

Е. А. Меркотун  
Екатеринбург, Россия

## ЗАПРЕДЕЛЬНОСТЬ ПРИВЫЧНОГО: МИКРОМИР ОДНОАКТНЫХ ПЬЕС Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

**Аннотация.** Статья посвящена поэтике одноактной драматургии Л. Петрушевской. Рассматриваются способы компрессии образа мира в одноактном драматическом действии. Уделяется внимание проблеме места действия и организации сценического пространства в пьесе «Аве Мария, мамочка!» Проблема места развивается в тексте одноактной драмы от локального территориального противоречия до экзистенциального уровня.

**Ключевые слова:** Петрушевская, одноактная пьеса, место действия, пространство, художественный мир.

Е. А. Merkotun  
Yekaterinburg, Russia

## TRANSCENDENCE OF FAMILIAR: A MICROCOSM OF ONE-ACT PETRUSHEVSKAYA'S PLAYS

**Abstract.** This article is about poetic of L. Petrushevskaya's one-act drama. The methods of image compression in the world one-act dramatic action. Attention is paid to the problem of the place of action and organization of the stage space in the play "Hail Mary, Mother!" Problem space develops into a one-act drama text from local territorial conflicts to an existential level.

**Keywords:** Petrushevskaya, one-act play, scene, space, artistic world.

Творчество Л. Петрушевской-драматурга тяготеет к малым формам. По мере появления в печати ее новых пьес в 1970–90-е гг. постепенно становилась отчетливой тенденция к локализации внешних параметров драматического действия или тяготение к его дискретной, эпизодической структуре. Наряду с «полнометражными» двухактовыми пьесами («Уроки музыки», «Три девушки в голубом», «Московский хор»), автор создает «драматические дуэты» (например, «Чинзано» и «День рождения Смирновой»), где два относительно независимых отрезка действия объединены системой персонажей, повторяют и возвращают одну и ту же коллизию в разных ракурсах, но могут быть прочитаны и как самостоятельные, автономные произведения. В 1970–80-е годы из написанных в разные годы «одноактовок» Л. Петрушевская формирует циклы «Квартира Коломбины» (1974–1981) и «Бабуля-блюз» (1977–1986), составляющие их произведения сюжетно независимы, играют разными триоквартами персонажей<sup>1</sup>. К середине 1990-х гг. драматургом опубликовано более 20-ти «одноактовок», кроме указанных драматургических единств, сложились циклы «Песни XX века» и «Темная комната»<sup>2</sup>. Одноактная структура действия в подавляющем большинстве драматических произведений Л. Петрушевской вполне определена и устойчива.

«Поэтика компрессии», свойственная одноактной драме, может проявляться в стремительном развитии действия, которое тяготеет к завершающей стадии конфликта. Это интенсивный, крайний конфликтный, «пиковый» драматический мир, «действенный рассказ о самом главном в судьбе человека» (И. Вишневская). С этой точки зрения одноактная пьеса предстает как драматургия внезапных и стремительных перипетий, контрастов и парадоксов, неожиданных событий, решительных, переворачивающих судьбу выборов и драматических открытий.

Однако, справедливо и то, что далеко не все одноактные пьесы обладают энергичным, стремительным действием, развиваются «на космических скоростях», поражают уплотненностью, насыщенностью драматических событий. Одноактность, например, как отметил А. Аникст, «соответствовала природе “статического театра” М. Метерлинка, изображающего людей, абсолютно «подвластных неведомым силам» [Аникст 1988: 238]. Или коротким антипьесам С. Беккета, во многих из которых имеет место «максимум слов, потому что вообще ничего не совершается – за исключением ожидания» [Бентли 2004: 124].<sup>3</sup> Разные способы остановки, торможения сценического времени, ослабления внешнего действия – достаточно распространенный прием в одноактной пьесе. Драматург Н. Садур указывает, например, что остановка времени в одноактной пьесе для нее становится элементом своеобразной драматургической «технологии»: «Я останавливаю время, – и в диалогах начинается развитие жизни,

<sup>1</sup> Заметим, что некоторые пьесы, первоначально написанные в одном акте, затем получали «продолжение», необходимое для сценической реализации. Так произошло с пьесой «Любовь», к которой Петрушевская дописала «второй акт» – «Брачная ночь, или 37 мая». Однако, в собрание сочинений автор включила пьесу в первоначальном одноактном варианте. Пьеса «Сырая нога, или Встреча друзей» также изначально была одноактной, впоследствии ее сюжет преобразован драматургом в двухчастный.

<sup>2</sup> Книги Л. Петрушевской, изданные в 2005–2009 гг. продолжают пополнять корпус одноактной драматургии новыми текстами, а также пьесами, которые были написаны и поставлены на рубеже веков: «Бифем», «Гамлет. Нулевое действие», «Еду в сад», «Певец певича», «Газбу», «Диалоги» («Боб, Ок», «Клиника ПЗ», «Сон», «Остров Арагат»).

<sup>3</sup> В связи с «минимализмом» поэтики С. Беккета Е. Г. Доценко отмечает «переполненность каждого знака смыслами» при внешней концентрации миниатюры на одном приеме, сочетании минимализма с внутренней динамикой драматургического образа: «поскольку для Беккета “чем меньше, тем больше”, то по мере редукции визуального и словесного ряда в пьесах повышается амбивалентность его произведений» [Доценко 2005: 178–179, 197].

идут временные сдвиги и наслоения. И тут нельзя разорвать действие» [Докутович 1989: 8]<sup>4</sup>.

Одноактная драматургия может выбирать разные способы интенсификации действия в пределах его лаконичных внешних характеристик. Она исследует микроуровень противоречий и достигает впечатления многомерности мира; используя статичность внешних ситуаций, усиливает динамику внутреннего действия. Последовательное стадийное развитие конфликта и действия преобразуется в одноактной драме в раскрытие, обнаружение острых ситуаций, скрытых коллизий, сущностных противоречий.

Организации *хронотопа* одноактной драматургии в целом свойственно «наращивание объема» пространства и времени, не выраженного непосредственно в предметном плане, в сценических образах: «На основное конкретное действие накладывается один слой, другой – смысловой, образный – и так далее до бесконечности. ... Важно создать ощущение жизни и сохранить ее движение» [Там же: 8]. Достигается этот «эффект лессировки» (Б. Зингерман) и за счет значительности панорамы внесценического пространства по контрасту с локальностью места действия; и повышенным вниманием к детали («обостренное внимание к деталям, ко всем “мелочам”. Мелочей в буквальном смысле слова нет»); и созданием ощущения «груза прошлого», «запаса предшествующей жизни» [Там же: 74, 85].

Г. Д. Гачев, разграничивая «театр пространства» и «театр помещения», указывал, что они по-разному «ведут речь о состоянии мира», «творят по своему образу и подобию ... время и место действия», в частности, «театр помещения» выводит на сцену человека, который «уже сотворен», а жизнь его «*окружает*, давит, нажимает», демонстрируя «*об-становку* и *у-становки*, *обстоятельства* и *настояния*» [Гачев 1968: 210]. Очертания этой модели мира наглядно проявляют себя и в конструкции хронотопа одноактных пьес Петрушевской, место действия которых, в его локальном конкретном значении, замкнуто, в основном, стенами помещений – обитаемых, обставленных вещами территорий внутреннего пространства. Если попытаться увидеть одно за другим места действия ее пьес, то перед внутренним взором предстанет целая система помещений: кухни, прихожие, комнаты, лестничные площадки, больничные палаты и тюремные камеры – целый ряд стандартных ячеек, мест пребывания, в буквальном смысле стен, в которых человек изо дня в день проводит время своей жизни.

Ограниченность сценического пространства в одноактной драматургии Петрушевской является условием драматургического эксперимента автора, в ходе которого становятся отчетливо видимыми способы обустройства человеком своего микромира, взаимодействия личности с «ближним кругом» су-

ществования.<sup>5</sup> Формируя особый «сценический микрокосмос», место действия участвует в развитии конфликта, создает напряжение драматической ситуации.<sup>6</sup> В пьесах Л. Петрушевской через минимальный, «одноклеточный» масштаб сценического пространства воплощаются конфликтные состояния, оформляются их видимые показатели. В частности, в большинстве «одноактовок» автора внешнее действие непосредственно связано с проблемой места, столкновение волевых усилий и интересов действующих лиц возникает по поводу его «присвоения».

Появляясь на сцене, многие герои Петрушевской стремятся выяснить прежде всего вопросы территориальные: заявляют претензию на место, испытывают к нему чувство собственности и, с другой стороны, чувство враждебного отчуждения к другим, находящимся в том же пространстве людям. Приведем лишь некоторые наиболее показательные реплики и диалоги, звучащие в кульминационные моменты сражений за место:

Евгения Ивановна. Это моя комната. Посторонним здесь делать нечего. («Любовь») [Петрушевская 1996: 230]<sup>7</sup>

Бульди. Ну что, с милицией тебя выводить? <...>

Ау. А вы здесь не живете!

Бульди. Я? Я не живу?! Вот придет мой муж, узнаешь, где я живу! («Анданте»; 252–253)

Каля. Вы где остановились? А? Бабуль, плохо с ушами? Где ночевать будешь, а? <...> Дим, спроси у бабки, она где ночевать собирается, у нас? («Я болею за Швецию»; 291)

Миша. Отец, когда делал пристройку, сказал, что это будет моя комната. <...>

Вера Константиновна. Я ее предупредила, когда она ко мне обратилась, что здесь не только ей, но и его родному сыну не место. Здесь протекает жизнь двух глубоко одиноких людей. («Дом и дерево»; 278, 280)

Женщина. Говорят вам, здесь не место! <...> Очертенели, что ли? Выкатывайтесь, вот документы сразу проверим! <...>

Девушка. А на следующей станции сойдете вы.

Женщина. Да? А это не хочешь? (*Показывает ишии*)

Девушка. Это у вас нет билета. Понятно, тенька? На вас билет я не покупала. («Аве Мария, мамочка!»; 402)

Автор словно бы вкладывает в своих героев «ген» пространственной агрессии, который начина-

<sup>5</sup> М. Поляков, анализируя подход Э. Сурио к анализу драматических ситуаций, особо выделяет и развивает его трактовку сценического пространства как «микрокосмоса»: «На сцене мы видим определенные фигуры, события, места. Но вместе с тем эти события, фигуры и места занимают существование более широкого мира, более широких процессов. Происходит процесс расширения значений пространства, времени. <...> “Сценический микрокосмос” становится сжатым ядром, зерном “театрального макрокосмоса”» [Поляков 2000: 22]

<sup>6</sup> Там же. С. 23.

<sup>7</sup> Далее цитаты из драматических произведений Петрушевской приводятся по этому изданию с указанием номеров страниц в скобках.

<sup>4</sup> В одном из разделов книги Б. Н. Докутовича «Загадки малой драматургии» приводится подборка интервью о поэтике одноактной пьесы. Высказывания драматургов, режиссеров, актеров в совокупности дают представление о литературных и сценических особенностях одноактной драмы.

ет активно работать в ходе развития действия. Однако, проблема места, безусловно, не исчерпывается вопросами сугубо бытового плана, напротив, попытки персонажей разрешить локальные территориальные конфликты, позволяют автору органично ввести в ткань драматического произведения более масштабные, сущностные координаты.

Так, в пьесе «*Аве Мария, мамочка!*» категория места становится одним из самых подвижных игровых элементов драматического действия, постепенно расширяя спектр значений от сценически конкретного до метафорического, образует особую линию действия, активно формирует интригу пьесы.

Первая мизансцена предельно узнаваема и стандартна, ситуация связана с распределением мест в купе поезда (Женщина. Сюда, сюда! Где наши места? <...> Два нижних, как и надо. Это верхнее? Девушка, ты уж полезешь на полку...; 388). Обустройство временного дорожного жилья в фирменном поезде, разграничение этого тесного помещения «согласно купленным билетам» сопровождается и вполне понятной суетой, и некоторыми разногласиями между пассажирами (Девушка. Я наверх поставлю все. Женщина. Наверх! А еще один человек не едет? <...> Головой надо думать, башка! ... Девушка (с расстановкой). Вы не беспокойтесь; 388). Эта ситуация разворачивается на предельно ограниченной территории, сопровождаясь и особым речевым действием, в котором активно участвует само понятие места, перетекая из одного высказывания в другое, наращивая свою значимость в диалоге, например:

Женщина. Там место. Сюда много войдет. <...> Ведь мест у нас много, а места мало. <...> Семь мест у нее, пять у меня. <...> Полка пустая, кто взойдет, куда места будет ставить?

Девушка (Матери). Ляжете сюда? (*Предлагает Матери место*). (388)

Однако, среди дорожной суеты с укладкой багажных мест и распределением места для пассажиров, присутствует и постепенно становится все более весомым единственным акцент предметного плана, внимание читателя/зрителя периодически фиксируется на непонятном свертке в целлофане, сопровождаемом букетом цветов («зима, где цветы достанем дома»; 389), и этот объект почему-то сложно приспособить к какому-либо месту:

*Мать стоит неподвижно со свертком в руке, с букетом.*

Женщина. Это что? А, это то. <...> Ставьте! В самую глубину!

Мать. Лучше не надо. <...>

*Мать наклоняется, кладет цветы на пол около свертка.*

Женщина. Куда, умная головушка? ... (*Суется поднять*)

Девушка. Не трогайте, вам говорят, женщина! (388–389).

Узнавание, приготовленное здесь драматургом для зрителя, состоит в том, что этот «неудобный»

элемент багажа оказывается урной с прахом погибшего Артема, которую его родственники и друзья, только что пережившие сильнейшее трагическое потрясение, везут из столицы на родину. Поиски места для останков близкого человека среди вещей, среди багажных мест в значительной степени остраивают все происходящее, разрушают привычность, стандартность и бытовую конкретику ситуации. В свете этой прояснившейся коллизии несколько иначе видится и само место действия. Сценическая площадка характеризуется не просто узостью, замкнутостью, теснотой вещественного плана, но крайней психологической и экзистенциальной насыщенностью. Здесь находятся, во-первых, люди, любившие Артема при жизни: Мать – Татьяна Сергеевна, Девушка – Алла, которая считает себя его женой и, видимо, продолжает непрерывный внутренний диалог с любимым человеком (Девушка. Он не разрешает мне говорить при вас. Я говорю с ним сама, беспрерывно. Я одна хочу говорить с ним. <...> О нем никто ничего не знал, кроме меня; 395, 400); подруга и коллега Матери, которая помнит Артема еще маленьким ребенком (Женщина. Он мне на руки мочился, ты что! Я его так знала, как ты не знала; 395), двое друзей с шекспировскими фамилиями – «Розенкранц и Гильденстерн», сопровождающие Артема в последний путь и своим присутствием напоминаящие о трагических потрясениях датского королевства, словно о недавних событиях. Вторых, вещи, которыми загружено это купе, скорее всего, еще недавно заполняли дом Артема (Женщина. Мало вещей забрали, надо было больше, я же говорила, ничего не лишнее...; 388) – ящики, чемоданы, радиоприемник, в разговоре периодически вспоминают про холодильник, который «сволокли от матери» (402), и зеркало из прихожей – все это совсем недавно было непосредственным окружением, материальной оболочкой существования ушедшего из жизни человека. Атмосферу крохотного помещения заполняют также противоречивые воспоминания и суждения о нем, прорывающиеся в дорожном разговоре; только намеченные пунктирно отдельные линии отношений, связывавшие Артема с каждым из пассажиров; наконец, здесь находится и он сам в форме свертка в целлофане под сиденьем Матери, о его незримом присутствии знают другие персонажи (Женщина. Боюсь ЕГО. Молчу, молчу. <...> Господи! Как он стонет!..; 403). В сущности, вся небольшая, трагически оборвавшаяся жизнь в свернутом, «упакованном», конспективном виде вмещается в это купе<sup>8</sup>.

Вновь вспыхнувший ближе к финалу пьесы территориальный конфликт связан с перераспределением тех же мест на полках и необходимостью на этот раз уместиться в купе впятером (Женщина. Я

<sup>8</sup> Подобный прием организации драматического пространства использовался, например, в одноактной пьесе Э. Олби «Американская мечта» (1961). Красиво завязанные свертки и множество коробок, сваленные грудой в комнате, постепенно разрастаются количественно, все больше завладевают вниманием зрителя и, в конце концов, приобретают метафорическое значение оболочки, «упаковки», вещественной формы человеческого существования.

не лягу, я не лягу, у меня нет места... Девушка. Спи-те, ложитесь, для вас место готово; 403–404). Но теперь их нелепые перемещения в ограниченном тесном сценическом пространстве напрямую взаимодействуют с проблемой места в социальном и экзистенциальном планах. Во-первых, в словесное действие включается также понятие «место работы» в значении «удержать место» или «потерять место» – особенно в репликах Женщины, открывающих «служебную драму» Татьяны Сергеевны, характеризующих ее весьма неустойчивое положение в институте («Хорошо, что я как начальство сижу и тебя на пенсию не разрешаю проводить, а то бы ты увидела...»; 390), в ее словах представлен даже претендент на это место в дальнейшем («Он молодой и член партии, двое детей морально устойчивых. Сама знаешь. Он же прямо спит на работе. <...> Улыбается, зубки мелкие, как у мышонка»; 390). Кроме того, место и статус в семье тоже обнаруживают непрочность и могут быть внезапно утрачены персонажами: «Женщина. Все, Мариночку от меня унесли, родной сынок выгнал жену с дочкой, я возвращаюсь – никого», «Теперь ездить кланяться к той бабушке» (393, 396). Ситуация потери своего места возобновляется и словно передается другому, создавая цепную реакцию («Женщина. Я организовала письмо. <...> Ее конечно попросили из школы, теперь мой сын заявляется, что вы ее выгнали с работы, я обязан жениться»; «Она же кандидат и все. Кому она нужна. <...> И я никому не нужна. Все, все» и т.п.; 398), и тиражируется до последнего передела, включая спор о месте захоронения праха Артема. Все варианты его дальнейшего местонахождения, по странной иронии, отзываются той же теснотой, неуютом, неизменным отсутствием покоя: «У них дед на старом кладбище захоронен в братской могиле... а мы его фамилию туда закажем. <...> Он не хочет в братскую могилу. <...> А новое кладбище вообще на том берегу реки, ни одного дерева еще, глина и ямы с водой, как у нас на новых дачных участках. <...> На высоком берегу реки, под сосной в песке. <...> Рыбаки там и дети роют, червей ищут. Найдут урну, вот тебе и все. <...> Или чтобы бросили в реку с моста. <...> С комбината отходы, падаль бросают, проволока на дне, кровати железные» (400–401).

Кульминацией короткого действия одноактной пьесы становится спор персонажей о душе и его главный смыслообразующий вопрос – о том, есть ли место для человеческой души и высшего начала среди тесноты и суесть существования:

#### **Данные об авторе:**

Елена Алексеевна Меркотун – кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: lenmerk@yandex.ru

#### **About the author:**

Elena Alexeevna Merkotun is a Candidate of Philology, Docent of the Department of Modern Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Женщина. Я в Бога не верю. Все обман. Где душа? Где? <...>

Урна, в ней пыль. И все.

Девушка. Его душа с нами, до сорокового дня. <...> Его дух здесь, где его любят.

Женщина. Этой же душе хуже. Слушать нашу глупость. <...>

Его душе здесь делать что? Завывать только <...>

Слушай, дух летает, где хочет? (399)

Следовательно, драматическое действие пьесы «Аве Мария, мамочка!», тесно связанное с проблемой места, постепенно усиливает остроту конфликтной ситуации, наращивает степень драматизма, продвигаясь от конкретного вещественного уровня до метафорического и экзистенциального планов. Одновременно с усилением трагикомических интонаций, степени абсурдности высказываний действующих лиц, происходит и переосмысление проблемы места, проясняется широта и значимость сфер ее влияния: от распределения мест в вагоне – до решения вопроса последнего пристанища и посмертного существования души. Прямая непосредственная связь бытовой конкретики места действия и наглядно воплощенных, размещенных в нем проблем жизни и смерти, вопросов смысла бытия и существования привносит в замкнутое пространство одноактной пьесы метафизическую открытость, а движение поезда сообщает неустойчивость, неприкрепленность к конкретному месту, оторванность и временную отчужденность от обычной повседневной жизни. Такое непосредственное соединение «первого плана» с «последними» философскими вопросами создает предельно емкую драматургическую форму, где малое сценическое пространство, действительно, становится условием концентрации «образа мира» и интенсивного проявления сквозь вещественную оболочку неразрешимых вопросов и субстанциальных конфликтов.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

*Аникст А. А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – М.: Наука, 1988.

*Бентли Э.* Жизнь драмы. – М.: Айрис-пресс, 2004.

*Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. Эпос, лирика, театр. – М.: Просвещение, 1968.

*Докутович Б. Н.* Загадки малой драматургии. – М.: Сов. Россия, 1989.

*Доценко Е. Г.* С. Беккет и проблема условности в современной английской драме. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2005.

*Петрушевская Л. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 3: Пьесы. – Харьков: Фолио; М.: ТК О АСТ, 1996.

*Поляков М. Я.* О театре. – М.: Международ. агентство «А.Д. и Театр», 2000.