

ГЕРОИ ПЬЕС ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ

С. М. Мирзоян

Сегодня совершенно очевидно, что творчество Петрушевской представляет собой одно из наиболее значительных и ярких явлений русской литературы рубежа XX-XXI веков. Неудивительно, что проза и драматургия Петрушевской привлекают к себе устойчивый интерес литературоведов, критиков и, разумеется, читателей. Однако, как в конце 1980-х годов, когда ее произведения приобрели широкую известность не только в России, но и за рубежом, так и сегодня, оценки художественного мира этой писательницы остаются весьма противоречивыми. Одни исследователи рассматривают его в русле натурализма, другие – как продолжение традиций критического реализма, третьи – как пример неореализма, четвертые – постмодернизма. Таким образом, важнейший вопрос определения своеобразия художественной системы Петрушевской нельзя считать проясненным.

Когда в конце 1980-х годов к Петрушевской, уже зрелому автору, пришел успех, многим казалось, что она смело показала реалии жизни «застоя» и первых лет перестройки. Смена социального контекста позволила критикам и читателям разглядеть другой облик автора. Причем те же самые особенности творческой манеры Петрушевской (сосредоточенность внимания на мрачных, темных сторонах жизни), которые прежде рассматривались как реалистические или натуралистические, начали осмысляться в постмодернистском ключе.

Первые драматические произведения Л.С.Петрушевской были созданы в начале 1970-х годов, когда она уже была известна как прозаик. Ее драматургию на протяжении нескольких десятилетий определяли как «трудную», спорную, требующую особого инструмента анализа. Безусловно, справедливо суждение М.Н.Липовецкого о том, что «практически все исследователи были заморожены тематической новизной»¹ произведений Петрушевской. В ее пьесах зачастую «прочитывается» исключительно «первый план»², который интерпретируется как натуралистический образ повседневности.

Среди первых критических очерков, посвященных драматургии Л.Петрушевской, следует отметить статьи Н.Агишевой, М.Строевой, В.Максимовой, в которых речь идет не столько о «совпадении ее театра с реальной жизнью», сколько о впечатлении глубины и подлинности созданных автором картин социальной действительности. Н.Агишева увидела мастерство драматурга в умении создать «оригинальную модель современного быта», наполнив ее «атмосферой подлинности, не мыслимой ранее, на пределе, до обморока»³. М.Строева охарактеризовала впечатление от пьес Петрушевской как «болезненный катарсис»⁴, который заставляет освободиться от иллюзий собственного спокойствия и благополучия. В.Максимова отметила опасность, как для исследователя, так и для постановщика — в «застревании» в первом, «внешнем словесном и событийном слое» пьес, как будто «списанном с жизни»; напротив, необходимо понять, как «детальная фиксация самого заурядного быта», «непраздничность» существования героев становится предметом искусства»⁵.

В исследовании и интерпретации пьес Петрушевской определенную проблему, затрудняющую восприятие их художественного языка, представляют образы действующих лиц, которые весьма далеки от устойчивых представлений о драматическом герое, они демонстрируют слишком явный недостаток личностных и волевых качеств, крайнюю степень зависимости от обстоятельств. При внешнем жизнеподобии герои пьес Петрушевской изначально

¹ Липовецкий М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения. // Новое литературное обозрение. 2008. N 89. С-192.

² Там же.

³ Агишева Н. Звуки «Му». Театр. 1988. № 9. С.56, 60.

⁴ Строева М. Мера откровенности // Современная драматургия. 1986. № 2. С.219 — 220..

⁵ Максимова В. Судьба первых пьес. // Современная драматургия. 1982. N 2. С-221-222.

удивляли критиков «отсутствием внутренних содержательных поступков», их называли «убогими, безличными» (Н.Кладов), «полунемыми и оглохшими» (Р.Тименчик), «безъязыкими», деградирующими личностями (М.Строева), «изуродованными людьми в изуродованном мире» (Д.Быков), «жалкими человеческими особями» (З.Владимирова). Исследования, посвященные русской драматургии 1970-80-х годов, рассматривают персонажей пьес Петрушевской, прежде всего, как одну из модификаций «нового типа героя» социально-психологической драмы, который сложился в пьесах авторов «новой волны».

В пьесах ведущих драматургов предшествующего периода развития русской социально-психологической драмы (А.Арбузова, В.Розова, А.Володина, А.Вампилова), герои, так или иначе, проявляли себя в вопросах мировоззренческого характера, обдумывали и решали проблемы не столько бытовые, сколько важные для жизни души, сознания, личностной реализации. Наиболее сложны и противоречивы в этом ряду герои А.Вампилова, которые сталкиваются с драмой утраты идеалов и пытаются спастись, как от потопа, от «сознания бессмысленности, тупиковости, западни жизни»¹, переживают «ценностный вакуум»². Но если «Зилов и Шаманов ощущали свою духовную болезнь как катастрофу, как пограничное состояние между жизнью и смертью», то «душевный разлад героев «новой волны» — хроническое, постоянное состояние»³. Однако, поствампиловские герои «безгеройного времени» в пьесах В.Арро, А.Галина, В.Славкина, А.Казанцева, Л.Разумовской, А.Соколовой выводятся авторами на сцену в тех ситуациях, когда необходимо заявить о своих жизненных принципах, сталкиваясь с людьми иного уровня, культуры, иных нравственных установок, или даже пройти через «конфликт с собственной молодостью»⁴. Герои драматургии Л.Петрушевской выделяются на фоне всего ряда предшественников и современников тем, что в них словно изолированы сознательные проявления духовного уровня. Наука, искусство, политика, философия и даже профессиональная деятельность «вынесены за скобки». Драматургия «новой волны» все больше уделяет внимание не противоборству личностей, но исследованию отдельного, «одномерного» человека. Драматургам-современникам Л.Петрушевской интересен «не герой-функция, а герой-проблема» (О. Кучкина), сотканный из противоречий дня.

Энергия героев направлена как на борьбу с жизненными обстоятельствами, так и на преодоление внутреннего психологического кризиса, на соби́рание духовных ресурсов для того, чтобы продолжать жить. Быт интересен драматургу не как объект детального копирования и сатирических разоблачений, но в том широком значении, определяющем «характер и смысл нашего пребывания на земле», в каком характеризовал это понятие В.И.Даль: «От быта как имущества, пожитков до быта как рода жизни. Как способа жить и умирать».

Важное место занимают в этом процессе работы английских и американских исследователей, которые одними из первых, еще в начале 1990-х годов, отметили экзистенциальную природу конфликта в рассказах и пьесах Л.Петрушевской, заявили о значимости скрытых в обыденных коллизиях изначальных вопросов существования, связанных со смыслом жизни, любовью, смертью. Зарубежным исследователям принадлежат также наблюдения о существенной роли иррационального, подсознательного начала, «темных», скрытых глубин личности в художественном мире Петрушевской. Особую роль здесь играют работы Е.Гошило.

М.Джонсон рассматривает в драматургии Петрушевской образ внутреннего «домашнего» хаоса, разлада, абсурдных деформаций в отношениях самых близких людей: между мужчиной и женщиной, матерью и ребенком, разрушение мифов о любви, семейном очаге и счастье материнства⁵. Одиночество человека в кругу близких катастрофично, но исследовательница показывает, что отношения между матерью и ребенком у Петрушевской, их повторяемость,

¹ Стрельцова Е. Героический тупик // Театр. 1992. № 10. С.8.

² Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3 кн. Кн. 2. Семидесятые годы. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 187).

³ Отургашева Н.В. Концепция личности в современной советской драматургии: дисс. канд. филол. наук. Томск, 1985. С. 139.

⁴ Демин Г.Г. Пророческий лейбл, или Исчезновение Петрушевской. // Современная драматургия. - 1994. № 1. - С. 176 - 184.

⁵ Johnson, Maya. Woman and Children First: Domestic Chaos and the Maternal Bond in the Drama of Liudmila Petrushevskaja // Nos.1-2, March-June, 1992. - P.97 - 112.

взаимозависимость — основная структурная опора сюжетов и единственная связь, благодаря которой мир окончательно не рухнет в абсурд.

В 1979г. в Студенческом театре МГУ Р. Виктюком был поставлен спектакль о «среднем классе» — знаменитые «Уроки музыки». Мера жалости автора «Уроков» к своим героям обозначила новую эпоху гуманности в литературе. Автор не жалел «хороших» и не осуждал «плохих» — ни одного «хорошего» героя в пьесе не было, каждый по-своему оказывался недоделком. Жалела же Петрушевская своих героев именно за это.

Требования к человеку в «Уроках» колоссальны именно потому, что зло проступает через все мелочи быта, оно не глобальное и чужое, а нормальное, узнаваемое, каждодневное, следовательно, всеобщее и значит — твое.

Петрушевская знает про людей кое-что, отчего «леденеет все живое». Знает их жалкий быт, убогое довольство, унижительную нищету, подобранные, подсчитанные, сданные бутылки, сношенные, но носимые вещи; знает оскорбительное долготерпение, переходящее в травлю ближнего, скандалы, неудачные попытки назвать это жизнью и жить. Все, чем мерзок человек, — схвачено и описано. И читателю не избежать чувства стыдливого узнавания.

Пьеса «Уроки музыки» (1973г.) была опубликована лишь через 10 лет, в 1983г. В центре действия пьесы Петрушевской были две обычные семьи — Гавриловы и Козловы, и события здесь разворачивались самые обыкновенные, которые и вне сцены случаются повсюду. И как оценивать эти события, тоже однозначно ответить трудно: как в жизни — можно и так и этак. Завтраки, сборы на работу, обеды, телевизор по вечерам, семейные ссоры — больше ничего в пьесе вроде бы и не происходит. «Подсматривание в замочную скважину», «магнитофонная драматургия» — так определили особенности творчества Петрушевской критики. Вроде бы показанная драматургом «изнанка жизни» всем давно знакома, но эти житейски узнаваемые ситуации и персонажи почему-то вызывают острую жалость. Может быть, потому, что и сами они о себе, и автор о них рассказывают доверчиво и простодушно, не вынося никаких окончательных оценок и никого не призывая к ответу.

В небогато обставленную квартиру Гавриловых возвращается из тюрьмы Иванов, сожитель тридцативосьмилетней Грани. Он говорит, что хочет увидеть свою недавно родившуюся дочь Галю и зажить спокойной семейной жизнью. Гавриловы не верят ему. Особенно непримиримо настроена против пьяницы Иванова старшая дочь Грани, восемнадцатилетняя Нина. Несмотря на недовольство Нины и увещевания любопытной соседки Анны Степановны, Граня решается пустить Иванова.

В квартиру зажиточных соседей Козловых возвращается из армии единственный сын Николай. Родители рады возвращению сына. Отец требует, чтобы сын сыграл что-нибудь на пианино, и сетует, что тот так и не закончил музыкальную школу, несмотря на все старания родителей, которые ничего для него не жалели. Радость омрачается тем, что Николай привел с собой Надю, которая вызывает открытую неприязнь у отца Федора Ивановича и у бабки. Мать, Таисия Петровна, держится с подчеркнутой любезностью. Надя держится независимо и не пытается понравиться родителям жениха. Козловы уверены, что Надя претендует на их жилплощадь. Надеясь отвести сына от Нади, Таисия Петровна приглашает Нину Гаврилову в гости и предлагает остаться. Нина рада возможности не возвращаться домой. Три месяца спустя, Козловы уже поняли, что Николай живет с Ниной от скуки. Они хотят избавиться от Нины, попрекают её своими благодеяниями. Но в этот момент появляется Надя. Ее с трудом можно узнать: она беременна и выглядит очень плохо. Испугавшись неожиданного появления Нади, Козловы требуют, чтобы Николай срочно женился на Нине. Оказывается, он знает о беременности Нади и о том, что она пыталась отравиться. Николай отказывается жениться на Нине, но родители не отступают. Они уговаривают и Нину, объясняют ей: важно взять мужика на привязь, родить ему ребенка, а потом он привыкнет к месту и никуда не денется — футбол будет смотреть по телевизору, изредка выпьет пива или сыграет в домино. Выслушав все это, Нина уходит домой, оставив подаренные ей Козловыми вещи. Родители боятся, что теперь Николай женится на Наде. Но сын вносит ясность: раньше, может быть, он и женился бы на Наде, но теперь он не хочет «вязаться с этим делом». Успокоившись, Козловы садятся смотреть хоккей. Бабка уходит жить к другой дочери.

Петрушевская поднимает требования к современному человеку до высоты философского обобщения. Пьеса названа «Уроки музыки». Какая же музыка звучит в пьесе? Бездарно и

претенциозно поет романс «Лишь только вечер опустится синий...» отец Николая; включив на полную мощность радио, «топчутся на месте», «прижавшись друг к другу», под «Адажио» из «Лебединого озера» Чайковского и «Танец с саблями» Хачатуряна Николай с Надей; одним пальцем на пианино натренькивает Надя вечного «Чижика». Когда-то в детстве учился в музыкальной школе сам Николай, но, похоже, он испытывает к музыке такое же отвращение, что и к детям («До чего не люблю детей, терпеть не могу. Тошно смотреть» и «Я даже в армии скрывал, что знаю ноты»). А может, он мало чему научился в музыкальной школе? Ведь бросил, а то бы «справку имел». Так и по жизни идет, не слыша других, не умея понять чужой боли. Под стать ему и другие герои. Эта пьеса, как и все произведения Петрушевской, об ужасающей немusыкальности, разобщенности людей, о том, как трудны эти уроки постижения другого человека – уроки музыки, уроки гармонии человеческого общежития.

Для героев Петрушевской характерно напряженное переживание состояния отчуждения: распад семейных отношений, тщетность поисков любви, эмоциональное оскудение, агрессивность и отсутствие подлинного общения, что интерпретируется как составляющие «абсурда человеческого существования» в неустойчивом мире, который утратил веру и этические нормы. Драматург пишет о «перевернутости», абсурдности жизни на своем, совершенно особенном, часто вызывающем, шокирующем языке, говорит о несовершенстве человеческих отношений в современном обществе.

Петрушевская в «Уроках музыки» и последовавших затем пьесах («Чинзано», 1973; «Любовь», 1974; «Лестничная клетка», 1974; «День рождения Смирновой», 1977; «Три девушки в голубом», 1980; и др.) художественно исследовала важный в российской действительности процесс – деформацию личности под воздействием унижительных для человеческого достоинства бытовых условий существования. Пресловутый быт выжимает из героев Петрушевской все жизненные силы, и в их душе уже не остается места для праздника, светлой надежды, веры в любовь. «Многие художники вообще полагают, что им тут не место, – отмечает критик Н.Агишева, – и брезгливо устремляются от плачущих детей и ругающихся алкоголиков на просторы большой жизни. Петрушевская остается там, где людям плохо и стыдно. Там ее музыка. А секрет ее в том, что плохо и стыдно, хотя бы иногда, – бывает всем. Поэтому пишет Петрушевская про каждого из нас»¹.

В пьесе «Лестничная клетка» одинокая женщина и двое мужчин разговаривают на лестничной клетке, между лифтом и квартирой. У одного из мужчин с героиней вроде бы намечается серьезное знакомство, второй пришел просто за компанию. Впрочем, какая уж там «героиня». Людмила Петрушевская запечатлела рядовых советских обывателей, обитателей стесненных, захламленных коммуналки и вонючих подъездов, существующих якобы на обочине жизни, вне официальных рамок общества. Людей, не умеющих правильно и свободно выразить свои чувства и говорящих на тесном, как их жилища, языке.

Особенность сюжетосложения в пьесах Петрушевской, где персонажи приносят на сцену весь ворох своего «человеческого, слишком человеческого», а в то же время между ними ничего как бы и не происходит, выступает в «Лестничной клетке» очень наглядно. Еще очевиднее черты этой своеобразной драматургической структуры в паре одноактных пьес – «Чинзано» и «День рождения Смирновой». Здесь «выясняловка» имеет место с двух сторон.

Сначала за итальянским вермутом «Чинзано» собираются мужчины. Речь идет всего-навсего о том, чтобы один другому отдал не слишком огромный – полсотни – долг. Но это простое действие так и не совершается – искомая и отложенная сумма как раз и обеспечивает выпивку. В ходе их немудреной беседы вдруг выясняется, что это не какие-нибудь бичи-алкаши, а представители научно-технической интеллигенции, один из них в командировку за границу оформляется даже. Вскрывается и трагедия: вот человек за «горючим» в магазин сматывается, острит, анекдоты «травит», врет, что спешит домой, а то жена не пустит («Я до двенадцати должен успевать домой, а то Тамара после двенадцати лишает меня супружеских ласк...») (113)², а между тем у него в кармане справка о смерти матери. Надо бы на похороны поторопиться, живых цветов на могилку купить, как просила покойница, но пропиты деньги, и не волен человек

¹ Агишева Н. Звуки «Му». // Театр. 1988. № 9. С. 56.

² Здесь и далее тексты пьес цитируются по книге: Петрушевская Л. Три девушки в голубом: Сборник пьес. М., 1989 (с указанием страницы в скобках).

в своих поступках. Наступающая по ходу «Чинзано» алкогольная нирвана как раз и обнажает в смешном и страшноватом диалоге гибельный – для дома, для семьи и работы – распад личности.

В какой-то момент Паша произносит в панике: «Я ничего не вижу. Последнее время я стал хуже и хуже видеть. Я слепну!» (122). И это не просто физическая утрата зрения, а самоустранение, самоисключение из реального мира. Ничего не нужно этим людям: ни дома, ни семьи, ни детей, а только «на полу два старых пальто да стол с бутылкой. И никто больше не нужен...» (120).

За заграничным напитком «чинзано» продолжаются русские мужские посиделки, а тем временем за тем же заморским питием (большой завоз «Чинзано» в 1970-е годы) собрались близкие им женщины – жена, подруга, сослуживица – тоже в количестве трех человек отметить день рождения («День рождения Смирновой», 1977). Тут своя женская болтовня об алансонских кружевах, содранных со старого бабушкиного пододеяльника для новой кофточки, злорадные женские «подколы» насчет того, что у кого-то из них изумруд с бриллиантами и платина похожи на чешскую бижутерию.

Тут же вскользь и упоминания о диссертациях, которые все нет времени закончить, об очередях на золото (было такое в 1970-е) и моде на «нетленку» – книги об искусстве, о рыночной дороговизне, о болезнях и смертях родителей и, конечно же, о детях и мужчинах. Те же грубоватые выражения, как и у мужчин в «Чинзано», вроде «мы вас звали выгоняли, а вы перлись не хотели». И через эту браваду и бодрчество ощущаешь, как одинока и несчастна каждая из женщин. Одна ищет своего спивающегося мужа, другая влачит жалкое существование матери-одиночки, получающей в качестве алиментов восемь-десять рублей, третья не может забыть слов врача, сказанных ей во время чистки пятимесячного плода: «Эх, какого парня загубили!» Но что поделать, ведь нельзя «рожать от моложе себя», «да еще и который не хочет ребенка знать».

Поражает способность писательницы в одной реплике уместить целую житейскую историю, причем до боли узнаваемую. Слово героиням пьесы:

П о л и н а. У нас мало денег. Папина пенсия, мамина совсем ничего, я младший научный да двое детей... Костя ведь не вносит денег... Костя настаивает, чтобы мы уехали и жили от родителей отдельно. А я их не могу бросить, они старые. Потом, кто будет с детьми. Потом, на какие шиши купить квартиру. Так что все упирается... Стираю дважды в неделю. Мы в прачечную не отдаем, не хотим вариться в общем котле... Магазины ежедневно... Еще пишу диссертацию (127, 131).

Э л я. Ну, а я всегда живу в долг. Играю в черную кассу. Денег нет и не будет, зато есть, что надеть (137).

В пик застолья намечается ссора, но она как-то незаметно в тех же самых разговорах сходит на нет. К ним приходит один из друзей – Валентин, тот самый, собирающийся за границу, уже известный читателям по пьесе «Чинзано».

Жизнь продолжается своим чередом, как и обыкновенное счастье и несчастье каждого из героев. Нет ни хороших, ни плохих, ни правых, ни виноватых. Запутавшийся в себе самом и в мире человек – один из драматических символов эпохи. Это следствие страха перед жизнью, желания спрятаться в «футляр» из штампованных фраз, избитых слов, тусклых мыслей, ненужных дел. По мнению Петрушевской, от самого человека зависит, сумеет он преодолеть враждебность и холодность судьбы или согнется под ее ударами. Писательница оставляет за своими героями право на «прозрение», мечтает о «распрямлении» их душ; о возрождении гордости и достоинства.

Пессимистическая и неопределенная развязка пьес продиктована желанием «разбудить» человека, заставить его бороться за свое счастье, сопротивляться обстоятельствам, не бояться ударов судьбы.

Но страшнее всего в пьесе звучит тема похорон. Человек не то чтобы не поехал хоронить мать, но и не явился за матерью в морг, и вообще, похоже, некому будет эту мать схоронить, просто деньги все потрачены на вино. И здесь из сферы текущих вопросов мы незаметно переходим на уровень вечных.

Персонажи Петрушевской хлопочут, по видимости, из мотивов сугубо житейских, даже менее того – из житейских пустяков, ничтожная малость которых на первый взгляд выглядит почти вызывающе. Но в том-то и дело, что заметная малость, даже плевать мотивов делает

видимой типологическую укрупненность характеров. Человек бьется вроде бы из-за пустяков, но эта малость, этот пустяк нужен человеку, чтобы выжить.

Три вздорные «девушки в голубом» оказываются, к примеру, в буквальном смысле без крыши над головой при первом же дожде на своей разваливающейся даче, за которую они грызутся, и вынуждены собраться в одну комнату («Три девушки в голубом»).

Светлана, Татьяна и Ира — троюродные сестры, детей они воспитывают в одиночку (хотя у Татьяны, единственной из них, есть муж). Женщины ссорятся, выясняя, кому принадлежит половина дачи, чей сын обидчик, а чей — обиженный... Светлана и Татьяна живут на даче бесплатно, зато на их половине течет потолок. Ира снимает комнату у Федоровны, хозяйки второй половины дачи. Зато ей запрещено пользоваться принадлежащим сестрам туалетом. Поклонник одной из них доказывает свое чувство, в два счета поставив на участке сортир. В этом легко опознать прием гиперболы. Но без сортира-то действительно не проживешь!.. Выжить, выдержать в разваливающемся или, напротив, слишком плотно обступающем быту — вот, если угодно, двигательная пружина, лейтмотив пьес Петрушевской.

При всей видимой малости интересов, коммунальной склочности, суетности, женщины — как это, впрочем, традиционно в русской литературе — оказываются той половиной человечества, на которой как-никак держится жизнь. Хотя бы потому, что именно им приходится — с отцами и без отцов, с алиментами и без мужней зарплат, с помощью родителей — растить детей, тоже не ангельских созданий. Все это особенно наглядно в пьесе «Три девушки в голубом».

Может быть, именно оттого, что пьеса «полнометражна», фабула ее традиционнее большинства других пьес, а в сюжетосложении заметнее движение от первоначальной склоки всех со всеми к взаимопониманию. И героиня пьесы, Ира, с редкой для автора прямоотой и полнотой формулирует уроки жизненного опыта, когда после безумного и жалкого любовного приключения она возвращается с сыном на разваленную дачу.

В сюжетном движении пьесы «Три девушки в голубом» происходит узнавание того, что Ира живет в Москве с матерью, которая постоянно прислушивается к собственным болезням и попрекает дочь тем, что та ведет неправильный образ жизни. Когда Ире было пятнадцать лет, она убегала ночевать на вокзалы, да и сейчас, приехав с больным пятилетним Павликом домой, оставляет ребенка с матерью и незаметно уходит к Николаю Ивановичу. Николай Иванович тронут рассказом Иры о её юности: у него тоже есть пятнадцатилетняя дочь, которую он обожает. Поверив в любовь Николая Ивановича, о которой он так красиво говорит, Ира едет за ним в Коктебель, где её возлюбленный отдыхает с семьей. В Коктебеле отношение Николая Ивановича к Ире меняется: она раздражает его своей преданностью. Вскоре дочь Николая Ивановича узнает об Ире. Не в силах выдержать истерику дочери, Николай Иванович прогоняет надоевшую любовницу. Ира понимает, что за внешней оболочкой страстного влюбленного скрывается негодяй, пошляк, не способный на человеческое чувство. Он предлагает ей деньги, но Ира отказывается. По телефону Ира узнает, что мать в больнице, а Павлик дома один и у него нет еды. В симферопольском аэропорту Ира продает свой плащ и на коленях умоляет дежурного по аэропорту помочь ей улететь в Москву. Вот как она рассказывает об этом потом: «Я никак не могла сесть в самолет, билетов не было, я у дежурного реву: выручайте, мальчик мой один остался, бабушка его заперла!.. Потом еще того прекрасней: билет есть, а Москва не принимает. (Смеется.) Я — к летчикам. Ну они меня взяли в первый же самолет. Говорю: «Мне в катастрофу попадать нельзя, у меня мальчик маленький погибнет!» Они хохочут! Я вхожу в дом, дверь отпираю, а она не отпирается! (Хохочет). Оказывается, Павлик на полovice перед дверью уснул. В Москве такой дождь! А я без плаща, как назло! (Хохочет.) Цыганке одной продала» (195).

В этом трагическом монологе классическое и абсолютное мерило русской литературы — «слезиночка ребенка»...

Светлана и Татьяна в отсутствие Иры занимают её дачную комнату. Они настроены решительно, потому что во время дождя их половину совершенно залило и жить там стало невозможно. Сестры снова ссорятся из-за воспитания сыновей. Светлана не хочет, чтобы её Максим вырос хлюпиком и умер так же рано, как его отец. Неожиданно появляется Ира с Павликом. Светлана и Татьяна объявляют Ире, что теперь будут жить в её комнате. К их удивлению, Ира не возражает. Она надеется на помощь сестер: ей больше не на кого рассчитывать. Татьяна заявляет, что теперь они по очереди будут закупать продукты и готовить, а Максиму придется прекратить драться. «Нас теперь двое!» — говорит она Светлане.

Героини Л.Петрушевской опираются на первоосновы бытия: жизнь – дети – любовь. Материнство для этих женщин – высшая ценность, мерило совести и морали. И спасение от окружающей тьмы. Ира из пьесы говорит: «Ребенок для женщины – это все. И семья и любовь. Все тут». А Светлана как бы продолжает: « Я за слезинку ребенка!.. Не знаю, что сделаю». Петрушевская – с ними. Она сострадает им, переживает их драмы, проживает их жизни.

Л.Петрушевская позволяет увидеть ситуацию не глазами удачливых и счастливых, а глазами невезучих, «малозаметных» и обделенных. Герои Людмилы Петрушевской погружены в быт. Они – самые обычные люди.

Причем, писательница даже подчеркивает их приземленность, но каждый из них хочет достичь счастья, быть любимым, нужным кому-то.

Героям Л. Петрушевской судьба «улыбается» редко. Но, даже живя жизнью убогой, скудной на радости, часто просто нищей, они стремятся добиться счастья. Больше всего герои Л. Петрушевской тоскуют по любви. В мире, в котором они живут, ее не хватает. Нехватка любви заставляет героев искать путей ее получения. Отношения, которые царят между героями пьес Л.Петрушевской, характеризуются разобщенностью. Поэтому высшее счастье понимается как обретение связи, единства. Важнейшими составляющими понятия «счастье» являются любовь, взаимопонимание, духовная близость. Но в мире, где человек обречен на одиночество, единение возможно лишь на краткое мгновение. Этот «миг» обретенного родства воспринимается героями как «пик радости». Однако «чудное мгновение» общего счастья не в силах рассеять мрак одиночества.

Пути, которые избирают герои, стремясь раздвинуть границы замкнутости, часто оказываются мнимыми. В реальности они не приводят к достижению счастья. В художественном мире Л.Петрушевской чаще всего можно встретить три способа «обретения» счастья: иллюзия, игра либо «суррогат». Но даже видимое, мнимое счастье воспринимается героями как благо, ибо тоска по идеалу неистребима.

Проблема счастья-несчастья человека одна из основных в современной литературе. Она обостряется в конце XX века, в период общественного кризиса и приобретает универсальный характер. Проблема счастья волновала человека всегда. Она связана не только с поиском ответа на вопрос, как быть удачливым, довольным или добродетельным. Стремясь стать счастливым, человек решает для себя, в чем заключается смысл жизни, к чему надо стремиться, в чем видеть свою главную жизненную цель? Разумеется, ответы на эти вопросы могут быть различны, поскольку цели и желания людей тоже различны.

В России счастье воспринимается не как «покой», «блаженство», «радость», не как «достаток», счастье чаще воспринимается как «очищение души страданием», как жизнь не для себя, а для других.

Герои пьес Петрушевской, подавленные повседневностью, ощущающие себя потерянными и лишенными каких-либо нравственных оснований, живущие в мире компромиссов и в то же время сами не желающие этого, мало могут сказать о том, как нужно жить, у них нет ясного осознания того, что хорошо, а что плохо. Однако у них есть мучительное переживание своей нереализованности, постоянная душевная жажда собственного преодоления и, самое главное, есть порыв, стремление к какой-то иной жизни.

Актуальность исследования творчества Петрушевской, в частности, ее драматургии, определяется остротой проблемы человека в современном мире: возникая как антитеза господствующей в советском обществе, концепция человека Петрушевской может дать представление о судьбе гуманизма в конце XX века, о сложном диалоге с русской гуманистической традицией.

Петрушевская запечатлела в своих пьесах реальность именно 1970-1980-х годов. Благодаря этому, произведения современные, актуальны, но вместе с тем они вневременны, поскольку затрагивают вечные темы, выводят на сцену вечные образы, которые, в свою очередь, дают возможность их многозначной философской интерпретации.

В пьесах Петрушевской звучит как бы записанная на магнитофонную пленку живая разговорная речь современника, воспроизводится до мелочей узнаваемая реальная жизненная ситуация. Привычная структура драматического повествования у нее размыта, отсутствует «черно-белый» конфликт, нет однозначной исчерпывающей оценки героев: персонажи

исследуются в естественной для них обстановке, так сказать, «среди своих», вне морального поединка с положительными героями.

Кажется, автор как бы фотографирует срез повседневной обыденной жизни. Герои пьют, едят, разговаривают о пустяках, а в это время, совсем по Чехову, «слагается их счастье и разбиваются их жизни».

Сострадание к человеку, в каких бы ситуациях он ни оказывался, внимание к «вечным» и болезненным проблемам времени, тонкий языковой слух, умение снять напряжение с помощью смеха, богатство фантазии – все это грани того литературного чуда, имя которому Людмила Петрушевская. Никто из писавших и пишущих по-русски ее современников не обладает таким феноменальным слухом к речи и такой почти сверхъестественной способностью, выжимая квинтэссенцию этой речи, претворяя ее в изумительное художество, рождать трагический, беспощадный, нежный, пронзенный состраданием и освещенный любовью мир.

Литература

1. Агишева Н., Звуки “Му”.// Театр. 1988, N 9. С.56, 60.
2. Демин Г.Г. Пророческий лейбл, или исчезновение Петрушевской.// Современная драматургия. – 1994, N 1.- С.- 176 -184.
3. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3кн. Кн.2. Семидесятые годы. М.: Эдиториал УРСС, 2001, С. 187.
4. Липовецкий М. Перфомансы насилия: “Новая драма” и границы литературоведения.//Новое литературное обозрение. 2008. N 89. С – 192.
5. Максимова В. Судьба первых пьес.//Современная драматургия. 1982, N 2. С – 221-222.
6. Отургашева Н.В. Концепция личности в современной советской драматургии: дис. канд. фил. наук. Томск, 1985, С – 139.
7. Петрушевская Л. Три девушки в голубом: Сб. пьес. М.,1989.
8. Стрельцова Е. Героический тупик.//Театр. 1992, N 10. С. - 8.
9. Строева В.Мера откровенности.//Современная драматургия.1986, N 2.С.219-220.

Ամփոփում

Այսօր միանգամայն ակնհայտ է, որ Պետրուշևսկու ստեղծագործությունն իրենից ներկայացնում է XX դարի վերջի և XXI դարի սկզբի ժամանակների նշանակալից և վառ նրկայությունը մեկը: Չարմանալի չէ, որ Պետրուշևսկու արձակը և դրամատուրգիան ներգրավում են գրականագետների, քննադատների և, իհարկե, ընթերցողների կայուն հետաքրքրությունը: Սակայն, ինչպես 1980-ական թվականների վերջում, երբ նրա ստեղծագործությունները լայն ճանաչում են ստացել ոչ միայն Ռուսաստանում, այլ նաև արտասահմանում, այնպես էլ այսօր, այս գրողի գեղարվեստական աշխարհի գնահատականները մնում են չափազանց հակասական: Որոշ հետազոտողներ նրան դիտարկում են նատուրալիզմի հունի մեջ, ուրիշները՝ որպես քննադատական ռեալիզմի ավանդույթների շարունակություն, երրորդները՝ որպես նեոռեալիզմի, չորրորդները՝ հետմոդեռնիզմի օրինակ: Այսպիսով, Պետրուշևսկու գեղարվեստական համակարգի յուրօրինակության որոշելու կարևորագույն հարցը չի կարելի համարել պարզեցված: