

Е.Г. Доценко

«ВЫБЫВШИЙ ИЗ ИГРЫ»:

СОЧИНТЕЛИ ИСТОРИЙ В ПЬЕСАХ А.П. ЧЕХОВА, Г. ПИНТЕРА И М. РАВЕНХИЛЛА

Влияние Чехова на мировой театр XX века давно и без преувеличения признано универсальным. Продолжает, тем не менее, вызывать полемику вопрос, *почему* драматургия А.П. Чехова открывает новые горизонты практически для всех – для национальных литератур с богатой драматической традицией и с почти полным ее отсутствием, для дальнейшего развития реалистической драмы и для многочисленных «нереалистических» течений. Интересно, что в отличие от ряда более поздних драма-

тических новаций – брехтовских или абсурдистских – чеховское воздействие не распадается на череду «приемов», прочно вошедших в арсенал современного театра и уже не воспринимающихся как новшество. О Чехове до сих пор спорят – не меньше, вероятно, чем об авторах сегодняшних. В разных странах пьесы российского классика ставят, исследуют, переводят и цитируют.

Театр Великобритании безусловно имеет глубокие собственные корни, но и чеховское влияние обнаруживается здесь уже на уровне самой «новой драмы» – благодаря Дж.Б. Шоу, а затем последовательно просматривается в эпоху модернизма и постмодернизма, вплоть до исканий «молодого» театра начала нового тысячелетия. Лидер британского «жестокоего театра» 1990-х гг. М. Равенхилл, напри-

Елена Георгиевна Доценко – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург).

мер, включает аллюзию на произведение А.П. Чехова в первую же из своих нашумевших пьес – «Шоппинг и секс» (1996). Отсылки к различным пластам мировой культуры в пьесах Равенхилла вообще по-постмодернистски много, хотя постмодерн у современного драматурга присутствует не в качестве эксперимента, а в качестве рефлексии, столь же ироничной, как и авторское понимание молодежной субкультуры. Автор пьесы активно цитирует собственно постмодернистские труды, и в «Шоппинге» мы встречаем монолог о «великих историях», которые больше не имеют смысла.

Р о б б и: Давным-давно были великие истории. Истории такие великие, что вы могли жить в них всю жизнь. Мощная длань судьбы и богов. Век Просвещения. Марш социализма. Но они все умерли, или мир состарился и забыл о них, и теперь мы придумываем наши собственные истории. Маленькие истории¹.

К «историям» или, шире, к наррации парадоксально привержены и герои Г. Пинтера, творчество которого в свою очередь сопоставляют и с абсурдистским театром, и с традицией Чехова. Пинтер говорил, реагируя на оценку его театра в терминах едва ли не всех возможных художественных направлений: «Если вы заставляете меня давать определение, я бы назвал то, что происходит в моих пьесах реалистичным, но то, чем я занимаюсь, – не реализм»². Однако параллели с Чеховым выстраиваются действительно важные и разнообразные. Р. Ноулз перечисляет множество уровней и художественных принципов, позволяющих сравнивать Чехова и Пинтера: расчет драматургов на автономное сценическое пространство, предполагающее наличие «четвертой стены»; обращение к комическому, чтобы избежать патетики и сентиментального сопереживания; подчеркнутая театральность речи, ситуаций и характеров; подтекст, создаваемый, в частности, с помощью фигур умолчания; имманентная музыкальность драматических произведений и т.д.³. Расширительная трактовка функции паузы Чеховым и Пинтером, пожалуй, упоминается в сопоставительных работах исследователей наиболее часто⁴. Но, поскольку и для Чехова, и для Пинтера (и для Равенхилла) подвижными представляются также функции монолога в драме, заслуживает внимания и сравнение собственно словесной ткани произведений. Л. Кейн ссылается на разграничение самим Г. Пинтером молчания буквального и «говорящего»:

¹ *Ravenhill Mark. Plays One: Shopping and F***ing, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids.* – London: Methuen Drama, 2001. P. 66.

² Цит. по: *Kane Leslie. The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama.* – London and Toronto: Associated University Press, 1984. P. 134.

³ *Knowles Ronald. Pinter and twentieth-century drama // Raby P., ed. The Cambridge Companion to Harold Pinter.* – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 77-78.

⁴ См., в частности: *Kane Leslie. The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama; Таланова А.Н. Особенности диалогов в драматургии Г. Пинтера. Автореферат дисс. ... канд. фил. наук.* – Нижний Новгород, 2007; *Доценко Е.Г. «Мысль изреченная есть ложь»: молчание в пьесах А.П. Чехова и Г. Пинтера // Русская классика: динамика художественных систем. Вып. 3.* – Екатеринбург, 2009. С. 184-197.

«Существует два молчания. Одно – когда ни слова не произносится. Другое, когда задействован может быть поток слов. Речь произносится, подавляя язык. Это бесконечный намек. Речи, которые мы слышим, указывают, что мы ничего не слышим»⁵.

Слова, которые (как в русской поговорке) не дороже молчания, часто характеризуют уже чеховского персонажа. Многие герои Чехова бегут от высоких слов, как от лжи, а, если говорят, то чувствуют себя не вполне комфортно. К.И. Чуковский полагал, что именно любимые персонажи драматурга, часто «говорят не то», «путают», «зарапортовываются», тогда как «ясно и определенно» высказываются те, кому Чехов симпатизирует гораздо меньше: «Говорящие “ясно” всегда в борьбе у Чехова с говорящими “не то”... Человек у Чехова может быть нечестен, нелеп, неумен, но пусть он только “зарапортуется”, “запутает”, заговорит “не то”, и чеховская поэзия любовно озарит его»⁶.

Впрочем, у подобной закономерности (если речь идет о закономерности) в пьесах есть определенная динамика: способность к монологической речи у героев Чехова уменьшается постепенно и напрямую связана с возрастающей ролью молчания в структуре пьесы. Меняется сам тип героя драмы, способный или не способный, желающий или не желающий выражать себя в словах. Так, Б.И. Зингерман рефлектирующего Иванова рассматривает еще как героя переходного, принципиально отличного от центральных персонажей всей поздней драматургии А.П. Чехова: «Драма Иванова в том, что он не может расстаться с периодом распада духа и утраты прежней гармонии – одним из моментов искания новой истины, периодом томления духа, через который проходит Гамлет, разъедающую горечь которого познали Чаадаев, Белинский, Лермонтов и Герцен»⁷. Соответственно, и монологи Иванова «по-гамлетовски» длинные:

И в а н о в (один). Нехороший, жалкий и ничтожный я человек. Надо быть тоже жалким, истасканным, испытанным, как Паша, чтобы еще любить меня и уважать. Как я себя презираю, боже мой! Как глубоко ненавижу я свой голос, свои шаги, свои руки, эту одежду, свои мысли. Ну, не смешно, не обидно ли? Еще года нет, как был здоров и силен, был бодр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло⁸.

Монолог Иванова – тоже классически – производится героем наедине, не предполагая иных слушателей, кроме театральной аудитории, но к попыткам выразить себя в словах в ходе диалога уже и ранний чеховский протагонист относится скептически. Именно Иванов заключает одну из своих «ис-

⁵ *Kane Leslie. The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama.* P. 133.

⁶ *Чуковский К.И. А. Чехов // А.П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих.* – СПб.: РХГИ, 2002. С. 847-848.

⁷ *Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение.* – М.: Наука, 1988. С. 223.

⁸ *Чехов А.П. Иванов // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. – М.: Худож. лит., 1963. Т. 9: Пьесы. С. 261.*

торий» словами: «Не то, не то!»⁹» А рассказ о центральных событиях и переживаниях его жизни – любви, женитьбе, разочаровании – практически сразу прерывается: ограничения на свою речь накладывает сам персонаж:

И в а н о в. Я, милый друг, рассказал бы вам с самого начала, но история длинная и такая сложная, что до утра не расскажешь <...> Впрочем, это длинная история...¹⁰

Рефлексирующий герой способен, таким образом, отрефлексировать и неспособность слова передать всю неоднозначность человека и мира. Однако, в целом, роль нарратива высока во всем театре Чехова – в отличие от «настоящего» театра молчания. Неумение (в отличие от нежелания) выразить себя в монологической речи – это, скорее, свойство театра абсурда, эффектно продемонстрированное драматургией С. Беккета, Э. Ионеско. У Чехова всегда находятся герои, склонные к пространным излияниям, но постоянно – от «Иванова» к «Чайке» и от «Дяди Вани» к «Грем сестрам» и «Вишневому саду» – повышается недостоверность, не адекватность слова не только «делу», но и характеру «рассказчика». И если Астрову еще позволено, не «компрометируя» себя (в чужих и собственных глазах) говорить и о «картине нашего уезда, коим он был пятьдесят лет назад», и даже о человеке, в котором «должно быть все прекрасно»¹¹, то попытки Гаева поприветствовать шкаф или пространно высказать свое мнение уже вызывают только дружное, хотя и достаточно мягкое осуждение. Строже всех герой готов судить себя сам, правда, он и в своем раскаянии непоследователен, облекая обещания снова лишь в слова:

А н я. Я верю тебе, дядя. Тебя все любят, уважают... но, милый дядя, тебе надо молчать, только молчать. Что ты говорил только что про мою маму, про свою сестру? Для чего ты это говорил?

Г а е в. Да, да... (Ее рукой закрывает себе лицо.) В самом деле, это ужасно! Боже мой! Боже, спаси меня! И сегодня я речь говорил перед шкафом... так глупо! И только когда кончил, понял, что глупо!¹²

В пьесах Чехова герои, может быть, передоверяют паузе истинные свои эмоции, зато для «случайных» и необязательных (вопреки классическому единству действия) ситуаций и образов, напротив, находят слова. Появляется столь важный для современной литературы «ненадежный» рассказчик. В качестве примера можно назвать Шарлотту из «Вишневого сада» и ее «лишнюю» в основном сюжете историю, но помогающую и самой героине приблизиться к самоидентификации:

Ш а р л о т т а (в раздумье). У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие

⁹ Чехов А.П. Иванов. С. 260.

¹⁰ Там же. С. 223.

¹¹ Чехов А.П. Дядя Ваня // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9: Пьесы. С. 512, 502.

¹² Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9: Пьесы. С. 623.

<...> Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я – не знаю <...> (Достает из кармана огурец и ест.) Ничего не знаю!¹³.

«Ненадежность» нарратора обеспечивается здесь не столько нашим к нему недоверием, сколько его собственными сомнениями – в том числе и сомнениями в своих же высказываниях, умозаключениях или воспоминаниях. «Различие между трагическим героем и чеховским героем, – полагает американский исследователь Т. Уайлз, – заключается в том, что трагический герой преуспевает в познании и определении себя для себя, даже если это знание намного превышает понимание актера или зрителей...; чеховский герой терпит поражение в попытках определить себя для себя, но Чехов достигает успеха в демонстрации ограниченности персонажа нам, реципиентам произведения, актеру и зрителям»¹⁴. Т. Уайлз видит в новом качестве чеховского комизма одно из объяснений влияния русского классика на абсурдизм С. Беккета и Г. Пинтера. С другой стороны, преддверием абсурдного несовпадения мира и слова, человека и его «истории» может служить в драматургии А.П. Чехова «разность культурных кодов, закрепленная за персонажами, выстраивающими отношения с другими по законам своего кода»¹⁵.

Английский драматург Г. Пинтер, уже на значительном временном отдалении от А.П. Чехова создает свою абсурдистскую и постмодернистскую «драматургию молчания», где недостоверны и паузы (весьма многочисленные), и слова. От чеховских героев персонажи пьес Пинтера перенимают и способность говорить не о том, что для них – предположительно – важно. «Условие понимания искусства и Чехова, и Пинтера, в том, что герой, как мы подозреваем, несколько не доверяет собственным словам, но, произнося их, руководствуется скрытыми мотивами»¹⁶. Но пинтеровские герои изначально существуют в мире, в котором слово себя не оправдало. Можно молчать, держать бесконечную паузу или можно говорить много, а не сказать ничего, не сформулировать себя в мире.

Вариантом рассказа у Пинтера являются воспоминания, настолько частотные, что ряд произведений драматурга определяют как «пьесы-воспоминания». Своего рода проблемой воспоминания были и для Чеховских героев, и не только потому, что воспоминания могут быть болезненными (И р и н а. Зачем вспоминать!¹⁷), но и потому, что память субъективна, нестабильна и в большей степени способна разъединять, чем объединять:

¹³ Там же. С. 625.

¹⁴ Wiles Timothy J. The Theater Event. Modern Theories of Performance. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980. P. 51. [Курсив автора.]

¹⁵ Комаров С.А. Переход от классической к неклассической комедии в аспекте феномена поколения // Русская классика: динамика художественных систем. Вып. 3. С. 183.

¹⁶ Hammond B.S. Beckett and Pinter: towards a grammar of the absurd // Journal of Beckett Studies. 1979. № 4.

¹⁷ Чехов А.П. Три сестры // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9: Пьесы. С. 534.

В е р ш и н и н (*весело*). Как я рад, как я рад!
Но ведь вас три сестры. Я помню – три девочки <...>
Я вас не помню собственно, помню только, что вас
было три сестры <...>

О л ь г а. Мне казалось, я всех помню, и вдруг...
М а ш а. Неожиданно земляка увидели. (*Жи-
во.*) Теперь вспомнила! Помнишь, Оля, у нас гово-
рили: «влюбленный майор»¹⁸.

У Пинтера и в одноактных пьесах «Молчание» и «Пейзаж», и в полномасштабных «На безлюдье», «Былые времена» воспоминания выполняют структурообразующую функцию и реализуют страсть персонажей к нарративности, которую можно воспринимать как отличительную черту именно пинтеровского абсурдизма. А. Браунмюллер, анализируя реплики персонажей в «Молчании», приходит к выводу, что не только диалог не состоятелен в качестве действия, но и воспоминания не достоверны¹⁹. Герои словно не совпадают во времени и друг с другом, и с собственными воспоминаниями, «память» работает на будущее или оказывается вообще «чужой», а сами персонажи совершенно распадаются как характеры: они воплощают собой даже не обрывки сознания, но осколки мира, принципиально не цельного.

В пьесе «Былые времена» (1971) действие вращается преимущественно вокруг прошлого, далекого и, может показаться, давно забытого. Героиня от их молодости и былой дружбы отделяет уже двадцать лет, когда Анна приезжает из Италии в гости к Кейт и ее мужу Дили. В «былые времена» все три героя жили в Лондоне, ныне они встречаются в тихом приморском английском городке, где расположен дом супругов. Борьбу за чувства Кейт ведут муж и подруга юности, а основная коллизия, в которой участвуют все герои, должна выявить абсолютного победителя в состязании за моральный перевес, личностную значимость каждого из них. Чемпионы – и это характерно для Пинтера – определяются в словесном поединке. В диалоге-воспоминании обычно задействованы два участника, хотя на сцене почти все время находятся трое. Но, и признавая право третьего лица пребывать рядом, персонажи в ходе разговора могут в очень малой степени интересоваться друг другом. Сначала Кейт индифферентна к приезду «лучшей подруги», она лишь односложно отвечает на вопросы мужа об Анне, с которой когда-то вместе снимала квартиру, практически не обращается к гостье, приехавшей преимущественно к ней:

Д и л и. Но ведь ты ее помнишь. Ты помнишь ее, она – тебя. Иначе бы она сюда не приехала, верно?
К е й т. Да, не помнила бы – не приехала²⁰.

До какого-то момента Кейт кажется самым безвольным персонажем из данной тройцы, она пассивно выслушивает откровения и мужа, и подруги, даже если в репликах содержатся сведения, слышать которые ей должно быть неприятно, но не теряет нити разговора и ни разу не отвечает отрицательно на во-

прос, помнит ли она то или иное происшествие. Вопреки внешнему правдоподобию ситуации, участники диалога обнаруживают в своих монологах события, которые, скорее, принято скрывать. В ответ на рассказ Дили о том, как он познакомился в кинотеатре со своей нынешней женой, Анна сообщает «тайные подробности» их с Кейт жизни в юности.

Воспоминания героев, внешне не связанные, накладываются друг на друга и образуют сквозные мотивы, более значимые в произведении, чем характеры персонажей. Пикантным моментом становится разговор о нижнем белье; вклад в развитие темы делает каждый из героев, что совершенно снимает представление о ее случайности. Герои, впрочем, не спорят друг с другом напрямую, не пытаются прояснить ситуацию ни для себя, ни для собеседника, ни для зрителей, а переключка реплик идет с большими промежутками, определяя основной мотивный корпус пьесы.

К е й т. Она ведь воровала. Воришкой была. <...>
Д и л и. Что воровала?
К е й т. Всякие мелочи. Белье²¹.

А н н а. Я шла в гости и взяла и у нее без спросу белье. <...> Но я сказала ей, что за свой проступок наказана – какой-то тип весь вечер смотрел мне под юбку²².

Д и л и. Даже белье твое носила. Была настолько мила, что разрешила мне подглядывать²³.

Помимо неких биографических фактов, сюжетообразующим в пьесе является артефакт – фильм Ч. Рида с заглавием, которое вполне могло служить названием пинтеровской пьесы: «Выбывший из игры». Этот фильм играет важную роль в воспоминаниях всех героев (сложнее определить, действительно ли он повлиял на их судьбы), но самих персонажей фильм, как и воспоминания, не соединяет, а разводит и «выводит из игры», ведь каждый опять рассказывает свою историю. Однако при субъективности мира, созданного Пинтером, любому герою и должен соответствовать свой собственный «странный», «выбывший из игры» человек.

Пьеса Г. Пинтера «На безлюдье» (1975), как и предыдущее произведение, – художественная демонстрация непредсказуемости в отношениях, действиях и диалоге. Исходная ситуация кажется почти банальной: один из героев приводит к себе в дом случайно встреченного на улице, мало знакомого человека. Всего в пьесе будут задействованы четверо персонажей, но по «окончательной» расстановке сил выяснять, кто, кому и кем приходится на «ничьей земле» (буквальный перевод названия пьесы), практически бессмысленно, и в этой поливариантности заключается особый интерес.

На безлюдье идет столкновение не людей, а их рассказов о себе. Биографические «факты» рождаются и умирают у нас на глазах, и на их место болезненно приходят новые. В первой сцене Хёрст и Спунер соотносятся как уважаемый хозяин и бродяга, не лишенный чувства собственного досто-

¹⁸ Чехов А.П. Три сестры. С. 540-541.

¹⁹ Braunmuller A.R. Pinter's Silence: Experience without Character // Harold Pinter: Critical Approaches / Ed. by St. H. Gale. – Rutherford, London, Toronto: Associated University Press, 1986. P. 119.

²⁰ Пинтер Г. Былые времена / пер. А. Ливерганта // Иностранная литература. 2006. № 5. С. 101.

²¹ Там же. С. 102.

²² Там же. С. 122.

²³ Там же. С. 124.

инства, своего рода парковый философ. Но, выпив несколько бокалов, Хёрст буквально уползает со сцены, и с его исчезновением на сцене появляются другие обитатели дома Фостер и Бриггз, чей статус так и не определяется до конца пьесы, даже их имена не стабильны. Они могут быть и слугами в доме, и приближенными хозяина, но и его надзирателями («угроза», тирания присутствует в пьесах Пинтера так же часто, как и воспоминания). Еще более амбивалентным «На безлюдье» является соотношение основной пары персонажей, где решительно все подвержено метаморфозам.

Бывший (по отношению к 1-му действию) бродяга Спунер, которому так и не удалось вечером покинуть «ничейной» земли, наутро уверенно заявляет о своей успешной литературной деятельности, рассказывает о дальних странах, в которых бывал, и загородном доме, где его ждет собственная семья. Литератором теперь объявлен и Хёрст, который «вдруг» узнает в случайном госте старинного приятеля, правда, тоже не имеющего одного устойчивого имени. Дав зрителям время справиться с удивлением, Спунер, какое-то время не реагирующий на странности хозяина дома, в свою очередь подключается к плану воспоминаний Хёрста: они медитируют об общей юности, женщинах и друзьях. С театральной точки зрения важную роль играет фотоальбом, который в качестве доказательства иной жизни все время рассматривает Хёрст. На этих фотографиях тоже есть «безлюдное» место, поскольку Хёрст много и многих не может вспомнить, а мы, как зрители фотографий, разумеется, не видим. «Ничье», свободное место на фотографиях вполне может занять Спунер – или кто-то иной. Тем контрастнее звучат наррации персонажей, *пересказывающих* свою жизнь снова и снова, но претендующих на устойчивое, благоприятное положение в мире.

Х ё р с т. Будьте общительнее. Вписывайтесь в социум, вам предназначенный. Скрепленный с вами как бы стальными узами.²⁴

Но никакого иерархически раз навсегда выстроенного социума пьеса не обнаруживает, наоборот: люди не таковы, какими кажутся, если судить по костюму или жилью. Каждый может быть кем угодно – причем одновременно. «Рассказанная жизнь» явно доминирует в пьесе и над «стальными узами», и над собственно жизнью, прошлым и настоящим персонажей. Но любая история, по Пинтеру, – это только история, ее нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть, и ничего однозначного, подлинного не существует. Абсолютной Правды, как и абсолютного Зла, постичь нельзя ни в мире, ни на сцене.

В мире сверхсовременных героев Марка Равенхилла и зло, и правда заменены деидеологизированным шоппингом. Зато мериллом абсолюта оказывается... Чехов. Основная тема «Шоппинга и секса» вынесена в название произведения: молодежь эпохи потребления пытается жить по принципу «все на продажу», так как с другими принципами просто не знакома. Молодые герои М. Равенхилла могли бы

быть названы жертвами потребительской психологии, но и само поколение, и его восприятие себя и мира чрезвычайно пассивны: они сами превращают себя даже не в покупателей, а в покупки, поэтому отсутствие ярких, да и вообще сколь либо убедительных характеров в данном случае – заслуга Равенхилла. Это кукольное поколение, хотя и играющее совсем не в куклы, а их прототипами достойно могли бы служить герои мультипликационных фильмов. Показывая проблемы современной молодежи (или, вернее, саму молодежь как проблему), Равенхилл обращается к культуре современной и, преимущественно, молодежной. Так, герои произведения получили имена «в честь» музыкантов поп группы “Take That” – Лулу, Марк, Гэри, Брайан, Робби: «Выбор имен предполагает, что молодежь не только “падает от смеха”, читая пьесу, но также “чувствует”, что это написано для них и о них»²⁵. Но автор ни в коей мере не является фанатом молодежной субкультуры, скорее, напротив, и сама культура, и ее представители выступают как часть общей системы, где все продается.

Интересно, что сам процесс хождения по магазинам на сцене не представлен, хотя о купле-продаже постоянно идет речь. «Шоппинг» обозначен в качестве проклятия, как в ситуации с шоколадным батончиком, когда рядовая покупка в дешевом круглосуточном магазинчике может обернуться кровавым и столь же «рядовым» преступлением. Если подобные «торговые» сцены драматург и не демонстрирует, то именно им посвящена большая часть «рассказов» героев, к которым, персонажи весьма тяготеют – уже в традициях постмодернистского повествования. «Наши жизни должны стать связными историями – иначе вообще не стоит жить»²⁶, – объяснял сходную позицию герой Д. Коупленда, автора «Поколения Икс». «Ненадежность» нарраторов у Равенхилла является для них каким-то подобием самозащиты: юные герои и герои постарше не отвечают ни за зло мира, ни за свои поступки, ни даже за свой рассказ. Реплику чеховской Ирины из заключительной сцены «Трех сестер» у Равенхилла – в качестве классического монолога и без ссылок на автора – дважды декламирует Лулу, единственная героиня в этой пьесе, о мальчиках, не желающих взрослеть. «Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...»²⁷. Слово в драме, на протяжении века столько раз подвергавшееся сомнению, возвращает себе свои права. «Ненадежными» выглядят и мир, и персонаж, но «великие истории», которых так не хватает современным героям, продолжают, оказывается, жить собственной жизнью.

²⁵ Sierz Aleks. In-Yer-face Theatre: British Drama Today. – London: Faber and Faber, 2000. P. 130-131.

²⁶ Коупленд Д. Поколение Икс / пер. В. Ярцева // Иностранная литература. 1998. № 3. С. 128.

²⁷ Чехов А.И. Три сестры // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9.: Пьесы. С. 600; Ravenhill M. Plays One. P. 88.

²⁴ Пинтер Г. На безлюдье / пер. В. Муравьева // Пинтер Г. «Сторож» и другие драмы. – М.: Радуга, 1988. С. 163.