

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ ОДНОАКТНЫХ ПЬЕС Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «КВАРТИРА КОЛОМБИНЫ» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

Рассматриваются принципы циклизации одноактных пьес Л.С. Петрушевской (цикл «Квартира Коломбины»). Исследуются эстетическая и проблемно-тематические доминанты, обеспечивающие художественную целостность и единство цикла.

Ключевые слова: одноактная пьеса; цикл; Л.С. Петрушевская; хронотоп.

Происхождение одноактной пьесы связывают с интермедией (XV в.). Это небольшая комическая сцена бытового содержания, исполнявшаяся между актами мистерии или школьной драмы. В таком качестве интермедия была заимствована русским театром XVI–XVII вв. Другим источником одноактной пьесы могли быть комические сцены народного, «площадного» театра: итальянская комедия масок, французские фарсы, русский театр «Петрушка». В XIX в. одноактная пьеса активно входит в репертуар домашних самодеятельных спектаклей. На большую театральную сцену она попадает лишь в конце XIX в. Непревзойденным мастером «сценок», «шуток» «в одном действии» выступил А.П. Чехов. А широкое распространение и популярность одноактная пьеса получает в 20-е гг. XX в., востребованная, с одной стороны, массовым пропагандистским движением народных театрализованных зрелищ, с другой стороны, ориентированными на народно-зрелищные формы экспериментальными театрами В.Э. Мейерхольда, Н.Н. Евреинова, Е.Б. Вахтангова. Малый формат, оперативность при создании и постановке, актуальность, эксцентричность одноактной пьесы отвечали духу и запросам нового времени. В рамках экспериментальных театров возникает и опыт циклизации одноактовок: спектакли нередко строились как серия сценических фрагментов, импровизированных сцен, связанных тематически и спектаклевым ансамблем. В советское время драматические произведения малых форм существуют в качестве репертуара для самодеятельного «народного» театра, утрачивая свое значение для профессиональной сцены и драматургии.

Как эстетически полноценное явление одноактная драма получает свое развитие в западном театре абсурда, также опирающемся в своей поэтике на народно-зрелищные формы театрального искусства: фарсы, скетчи, интермедии, клоунаду, буффонаду и пр. Возможно, под влиянием одноактных пьес театра абсурда создает свои малоформатные пьесы А. Вампилов. Он объединяет их под общим названием «Провинциальные анекдоты», положив начало циклизации одноактных пьес в отечественном театре.

Людмила Стефановна Петрушевская признание и популярность в театральных кругах приобрела как автор полноформатных пьес: «Чинзано» (1973), «День рождения Смирновой» (1977), «Уроки музыки» (1973), «Три девушки в голубом» (1980). Меньше известны и почти не ставятся в театрах ее одноактные пьесы, которые, тем не менее, заняли преимущественное положение в ее драматургии.

Л.С. Петрушевская, следуя традиции А. Вампилова, создает свои одноактные пьесы как самостоятельные произведения в разные годы, затем объединяет их в

циклы из 4–5 пьес: «Бабуля-Блюз» (1996), «Темная комната» (1996), «Квартира Коломбины» (1996), «Опять двадцать пять» (2006).

В цикл «Квартира Коломбины» входят «Любовь» (1974), «Лестничная клетка» (1974), «Анданте» (1975), «Квартира Коломбины» (1981). Следует отметить, что порядок следования пьес в цикле у Л.С. Петрушевской не является неизменным. Так, в книге, изданной в 2006 г., автор редактирует созданные ранее циклы, меняя состав пьес и их расположение. В раннем варианте цикл «Квартира Коломбины» начинался пьесой «Лестничная клетка», за которой следовала «Любовь». В последнем варианте «Любовь» оказывается первой пьесой цикла, а «Лестничная клетка» – второй. Перемена порядка составляющих существенно изменила, как мы увидим, смысловое единство целого. Остановимся на последней редакции.

Семантическая целостность цикла проявляется уже на уровне заглавий, образующих оппозицию: мир быта («Любовь», «Лестничная клетка») – мир искусства («Анданте», «Квартира Коломбины»); противопоставление снимается названием всего цикла «Квартира Коломбины», в котором происходит слияние реально-бытового и театрально-игрового значений.

Общие для всего цикла и, шире, – творчества Л.С. Петрушевской темы семьи, дома, женской судьбы обуславливают внутренние связи отдельных пьес, действие каждой из которых и в целом всего цикла организует хронотоп камерного домашнего пространства-времени бытия героев: квартира, комната, лестничная клетка. В отношении к этому хронотопу все персонажи в пьесах образуют 2 группы: имеющие свой дом и бездомные. Взаимодействие между ними создает основные коллизии, драматизм которых усиливается в 3-й пьесе цикла «Анданте», рассеиваясь в ее финале и заключительной пьесе. Последовательное развертывание семантического потенциала лексемы «квартира», вынесенной в название всего цикла, становится действующим.

Для первых пьес цикла «Любовь» и «Лестничная клетка» актуальным является значение слова «квартира» как «жилого помещения в доме, имеющего отдельный вход, обычно с кухней, передней» [1. С. 271]. В пьесах «Анданте» и «Квартира Коломбины», напротив, актуализируются значения лексемы, несущие признак временности и недолговечности: «помещение, снимаемое у кого-нибудь для жилья, место временного расположения членов какого-либо отряда, рабочей группы» [1. С. 271].

Действие первой пьесы происходит в комнате, «тесно обставленной мебелью, во всяком случае, по-вернуться буквально негде, и все действие идет вокруг

большого стола» [2. С. 241]. Но то, что могло бы знаменовать важные семейные ценности (большой стол в центре комнаты, собирающий вокруг себя большую семью), не выполняет своего назначения. Как оказывается по ходу действия, он не объединяет, а разделяет героев. Новобрачные Света и Толя выясняют отношения «через стол», им так и не будет суждено сесть за него вместе.

Тесноте и замкнутости домашнего мира, не сближающего, а словно выдавливающего героев из себя, противопоставлено последовательное расширение пространства за его пределами как пространства всей России: Толя учился в Нахимовском училище в Ленинграде, потом в университете в Москве, работал на буровых в степях Казахстана, в Свердловске. Вместе с тем училище, университет, буровые – это знаки принципиально безличного, казенного, общественного бытия человека, в сущности, бездомного, тем более что дом матери в некоем «бывшем родном городке» он продал. Кроме того, детские и юношеские годы Толи протекали в пространстве гендерной изоляции: в Нахимовском училище, на подводной лодке, на буровой, «а там из женщин всего одна была повариха, да и то у нее был муж и хахаль, а ей было пятьдесят три годочка!». Результатом становятся эмоциональная ущербность и некоммуникабельность молодого человека.

Света является, напротив, олицетворением домашнего укорененного в своем родном мире бытия: у нее есть *свой город, свой дом, своя кровать*. Она живет в Москве – центре, сердце России. Ее имя, ее белый свадебный наряд явно призваны обозначить в героине светлое, спокойное семейственное начало.

Но несмотря на разность жизненных положений и характеристик, оба героя одинаковы в главном: вопреки названию пьесы оба никем не любимы и не любят друг друга, но оба тяготеют своим одиночеством и хотят счастья, понимаемого каждым по-своему: Света не мыслит счастья без любви, Толе достаточно дома и семьи.

Критики Л.С. Петрушевской неизменно отмечают парадоксальность ее произведений. Наиболее явно этот принцип ее поэтики выступает в одноактных пьесах. В данном случае Л.С. Петрушевская, вопреки традиции, начинает пьесу о любви с того, чем классический любовный нарратив кончается, – со свадьбы. Мало того, двое молодых людей заключают брак не по любви, а каждый по своему особому расчету. Выяснением этих расчетов занимаются новобрачные, еще не сняв свадебных одежд.

Угроза разрыва едва соединившихся законным браком супругов становится реальной с появлением матери Светы, которую тоже не устраивает этот брак, т.к. ради «счастья» дочери ей придется поступиться жилыми метрами своей квартиры и привычным покоем. Поэтому, воспользовавшись размолвкой молодых, она буквально «выскочает за дверь» Толю. Но именно в этот момент окончательной разлуки и герои, и зрители осознают, что все необходимое для любовного романа уже произошло: и первое знакомство, и первое свидание, и первая ссора, и ревность, и сознание, что друг без друга жить уже нельзя. «Он приоткрывает дверь силой. Евгения Ивановна. Раздавлю! Света (хватает его за протянутую в щель руку). Толик! (уходит). Евгения

Ивановна. Начинается житье! Конец» [2. С. 272]. Так как под «житьем» следует понимать житье семейное, то финал возвращает действие к началу – свадьбе.

Связь между первой и последующей пьесами создает сюжетный стык. В финале первой пьесы герои выставляются из квартиры, а во второй – действие происходит на лестничной площадке.

Сжатие пространства до пределов «лестничной клетки» приобретает многозначный смысл. Это и биологическая клетка жизни, для образования которой необходимо слияние мужского и женского начал. В пьесе 4 персонажа: Юра, Слава, Галя и соседка. Юра и Слава явились для знакомства по брачному объявлению Гали.

В переносном смысле, клетка – ячейка общества – семья. Однако в условиях вечного «квартирного вопроса» в России ячейка-клетка обретает свое прямое значение: «А потом в одной комнате теща, и семья, и ребенок. Каша какая-то» [2. С. 276]. Подобное существование рождает желание вырваться из клетки, следствием которого оказывается возврат к некоему архаическому социальному устройству: «Семья в наше время не существует (...). Существует женское племя с детьмишками и самцы-одиночки» [2. С. 276]. Такая первобытная модель «нашего времени» устраивает «самцов-одиночек», но не устраивает «женское племя», из чего вытекает еще один смысл образа «лестничной клетки»: клетка-ловушка. Механизм интриги основан на столкновении разнонаправленных целей и мотивов действия персонажей: Галя создает заминку перед дверью своей квартиры якобы в поисках ключа, пытается угадать, выбрать, поймать будущего мужа; Юра и Слава, разыгрывая женихов, хотят всего лишь выпить, закусить и приятно провести время «как может мужчина с женщиной», поэтому тоже не ломаются в дверь. В движении смысла играет свою роль и метафора лестницы, которая является амбивалентным символом: она ведет и вверх и вниз. Вверх – к высоким, с точки зрения автора, ценностям человеческой культуры: любви, семье, дому. Вниз – к дикому, полуживотному образу жизни. Финал пьесы ложно-оптимистический: Юра и Слава, казалось бы, получили то, что хотели: «Галя. Вот тут... Хлебушко. Колбаски нарезала... Сыр. И вот (...). Только вы спуститесь на этаж» [2. С. 280]. Юра и Слава радостно устраиваются на ступеньках лестницы, ведущей вниз.

В следующей пьесе цикла «Анданте» одному из самцов-одиночек, оставшихся на лестничной площадке, предстоит воплотить обозначенную поведенческую модель в отношениях между полами. Единственным предметом и знаком домашнего пространства здесь становится «тахта» – место свального греха самца-одиночки и целого женского племени. В первых пьесах цикла мы видим героев, рожденных, выросших и живущих в России. В «Анданте» проблема национальной идентичности героев является ведущей. Экзотические имена и клички – Май, Аурелия, Бульди – отражают русофобские тенденции их родителей, развиваемые детьми. Май – российский посол в восточной стране; с женой Юлей и любовницей Бульди он приезжает в Россию лишь на время отпуска, в свою пустую квартиру, которую снимает Аурелия. Причем номинация персонажей в афише – Ау, Бульди, Май, Юля – не отража-

ет возрастных характеристик и практически размывает их половую принадлежность, поэтому после имен следуют определения: «мужчина», «женщина». По ходу действия Юля рассказывает о современных способах стирания индивидуально-физиологических особенностей (возраст и внешность) с помощью особых таблеток: «бескайтов», «метвиц», «пулов», делающих женщин «неотразимыми».

Движущей силой, создающей драматическую ситуацию, в античном театре являлась воля богов, злой рок, в Средние века – воля страстей и желаний персонажей, в XIX в. – социальные традиции и нормы, власть социума. В конце XX в. ведущей становится сила модных, социальных стандартов, активно тиражируемых средствами массовой информации. Семантика клички одной из героинь пьесы Л.С. Петрушевской «Ау» отражает современную симулятивно-знаковую действительность, героиня, как эхо, улавливает в виртуальном пространстве формальные элементы образа достойного существования и воспроизводит их в соответствии с измененной ценностной иерархией, выдвинувшей на первый план внешне-вещное соответствие созданному образу, а на второй – знаки культуры: «Ладно, дубленку... Бумажный трикотаж. Сапоги... Косметику... белье, только не синтетику. <...> Духи: Франция, книги: Тулуз-Лотрек, все импрессионисты. Детективы: Америка. Аппаратура: хай-фай, квадрофония, как у Левина. Музыка! Графика Пикассо, альбом эротики, Шагал, репродукции. <...> Билеты на Таганку, Русские церкви! Интересная высокооплачиваемая должность! Бах, Вивальди, пластинки», – в конце этого каталога знаков достоинства современного «настоящего человека» героиней «проговаривается» затаенное желание, призванное оправдать и утвердить существование женщины: «Фарфор “Кузнецов и сыновья”! Дом на набережной! Машина! Машина времени! Поездка на воды! Фрегат Паллада! Сына!» [2. С. 297–299]. Перечисленные атрибуты «счастливой» жизни заполняют сознание персонажей, выполняя компенсаторную и замещающую функции, затушевывая и украшая хотя бы в мечтах и розыгрышах свою неустроенную жизнь.

Все три героини – без дома, семьи, образования, работы. В парадигме новой реальности, подвергшей упразднению национальную, социальную, профессиональную и половозрастную принадлежность человека, единственным свидетельством собственного существования и опорой для осознания своего места в мире для них оказываются модные внешние стандарты благополучной жизни, также утратившие национальную и родовую специфику.

Основа драматического конфликта – ключевая для цикла тема – бездомность, семейная неустроенность человека. В данной пьесе законный хозяин квартиры Май. Юли без своего угла, без работы, без профессии, в полной материальной зависимости от мужа: «...квартира на мужа записана. Кто я без мужа буду?» [2. С. 288]. У второй героини Бульди в квартире ее родителей «капитальный ремонт санузла. Как раз к нашему приезду все затопило». Третьей героине Ау (Аурелии) тоже некуда и не к кому идти: «Муж со мной разошелся, когда я в больнице лежала, ребёнка потеряла» [2. С. 292]. В то же время все три, замороженные

«красивой жизнью» виртуальных миров, не стремятся приложить каких-либо упорных усилий для того, чтобы изменить свое бедственное положение, уповая на скорое выгодное замужество, на волю обстоятельств. Все три, в конечном счете, примиряются с неким суррогатом восточного типа полигамного брака, осознавая его аморальность, унижительность в условиях славянских поведенческих норм, противоестественность собственной национальной психологии. Единственная возможность примирить сознание с происходящим – устранить его с помощью наркотиков.

В данном контексте актуализируется семантика названия пьесы: в соответствии с «анданте» (умеренный, средний, темп в музыке) происходит замедление действия, успокоение тревог и волнений персонажей, разрешение коллизий снятием нравственных запретов. Всеобщее примирение и счастье иллюзорны и окончатся одновременно с действием наркотических веществ. Заключительная ремарка пьесы «Ходят хороводом» является выражением все того же архаичного коллективного (доличностного) бытия, продолжающим тему предыдущей пьесы.

Семантическим стыком между пьесой «Анданте» и последней пьесой цикла является мотив иллюзорного, ирреального существования как способа разрешения насущных проблем. Хороводная пляска героев в состоянии наркотического опьянения в «Анданте» предваряет театральные метаморфозы «Квартиры Коломбины». Последняя пьеса наиболее точно соответствует классическим жанровым типам одноактной сценки. Традиционный фарсовый сюжет адюльтера с неизменной перипетией – появление мужа в момент свидания жены с любовником, – с переодеваниями мужчины в женщину, с наклеенными и отваливающимися усами. Имена и ампула персонажей повторяют ведущие маски *commedia dell'arte*: Коломбина, Пьеро, Арлекин. Текст пьесы имитирует импровизационный характер итальянской комедии в сатирических выпадах на злобу дня: о советском общепите («в кулинарии – <...> из их ресторана отходы <...> У меня соседи этими котлетами собаку кормили <...> Вызвали ветеринара. Он собаке искусственное дыхание сделал, говорит: эти котлеты сами ешьте, а собаке это вредно» [2. С. 302]), о проблемах занятости и зарплаты молодых специалистов, о вечном дефиците и спекуляциях импортом и пр.

Каскад каламбуров («Коломбина. Он давно уже ушел из дома! Пьеро (вскакивает). На репетицию. Коломбина. Чудачок! Ко мне. Пьеро (выходит из-за стола). Давно? Коломбина. Да уже месяца два будет. Садитесь» [2. С. 301] или «взял вареной капусты – эти вареные тряпки») также восходит к стилистике народных комических зрелищ.

Однако веселая комедийная тональность пьесы, как всегда у Л.С. Петрушевской, неоднозначная и противоречивая, подразумевает и другую сторону этой веселости. Герои пьесы – театральные деятели: режиссер, актеры, реализующие по ходу действия свои профессиональные задачи в «репетициях» на дому сцен из «Гамлета» и «Ромео и Джульетты». Эти пародийные и пародирующие сценки, с одной стороны, усиливают театральную-карнавальную стихию пьесы, с другой стороны, из-под театральных масок и пародий пробивает-

ся наружу жестокая реальность «закулисного» быта: бездомность, семейная неустроенность «гастролеров», «драма» непризнанных молодых талантов, годами играющих «котиков с усами» на детских утренниках (Пьеро), стареющих «субреток» (Коломбина) и «трагедии» полной самоутраты личности, не способной идентифицировать свой возраст, пол, свое социальное и семейное положение: «Пьеро. А где ваш муж? Коломбина (медленно). Какой... муж? <...> Я не замужем, вы что. Пьеро. Давно? Коломбина (считает в уме). Уже неделю. Пьеро. А где он? Коломбина. Он? Пошел в магазин. Пьеро. Зачем? Коломбина. За капустой» [2. С. 300–301].

Театральные имена и амплуа стирают их национально-родовую и индивидуальную идентичность. Коломбину называют «Колей», она пытается играть Ромео, у Пьеро не растут ни борода, ни усы, а когда приклеенные усы «котика», сожравшего колбасу со стола Арлекина, отваливаются, он предстает в облике «девочки», к которой питает склонность режиссер.

Нарастающий хаос лиц, полов, ролей и положений преодолевается неожиданным перевоплощением Коломбины в «председателя комиссии по борьбе... по работе с молодыми». И этот знакомый репрессивный дискурс власти дает зрителю возможность идентифицировать героев и действие пьесы с реальным пространством и временем советской эпохи.

Таким образом, каждая пьеса цикла в отдельности представляет автономное завершённое художественное произведение, отличное от других по жанру, сюжету, системе действующих лиц. «Любовь» – лирическая сцена, «Лестничная клетка» – сценическая метафора, «Анданте» – эксцентрическая комедия, «Квартира Коломбины» – фарс. В то же время в соседстве с другими каждая из пьес, сохраняя свою эстетическую и проблемно-тематическую доминанту, актуализирует семантику, релевантную метатексту цикла.

Так, первоначальный порядок пьес: «Лестничная клетка» – «Любовь» – «Анданте» – «Квартира Коломбины» – определял в качестве ведущего мотив дома, домостроительства в восходящей градации: лестница – комната – исход – возвращение – сохранение домашнего, частного пространства любой ценой.

Перемещение пьесы «Любовь» в начало цикла акцентирует мотив семьи и брака, развивающийся в нисходящей градации: законный брак, зарождение любви как духовной основы семейного союза и утрата его материального основания – квартиры («Любовь») – ослабление семейных уз, девальвация института брака («Лестничная клетка») – суррогатная семья («Анданте») – плохая игра в семью и любовь в отсутствии того и другого («Квартира Коломбины»).

Кроме того, художественная логика цикла, как уже говорилось, создается последовательным нарастанием от пьесы к пьесе тенденций энтропии – рассеиванием духовных ресурсов в общей картине мира, углублением кризиса идентичности человека в энтропийном процессе. На формально-креативном уровне эта логика цикла как художественного единства поддерживается в семантических связках между пьесами, в динамике ритма и жанрово-эстетической модальности (от лиризма – к пародии и фарсу), в развитии тенденции от реалистической стилистики («Любовь») к метафорической («Лестничная клетка») и условно-игровой («Анданте», «Квартира Коломбины»).

Общим эстетическим принципом цикла, включающим его в театральную ситуацию Л. Петрушевской, является сформированное самим драматургом положение об «отвалившейся четвертой стене»: «В том-то и дело, что и Отелло в тот момент, на котором его застали зрители (отвалилась четвертая стена), занят не движением истории, а своей женой и вообще семейными склоками» [3. С. 34].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская Академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд., доп. М., 1997. С. 271.
2. Петрушевская Л. Квартира Коломбины. СПб.: Амфора, 2006. 415 с.
3. Петрушевская Л. Девятый том. М., 2003. 336 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 17 апреля 2009 г.