоточено на том, что происходит здесь и сейчас. Поэтому у Петрушевской вместо истории семьи возникает история дома: вещь в мире современного автора значительнее человека.

Первая часть пьесы — это представление попытки героев найти в доме место, где можно было бы спастись от непогоды. Часть вторая — рассказ о найденном компромиссе, который, в конечном счете, оказался ложным выходом из сложившейся ситуации, так как в финальной сцене сообщается о том, что дом окончательно разрушился. При этом первая часть представляет собой одну картину, во второй действие выстраивается как монтаж семи картин, в каждой из которых события происходят в одном из трех пространственных центров — дача, Москва (квартира Ирины и квартира Николая Ивановича), Коктебель. Во всех этих центрах действие развивается параллельно, а следовательно, события кажутся совершенно не связанными между собой. Единственным связующим моментом становится история дачного дома: пока Ирина находится в Москве или Коктебеле, ее “сестры” могут занять ту половину дома, которая пока пустует. В чеховской пьесе прозоровский дом попадает во власть Наташи, воплощающей мир мещанства, лишенной духовности. У Петрушевской в борьбу за квадратные метры вступают все герои, и “сестры” в этой борьбе принимают самое активное участие. Но это утверждение требует определенных уточнений.

Чехов позволял своему герою бездействовать, так как любая волевая активность персонажей оказывалась бесполезной: противостоять течению жизни не имеет смысла. Как только герой пытается что-то предпринять в чеховской пьесе, его действия оказываются нелепой попыткой противостоять судьбе. Об этом свидетельствует, в частности, “Вишневый сад”, где ситуация утраты дома так же, как и в “Трех сестрах”, становится фабульной основой пьесы. Но “Вишневый сад”, автором обозначен-

ный как комедия, открывает природу чеховского комизма. Смех вызывает любая попытка видимость представить как сущность явления. Смехом наказывается и тот персонаж, который свое знание о мире и свое представление о ситуации пытается выдать за абсолют. Возникающее непонимание приводит к нелепым случаям, делающим героев смешными, соответствующими жанровой комической модели персонажами.

Понимания бессмысленности активного сражения за жизненное пространство у действующих лиц “Трех девушек в голубом” нет. Поэтому кажется, что персонажи Петрушевской, как и в последней пьесе А.П.Чехова, ведут борьбу за свои интересы. При этом у каждого возникает своя “правда”, которая недоступна другому, что приводит к нелепым попыткам договориться в первой части пьесы. Так называемый разговор “глухих” является очень характерной чертой произведения:

Татьяна. Валера! Выхода нет, надо толем крышу покрыть.

Валера. Толем! Я испытываю отвращение к физической работе. А от умственной меня тошнит.

Татьяна. Хоть соломой покрыть, что ли.

Валера. Где солому сейчас возьмешь, ду-ра! В начале лета. Все съедено.

Светлана. Куда же мы детей денем?

Валера. Вообще, вот жестянщики хорошо зашибают! Вот которые “Жигули” восстанавливают после капремонта. Эх, пойду жестянщиком!”⁹

Данный диалог свидетельствует об основной особенности пьесы Л.Петрушевской. Героям важно решить свои жизненные проблемы, но все выходы из сложившейся ситуации, которые они предлагают, оказываются нереальными. Так подвергается сомнению жизненная активность героев Петрушевской. Эта активность иного, чем принято считать, порядка. Так о себе напоминает чеховская традиция. При этом ясно обозначается принципиальное отличие чеховских персонажей от героев театра Петрушевской. Последние не способны на серьезный анализ сложившейся в их жизни ситуации, поэтому и невозможно продемонстрировать их сосредоточенность на какой-либо личной внутренней теме, благодаря наличию которой в чеховской пьесе возникал подтекст. Подтекст был формой заявления того содержания, которое не выражено непосредственно словом, произнесенным героем и соответствующим ситуации действия

внешнего плана. Подтекст помогает расшифровать эмоциональное состояние действующего лица, состояние не связанное непосредственно с разворачивающейся интригой.

Все участники комедии Л.Петрушевской полностью поглощены происходящим. При этом возникающий диалог свидетельствует о прямом развитии драматической темы и о постоянном включении в произведение отдельных тем, не соответствующих заданной изначально ситуации. Герои попеременно рассказывают истории из своей жизни, но вовсе не потому, что они на этих историях постоянно сосредоточены. Можно сопоставить в частности чеховский диалог из “Вишневого сада” с драматической ситуацией, разворачивающейся у Петрушевской.

“*Дуняша.* Я думала, что вы уехали. (*Прислушивается.*) Вот, кажется, уже едут.

Лопухин (прислушивается). Нет... Багаж получить, то да се...
Пауза.

Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу...<...> Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомоюнику, вот в этой самой комнате, в детской...”¹⁰.

Общая тема разговора, связанная с ожиданием приезда Раневской, перебивается в выше приведенном примере лирической темой Лопухина, который вспоминает случай из своего прошлого, так как сейчас его более всего волнует встреча с Раневской. Ему не хочется, чтобы образ, сложившийся в его воображении, не совпал с тем, какой Любовь Андреевна предстанет сейчас перед ним. Давняя детская влюбленность с годами стала еще сильнее: стремление Лопухина доказать миру, что он что-то значит, важно для героя, так как он таким образом пытается приблизиться к миру когда-то так поразившей его своим участием, добротой и красотой женщины. Рассказанное Лопухиным передает то состояние тревоги, которое определяет все его поступки и мысли. В то же время необходимо отметить, что эта тревога не мешает герою опоздать к приходу поезда. Возникающее несоответствие позволяет говорить о комическом пафосе чеховской пьесы. Лирическая тема Лопухина, за-

данная уже в первом акте, сопровождает этот образ на протяжении развития всего действия пьесы.

Диалог у Петрушевской, так же разрушаемый вставными эпизодами из жизни героев, тем не менее обнаруживает иную природу, чем чеховский:

“Федоровна. С приездом! Вот надергала салату я... Что взошло. Вымыла в бочке. Так что ешьте, витамины! Кресс-салат.

Валера. И вас, Пантелеймоновна. (Наливает ей в ложку.)

Федоровна (выпивает, морщится и зажевывает салатом). Я Федоровна. Это мой муж был Пантелеймонович. Отец у них был купец второй гильдии, имел мельницу и две пекарни. Их двенадцать было человек: Владимир, это мой, Анна, Дмитрий, Иван, Надежда, Вера, Любовь и мать их Софья, остальное не знаю. А их отец Пантелеймон. Вера-то Пантелеймоновна еще жива в Дрезне, в доме инвалидов, царствие ей небесное. А вы какие-то внуки. Я сама-то никого не знаю, Владимир был летчиком, не знаю, где лежит, я с ним в разводе. Мама твоя, Ира, кого-то помнит (159)”.

Обращает на себя внимание стремление героев максимально точно передать рассказываемое событие. Это усиливает комический эффект текста, так как сказанное никоим образом не связано с происходящим ни на уровне внешнего действия, ни на уровне внутреннего действия, как это было у Чехова, что и позволяло классику русского театра усиливать драматизм происходящего. Когда же в современной пьесе чеховский прием остается, а его содержательный план утрачивается, возникает механизм создания комического текста. Комический эффект существует и благодаря тому, что обнаженным остается и прием создания самого высказывания. Как правило, любое слово, сказанное на сцене, требует привычного для себя контекста (восстанавливается речевой штамп, даже если он не уместен в данной драматической ситуации). Так, если упоминается “древний предок”, то обязательно добавляется фраза – “царствие ей небесно”, несмотря на то, что бабушка Вера еще жива. Если звучат имена Веры, Надежды и Любви, то непременно добавляется и фраза – “и мать их Софья” и тому подобное.

Более того, рассказ персонажей “Трех девушек в голубом” полон ненужными подробностями, более соответствующими эпическому тексту (“надергала ... Что взошло”; “Их двенадцать было человек: Владимир, это мой, Анна, Дмитрий, Иван, Надежда, Вера, Любовь и мать их Софья, остальное не знаю”

и тому подобное). Лирический монолог чеховского текста, благодаря которому основным действующим лицом драмы становится лирический субъект, заменен эпическим сообщением, в котором само событие важнее, чем тот, кто о нем рассказывает. Герой превращается не в активно действующее лицо (у Чехова важна была лирическая активность персонажа, так как на уровне традиционного драматического действия герои были не способны открыто противостоять “сложившемуся течению жизни” и поэтому уступали своим противникам необходимое им жизненное пространство), а в героя, который сродни эпическому рассказчику. При этом индивидуальность персонажа оказывается почти не проявленной. При сказовой манере изложения темы важную роль играет стилистика высказываний. Герои Петрушевской не обладают, как правило, индивидуальными чертами. Все высказывания, кому бы они не принадлежали, сконструированы из штампов, соответствующих разным стилям речи:

“Николай Иванович. Да, начались большие дела, я чувствую. Нам здесь не посидеть. Приходите завтра вечером на луг, к мостику...” (176).

“Светлана. Я все выяснила. Ваш Павлик, оказывается, укусил Максима в плечо! Это же инфицированная рана! Рваная инфекция. Полость рта” (164).

“Татьяна. Можете мне не жаловаться. Мать нас рождает в муках, воспитывает, кормит. Что еще? Стирает на нас” (164).

“Валера. Да ну, сейчас от подохшей родни никто не берет!” (158).

Единственное возможное уточнение: слова персонажа могут “изобличать” род его деятельности. Николай Иванович (“начались большие дела”) – ответственный работник, чиновник; Светлана (“Это же инфицированная рана! Рваная инфекция. Полость рта”) – медицинская сестра; Валера (“от подохшей родни”) – человек, находящийся вне определенной профессиональной сферы. А.П.Чехов так же выстраивал образ Кульгины, одного из самых примитивных героев пьесы, появляющихся на сцене: “Сегодня, господа, воскресный день, день отдыха, будем же веселиться каждый сообразно со своим возрастом и положением. Ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы...” (XIII, 133). Гимназический учитель, он, выйдя из-за кафедры, даже в день именин Ирины продолжает всех поучать. Его речь комична не только наличием в ней речевых штам-

пов, но и сочетанием тем — отдыха и уборки ковров на лето. Помимо избличения Кулыгина, его речь позволяет создать индивидуальный облик персонажа. Не имея собственных слов, Кулыгин тем не менее пытается передать свои переживания:

“*Кулыгин* [Он является свидетелем расставания Маши и Вершинина — Л.Т.] (*в смущении*). Ничего, пусть поплачет, пусть... Хорошая моя Маша, добрая моя Маша... Ты моя жена, и я счастлив, что бы там ни было... Я не жалею, не делаю тебе ни одного упрека... вот и Оля свидетельница...” (XIII, 185).

Кулыгин не может избежать наставлений, не может грубо не вторгаться в мир чувств своей жены, но сказанное Кулыгиным говорит одновременно и о его переживаниях, тревогах, боязни потерять Машу.

Герои Л.Петрушевской лишены какой-либо индивидуальности. Предпочтение отдельным речевым структурам, которое оказывается при создании “речевой портретной характеристики” персонажа, лишь подтверждает тот факт, что перед читателем предстает герой—“функция”, способный лишь сыграть отведенную им автором роль носителя определенной информации о мире в большей степени, чем непосредственно о себе. Действующие лица “Трех девушек в голубом” сообщают о происходившем и происходящем, но не со своих индивидуальных позиций, а с позиции того мира, которому они принадлежат. Одной из историй, пересказанных героями Петрушевской, становится чеховская история. Она не столько воссоздана в современных пространственно-временных координатах, сколько интерпретирована в соответствии с особенностями массового сознания нынешнего времени.

В чеховской пьесе одним из центральных мотивов является мотив будущей жизни, о которой говорят многие персонажи. Благодаря этому возникают разные временные перспективы:

“*Наташа*. Значит, завтра я уже одна тут. (Вздыхает.) Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен” (XIII, 186).

“*Ирина*. Господи боже мой, мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная. (Смеется.) Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май... почти полгода!” (XIII, 145).

“*Вершинин*. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной” (XIII, 131).

“*Тузенбах*. Не то что через двести или триста, но и через

миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете” (XIII, 147).

Для сопоставления миров Чехова и Петрушевской важно, пожалуй, стремление героев начала XX века взглянуть на себя глазами людей будущего. Чеховская нелюбовь к абсолютам находит свое отражение в репликах Вершинина: “То, что кажется нам серьезным, значительным, очень важным, – придет время, – будет забыто или будет казаться неважным <...> И может статься, что наша теперешняя жизнь, с которой мы так миримся, будет со временем казаться странной, неудобной, неумной, недостаточно чистой, быть может, даже грешной...” (XIII, 128-129). (Предположения героя как бы проверяются в современной пьесе: или мы видим чеховских персонажей в новых для них обстоятельствах, или сталкиваемся с оценкой прошлого героев настоящего времени). В “Трех сестрах” высказано две точки зрения на то, как происходит движение жизни. Своеобразными оппонентами выступают Тузенбах и Вершинин. Последний предполагает наличие прогресса в развитии человеческого общества: “Вот таких, как вы [сестры Прозоровы – Л.Т.], в городе теперь только три, в следующих поколениях – больше, все больше и больше, и придет время, когда все изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас...” (XIII, 163).

Тузенбах же занимает позицию человека, не видящего оснований говорить о быстрых и позитивных изменениях человеческого существования: “Что ж? После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: “ах, тяжело жить!” – и вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смерти” (XIII, 146).

Благодаря повторению чеховских мотивов в пьесе “Три девушки в голубом” текст Петрушевской становится авторским экспериментом по решению проблемы, заявленной Чеховым. Герои представляются современным автором как далекие потомки тех, кто жил в начале века. Персонажи при этом обнаруживают незнание своих и близких и далеких предков. Но воз-

никают в пьесе игровые переключки с чеховским текстом:

“Ира. Папина фамилия Чанцев, но его давно нет. Мамина фамилия по отчиму Шиллинг.

Валера. Англия?

Ира. Он из обрусевших немцев” (158).

“Тузенбах. Вы, небось, думаете: расчувствовался немец. Но, я, честное слово, русский и по-немецки даже не говорю. Отец у меня православный” (XIII, 132).

Или: *“Валера.* А моя фамилия, передаю по буквам: Козлосбродов. Козлос! (Делает паузу.) Бродов” (158).

“Тузенбах. У меня тройная фамилия. Меня зовут барон Тузенбах-Кроне-Альтшауер” (XIII, 144).

Известно, что образы чеховских героев сопровождаются лейтмотивными фразами, которые обозначают доминанту образа. У Тузенбаха это его заявление о необходимости работы во имя будущего. Комическим ответом чеховскому персонажу становятся у Петрушевской слова Валеры: *“Я испытываю отвращение к физической работе. А от умственной меня тошнит”* (157). Таким образом, в современной пьесе опровергается предположение чеховского персонажа о том, что пришедшие на смену новые поколения людей будут лучше того, которое живет на рубеже XIX-XX веков.

Образ обыденного человеческого существования создается Петрушевской благодаря рассказам Федоровны о дачном поселке, в котором живут одни бандиты – некие Ручкины, а также Блюмы, бандитами становятся в ее глазах и дети *“сестер”*: *“теперь на участке трое мальчиков, это даром не пройдет. Дом сожгут или тому подобное. Котенка сманили”* (149). Современность явно не соответствует представлениям чеховского Вершинина, слова которого в контексте пьесы Петрушевской явно звучат иронично. А сам образ современности создается как реализация одного из известных высказываний – *“довести до ручки”*. Отсюда и фамилия героев, которые терроризируют весь дачный поселок.

Как буквальное прочтение чеховского текста можно воспринимать и появление в современной пьесе темы ненужности академических знаний современному человеку. Видение Петрушевской проблемы, обозначенной Чеховым, оказывается более глобальным, чем у классика русской драмы. Слова Маши (*“В этом городе знать три языка ненужная <...> роскошь. Даже*

не роскошь, а какой-то придаток, вроде шестого пальца. Мы знаем много лишнего” (XIII, 131)) становятся основанием для объяснения отдельных сюжетных положений в пьесе Петрушевской. Ее Ирина – филолог, знающий диалекты английского языка. Ее знания так же бесполезны, как и знания сестер в том городе, в котором они живут (правда, Чехов показывает, что проблема не в городе, а в том, что Прозоровы не могут найти для себя дело, которое покажет им, что они живут нормальной полной жизнью; проблемы каждой заставляют героинь чувствовать себя несчастной, поэтому им кажется, что их окружают только недалекие, неумные люди, а их собственная жизнь не имеет никаких перспектив). Бесполезность знаний Ирины Петрушевская объясняет денежными отношениями, которые, как кажется на первый взгляд, важны для героини: Ирина не в состоянии найти высокооплачиваемую работу, которая бы давала ей возможность нормально жить вместе с сыном. Николай Иванович, пытаясь уговорить Ирину уйти вместе с ним, обещает:

“Ира. Я преподаю гэльский язык. 120 рублей.

Николай Иванович. Молодец. Дуй до горы, а в гору поможем!

Ира. Еще знаю мэнский.

Николай Иванович. Я не в курсе, но поможем, поглядим вокруг. Если есть такие языки (*делает ударение на “ы”*), то будут и возможности” (172).

Используя таким образом мотивы чеховской пьесы, Петрушевская демонстрирует глобальное изменение в сознании современного человека. В ее комедии даже, казалось бы, образованный человек выглядит как герой, способный осознавать только материальные проблемы.

В “Трех девушках в голубом” происходит комическое снижение и отдельных сюжетных ситуаций и символических образов классического произведения. Так, третье действие пьесы Чехова – это история тушения пожара. Городская трагедия соответствует тревожному внутреннему состоянию основных героев “Трех сестер”. Усиливающееся напряжение говорит о том, что личное существование героев бесперспективно и трагично (“*Тузенбах.* Уметь играть так роскошно и в то же время сознавать, что тебя никто, никто не понимает!” (XIII, 160). “*Чебу-тькин.* О, если бы не существовать” (XIII, 160). “*Ирина.* Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не

вернется, никогда, никогда, никогда мы не уедем в Москву...” (XIII , 166)). Эпические события способствуют выявлению лирического состояния драматического персонажа. Одновременно проявляются особенности характеров героев – эгоизм одних, умение сочувствовать другим. Но эта информация стоит у Чехова, несомненно, на втором плане.

У Петрушевской пожар становится не эпизодом драматического действия, а темой очередного рассказа героя о мире: “Федоровна. Нет, уж мы по одному рожали... а вы-то тем более. Я Вадима родила, ушла жить к маме. С мужем я сошлась так просто, не любила. Родился Вадим, я им совсем не занималась. Помню, у соседей через забор был пожар, я Вадима схватила ночью, завернула в одеялку, выбежала, положила его на землю, а сама давай ведрами воду носить. К утру все прогорело, наш забор, а на дом не перешло. А я хватилась – где же мой Вадим? А он так и провалялся на земле всю ночь. Я была активная! У Вадима сынок, Сереженька, отличник!” (159). Подобный эпизод-рассказ встречается и у Чехова: “Вершинин. Когда начался пожар, я побежал скорее домой: подхожу, смотрю – дом наш цел и невредим и вне опасности, но мои две девочки стоят у порога в одном белье, матери нет, суетится народ, бегают лошади, собаки, и у девочек на лицах тревога, ужас, мольба, не знаю что; сердце у меня сжалось, когда я увидел эти лица. Боже мой, думаю, что придется пережить еще этим девочкам в течение долгой жизни!” (XIII , 163). Слова подполковника являются продолжением его лирической темы. Сложность положения Вершинина – в невозможности выбора между личным счастьем и ответственностью за жизни других людей, благополучие которых не совместимо с его любовью к Маше. Тревога, смятение, невозможность решить проблемы настоящего выражены в рассказе героя, и одновременно дается объяснение его часто звучащим в пьесе словам о будущем. В настоящем Вершинина не ожидает ничего хорошего (“Прихожу сюда, а мать здесь, кричит, сердится” (XIII , 163)).

Последовательного развития лирической темы, как в пьесе Чехова, в “Трех девушках в голубом” нет. Рассказ Федоровны не столько восстанавливает предысторию персонажа и объясняет его нынешнее положение, сколько достраивает эпическую картину мира в пьесе. Интересен и тот факт, что эмоциональный тон сообщения Федоровны (звучащая гордость за внука

отличника) не соответствует сути рассказа о брошенном ребенке. Так обнаруживается авторская ирония, связанная с оценкой Петрушевской современного мира и человека в нем.

Несомненна и чеховская природа образа Ирины, центральной героини пьесы “Три девушки в голубом”. Он становится современной интерпретацией символа “перелетной птицы”, встречающегося у Чехова. Этот символ связан с образами сестер Прозоровых. Так, например, их называет Чебутыкин. В день своих именин о них вспоминает Ирина (“Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы” (XIII, 122)), о них же говорит Тузенбах (“Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда” (XIII, 147)). Птицы – символ свободы, к которой стремятся Прозоровы. Им необходимо чувствовать себя нужными людьми, все мечты и желания которых могут быть реализованными. Образ птицы появляется и у Петрушевской. Речь в связи с ним идет в “Трех девушках голубом” тоже об освобождении, об уходе от тяготящих и губящих человека бытовых проблем. Но чеховский образ оказывается трансформированным – он снижен. Николай Иванович в сцене свидания называет Ирину “ночная бабочка-птица” (193). Таким образом, ситуация становится примитивной и однозначной – таково прочтение этого случая современным героем. Одновременно это показывает, что Петрушевская в своей пьесе реализует метафоры чеховского текста: во время пожара жена Вершинина бросает своих девочек одних дома, Федоровна буквально бросает сына на землю и отправляется тушить огонь, чтобы с гордостью потом рассказать о своей активности; Ирина у Петрушевской уходит из дому, ночует на вокзале и становится “ночной бабочкой-птицей”, тем самым обретает свободу, как она ее понимает.

Буквальное прочтение классического текста, при котором происходит снижение драматических ситуаций, демонстрирует особенности сознания современного человека и одновременно свидетельствует о пародическом использовании чеховской драмы для выражения собственной позиции Петрушевской.

Все иносказания, делающие классическую ситуацию неоднозначной, наполненной философским смыслом, оказываются буквально изображенными в “Трех девушках в голубом”

и изначально кажутся однозначными. Именно поэтому первые критики драматургии Петрушевской видели одни лишь склоки, которые не раскрывают содержания драматического конфликта в пьесах молодого автора. Но контекст чеховского творчества выводит все представленное на сцене за пределы бытовой драмы, показывает условность воссозданных ситуаций, их игровой характер. В пьесе “Три девушки в голубом” особую роль играют сказки, звучащие несколько раз на протяжении драматического действия и подчеркивающие условность всего происходящего, его “литературную” природу. Сказки у Петрушевской становятся вольным детским переложением английских народных сказок на современный лад. Сюжетное обращение к английскому фольклору объясняется специальностью Ирины и ее особым интересом к английской литературе: дети на протяжении всей пьесы делят между собой книгу Памэлы Треверс.

Еще одна особенность прочтения Петрушевской классического текста состоит в том, что автор как бы стирает грань, отделяющую одного персонажа от другого. Сохраняя доминанту чеховского образа, Петрушевская при этом наделяет своего героя чертами, не приемлемыми для чеховского персонажа. Такое построение образа героя у современного автора не противоречит чеховской драматической традиции. Известно, что исследователи новаторство чеховской драмы видят в особой сложности, неоднозначности персонажей. Их образы никогда не сводимы к одной формуле и не получают однозначной авторской оценки. Приведу в подтверждение давнее высказывание Жана Луи Барро. Размышляя о “Вишневом саде”, режиссер заметил: “Лопухин страшен и в то же время робок, нерешителен, добр; Раневская – брэнная жертва и вместе с тем женщина с сильными страстями; представитель великих традиций Гаев ленив; Трофимов – революционер, мягкотелый и безвольный человек <...> Ни одного стандартного героя – у всех сложные характеры, ни одного робота – в каждом бьется живое сердце”¹¹. Не меньшая сложность персонажей Петрушевской очевидна, поскольку их образы совместили в себе героев, в чеховском мире не совместимых.

Уже выше отмечалась особенность связей образов Тузенбаха и Валеры. Не менее интересна и природа образа Николая Ивановича из “Трех девушек в голубом”. Тузенбах у Чехова видел людей будущего в новых, изменившихся пиджаках. Выход на сцену своего героя Петрушевская сопровождает следующей ре-

маркой: “Входит Николай Иванович, мужчина за сорок, с сумкой и складным зонтом. Одет Николай Иванович в очень дорогой шерстяной тренировочный костюм с белой молнией и белым кантом — в то, что сейчас заменяет солидным мужчинам пижаму” (166). Слова Тузенбаха о том, что в будущем “изменятся пиджаки”, находят видимое подтверждение в пьесе Петрушевской. И опять, благодаря чеховскому контексту, нейтральная информация в современной пьесе обретает ироническое звучание: перед нами герой, который впервые появляется в чужом доме, но не в приличном костюме, а в “пижаме”, которая, однако, изобличает его самодовольство и гордость занимаемым в мире положением (он живет на одной из дач Госплана).

Николай Иванович ищет встреч с Ириной — это для него очередная интрижка, которую он готов завести с молодой женщиной, пока отсутствует его жена. Так, сложные и неоднозначные отношения чеховских персонажей однозначно, а потому грубо прочитаны нашими современниками. Маша и Вершинин выглядят людьми счастливыми и несчастными одновременно. Их чувства друг к другу они способны обозначать жестами, взглядами или фразами, более никому не понятными:

“*Маша.* Трам — там — там...”

“*Вершинин.* Трам — там...” (XIII, 163).

Герои же Петрушевской должны обязательно иметь видимое доказательство расположения к себе человека. Отсюда комический подарок, который получает Ирина от Николая Ивановича. Комичен данный знак внимания только с точки зрения чеховского текста, поскольку у Чехова даже серебряный самовар казался нелепым и неуместным подарком, который получила Ирина в день своих именин от Чебутыкина. Лишь милые безделушки Федотика не вызывают возражения у сестер Прозоровых. Герои Петрушевской подносят более значимые подарки — дачный туалет, например, который вызывает всеобщее восхищение и множество разговоров. Да и героиня — Ирина — воспринимает дар Николая Ивановича как важный знак внимания: (“Ты неожиданно оказался хороший мужик” (191)).

“Хороший мужик”, как и Вершинин у Чехова, в разговоре с любимой вспоминает о своей семье. Сравните:

“*Вершинин.* ... У меня жена, двое девочек, притом жена дама нездоровая и так далее, ну, а если бы начинать жизнь сначала, то я не женился бы... Нет, нет!” (XIII, 132)

“*Николай Иванович*. Нет, у меня теща... Я от них не завишу. У меня паспорт с разводом. Ты чувствуешь это?” (192) — современный персонаж прагматичнее своего предшественника. В нем обнаруживаются одновременно “корни” и Вершинина, и Протопопова, который в чеховской пьесе становится знаком пошлости, недалекости. Наташа, судя по обсуждаемой сестрами проблеме, охотно принимает знаки внимания Протопопова. Интрижка жены Андрея противопоставлена у Чехова отношениям Маши и Вершинина. В пьесе же Петрушевской Николай Иванович и Вершинин, и Протопопов одновременно.

“Совмещение” ролей происходит и в случае с “сестрами”. Наиболее чеховским остается образ Ирины. В остальных же подчеркивается постоянно одна из черт чеховской Наташи — ее гипертрофированная любовь к детям — Бобику и Софочке. Внешне действие “Трех сестер” выстраивается как постепенная потеря Прозоровыми своего дома. Во втором действии Ирина переходит жить в комнату Ольги (“Бобику в теперешней детской, мне кажется, холодно и сыро. А твоя комната такая хорошая для ребенка” (XIII, 155)). В третьем — Ольга переселяется в нижние комнаты (“Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем ссориться” (XIII, 160)). В последнем — сестры покидают дом окончательно (“В твою комнату [Ирины — Л.Т.] я велю переселить Андрея с его скрипкой — пусть там пилит! — а в его комнату мы поместим Софочку” (XIII, 186)). В комедии Петрушевской героини сами теряют свой дом — их выгоняет из него непогода и их собственное неумение защитить свой дом (или создать? его), хотя действие осуществляется по схеме чеховского сюжета: Татьяна и Светлана ищут для своих детей комнату, в которой бы не текла крыша. Спасением для них видится комната Ирины, которой они предлагают перебраться в свою — в ней течет крыша, но за нее не надо платить. Ситуация абсурдна, но этой абсурдности в своей любви к собственным детям героини не замечают. И Наташа у Чехова не видела того, что она выселяет сестер из дома, который именно им и принадлежит. Но отношение Прозоровых к создавшейся ситуации было показано иным. Сестры стремились покинуть свой дом сами, так как для них материальные ценности были менее значимы, чем духовные. Чеховские персонажи стремились к внутреннему освобождению, а дом, в котором они живут, казался им тем, что их удерживает в так надоевшем им городе.

Чеховская ситуация из драматической у Петрушевской перестраивается в комическую, в ней подчеркивается нелепость происходящего, связанная с тем, что обе противоборствующие стороны серьезно сражаются за то, что ни в коей мере не может помочь разрешить те жизненные проблемы, которые возникают в жизни героев. Человеческую неустроенность обретением собственного пространства не ликвидировать. Материальное и духовное всегда были двумя разными, хотя и не противопоставленными, сферами человеческого существования.

Схема чеховского сюжета, использованная Петрушевской, способствует тому, что автор показывает движение героев к пониманию истинного положения дел в их жизни. Но это понимание приходит слишком поздно. Неиспользованная возможность, предоставленная самой жизнью (герои степень своего родства, а следовательно, своей близости друг другу выяснили в самом начале произведения), делает героев Петрушевской нелепыми, смешными, что соответствует традициям заявленного автором жанра пьесы. Поэтому патетичный финал чеховской драмы заменен в “Трех девушках в голубом” немой сценой, парализующей персонажей.

Итак, чеховская история разыграна современным драматургом с помощью героев, по своей сути далеких от персонажей мира классической драмы. Это создало комический эффект: чеховские мотивы, прямые тематические переключки с пьесой “Три сестры” свидетельствуют об иронической оценке Петрушевской современников. Одновременно контекст чеховской драмы подчеркивает не только нелепость жизни современного человека, но и ее драматизм. Сохраняя чеховский прием и используя не чеховский материал, Петрушевская выстраивает мир современной комедии, который является отражением взглядов драматурга на мир современного человека как мир абсурдный, нелепый по своей сути. Абсурд жизни обнаруживается и благодаря тому, что пьеса кажется максимально приближенной к жизни (отсюда ощущение “магнитофонной правды”), и одновременно автором обнажен прием, благодаря чему видна “сделанность”, “сконструированность” всего, происходящего на сцене.

“Три девушки в голубом” являются пьесой, созданной современным драматургом как вариант пародического прочтения классического текста. Авторская ирония направлена в первую

очередь на современное массовое сознание, которое не способно оценить глубину классического текста. Отсюда часто встречающийся сюжетобразующий прием буквального прочтения классического текста. Отсюда же и одна из основных особенностей драмы Петрушевской – ее эпичность, которая приходит на смену лирической драме Чехова.

Примечания

¹ Скоропанова Н.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, 2001. С.411.

² См, например: Строева М. Реабилитация души// Литературное обозрение. 1989 №8. С.93-95. Строева М. Мера откровенности: Опыт драматургии Л.Петрушевской// Современная драматургия. 1986. №2. С. 218-228. Иванова М., Иванов В. Тайна целого: Театр Петрушевской// Театральная жизнь. 1987. №8. С.20-21.

³ Кладо Н. Бегом или ползком // Современная драматургия. 1986. №2. С.229-235.

⁴ Золотоносов М. Какотопия // Октябрь. 1990. №7. С.198.

⁵ Смелянский А. После “Утиной охоты: Спектакль во МХАТе и отзвуки драматургии А.Вампилова в пьесах молодых// Литературная газета. 1979. 21 февраля. С.8

⁶ Смелянский А. Песочные часы // Современная драматургия. 1985. №4. С.207.

⁷ Смелянский А. Песочные часы // Современная драматургия. 1985. №4. С.207.

⁸ Строева М. Мера откровенности // современная драматургия. 1986. №2. С.219.

⁹ Петрушевская Л. Собрание сочинений в 5-ти томах. М, Харьков: ТКОО АСТ, Фолио,1996. Т.3. С.187. Далее цитирую по этому изданию. Страницы указываю после цитаты.

¹⁰ Чехов А.П. Вишневым сад// Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем в 30-ти тт.: Сочинения в 18-ти тт. М.,1978. Т.13.С.197. Далее тексты пьес А.П.Чехова цитируются по этому изданию. Номер тома и страница указываются в скобках после цитаты.

¹¹ Барро Ж.-Л. Почему “Вишневым сад” // Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М.: Иностранная литература, 1963. С.172.