

МЕТА

МОРФОЗЫ

ТЕАТРАЛЬНОСТИ

разомкнутые

ФОРМЫ

Коллектив авторов
Полина Борисовна Богданова
Метаморфозы театральности:
разомкнутые формы

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=56435018

*Метаморфозы театральности: разомкнутые формы: Новое
литературное обозрение; Москва; 2020
ISBN 9785444813980*

Аннотация

Размыкание границ и структуры классической драмы в России происходило в несколько этапов: начиная с А.П. Чехова, сквозь советские семидесятые, пьесы Л. Петрушевской и В. Славкина в постановках Анатолия Васильева к Новой драме девяностых. В начале XXI века в России появились новые типы театров – иммерсивный, сайт-специфик, инклюзивный, хеппенинг, которые радикально трансформировали театральное пространство, уйдя от традиционной драмы, зрительного зала и даже самого театрального здания. Как традиционные формы театра подвергались деконструкции в эпоху постмодерна? Почему искусство стремится стереть границу между сценой и реальной жизнью? Среди героев книги – Всеволод Лисовский, Борис Павлович, Павел Пряжко, Борис Юхананов, Клим, Дмитрий

Брусникин, Иван Вырыпаев, Михаил Угаров, Юрий Клавдиев и другие.

Содержание

От составителя	5
Драматургия	15
Выстрел Паратова	15
Размыкание классической структуры: Чехов, Петрушевская, Пряжко	29
Конец ознакомительного фрагмента.	49

Метаморфозы театральности: разомкнутые формы

**От составителя
Введение в тему**

В этом сборнике отражены происходящие в театре процессы – не только связанные с перформативным поворотом, но и значительно более ранние. В России они возникли в начале XX века с пьесами А. Чехова. Появилась драма разомкнутой формы, то есть такая драма, которая отказалась от жесткости классической структуры и представила свою драматическую модификацию. Затем размыкание драмы стало происходить в советских 1970-х; пьесы Л. Петрушевской и В. Славкина очень хорошо это демонстрируют. Но в 1990-х появилась новая драма, которая еще дальше ушла от классической структуры и почти ликвидировала само существо драматизма (Пряжко).

Процесс размыкания жесткой структуры шел не только в драме, но и в театре. С началом XXI века в России (в Европе

значительно раньше) появились новые типы театров: иммерсивный, сайт-специфик, инклюзивный, хеппенинг и проч. То есть те театры, которые вообще отказались от драмы и представили свои варианты театральных «событий» (по терминологии Эрики Фишер-Лихте) или акций. Они настолько широко разомкнули театральное пространство, уйдя от традиционной сцены, зрительного зала и даже самого театрального здания, что это пространство целиком и полностью влилось в жизнь, в реальную действительность. Еще Дж. Кейдж, отец всех этих сложных процессов по размыканию классической структуры музыки, говорил о смыкании искусства и реальной действительности. Он также говорил о роли случайности в этих процессах в противовес закономерности, на которой всегда строилась классическая драма. Ромео и Джульетта закономерно приходили к трагической смерти в мире вражды семейств. Но на героев Чехова уже не действовала эта жесткая закономерность, их судьбы складывались во многом благодаря случайностям.

Надо уяснить, что разомкнутые формы есть формы переходные. Они возникают в культуре в период, когда заканчивается одна парадигма и вскоре ей на смену должна прийти другая. Пауза между ними и заполняет эти разомкнутые, или переходные, формы. Так было и с Чеховым, когда заканчивался классический XIX век, но еще далеко было до сталинского тоталитаризма, которому снова стали присущи жесткие замкнутые формы и сверхрациональные по-

строения. Так происходит, скорее всего, и сегодня, когда мы ушли от эпохи модерна и окунулись в постмодерн, который и стал широким течением по рассредоточению и размыканию модерна. Эпоха модерна, которую исследователи относят к XVII веку, началу Нового времени¹, утвердила иной тип мышления по сравнению с Античностью и Средневековьем. Кардинальной предпосылкой модерна явилась вера в разум, науку, социальный прогресс, гражданское право, активную человеческую индивидуальность, освободившуюся от гнета религиозного сознания и утверждающего себя в истории. Новый тип сознания в эпохе модерна был вызван секуляризацией, Реформацией, развитием предпринимательства и капитализма, развитием техники.

Особое значение в модерне приобретает идея прогресса, поступательного линейного развития. Отсюда возникают все эволюционистские модели, такие как модель Маркса и модель Дарвина.

Базовым мировоззренческим и философским принципом модерна становится антропоцентризм, то есть постановка в центр социально-исторической жизни человека с его волей и

¹ В русском языке термин «модерн» употребляется в гораздо более узком смысле, чем в других европейских языках. В русском словоупотреблении «модерн» – эстетическая категория. Она закреплена за определенной эпохой в истории искусства и за определенным художественным стилем (например, модерн как архитектурное явление конца XIX – начала XX века). В европейских же языках этим термином обозначается весьма протяженный исторический период, начало которого обычно связывают с Новым временем (<http://www.bibliotekar.ru/filosofiya/243.htm>; дата обращения 15.08.2015).

ответственностью. Принцип антропоцентризма реализован, в частности, в идеологии либерализма, защищающего интересы отдельного индивида от посягательств общества.

Эпоха модерна, начавшись с оптимистической веры в разум и прогресс, с развитием капиталистических отношений стала обнаруживать кризисные тенденции. Философы и теоретики Европы, в частности представители так называемой Франкфуртской школы (Т. Адорно, Э. Фромм, Г. Маркузе), стали утверждать, что неуклонная рационализация человека, общества, техники, науки, культуры ведет к забвению природного начала, к подавлению личности, ее унификации, к засилью массовой культуры. «...послевоенный мир, переживший ужасы Второй мировой войны, окончательно убедился в несостоятельности концепций рационального устройства общества и прогрессистского развития человечества, рожденных эпохой современности. Европоцентристские воззрения постепенно уступают место множественности самодостаточных культур, а затем и теориям их взаимодействия и взаимовлияния, диалога культур, мультикультурализма»². Кризис гуманистических идей Просвещения с особой наглядностью проявился в создании тоталитарных государств. Ибо тоталитаризм – это доведенный до предела проект модерна с его сверхрационализацией.

Разложение парадигмы модерна стало происходить в се-

² Модернизм и постмодернизм в опыте философской рефлексии // http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=3579 (дата обращения 15.08.2015).

редине XX столетия и было вызвано объективной необходимостью преодоления уже сковывающих модернистских установок.

Французский постструктуралист Ж. Деррида определяет основной принцип модерна как логоцентризм. «Европейский рационализм оценивался Деррида как „империализм Логоса“»³. Деррида считает, что логоцентризм – выражение западной философской традиции, которая усматривает в бытии первопричину, смысл, и потому исходит из понятия единственной, возможно, трансцендентной истины, которую постструктурализм (постмодернизм) отвергает.

«Логоцентризм подчиняет мысль, все концепции, коды и ценности – бинарной системе»⁴. Система бинарных оппозиций – это антиномии: добро – зло, гений – злодейство, нравственность – безнравственность и проч. «Вся западная культурная традиция рассматривается постмодернизмом как тотально логоцентристская, то есть основанная на презумпции наличия универсальной закономерности мироздания, понятой в духе линейного детерминизма»⁵.

Линейный детерминизм, в свою очередь, и означает теорию прогресса, поступательного, восходящего развития че-

³ Жак Деррида в Москве // <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/derrida/derrida-in-moscow.htm> (дата обращения 28.10.2016).

⁴ *Можейко М.А.* Логоцентризм // История философии. Энциклопедия. Минск, 2002. С. 568–569.

⁵ Там же.

ловеческой цивилизации.

В соответствии с принципами антропоцентризма и логоцентризма искусство Нового времени, по выражению Лиотара, становится «традицией великих произведений», или временем великих художников. В связи с этим возникает тезис о главенстве автора – творца, который предполагает, что художественное произведение целиком и полностью лежит в русле видения и восприятия автора. А также то, что этот автор стоит выше публики и своим творчеством предлагает этой публике некие интенции и смыслы, кои должны питать ее духовные потребности.

В постмодернизме возникает тезис о «смерти автора», который принадлежит Р. Барту. «Смерть автора» означает, что произведение (текст) не навязывает читателю/зрителю заложенные в него смысл или концепцию; на передний план выходит момент восприятия, которое предполагает, что читатель/зритель сам творит и рождает смысл произведения. Этот смысл, таким образом, становится многовариантным.

Для постмодерна характерен отказ от социальных и культурных, художественных утопий, от «больших стилей», глобальных идеологий. Постмодерн, таким образом, – это отречение от логоцентризма и вообще разрушение любых принципов центризма. Постмодерн, отказываясь от логоцентризма, отказывается тем самым от некой абсолютной верховной истины (будь то Бог, наука, разум и т.д.). И на место единственной безусловной истины ставит множественность

истин. Постмодернизм отказывается и от системы бинарных оппозиций, он не приемлет оппозиции добра и зла, нравственности и безнравственности, силы и слабости, красоты и уродства и проч. Таким образом, все истины в постмодерне становятся относительными, релятивными. Постмодерн не рассматривает картину мира с точки зрения неких нравственных императивов (совести и т.п.). Нравственные императивы исчезают, а на их место становится некая ситуативная мораль. То есть для постмодерна равнозначны все социальные сферы: политика, культура, мораль, право, экономика. Внутри этих сфер отсутствуют иерархия и центрированность, возникает плюрализм. Всему этому и соответствует либеральная идеология. Таким образом, постмодернизм, который «неканоничен, принципиально асистематичен, сознательно эклектичен», базируется на «установке на расшатывание понятийного аппарата классической эстетики, ее норм и критериев»⁶.

В Советском Союзе тоталитаризм явился закономерным образованием модерна. Эту концепцию высказывал ряд теоретиков, в частности Б. Гройс. Отказ от тоталитаризма, его разложение, которое стало происходить после смерти Сталина, в эпоху оттепели и дальше, в конце 1960-х годов, означал также деконструкцию логоцентризма, постепенный отход от всех принципов центризма. На начальном этапе постмодер-

⁶ Маньковская Н. От модернизма к постмодернизму // <http://iph.ras.ru/page52528989.htm> (дата обращения 12.06.2016).

низм, для которого характерен отказ от глобальных идеологий и больших утопий, выступал как процесс освобождения от оков советской идеологии и государственности, как поиск личностной свободы.

Российская культура рассредоточилась. И раскололась на множество самостоятельных сфер. Возникла ситуация релятивизма, когда культурный и художественный процесс ушел от прежних соотношений между мейнстримом и боковыми линиями. В постмодерне возникли самостоятельные и самодостаточные тренды. А мейнстрим как таковой исчез. Как исчезла вообще ситуация центризма, которая определяла художественную культуру всего Нового времени.

На этом этапе в российской театральной культуре и возникли драма Л. Петрушевской и В. Славкина и фигура режиссера Анатолия Васильева, который, обладая колоссальной интуицией, еще в конце 1970-х годов обозначил признаки начинающегося процесса постмодерна в советской культуре и рассказал об этом не только своим спектаклем «Взрослая дочь молодого человека», но и большим интервью «Разомкнутое пространство действительности» – на тот период оно стало, по сути, его творческим манифестом. Тогда он впервые заговорил о «разомкнутых формах». И по существу это был разговор о начале переходной эпохи в культуре: от советского тоталитаризма, который заканчивался, к следующей, которая длится по сей день. Потому что разомкнутые формы у Васильева перешли потом к его ученикам Б. Юха-

нанову и Климу. А затем продолжились в новой драме 1990-х и последующих десятилетий. А также привели к перформативному повороту в западной (здесь значительно раньше) и российской художественной культуре.

Иммерсивный театр – прекрасный образец постмодернистской картины мира: зритель приходит в здание театра (не традиционно-театральное), и ему предлагаются свободные путешествия по этому зданию, в котором он может проследить развитие разных линий романа, к примеру «Анны Карениной». То есть ему не предлагается посмотреть нарратив с единственной авторской точкой зрения, он может выбирать между линиями разных героев и вообще ничего не знать об авторской точке зрения. Этот многогранный и многоголосый мир, который отображает иммерсивный театр, и есть модель разомкнутого мира, в котором возможно свободное путешествие даже без заранее продуманной цели.

Перформативный театр в соответствии с законами постмодерна отказался от позиции демиурга или автора, а также от вертикальных построений, разного рода иерархий. Режиссеры говорят о конце режиссерского авторитаризма и о горизонтальных связях в спектакле. Большое значение приобретает структура потока в драме или процессуальность в спектаклях. Структура потока присутствует уже в пьесах А. Чехова, и периодически она возобновлялась на протяжении XX и XXI столетий.

В российском театре появились в последнее время

несколько фигур, которые могут быть рассмотрены в русле названной темы. Всеволод Лисовский, Борис Павлович, Павел Пряжко, Борис Юхананов, Клим, Дмитрий Брусникин, Иван Вырыпаев, Михаил Угаров, Юрий Клавдиев, Евгений Гришковец и др.

Если обобщить все новые разомкнутые формы драмы, то можно сказать, что это – движение к реальности, начавшееся еще с Островского, с его «пьес жизни», хотя он писал в классической структуре. Затем через Чехова пошел процесс размыкания драмы, который занял весь XX и начало XXI века. Движение к реальности, которая теряет свои ясные устойчивые очертания и превращается в неостановимый поток, где трудно различить крупные и мелкие события.

Что касается театра, то он вообще стал кардинально менять свою специфику, уйдя от традиционных форм драматического действия, размыкания структуры и перехода в реальность перформативности, где почти исчезает грань между перформансом и жизнью.

Сборник как раз и посвящен различным аспектам переходных разомкнутых форм современной театральной эпохи. Статьи, вошедшие в сборник, написаны разными авторами, которые пристально отслеживают метаморфозы современной театральной культуры.

Полина Богданова

Драматургия

Выстрел Паратова Замкнутая модель классической пьесы

Полина Богданова

О драматургии А.Н. Островского написано множество исследований. Большая их часть – исследования литературоведческие⁷. Они анализируют текст пьес и как основную единицу текста – слово. Литературоведческий подход имеет свои преимущества. Но одновременно и свою ограниченность. Ибо слово в драме не всегда является прямым носителем смысла.

Меня больше интересует подход к драматургии со стороны театра, со стороны действия как основной категории драмы.

Действенным анализом занимался в своих книгах Е. Хо-

⁷ Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. М.: Изд-во МГУ, 1981; Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Театр А.Н. Островского. М., 1986; Мильдон В.И. Философия русской драмы: мир Островского. М., 2007; и др.

лодов⁸, однако занимался фрагментарно, беря какие-то отдельные куски пьесы, а не пьесу целиком. Практически о действиях в пьесах А. Островского у Е. Холодова сказано не так много.

Действенным анализом занимался также ленинградский литературовед Б. Костелянец. В частности, пьесой «Бесприданница»⁹. Это исследование очень интересно, в нем много точных, тонких замечаний о психологии и взаимоотношениях действующих лиц. Но с некоторыми характеристиками не хочется соглашаться. В частности, с тем, что Б. Костелянец видит в Паратове фигуру драматическую¹⁰. В целом исследователь опирался на широко распространенную в ленинградской школе схему: экспозиция – завязка – кульминация – развязка. Однако эта схема при всех ее преимуществах все же имеет определенные ограничения. Экспозиция очень тормозит развитие действия, замедляет его ход. И стоило бы говорить не об экспозиции и завязке драмы, а об исходном событии, как это принято в режиссуре.

Ближе всего к театральному подходу исследование режиссера А. Поламишева¹¹, который пользовался методом дей-

⁸ См.: *Холодов Е.* Мастерство Островского. М., 1967.

⁹ *Костелянец Б.* «Бесприданница» А.Н. Островского // Костелянец Б. Драма и действие. М., 2007. С. 385–491.

¹⁰ См.: Там же. С. 440.

¹¹ См.: *Поламишев А.* Событие – основа спектакля. Автор и режиссер. М., 1977; *Он же.* Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. М., 1982.

ственного анализа¹². Но в его интерпретации пьесы присутствует момент «решения», трактовки, субъективного взгляда. А. Поламишев решает «Бесприданницу» через конфликт персонажей с городом Бряхимовом, который диктует всем «законы жизни». Этот обобщенный образ Бряхимова – вполне в духе режиссерских концепций 1970-х годов, которые можно встретить при решении и чеховских пьес, и пьес других классиков. Подобное обобщенное восприятие мира, с которым конфликтуют герои, можно увидеть и в работах Б. Зингермана, писавшего об особенностях «новой драмы» рубежа веков¹³ тоже в 1970-х. Тут мы сталкиваемся с интересным феноменом. Классическая драматургия не только в постановках режиссеров, но и в театроведческих и вообще теоретических исследованиях «перенимает» конфликты и драматическую структуру того времени, когда осуществляется постановка или ведется исследование. Любопытно, что Б. Зингерман «приписал» «новой драме» рубежа XIX и XX века ту структуру и те конфликты, которые были рождены более поздней эпохой. Вот что он пишет, к примеру, об

¹² Методом действенного анализа, берущим свои истоки в системе К. Станиславского, работали и работают по сей день такие режиссеры, как М. Кнебель, Г. Товстоногов, А. Эфрос, Л. Додин и и др. В интерпретациях различных режиссеров этот метод имеет свои особенности. Однако общим для всех основанием является анализ по сквозному действию, через события как узловые моменты действия.

¹³ См.: *Зингерман Б.* Проблемы развития современной драмы // Вопросы театра. 1967. С. 176–195.

Ибсене: «Государственные, политические силы действуют у Ибсена в одном направлении с обывательщиной, и цель у них одна: лишить человека свободы, обуздать его – вразумить и образумить. Как всегда у Ибсена, домогательства среды (на этот раз она оборачивается к герою официальным своим обличьем) формулируются очень точно, без каких бы то ни было околичностей и недомолвок. В сфере общественно-политической личная свобода оказывается столь же трудно достижимой, как и в частной бытовой жизни – среда окружает героя со всех сторон и требования свои предъявляет ультимативно»¹⁴. Среда, о которой говорит исследователь применительно к пьесам Ибсена, – это тот же Бряхимов, о котором пишет А. Поламишев (Бряхимов тоже среда). Интересно и то, что Б. Зингерман почти цитирует известного литературоведа А. Скафтымова, который примерно то же самое писал о пьесах Чехова¹⁵. Среда, сковывающая стремления героев и гасящая их инициативу и надежды, – целая тема в театре 1970-х годов.

В этой статье, как уже было сказано, я предпринимаю попытку подойти к «Бесприданнице» с помощью действенного анализа, однако не предлагаю свое субъективное решение, а исхожу из анализа объективного действия, как его построил Островский.

¹⁴ Там же. С. 176–177.

¹⁵ См.: Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 404–435.

Подход к драме со стороны действия, берущего начало в исходном событии, а затем движущегося к основному событию¹⁶, и раскрывает особенности драмы, ее конфликт и ее героев.

Если проследить эту пьесу по *сквозному действию*, то мы обнаружим, что оно движется волей и интригой Паратова, который влюбил в себя Ларису и бросил ее, потом снова сыграл на этой любви, заставив Ларису поверить ему, обрести надежду, и безжалостно бросил ее во второй раз. Злая воля Паратова сделала и из Карандышева сначала шута, над которым потешаются, а потом убийцу. Лариса и Карандышев – жертвы его самолюбия, которое постоянно требует самоудовлетворения и побед.

Но и Карандышев движим ревностью и неудовлетворенным самолюбием.

И дело тут вовсе не во власти капитала, как писали об этом в советских академических исследованиях. Не в том, что Паратов должен жениться на богатой невесте и именно поэтому не может ответить на любовь Ларисы. В таком прочтении получается, что все решают деньги. Но дело не в деньгах и социальном неравенстве, а в превратностях человеческих натур. В игре людских самолюбий, которые подавляют другую личность, превозносятся над ней и в конечном счете могут погубить ее.

Богатый барин Паратов и небогатый чиновник Каранды-

¹⁶ См.: Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. М., 2005.

шев больны одной и той же болезнью, проистекающей из неудовлетворенного тщеславия и ложных амбиций. У Островского сталкиваются не просто социальные типы, а именно человеческие натуры, одержимые различными страстями. К ним относятся и маниакальная ревность Карандышева, и необузданная гордыня Паратова. Они оба в конфликте из-за Ларисы, хотя ни у того, ни у другого нет к ней подлинной любви, которая проявляется в заботе и понимании любимой женщины. Карандышев и Паратов спорят из-за Ларисы, но саму Ларису в расчет не берут. Они борются за обладание ею, не думая о ее внутренних проблемах и травмах.

Островский в этой пьесе прежде всего психолог, знаток человеческой натуры, а не социальный обличитель.

Для Островского все заключено в человеке. Человек, его воля и действия управляют жизнью. Человек у Островского – активное начало. Его действия могут привести как к добру, так и ко злу.

При этом Островский далек от фатализма. Ничто не предопределяет человеческую жизнь, кроме самого человека или другого, кто может эту жизнь испортить или вовсе отнять.

Человеческие драмы у Островского – прежде всего результат столкновения человеческих самолюбий, амбиций, страстей. Иначе Островский не был бы столь блестящим драматургом, у которого действие движется *внутренними* импульсами и мотивами героев.

Драматическая ситуация пьесы закладывается в *исходном*

событии: из-за того, что Паратов бросил Ларису и исчез, не дав никаких объяснений, она, оскорбленная и уставшая еще и от тех женихов с сомнительной репутацией, которых поставляла ее маменька, решилась на брак с Карандышевым в надежде, что тихая семейная жизнь даст покой ее душе и нервам.

Исходное событие прокладывает русло действию, рождает *конфликт*: Паратов, как самая активная фигура в пьесе, навязывает конфликт Карандышеву, вступающий в него из-за ревности и больного самолюбия. В конфликте участвуют и все другие персонажи, которые находятся на стороне Паратова и «подпевают» ему: Кнуров, Вожеватов, Робинзон, цыгане, слуги трактира. Харита Игнатьевна занимает выжидательную позицию и готова присоединиться к тому, кто победит.

Лариса – тот центр, к которому сходятся все нити действия, поскольку все стрелы направлены на нее; она поддается провокациям Паратова, страдает из-за поведения Карандышева, который не воспринял ее просьбу увезти ее подальше из города, и в результате оказывается игрушкой в их руках.

Конфликт набирает наибольшую силу в *основном событии*. Обед в доме Карандышева – все страсти накалены до предела. Карандышев хочет наконец самоутвердиться, произносит свой знаменитый тост. Паратов жестоко издевается над ним, включив в травлю всех остальных. Заканчивается

обед полным крахом для Карандышева и жестоким обманом Ларисы, которую увозят за Волгу.

Разрешается конфликт в *финальном событии*, или развязке: оскорбленный Карандышев, обуреваемый ревностью, стреляет в Ларису; за этим выстрелом стоит Паратов, это он спровоцировал конфликт и месть Карандышева. Лариса после выстрела впервые в пьесе проявила себя как активное действующее лицо, наконец поняв всю унижительность своего положения: «я вещь».

Лариса в пьесе проходит определенную эволюцию. Вначале это простодушная молодая девушка, которую увлек «блестящий барин». Она его не понимает, не знает, что скрывается за этой «блестящей» наружностью. Восхищается его смелостью, не понимая, что он позер и самовлюбленный человек, в глубине души циничный и равнодушный к людям. Кроме того, он корыстолюбив и любит деньги. На все это Лариса попросту не обращает внимания. Но в финале она приходит к осознанию своего положения. Она осознает, что окружающие, которые восхищаются ею и спорят из-за нее, на самом деле не относятся к ней как к человеку, у которого есть душа. Она осознает, что окружающие только тешат свое самолюбие. Они не любят ее, но хотят обладать ею как вещью, как красивой игрушкой.

И она готова сдать ся во власть обстоятельств, подчиниться тем, кто кидает жребий, чтобы определить, кому она достанется. Она готова стать «вещью» и пойти к своему хозя-

ину. Но выстрел Карандышева останавливает ее. Перед лицом смерти к ней приходит другое, более высокое чувство – чувство прощения, которое примиряет ее с ее обидчиками.

Христианские чувства, воспитанные в ней, поднимают ее над всей жестокой игрой самолюбий и страстей, и из наивной девочки она превращается в героиню высокой драмы.

Говоря об особенностях классической драмы Островского, можно выделить ряд ее признаков:

1. Драма Островского строится на межличностных столкновениях и конфликтах.

2. Эти столкновения и конфликты – производное внутренних свойств человеческих натур, человеческой психологии.

3. Персонажи Островского проявляют себя в активном действии и поступках, добрых или злых.

4. Драма Ларисы в пьесе Островского проистекает из действий Паратова как зачинщика интриги, манипулятора людьми, желающего удовлетворить свои амбиции. А. Островский не обвиняет Ларису в ее ошибках. Она – лицо страдающее.

5. Среда в пьесе А. Островского не играет фатальную роль, не является конфликтной по отношению к персонажам. Среда – это сами люди в их взаимодействии и межличностных конфликтах. Конечно, есть определенные законы у этой среды, проистекающие из социальных условий и времени действия в драме. Один из таких законов – необходимость

дать приданое дочери к свадьбе. Отсутствие приданого у Ларисы и является одним из обстоятельств исходного события драмы. Паратов собирается жениться на богатой невесте и взять полмиллиона приданого. Это обстоятельство тоже входит в исходное событие и во многом определяет дальнейшее развитие действия. Но все же в этих обстоятельствах нет фатальной силы, воздействующей на героев и заставляющих их совершать определенные поступки. Эти обстоятельства лишь обрисовывают общие *условия жизни*, в которых живут герои. Поэтому Н. Добролюбов и назвал пьесы А. Островского «пьесами жизни». Это определение говорит о том, что пьесы правдивы с точки зрения обрисовки среды и психологии персонажей, реалистичны. Условия жизни в том или другом виде складываются в любую эпоху и, конечно, диктуют и психологию, и законы, и взаимоотношения, но не обладают силой рока, фатума. Человек и среда в пьесе А. Островского показаны во взаимодействии, взаимовлиянии. В условиях среды «Бесприданницы» одним из приоритетов являются деньги, богатство. Однако это не означает, что эти приоритеты разделяют все без исключения. Напротив, героиня пьесы не разделяет эти приоритеты и выдвигает другой приоритет – свободного чувства. Лариса перед финалом, правда, была готова принять условия среды и пойти на содержание к богатому человеку. Так, кстати, поступает другая героиня А. Островского – Саша Негина. Пьеса «Таланты и поклонники» раскрывает тему диктата денег и богатства. Но

и в этой пьесе есть герои, которые не подчиняются этому диктату: Петр Мелузов, Мартын Нароков. В «Бесприданнице» трагический исход драмы – убийство Ларисы – решают не деньги, а оскорбленное самолюбие Карандышева, возбужденное гордыней и амбициями Паратова. То есть гибель героини в этой пьесе происходит не под фатальным диктатом среды или условий жизни, а, как уже было отмечено, в результате жестокой игры человеческих амбиций.

6. Слово в пьесах Островского выполняет *действенную* функцию, поэтому нельзя понимать его буквально, а тем более как выражение авторской позиции, что часто встречается в литературоведческих работах; слово в драме принадлежит персонажу, а не автору, отражает намерения и цели персонажа. Одновременно оно может служить средством игры и обмана, а значит, иметь *внутренний* смысл, часто противоположный тому, что лежит на поверхности. Слово не всегда является и адекватной характеристикой персонажа. Персонажу в пьесе Островского не во всем можно верить на слово. Сущность поступков и характера персонажа определяется именно его *внутренними* целями и намерениями, которые могут не выражаться открыто в словах, но за счет своего скрытого смысла двигают действие пьесы.

7. Важно определить *цель* персонажа с самого начала драмы. Паратов в городе Бряхимове хотел приятно провести время, погулять напоследок перед свадьбой. Это была его первоначальная цель, которая обнаружилась в момент его

появления в городе. Он сумел осуществить свою цель – в результате обмана Ларисы, у которой он сначала вырвал признание, а потом воспользовался этим и увлек дальше, на прогулку за Волгу. Эта прогулка и явилась тем событием, в котором цель Паратова реализовалась.

8. Внутренние цели персонажа и раскрывают его *характер*. Характер не статичен, он раскрывается в действии. Паратов по всем внешним параметрам – успешный человек, он умеет добиваться своих целей. А потому у него характер победителя. Но его цели входят в противоречие с целями других героев, попросту губят их, потому эти цели можно охарактеризовать как безнравственные, а действия под влиянием этих целей – как опасные для других людей.

9. В классической драме «Бесприданница» есть центральная героиня, вокруг которой ведется драматическая борьба. Все нити действия (поступков, намерений и целей) других героев направлены на нее. Она фокусирует все в одной точке. Действие, таким образом, имеет *замкнутое центростремительное движение*.

10. Параллельно с центральной драматической героиней в драме А. Островского есть комический или гротескно-комический персонаж (Робинзон), который «нужен» автору как будто только в одной сцене обеда в доме Карандышева (Робинзону поручено подпоить Карандышева). Этот параллельный персонаж занимает, по существу, в общей расстановке сил в драме ту же позицию, что и центральная героиня, –

страдающую. Но в некоем утрированном, гротескном виде. Паратов манипулирует Робинзоном, так же он манипулирует Ларисой. Таким образом, Робинзон нужен драматургу для того, чтобы отчетливее и резче обрисовать положение Ларисы.

Персонаж параллельный Карандышеву – его тетка, скупая и скудоумная старуха. Она в гротескном, уродливом варианте оттеняет поведение Карандышева, его бедность, претензии на принадлежность к высшему обществу.

11. *Событие* в драме классического типа является единицей действия. Событие возникает на пересечении целей разных персонажей, когда эти цели рождают, выражаясь языком К. Станиславского, некий «действенный факт». *Событие* в классической драме обязательно меняет ее ход (чего мы уже не обнаружим в драме А. Чехова – там события ничего не меняют¹⁷), меняет расстановку сил, диктует следующие ходы. Первое событие пьесы – появление Паратова в городе. Оно потенциально несет в себе угрозу браку Ларисы и Карандышева, что и происходит в реальности.

12. Пьеса Островского – это саморазвивающаяся замкнутая структура действия, движущегося по нарастающей. Затем, в самый напряженный конфликтный момент основного события оно начинает идти по нисходящей – к трагической развязке. Эта структура похожа на музыкальную структуру классической симфонии (в смысле гармонического сочетания).

¹⁷ См.: Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971.

ния ее частей). В ней нет лишних, случайных деталей. Все «работает» на основной конфликт, все нити действия центростремительны и сходятся в одной точке, все движется по единому сквозному ходу, все персонажи «завязаны» в единый драматический узел.

Именно эта саморазвивающаяся структура *единого замкнутого центростремительного действия*, которое движется открытыми и скрытыми конфликтами, и будет претерпевать изменения в дальнейшем историческом развитии драмы (прежде всего у А. Чехова).

Размыкание классической структуры: Чехов, Петрушевская, Пряжко

Полина Богданова

XX столетие в жизни драмы принесло много новых поворотов. С Чехова (а на Западе с Ибсена, Метерлинка и Стриндберга) начался процесс разложения классической модели драмы. Слом этот происходил по нескольким направлениям. Появился гораздо больший разрыв текста и действия, то есть того внутреннего движения драмы, которое лежит на ее дне. Если у Островского по речам героев еще можно понять их настроения, задачи и решения, то по репликам чеховских героев об их внутренних состояниях, настроениях и намерениях можно только догадываться. Эту особенность чеховской драматургии понял молодой Художественный театр и ввел понятие подтекста. Подтекст – это то, что спрятано за словами, что не выражено прямо и непосредственно. Именно наличие подтекста в ранних чеховских спектаклях МХТ создавало особую атмосферу недоговоренности и вместе с тем многозначности. Мы и в жизни не всегда прямо декларируем свои намерения. Вот эта черта и перешла в чеховскую драму.

Вторая особенность чеховской поэтики – изменение конфликта. Он перестал быть непосредственным, когда кон-

флиktующие стороны выставлены друг против друга в некоем драматическом напряжении борьбы. Как, скажем, Паратов и Карандышев в «Бесприданнице». Паратов буквально хочет уничтожить Карандышева как соперника в борьбе за обладание Ларисой. Карандышев со своей стороны тоже, как может, борется с Паратовым, хотя и выглядит при этом жалко. В классической драме «конфликт слагается на почве нарушения нравственных норм, – писал Скафтымов, – когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей. Поэтому с драматическим страданием там всегда связано представление о чьей-то виновности. Источником конфликта, следовательно, там является виновная, преступная, злая или дурно направленная воля каких-нибудь людей. Отсюда – борьба волей, борьба с препятствиями и всякие перипетии»¹⁸. У Чехова «нет виноватых, – продолжал Скафтымов. – Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы»¹⁹.

У Островского конфликтность бытия есть выражение сложной структуры общества, в котором выявляют свою волю и намерения люди разных слоев, характеров, индивидуальностей. Общество XIX века – это отнюдь не идиллически созданное образование. Общество эпохи зарождения и

¹⁸ Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 420.

¹⁹ Там же. С. 426.

развития буржуазных отношений – это подвижная, внутренне конфликтная структура, в которой каждый индивид в желании утвердить свою волю, свободу, намерение неизбежно вступает в конфликт с такими же индивидами. Исход борьбы зависит от многих факторов, и не в последнюю очередь – от индивидуальной силы, устойчивости, агрессии. Определенную, но не решающую роль играет социальное положение: богатый купец заведомо сильнее мелкого чиновника. Однако это не означает, что мелкий чиновник лишается всякой инициативы и устремлений. Нет, в обществе буржуазном все потенциально равны и вступают в борьбу друг с другом за обладание чем-либо (женщиной в случае «Бесприданницы»). Закон борьбы – основной закон общества зарождающегося капитала и основной закон драмы этого периода. В понятии борьбы нет никакого детерминизма. Напротив, это возможность проявить свою силу и активность. Борьба у Островского – это борьба волков типа Паратова и овец. Личная сила, агрессия, умение жить, богатство – вот качества волка или победителя. Такими же качествами обладают и Беркутов из «Волков и овец», Вожеватов из «Талантов и поклонников», Прибытков из «Последней жертвы».

Антагонистические конфликты Островского сменяются «стертыми» житейскими противоречиями у Чехова.

Треплев и Тригорин, которые, по сути, являются антагонистами в творчестве и соперниками в любви, внешне никак не конфликтуют друг с другом. Треплев не вызывает

Тригорина на дуэль. И даже ни одного звука не произносит по поводу того, что ревнует к нему Нину. Существование двух этих персонажей происходит параллельно, без видимых столкновений, однако, конечно, с большим внутренним напряжением. В результате напряжения жизнь Кости Треплева приобретает драматизм, внутренние терзания по поводу того, талантлив ли он, страдания по поводу потери любимой девушки. Отказ от борьбы и антагонизма героев – основа чеховской драмы. Чехов видел в людях не подлость, не агрессию, не другие отрицательные качества; он видел пошлость, тривиальность, негероичность, низкие проявления души. Даже Серебряков из «Дяди Вани» – не подлец, не узурпатор, а пошлый человек. Жизнь обнаружила свою обыкновенность, отсутствие героики, люди обедают, только обедают, а жизни рушатся – не в результате борьбы с более сильным противником, а в результате обыденных житейских обстоятельств.

Внутренние терзания Треплева определяют трагический финал: он кончает с собой. Эта трагедия происходила на глазах у всех. Однако самоубийство Треплева не стало громким драматическим событием, которое заставляет всех свидетелей и участников этой драмы содрогнуться и сделать какие-то выводы. Нет, оно произошло как будто в некоем неостановимом потоке будней, когда вся дачная компания играет в гостиную в лото и не прекращает игру от звука выстрела. Чехов подает самоубийство Треплева как буд-

то впроброс, без остановки на этом событии, без реакций на него. Только одна финальная фраза Дорна «Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился» произносится тихо, вполголоса, так, чтобы не нарушить игру в гостиной. Самоубийство Треплева только для Маши драма. Для кого-то – просто досадная нелепость. Во всяком случае, жизнь персонажей потечет дальше, и в этой жизни ничего кардинально не изменится. Таков открытый финал «Чайки».

Чудаков писал в своей книге «Поэтика Чехова», что событие у Чехова ничего не меняет. В то время как событие в классической пьесе для того и создается автором, чтобы поменять направление действия и намерения персонажей. Так, первое драматическое событие в «Бесприданнице» – появление Паратова – если не окончательно ломает планы Ларисы выйти за Карандышева, то во всяком случае значительно ослабляет это ее намерение. У Чехова и в финале «Вишневого сада», когда имение уже продано, не происходит перемены действия. Раневская в начале приехала из Парижа, а в конце снова туда возвращается. То есть в ее жизни ничего не поменялось. Останется только какое-то воспоминание об утерянном имении, какая-то тень, которая окрасит ее настроение, но не более того. Хотя за этим событием – покупкой дворянского имения купцом Лопахиным – стоит смена эпох. Но не для всех она проходит драматично, с сознанием этой перемены, с ее трагизмом.

Чудаков писал также, что пьесы русского классика по своей структуре представляют собой поток: «У Чехова фабула и сюжет рассказа или драмы подчинены тому, чтобы изображенный отрезок жизни не был „вырезан“ из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохраняются, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за грань, обозначенную последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет „концов“ – он непрерывен»²⁰. Поток – это разомкнутая драматическая структура.

Поток течет из прошлого в будущее неостановимо, и судьбы людей растворяются в нем. Это отчасти лишает чеховского персонажа воли, цели, он только щепка в бурном течении реки, которая несет его неизвестно куда. В «Трех сестрах» желание сестер уехать в Москву гаснет от акта к акту, но не благодаря каким-то мешающим событиям или людям, не благодаря непреодолимым препятствиям. Желание это словно бы растворяется в потоке жизни, которая постепенно гасит надежды. Андрей мечтал быть профессором в Московском университете, а стал просто скучным обывателем, обманутым мужем. Ольга не хотела становиться начальницей в гимназии, но пришлось, ее назначили, и это окончательно поставило точку на мечтаниях о Москве. Ирина уезжает работать учительницей в сельской школе одна, уже без Тузенбаха, которого убили, и даже не вспоминает о Москве. Ее мечта растворилась в результате того же самого неостановимого потока жизни, который своими более мелкими или

²⁰ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 227.

более крупными происшествиями заставил ее разочароваться, лишил надежды. Героини не понимают: почему их жизнь сложилась так, а не иначе, что руководит людскими судьбами, есть ли во всем этом какой-то смысл? В финале героини не получают ответа на эти вопросы: «Если бы знать, если бы знать...»

В финале «Бесприданницы» Лариса, осознав, что была только игрушкой в руках тех, кто пытался ее присвоить, приходит к новому пониманию себя. «Я – вещь», – говорит она, и это означает конец всех иллюзий о возвышенной любви. Следующее драматическое событие – выстрел Карандышева – рождает у Ларисы новое чувство. Перед смертью она словно бы поднимается на следующую ступень и приходит к прощению своих обидчиков: «Я ни на кого не жалуюсь, ни на кого не обижаюсь... вы все хорошие люди... я вас всех люблю». Этот всепримиряющий финал нужен Островскому, чтобы возвысить героиню над всеми мелочными амбициями людей, над их борьбой, их страстями. Показать тем самым более высокую точку зрения на людские противоречия и конфликты. Это позиция классического автора, который знает, что есть некая высшая истина. Чеховские персонажи этой истины уже не знают и проводят жизнь в блужданиях и слепоте, не находя ответов на главные вопросы о том, для чего и отчего происходит с ними трагедия.

Трансформации, принесенные чеховской драматургией, определили ее новое качество, которые исследователи на-

зывали то словом «романность», то словом «новеллистичность». А романность – это не классическая драматическая структура, которая представляет завершенное в себе самом действие. Поэтому драма потока уже не собственно драма. Ее видовые признаки теряются, нивелируются. Классическая драма – это структура замкнутая, в ней разворачивается конфликт, борьба, и в финале этот конфликт приходит к своему разрешению. В структуре потока финал открыт в неизвестную перспективу. «Романность» не имеет финальной точки, разрешения. Самоубийство Треплева не разрешает конфликт с Тригориным, Аркадиной, со всеми преуспевающими в искусстве и личной жизни людьми. Самоубийство только устраняет Треплева из этого конфликта. Но само содержание конфликта не исчерпано.

Поток – это жизнь. А жизнь – неупорядоченная структура. В ней действуют не закономерности, а случайности. В жизненном потоке герои – как щепки в течении реки, их влечет само это течение, они могут попасть в водовороты, закружиться в них, потом что-то вытолкнет их наверх и понесет дальше, они могут встретиться с каким-то подводным препятствием, преодолеть или не преодолеть его. Жизнь их меняется в соответствии с поворотами этой реки. Но они не управляют своими судьбами сами. Жизнь сама по себе стала новым героем драматургии и театра.

Жизнь в ее протяженности, неструктурированности, если можно так сказать, – это не детерминирующая модель, в

которой разворачивается человеческая драма. Природа этой жизни – тотальность, но еще не тоталитарность, не закрепившаяся, оформившаяся кольцевая структура. Жизнь – это движение времени без начала и конца.

В потоке жизни большое значение приобретает категория случайности. О роли случайности в чеховских пьесах тоже писал А.П. Чудаков: «И фабула, и сюжет (у Чехова. – П.Б.) демонстрируют картину нового видения мира – случайностного – и случайностного, во всей неотобранной множественности, его изображения»²¹. Трагедия Ромео и Джульетты закономерна в мире непримиримой вражды семейств. Это возрожденческий взгляд на вещи. Драма трех сестер не является закономерным производным их жизнью. Она складывается во многом благодаря случайностям. А у случайностей нет закона. Закон есть только внутри самого человека. Человек эпохи модернизма внутри самого себя несет противоречия. В результате этих противоречий Треплев с неизбежностью приходит к самоубийству, поскольку он слаб, излишне рефлексивен, не верит в себя, лишен воли. У человека эпохи модернизма воли уже нет, как нет целеполагания, нет активности, стремления обуздать жизненный поток и самостоятельно строить свою судьбу.

Вообще разомкнутая драма или драма потока – это конец межличностных конфликтов, борьбы и демонстрация того нового положения, в котором оказался человек в XX столе-

²¹ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. С. 228.

тии: человек вступил в прямое, непосредственное столкновение или взаимодействие с жизнью, реальностью. Но это столкновение не есть борьба, скорее это поражение человека перед лицом исторического процесса. Исторический процесс складывается из огромного взаимодействия воле разных людей, их борьбы и столкновений, их побед и поражений. Отдельный человек в этом потоке теряется, становится марионеткой, как у Метерлинка, или жертвой безличного хода времени, как у Чехова. XX век открыл трагизм существования человека в мире. Человек больше не завоеватель, не первооткрыватель, не воин, не полководец истории, он только ее субъект, намерения которого далеко не всегда приносят ему удачу. Этот субъект не стоит перед лицом всеблагого и милосердного Бога. И это уже начало экзистенциализма, показывающего тотальное одиночество человека, который сам несет ответственность за свою судьбу и свой выбор (Ж.-П. Сартр).

XX век, таким образом, принес экзистенциальную драму. В ней вопрос существования личности стал со всей остротой и трагизмом. Персонаж XX века – не Колумб, открывший Америку, а некий маленький человек, находящийся в вечном ожидании некоего Годо, который никогда не придет. Внутренний драматизм существования личности и стал содержанием драмы уже середины XX века.



В пьесе Л. Петрушевской «Три девушки в голубом», которая тоже принадлежит к пьесам потока, три молодые мамы с детьми снимают дачу. Одна из них – Ирина, героиня этой истории, снимает ту половину дома, где есть непротекающая крыша и теплая комната. Две другие мамы, Татьяна и Светлана, живут на другой половине дома – с протекающей крышей и холодными комнатами. Ира за свою теплую комнату платит 240 рублей. Татьяна и Светлана ничего не платят. Между тремя женщинами происходят перебранки. Но это нельзя назвать конфликтом. Это просто коммунальные дележки, обыденные, вполне привычные для такого слоя людей. Светлана и Татьяна завидуют Ирине, которая заняла более теплое помещение. Ирина, в свою очередь, пеняет им на то, что за теплые помещения ей приходится платить большие деньги, а им дача достается бесплатно, в то время как она тоже наследница этой дачи и могла бы жить так же бесплатно.

Ирина, Татьяна и Светлана – троюродные сестры. И являются наследницами этой дачи. Однако борются они не за наследство, а просто за удобное и справедливое с точки зрения каждой расселение во время летних месяцев. К перебранкам по поводу помещений прибавляются ссоры из-за детей с выяснениями, кто из мальчиков совершил тот или иной про-

ступок, кто с кем подрался и так далее. Это обычные детские ссоры. Однако родители обычно видят виноватых в чужих детях, не признавая того, что в шалости инициатива могла исходить от их собственного чада. Так проявляется обыденный родительский эгоизм.

Женщин на даче объединяет похожесть судеб. Ирина разошлась с мужем, живет с ребенком и матерью, с которой у них не очень хорошие отношения. У Светланы муж умер, она живет с ребенком и матерью мужа, своей свекровью. У Татьяны есть муж, но такой, который не решает ни ее женских, ни ее материнских проблем: платит грошовые алименты, являясь мужем только номинально, и нельзя сказать, что их с Татьяной объединяют какие-то высокие чувства.

В пьесе есть и другие женские образы. Вот Федоровна, хозяйка дачи, которая не закрывает рта и постоянно встревает во все разговоры. То переживает за кошку Эльку и ее пропавшего котенка; то рассказывает, что нужно купить внуку к школе («Она ему разве купит? Я с пенсии, бабка купи»); то повествует о том, как дачники украли у нее шесть тысяч, которые были спрятаны на чердаке. Петрушевская – мастер создания колоритной бытовой речи. Такую манеру называли диктофонной, ибо она почти натурально имитирует поток слов и восклицаний, подчас лишенных переходов, напичканных простонародными выражениями, грамматическими и стилистическими ошибками, отражающими в конечном счете поток сознания говорящего.

Мать Ирины, пенсионерка Шиллинг, как она себя называет, произносит длинные монологи по телефону. Но несуразности ее потока сознания все-таки отличает налет некой не сказать интеллигентности, но во всяком случае принадлежности к более высокому городскому слою. Мать Ирины постоянно сообщает о том, что скоро умрет, договаривается с подругой, где та ее похоронит, уточняет, во что ее нужно будет обрядить и в какой коробке что лежит, жалуется на дочь, жалеет внука и сообщает еще массу подробностей о своих отношениях с Ириной.

Пьеса «Три девушки в голубом» – это некий аналог чеховских «Трех сестер». Но если чеховские сестры обладали духовностью и очень любовно относились друг к другу, мечтали освободиться от скучной, однообразной прозаической жизни в провинции и переехать в Москву, с которой они связаны детскими воспоминаниями, и вкладывали в этот переезд все свои надежды на лучшую жизнь, то сестры из пьесы Петрушевской не стремятся переделать свою жизнь, а просто живут в атмосфере мелких коммунальных дразг, пикируясь между собой и обижаясь друг на друга, что демонстрирует сниженный чисто советский вариант драмы.

Однако за всеми перебранками у каждой из женщин – чувства неустроенности и одиночества, которые не принято выставлять наружу, показывать другим. Эти чувства погружены на большую глубину, «на поверхности» же, в разговорах женщины проявляют себя в препирательствах по поводу

алиментов, цены за дачу, в озабоченности материальными и денежными проблемами, в обидах и претензиях, которые они предъявляют друг другу.

Чувство одиночества в этой пьесе переживают не только три сестры, но и мать Ирины, которая постоянно говорит о своей смерти, что самой Ириной воспринимается как желание ее разжалобить и ей досадить.

Чувство одиночества в глубине души переживает и комичная старуха Федоровна, хозяйка дома, который на лето снимают сестры.

Чувство одиночества стало для женщин привычным, оно не воспринимается как драма безысходности, как нечто роковое и непреодолимое. К своей драме женщины притерпелись, она стала постоянным фоном их существования. При этом женщины не выглядят неуверенными, депрессивными, напротив, кажутся решительными, готовыми в любой момент дать отпор, настоять на своем. Отсюда и некоторая скандальность их поведения, некоторая вздорность и постоянно атакующий тон.

Женское одиночество с набором определенных бытовых и моральных проблем вполне типично для советского общества 1970–1980-х.

Одинокая жизнь женщин, тем не менее, имеет свой смысл и ценность в материнстве. Потому что именно дети оправдывают все тяготы и неустроенность матерей, вызывают чувство безусловной любви, которой нет во взрослом мире.

В пьесу введены детские монологи, которые не связаны напрямую с событиями пьесы. Смешные и забавные сказочки, которые произносятся чистыми детскими голосами, оттеняют собой действие. Для Л. Петрушевской детская тема вообще очень характерна. Этой теме она посвятила не одно произведение.

Хотя Петрушевская обозначает жанр своей пьесы как комедия, обрисовывает она вовсе не комедийную ситуацию. И только в финале приведет всех к комедийному разрешению конфликта.

А теперь о том, как выстроена эта пьеса.

В пьесе нет исходного события. Тут нет тех драматических историй и обстоятельств, которые кроются в прошлом героинь и завязали бы некий сложный драматический узел взаимоотношений. В Москве они попросту не встречались, во всяком случае в пьесе нет об этом и речи. Встречаются они только в летний сезон, снимая эту дачу. Потому исходным событием является сама жизнь сестер, обыденная каждодневная жизнь, лишенная каких-либо событий. Это обстоятельство снимает драматическое напряжение в пьесе. Размывает конфликты. Поэтому перед нами не типичное драматическое произведение, а будто бы слепок с действительности, некий поток жизни, у которого невозможно зафиксиро-

ровать начало и нет конца, финал – открытый. Отсутствие в пьесе исходного события говорит о том, что это особый тип драмы – «разомкнутый» или повествовательный, в котором много от повести, рассказа. Эта повествовательность придает пьесе некую размытость, нежесткость.

Пьеса Петрушевской состоит «из разговоров», ей не хватает интриги, событий в драматическом смысле, действия. Вернее, действие это находится внутри, на поверхности только перебранки и мелкие ссоры.

Разрыв между текстом и действием большой. Мотивы и намерения героинь не выражаются в словах. О мотивах и намерениях можно только догадываться. Догадываться нужно и о содержании внутренней драмы женщин.

Теперь о конфликте. Как такового серьезного мировоззренческого конфликта, то есть борьбы персонажей друг с другом, в этой пьесе нет. Есть конфликт коммунальный, «сниженный». Потому что претензии Светланы и Татьяны на теплые комнаты, которые занимает Ирина, и перебранки по поводу стоимости дачи носят именно коммунальный характер. При этом внутри у героинь – сложный комплекс чувств, порожденных их одиночеством, неустроенностью, и общее недоверие к миру, постоянное ожидание угрозы, а отсюда необходимость защищаться и нападать. Поэтому их конфликт на поверхности выливается в кухонные выяснения отношений и создает атмосферу скандала. Это чисто советский вариант жизни, в которой никто не страдает от дели-

катности и боязни уронить себя, что было свойственно чеховским сестрам, которые делили свой дом с женой Андрея Наташей, постепенно прибравшей его к рукам. Чеховским сестрам казалось недопустимым вступить с Наташей в какие-либо пререкания и выяснения отношений. Чего не скажешь о сестрах Петрушевской, ибо выяснение отношений и есть их главное занятие.

Но все же вся эта «коммунальщина» – только поверхность истинного конфликта, который лежит значительно глубже. Комнаты, плата за дачу – это только чисто внешние обозначения тех внутренних претензий и обид, которые постоянно переживают женщины. По существу, здесь создан конфликт не коммунальный, а экзистенциальный. Конфликтное чувство к Другому, к миру и людям вообще, ожидание угрозы и готовность парировать ее, ощущение, что люди настроены к тебе враждебно, – постоянное самоощущение женщин. Как они ведут себя в ситуации с дачей, так будут вести себя и в любой другой ситуации. Свой экзистенциальный конфликт они всегда носят с собой. Он – внутри человека. Такой внутренний конфликт порождает защитное поведение. Оно, в свою очередь, ведет к общественной, социальной и человеческой разобщенности.

В пьесе «Три девушки в голубом» как будто нет никаких драматических событий. Мелкие ссоры из-за детей и претензии на передел помещений или пропажа котенка Юзика, которого постоянно ищет Федоровна, не назовешь событиями.

Пьеса от начала и почти до самого конца, как я уже сказала, представляет собой просто обыденное течение жизни (поток жизни), состоящее из мелочей.

Появление «мужчины из электрички», который заинтересовался Ириной и начал к ней пристраиваться, почти с места в карьер предложив прогуляться и захватив с собой плед, назначение которого Ирине поначалу было непонятно, тоже не стало событием в драматическом смысле. Важно, что появление Николая Ивановича в жизни Ирины носит чисто случайный характер. Он заинтересовался Ириной, поскольку на время остался один – жена с дочкой уехали отдыхать. А Ирина никогда не обратила бы внимания на Николая Ивановича, если бы не его инициатива и настойчивость. Этот роман завязывается вовсе не на основе взаимной симпатии или любви. Этот роман слишком тривиальный и унылый. Взаимоотношения мужчины и женщины предельно упрощены. Близость перестала иметь какую-либо ценность. Тем не менее для женщины любой случайный роман с мужчиной – это всегда шанс. В глубине души она все равно надеется, что отношения могут перерасти во что-то более серьезное. Именно такой тип романа и отражен в пьесе.

Ирина слишком откровенно рассказывает Николаю Ивановичу о своем прошлом увлечении. Она стоила своему возлюбленному несколько рублей, которые тот заплатил за ночное такси, чтобы ей можно было добраться до дома. Обещанные отношения мужчины и женщины – это отражение си-

туации 1970–1980-х. В пьесе В. Славкина «Серсо» героиня, которую зовут Валюша, тоже не раз переживала унижительные отношения с возлюбленными. Женщина 1970–1980-х имела отрицательный любовный опыт, но это не останавливало ее в поиске счастливой встречи. То же самое и у героини Петрушевской.

В роман, начавшийся случайно, Ирина погрузилась с головой. Николай Иванович, заплатив Ирине некоторыми услугами (самой крупной стала постройка туалета, который Федоровна Ирине не предоставила, предложив ходить в курятник), получил все права на ее взаимность и овладел ею. И Ирину словно понесло. Ею стало управлять то чувство надежды на счастливый случай, которое всегда в ней жило. Она не стала обдумывать и взвешивать ситуацию – забрала ребенка и уехала с дачи в Москву. Там подкинула ребенка матери, солгав ей, что пошла в булочную, а сама направилась в квартиру Николая Ивановича. В следующей сцене Ирина уже в Коктебеле, куда Николай Иванович прибыл, чтобы воссоединиться со своей женой и дочерью. Все это происходит очень быстро, Петрушевская не отражает момент обдумывания, момент решения. Оно в пьесе происходит как будто спонтанно.

Потом так же быстро и как будто ни с того ни с сего происходит перемена ситуации. Николай Иванович гонит Ирину от себя. Он боится за жену и дочку, которые могут догадаться. А может, уже начал следующий роман. Ирина выслуши-

вает унижительные и оскорбительные слова, которые он теперь говорит ей. Но эта перемена в отношениях любовников не становится событием ни для него, ни для Ирины. Потому что тут опять нет остановки, нет момента осознания Ириной своего положения. Нет, у нее все опять спонтанно – без пауз, как будто на автомате...

Звонок домой. Еще звонок, ребенок остался один в квартире, без еды и воды, бабушка легла в больницу. Это, пожалуй, первая встряска. И первое драматическое событие. Оно поворачивает действие. Дальше Ирина мчится в аэропорт. Теперь ей надо срочно улететь в Москву. На предельном возбуждении происходит разговор с дежурным аэропорта, с летчиками. Ею движет необходимость получить билет, затем сесть в самолет, скорее, скорее...

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.