



Елена ГОРФУНКЕЛЬ

## ПЕТРУШЕВЦЫ И КОЛЯДОВЩИНА

Людмила Петрушевская и Николай Коляда – репертуарные герои прошедшей, можно сказать, промелькнувшей эпохи. На смену им пришли новые герои, т. е. новые драматурги. Но прологи перестройки еще не забыты, и повсеместный интерес к пьесам Петрушевской и Коляды в то время сам по себе феномен. Возможно, и не феномен вовсе – что нужнее всего тяжело больной стране, как не перевязанные раны, доставляющие горестное, чисто русское наслаждение? Созерцать такое вокруг и в себе – национальный мазохизм, всколыхнувшийся от череды позорных провалов. Страна била себя в грудь, от всего отрекалась, все кляла и не хотела излечиваться слишком быстро. Короче говоря, началась «чернуха», она пользовалась спросом, а когда пошел вал «страшных» пьес о советской действительности, и к ним добавились пьесы о прежде закрытых темах, прорвавшихся под давлением свобод (отечественное прошлое, Афган и кавказские войны), стало ясно, что Петрушевская и Коляда – отнюдь не поэты этих тем. До перестройки про эти войны не писали и не ставили – слышались только отзвуки, но это тоже было привычно, потому что про «37-й год» научились говорить, не говоря. После премьеры «Пяти вечеров» Александра Володина в 1959 г. самые умные догадывались, что перерыв в биографии главного героя Саши Ильина связан с послевоенными репрессиями.

В драматургии «петрушевцев» и «колядовщины» речь зашла о маленьком человеке, и события больших масштабов откликнулись в ней глуше или звонче, но эхом. Пространство Петрушевской и Коляды – более близкое, городское, провинциальное. Можно сказать, глухие места – болотные в прямом, но больше в переносном смысле. Иногда придатки мегаполисов, окрестности, новые районы. Здесь своя, почти незаметная из центров жизнь. Здесь события – малые, люди – обыкновенные, судьбы – несостоявшиеся. В окраинные места

и окраинные темы драматурги вглядывались как в микроскоп, прибор для того театра и того времени снова новый.

Сама действительность в ее эпических шагах все еще принадлежала тем, кто налаживал связь между правдой и иллюзионизмом, – официальной (с цензурными переборами) драматургии. Например, Александру Гельману с его бытийственными проблемами, решаемыми на материале соцэкономики: правда там, где честно хозяйствуют, или прогресс экономики там, где честно работают. Эта мораль эпохи добывалась в пылу дискуссии – то на партсобрании, то в скором поезде, то на скамейке, и эти символические «горячие точки» находились на виду, так сказать, под всевидящим оком комиссаров по идеологии. Театральные лидеры, открыватели драматургии Гельмана, обдумывали его проблемную драматургию всерьез – или делали вид, что обдумывали всерьез. Товстоногов, поставив «Протокол одного заседания», заявлял, что нашел гражданственную и вместе с тем качественную пьесу.

В 1980-е годы продолжал свои исторические хроники Михаил Шатров в поисках ответа на вопросы, кто виноват в случившемся тогда и что делать сейчас? А наследие Александра Вампилова уже не вписывалось в запросы конца века.

Володин казался излишне лирическим, «добреньким». Вампилов годился разве что для того, чтобы поставить точку в конце пути, как это сделал ленинградский режиссер Ефим Падве. Он сделал спектакль по «Утиной охоте» в Молодежном на Фонтанке и ушел из театра, а вскоре и из жизни со словами: «Я не знаю, что делать дальше». Ученик победоносного Товстоногова, бедный Фима Падве ни с молодежью, ни со временем, ни с театром общего языка не нашел.

Это сейчас Вампилова вспомнили, режиссеры, актеры и зрители находят в его пьесах



утешение. На сегодняшней сцене появляется иной Вампилов – жизнелюбец, миротворец, юморист. Промежуточные драмы, располагавшиеся между «верхом» официоза и «низом», простым советским житьем-бытьем, писал Александр Галин, и они, за неимением лучшего, заполняли все уважающие себя сцены страны.

Петрушевская и Коляда смотрели на реальность со своей точки, откуда-то снизу. Поток пьес «ниоткуда», из углов и мансард, из нежилых помещений, неосвоенных жилищ, из дешевых бетонных многоэтажек и подвалов возглавили они.

До них и рядом с ними поодиночке в этом же потоке пробовали себя донныне малоизвестные Саша Попов из Ленинграда с его странной пьесой «Потом, потом, потом», действие которой происходит в жилконторе; Михаил Зуев с его тихой, самобытной правдой, особенно в «Зеленой зоне»; Алексей Шипенко, куда-то запропавший после элегантных стилизаций и поэтических безобразий в «Ла фюньф ин дер люфт» и других опусах.

Петрушевская и Коляда обострили ситуации современной драмы до предела. Что же это – феномен социального прозрения или конъюнктура?

Продолжим то, с чего начали: Петрушевская и Коляда – в определенном смысле одно и то же. По времени, по месту, по героям, по событиям, по темам. По потребностям растерянного без привычных точек опоры театра. Ведь это драматургия напрямую из жизни, с минимумом идейных ограничений, не озадаченная данью цензуре, без посредников, со всеми узнаваемыми приметамы того общества, той советской массы, того исторического итога – неполными семьями в нескольких поколениях, бараками и «хрущевками», больницами, где не лечили, и домами отдыха, где не отдыхали, с никаким сервисом, повальным пьянством, новообретенным цинизмом, проблемами трудовой повинности и свободы, конфликтами отцов и детей, с угнетенным менталитетом и с уличной лексикой в качестве нового языка. Это была драматургия зеркального отражения. Герои Петрушевской и Коляды равно не вспоминали прошлый день, боялись сегодняшнего дня и не верили в завтрашний.

Равно? Все-таки зеркал было два, и отражали они разное по-разному. Думаю, что пришло время внимательно перечитать пьесы, разорвавшие в клочки занавес «социализма с человеческим лицом» и показавшие за ним отталкивающие физиономии реальности.

Один знакомый режиссер в Магнитогорске как-то в роковые 1990-е поставил «Преступление и наказание». Сонечку играла актриса с синдромом алкоголизма. Розовенький капор по моде второй половины XIX в. «обрамлял» сине-красное вспухшее лицо. Тут уж никакой концепции не требовалось, эта концепция, так сказать, выступала в лице погибшей проститутки Мармеладовой. Режиссер не искал исполнительницу с таким лицом, актриса не работала над гримом. Грим наносился образом и качеством жизни героини.

Герои и героини, подобные этой, «классической», одетые то в секонд-хенд, то в турецкие блески, то в поношенные фабричные изделия недавнего советского прошлого и даже в подделки из новоявленных «бутиков», заполнили подмостки. Не только маленькие, любительские, провинциальные, студийные, вызванные к бытию дарованной свободой. Большие, известные, заслуженные, давно устоявшиеся и не «ищущие» театры, вплоть до МХАТа, «Современника», «Ленкома», сходились в попытках освоить драматургию злобы дня. Мастера и лидеры лишь посматривали в ее сторону, признаваясь в некомпетентности. Так, незабываемую фразу Товстоногов однажды сказал Ю.С. Рыбакову в ответ на его вопрос, почему он не ставит Петрушевскую: «Я давно не езжу на общественном транспорте». Кажется, и пьесой Саши Попова Товстоногов интересовался – но больше теоретически. Практически его творческое время остановилось на драматургии Александра Вампилова, хотя Александра Володина и Александра Гельмана открывал именно он. Дина Шварц, пожизненно близкий Товстоногову человек, его идеальный помощник и друг, вспоминала, что трех современных писателей он называл драматургами от Бога: Володина, Вампилова и Петрушевскую. И Эфрос верил, что «театр неизбежно должен изображать “низкую” жизнь». Она в театре Эфроса



не опускалась ниже драматургии Игнатия Дворецкого, автора нашумевшего в 1970-е годы «Человека со стороны» и «Директора театра», знаменательно совпавшего с индивидуальностью и даже биографией Эфроса.

Благодаря всему этому – «перестройке», предчувствиям, моде, переоценке «высокого» и «низкого» в историю театра конца XX в. Петрушевская и Коляда войдут, как бы держась за руки. Загвоздка, при всей формальной справедливости такого союза, в том, что на самом деле это несправедливо, а истории театра будто бы и не важно, что и чего стоит. Что больше ставится и что легче играется, то и сгодится. Репертуар или литература – различие словно стерлось. Не только новаторы и авангард, элитарный театр, но и повседневный, массовый предпочитают сценический «текст», минимально обремененный литературными достоинствами. Давно никто не останавливается перед переделками, перепиской классики, попытками перевернуть ее смысл и ее сюжет. Историки театра – и те предлагают переоценку ценностей. Например, стоит ли изучать несценичную драматургию Пушкина, если актеры, даже Щепкин и Мочалов, имели успех совсем

Д. Белоусова – Ольга, Ш. Хаматов – Алексей, У. Лаптева – Инна. «Мурлин Мурло». Театр «Современник». Фото А. Иванишина

не в драмах и трагедиях? А в будущем, мол, разница между репертуаром и литературой окончательно сотрется.

Нет, к счастью, не стирается и не сотрется. Мейерхольд, крайний сторонник независимости театра от литературы, и тот был уверен, что «Новый Театр вырастает из литературы. В ломке драматических форм всегда брала на себя инициативу литература». (*Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 123.*)

Любая следующая фаза истории театра все равно начинается с новой драматургии. Как бы ни торжествовал сегодня репертуар, завтра настанет черед литературы. Это тоже доказано театральной практикой. Поэтому сегодня на всех сценах, у всех «гениев и новаторов», в оправдание бесконечных «режиссерских текстов», идет Шекспир и Чехов, хотя и новых пьес, и фестивалей, и проектов предостаточно.

Новое слово в театральной литературе только ожидаемо. Пора признать, что «перестройка» никакого скачка в драматургии не



принесла. И пока что театр остается на развалинах своего былого величия (оно было в советском театре), в своих бесплодных усилиях оторваться от памяти, воскреснуть для плодотворной жизни и даже в тщете найти какое-то ясное и новое предназначение театра. Кто хотел, нашел чем закрыть открывшуюся в театральной истории брешь. Кто классикой, кто «новой драмой», этой азбукой неизвестного языка. А наиболее успешная драматургия переломной эпохи, во главе с Петрушевской и Колядой, уходит на второй план.

И если Николай Коляда нашел немало средств для продления ее жизни, написав для нужд репертуарных «портфелей» более сотни пьес, то Людмила Петрушевская без борьбы переместилась в литературу, открыв в ней возможности для аналогов театра, – примерно то, что во Франции XIX в. называли «театром в кресле». Правда, это не стильные кресла разных «Луев», а куда более знакомая нам древо-стружечная мебель прозы Петрушевской, но суть от такого понижения статуса не меняется. Петрушевскую все реже встретишь на афишах театров. Так что, между «петрушевцами» и «колядовщиной» водораздел не только намечился, но и сохраняется, и разрастается.

Могут возразить: но ведь значение литературы в лице Петрушевской – факт неоспоримый, так что же копыя ломать? А то, что «колядовщина» – явление соборное в своем роде. Это «чернильное» (от «чернухи») пятно расплзается по театральной современности все больше и все дальше. «Колядовщина» – одна из причин падения авторитета современной пьесы. Как ни жалуется Николай Коляда, что его десятилетиями «бьют», приверженцев все еще хватает, а если так, то репертуар Николая Коляды, спектакли Николая Коляды, фестиваль «Коляда-Plays», школа Николая Коляды наступают. «Колядовщина» – не человек даже, а явление нашей театральной бульварщины.

К «петрушевцам», т. е. к литературному крылу перестроечного театра, кроме самой Людмилы Петрушевской, относятся вышеназванные одиночки: Саша Попов, Алексей Шипенко, Михаил Зуев... «Колядовщину» никто не представляет более полно и ярко, чем сам Николай

Коляда. Путь в театр Петрушевской был извилист, но шума не вызывал. В ней и ее драматургии всегда было нечто «постороннее». Хотя Петрушевская старше, солиднее и раньше появилась на подмостках, Николай Коляда ее быстро, с разбегу опередил, как только возник со своим товаром. С «Мурлин Мурло», например, Коляда «взял» театральностью.

Этот драматург относится к тем, не только русским и не только современным авторам, которые чувствуют, что такое сцена и знают, как написать сценически выигрышно, на какую клавишу нажать, чтобы получилось чувствительно и ярко. Коляда ведь актер по первой профессии, у него нюх на сценичность. В его писательстве нашелся выход для вечных актерских проблем – нехватки живого материала, интересных ролей, эффектной драматургии, освобождения из-под рабства режиссуры.

Из актерской тоски по сцене родилась и драматургия Аллы Соколовой. «Фантазии Фарятьева», обошедшие в 1970-е и 1980-е годы сцены страны и поставленные за рубежом, написаны актрисой, понимающей толк в нуждах театра. Соколова – драматург володинского типа, с его грустью по уюту, меланхолией и вкусом к психологической сложности в духе Достоевского, но смягченного «ароматом» советского быта, а бы сказала, советской боязливой гуманности.

Коляда другой – он смелый драматург, который скомпенсировал свой и не только свой бунт против устоев режиссерского театра, найдя рецепты изготовления архисценических пьес. У него на вооружении всегда необычные ходы, внезапные переломы действия, экстремальные события и катастрофы. Самая малая из его поэтических стихий – магнитная буря, а в максимуме – землетрясение, конец света. Он берет русский язык в его нерафинированном виде, не стесняясь языковых крайностей и находя в них дополнительные шоковые рычаги. Он умеет нагнетать атмосферу и воздействовать на слезные железы. Его герои кричат и плачут. Они больные, безумные. Тексты Коляды вопиют восклицательными знаками и эмоциями. Ситуации в его пьесах – на пике возможного.

Первый спектакль по Коляде, который я увидела, назывался «Нелюдимо наше



море» (пьесу, поставленную самим автором в Свердловской драме, показывали в «Современнике»). Там «неблагоустроенный дом» на пять квартир оказывается затоплен, условно говоря, по колено (не дома, а персонажей). Все начинается с оглушающих криков старухи (и драматургия, и театр Коляды – это первым делом крики, вопли, молитвы, проклятия – хором или поодиночке). Скандалы у него всегда шумные, как будто это житейский оркестр, репетиция скандала, записанная на пленку. Катарсис в такой пьесе возникает закономерно – как разрядка после семейной встряски, с обязательными всхлипываниями и облегчением души. А зрители плачут, когда плачут люди на сцене, а плачущие в зале и на сцене – и есть театральная экстаз.

Верно, что настоящие театральные пьесы всегда забирали зрителя количеством слез. И сейчас, если автор умело приготовил свой ход, зал вовремя заревел, забыл про буфет и втиснутую на стоянке «ауди». «Это жизненно» – обывательский приговор.

Став постановщиком своих и инсценировок чужих, нередко классических пьес, Коляда не забыл о резервах крика и плача – это его режиссерские метки. В спектаклях Коляды тоже шумно. Психология толпы взята на вооружение Колядой-режиссером. Массированное наступление шумящей толпы на зал, агрессия хора, этого неизменного участника постановок Коляды, действуют неотразимо. Картина мира, нарисованная его театром, кажется упрощенной и озвученной вариацией какого-нибудь демократического «Последнего дня Помпеи». Только действие происходит на обломках дикой восточной империи, среди вымирающего населения, физически и психически неполноценного.

Но, как и в случае со знаменитым полотном Карла Брюллова, начинаешь подозревать лакировку действительности. У Брюллова – идеализацию античности и истории, у Коляды – простую симуляцию.

Во всероссийскую эпидемию вымирания, как она изображается Колядой, не верится. Утрировка симптомов при этом мало эстетична. Если герой из пьесы в пьесу только и знает,

что кричит о своих недомоганиях, пугает концом света, суицидом, то некоторого, непродолжительного внимания он добьется. Сеанса у психотерапевта, валерияновых капель достаточно – они, по рецепту доктора Чехова, универсальное лекарство.

Нельзя отрицать, что Коляда открыл богатую жилу: народное страдание, народные бедствия. Впрочем, искать долго не пришлось, они бросались в глаза, хотя отразить их в зеркале театра – умение не из простых. Коляда учел все, что шло ему на пользу, все очевидности – голодная деревня, пропившийся город, невежество, подлость, «застой» во всем, наконец, «тоска по лучшей жизни». И эксплуатировал эти знаки с неиссякаемым азартом. «Все идет к концу света», «несчастные мы все», «какая же ждет тебя и всех нас страшная жизнь впереди» – пророчат герои Коляды, и бьются в истерике, плачут; отплачут в первом акте, рыдают во втором, при этом эксплуатируют лексику «материально-телесного низа», а драматург от них отрекается – мол, это они, а не я. Я – за свет в конце туннеля, я хотел бы, чтобы все влюбленные пары взлетали к звездам.

Иногда кажется, что, сочиняя пьесу, драматург плачет тоже. Один из его героев говорит, что правда некрасива, а ложь – совсем другое дело, она вся в «тряпочках», она по-театральному эффектна, она к себе располагает массы, как телесериал. Ложь в драматургии удобна еще и тем, что позволяет как-то ускользнуть от верного ответа на задачу жизни: то ли героиня застрелится, то ли нет, то ли смахнет метеорит половину народа, то ли пролетит мимо, то ли поплачут и помирятся, то ли разойдутся сразу и навеки – финалы у Коляды диалектические.

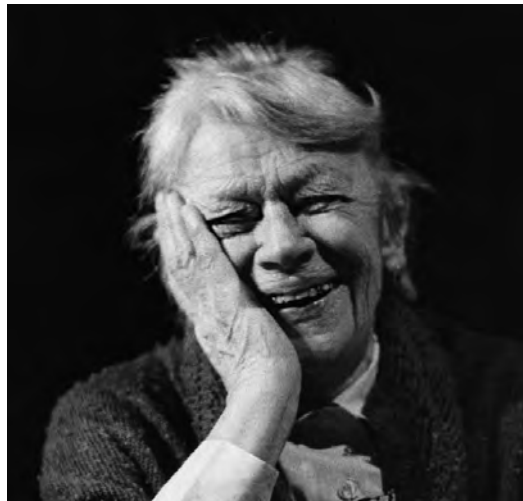
В пьесах «петрушевцев» все тихо, диагнозов нет, страдания без взрывов – те же будни. Живут потихоньку, как могут. «Петрушевцы» не спешили, хотя были гораздо ближе к потерям, страданиям, несправедливости, разрухе и вырождению. Авторы круга Петрушевской коснулись сути, недр. Русская жизнь всегда до поры до времени – тихое бедствие. Народное бедствие у «петрушевцев» протекает бесслезно. «Плачет» – эта ремарка встречается у Петрушевской, и на сцене ее персонажи тоже



## Новый театр, старая сцена

плачут – но без голоса, смахивая слезу или проглатывая ее. А бедствие в ее пьесах неотвратимо. Конца света как будто не видно, и конец сценической истории, как правило, не примечателен. «Ходят хороводом» – финал «Анданте», пьесы 1975 г., – все в прострации, в счастье и мире. Каждая из пьес Петрушевской как бы обрывается, общая перспектива (и комически, и пессимистически) лучше всего указана в реплике из «Квартиры Коломбины» – «дальнейшее покажет будущее».

В «Трех девушках в голубом» мать упрекает дочь в отсутствии внимания: «А матери кусок конфеты не привезет». «Кусок конфеты» – изыск невежественного гнева. Это косноязычие трагифарса, который играет в пьесах Петрушевской



Т. Пельцер – Старуха Федоровна.  
«Три девушки в голубом».  
Театр им. Ленинского комсомола



Ю. Колычев – Николай Иванович,  
И. Чурикова – Ирина.  
«Три девушки в голубом».  
Театр им. Ленинского комсомола

постоянно. Иногда в театральных масках, в обличи сценической традиции, а иногда – без масок, отражением типического в жизни.

Ее финалы не апокалипсические, а вяло текущие и трагикомические. В «Уроках музыки» ужас финала никак не связан с внешней катастрофой, более того, он, на первый взгляд, неощутим – просто слагаемые переменялись местами: одну невестку выгнали, другую привели, всех погубили, и все живут по-прежнему в аду. Это уроки неочевидных катастроф.

В новом кино есть попытки изображения такого длящегося апокалипсиса. В фильме Бориса Хлебникова «Сумасшедшая помощь» на двух концах сюжета или на двух полюсах конфликта находятся двое социально-неравноправных граждан – бывший инженер и милиционер. Это полноценные шизофреники, настолько вписанные в общий процесс бытия, что их болезнь неопознаваема. Драма «петрушевцев» как раз нацелена на катастрофы, скрытые в национальном здравьи, в национальном сознании.



Как уже было сказано, Людмила Петрушевская, не слишком проворная в изготовлении «черных», да и любых других доходных пьес, постепенно отходит от драматургии в область прозы. Эта проза (она же и драма) целесообразна, лаконична, лишена разговорного балласта. Сборник «Реквиемы» представляет собой с десяток либретто, годных для театрального воплощения. Проза Петрушевской – это речь, запись рассказчика, а по сути – исключительно насыщенный словом театр. Переход из прозы в диалог, монолог – органичен. Петрушевская не разделяет по старинке литературу и драматургию, она просто-напросто их скрепляет, склеивает: читаешь и представляешь на сцене или в самом деле видишь на подмостках. Не случайно прозаические монологи Петрушевской пользуются спросом у совсем молодых режиссеров (у нас в Питере выпускники курса Григория Козлова инсценировали несколько таких монолог-диалогов).

Ее проза необычайно сценична, вопреки нетеатральному оформлению текстов – почти нет ремарок, обращений к режиссеру или зрителю, пространных комментариев, и благодаря единой авторской задаче – разобраться в человеке, каким он сложился к концу XX века. Событий совсем немного, а если они и случаются, то передаются в речи персонажей, в их рассказах, в языке. И событийная сторона, и перипетии размыты равномерным течением языкового потока. Язык Петрушевской – одновременно достоверный и художественно самобытный. Его магнитофоном не соберешь, потому что языковое творчество – это сито, сквозь которое пропущены – ну, если не тонны, то тонна словесной руды. Это изобретательство. Например, «габрио, бескайты, чурчхела, пинди», плюс еще нечто полу-членораздельное – шутовской сленг преуспевших «советикус» из «Анданте», пьесы, появившейся тогда, когда о «гламуре» и не помышляли.

Выберите наугад или читайте подряд маленькие интермедии Петрушевской – эти мозаичные сколки общей драмы-эпопеи. Все разворачивается в быту, так же, как и в «колядовщине». Пьеса спускается с подмостков,

с котурнов, идет на улицу, сидит в комнатах, на кухнях, отправляется за границу, чтобы разжиться бескайтами. Ничего необычного в пьесах Петрушевской нет – пока не считаешься. Они тянутся одна за другой бесконечной полосой какого-нибудь больничного осциллографа-регистратора.

В одной из них, под «возвышенным» названием «Любовь», все начинается прямо с развязки, а от нее возвращается к истоку внешне не примечательных судеб, как будто потерянных в однообразных буднях обыкновенных людей. В диалоге только что «записавшихся» (по советской терминологии) молодоженов длинная история их затянувшейся, даже замученной любви восстает из типических обстоятельств – и социальных, и психологических. Прошлое просвечивает сквозь «выяснение отношений». Высказывается все не высказанное вовремя – по неумению, по забитости чувств, по неразвитости, по надорванности сознания. «Некоммуникабельность» – наследственная, и потому при малейшем намеке на понимание между Толей и Светой драматург подает голос ремаркой (авторским смешком): «Фраза производит какое-то действие, которое вполне можно назвать как бы звуком лопнувшей струны». Едва начинает устанавливаться душевное согласие между молодоженами, как катапультной врывается мамаша Светы, неся впереди себя собственное прошлое, тоже изуродованное, и опрокидывает свои личные обиды на неповинных в них детей. «Любовь» – шедевр структуры нового драматизма.

В «Стакане воды», прозе-диалоге, через язык передается состояние помраченного сознания. В голове главной героини, М. (вообще, имена для Петрушевской – случайность, как в драматургии абсурда) мешаются мысли, события, время, и ее речь – «пробой» безумия, когда не ясно, что галлюцинация, а что реальность. М. рассказывает о то ли рожденных, то ли нерожденных ею близнецах, об их смерти, о двух гробиках, о конторе, где отказывались ей отдать трупы детей, о замершей беременности и так далее. Последние реплики: «Ты ведь не галлюцинация?», «Да, да, конечно», – отвечает собеседница А., только приступающая

## Новый театр, старая сцена



Л. Ахеджакова – Света,  
А. Леонтьев – Толя.  
«Квартира Коломбины».  
Театр «Современник»

Л. Ахеджакова –  
Коломбина,  
А. Леонтьев – Пьеро.  
«Квартира Коломбины».  
Театр «Современник»

к своей истории. Этот диалог напоминает о Хромоножке Достоевского, что тоже живет наполовину в иллюзорном мире и тоже не устает рассказывать то ли о рожденном, то ли о нерожденном ею младенце.

Место действия «Стакана воды» – некое преддверие, или Порог (в быту – прихожая). Название выбрано не случайно, по ироническому контрасту с историческим фарсом Э. Скриба. Стакан воды здесь – не реквизит малой интриги для большой политики, а реквизит обыденной морали («чтобы было кому воды подать»). Однако и у Петрушевской стакан воды – убогий знак грандиозного действия под названием «наше существование».

«Квартира Коломбины» – одна из богатейших пьес по театральным возможностям, соединившая приемы водевиля, комедии дель арте и пародии. Сочетание игры и жизни, т. е. правдоподобия, сцеплено так, как будто издавна и многократно проверено. Узнавание приходится и на сценические традиции, и на закулисную реальность сегодняшнего дня. Соединение вечного сюжета и советского, причем, тюзовского быта, создает эффект комизма и парадокса, совершенно свободного, обаятельного и умного.

Коломбина (травести в возрасте) принимает у себя начинающего актера Пьеро – робкого, но дальновидного карьериста. Когда он,

жеманясь, плаксиво, переодетый в костюм Джульетты, начинает торговаться за роль Гамлета, маска простодушия спадает. Недолго она держится и на Коломбине, чей возраст никак не совпадает с возрастом традиционной фантески, но не мешает ей соблазнять юнца.







То ли всерьез, то ли в шутку, Арлекин дольше других остается маской – ловким и бесстыдным плутом-режиссером.

Театральность «Квартиры Коломбины» это пласты сценической условности и правдивого изображения актерской психологии; общих мест, вроде Сары Бернар и ее репертуара, и ритуальных профсоюзных собраний, комиссий и прочих обязательных признаков налаженного театрального «организма».

Рядом с персонажами-масками по-своему живут кулинария, репетиция, гречка и тушеная капуста, гостя-иностранка, мандарины и «Ркацителли». Сближая удаленные друг от друга сферы, Петрушевская насмешливо модернизирует традицию: Арлекин становится Арлекином Ивановичем, Коломбина – Колюней, тетей Колей, Пьеро – Ваней или Маней. Намертво приклеенные эпоксидкой усы, переодевание Пьеро в Джульетту и гендерный вывих Арлекина, пытающегося потискать усатую девицу – это же коллизии из абсурдистских водевилей Жоржа Фейдо.

Еще больше абсурда вносит в этот «творческий» треугольник финал – поспешное собрание, устроенное Коломбиной – «председателем комиссии по борьбе... по работе с молодыми...»). Финал сделан по извечному рецепту старинной сцены – лаконичным обращением к зрителям: «Люди ждут!». Намеки на плачевное состояние театра, в котором работают Арлекин и Коломбина, понемногу распространяются на состояние дел вообще, как они видится автору. Арлекин, вычисляя, откуда он знает про усы Пьеро, предполагает, что это зритель: «У меня все вы на счету, все пятнадцать человек». Бедственное положение дебютанта Пьеро, играющего только одну роль – котика, у которого отваливаются усы, – уже не из истории, а из той современности, где дожидаться роли Гамлета весьма трудно: «Это возрастная роль. От пятидесяти». Такой подробностью Коломбина добивает мечтания Пьеро. По «Квартире Коломбины» видно, что Петрушевская – мастер пародии и что современный театр – ее излюбленный объект. Еще одна из ее камерных пьес – «Скамейка-премия» – включает в себя и непрменный монолог (в нем основное содержание),

и побочный сюжет. Сначала побочный сюжет кажется главным, ведущим, в конце концов обнаруживая свое отвлекающее значение. Но и само это отвлечение характерно: Бах и Ксюша, двое молодых людей, сочиняют пьесу на злобу дня – о строительстве на вечной мерзлоте. Для них это заведомая халтура, сооружаемая по чужим лекалам. В название пьесы (год ее написания 1983), вероятно, не случайно введены сразу две отсылки к творчеству Александра Гельмана – «Скамейка» (1983) и «Премия», вернее, «Протокол одного заседания» (1974).

Монолог еще одной героини пьесы Альмы Яновны «исполняется» на ломаном русском языке. Петрушевская избегает подробностей, поэтому только к концу пьесы возникает ясное понимание места действия – пансионат, где в одной комнате поселились Ксюша и Альма Яновна. Полное отчуждение друг от друга (эпохальная некоммуникабельность Страны Советов) и разница в возрасте объясняют странности общения постояльцев комнаты.

Для Петрушевской в сопоставлении судьбы Альмы Яновны и легкомысленной попытки двух молодых нахалов заработать на «датской» или «тематической» пьесе, – развилка у камня на дороге. Сюда пойдешь – одно плохо, туда – другое, и тоже плохо... Молодые персонажи много говорят-суеются – два глагола передают мнимость и бесперспективность их действий. А монолог Альмы Яновны – это голос из прошлого, очередная рассказанная, но несыгранная драма. Все прожито, все случилось, все случилось помимо воли.

Пародией-эхом Чехова можно считать «Трех девушек в голубом», и Петрушевская обнажает эти корни. Героини – сестры, хотя и троюродно-четвероюродные. Замужние, разведенные, брошенные. Дома, который у всех героев Чехова был, у этих нет. От некогда основательной подмосковной дачи (предположим, это наследники советских Серебряковых-Войницких) осталась халупа с дырявой крышей и одной целой комнатой на всех – женщин и детей. Деликатным отношениям чеховских предков с подводными течениями смыслов противостоит обычная прямолинейность, да еще агрессивная. Это новая реальность отношений.



Люди не могут разделить дом и туалет. Дети повторяют вражду взрослых на своем, детском, уровне. Все разговоры только о деньгах, об оплате, о собственности – в том жалком обличьи, который это понятие (собственность, недвижимость) имело у нас совсем недавно, когда пьеса была написана. Теперь-то это священная собственность, облагороженная недвижимость.

Вот, казалось бы, черное дно советской жизни, вот ее нарастающие до катастроф конфликты. Но нет. У Петрушевской все не так. Ни потопа, ни стрельбы, ни землетрясения. Как только разговор меняет русло – от туалета и детских столкновений к высокой температуре заболевшего ребенка – Ира и Светлана каким-то органичным переключением сознания, общим материнским инстинктом, становятся сообщницами. Как только Ира после передраг с любовником, матерью и оставленным в квартире сыном выкарабкивается из этих проблем, ее уже не волнует занятая сестрами-соперницами комната, превращенная в один из вариантов коммуналки. Она приветливо им улыбается! Она не борется за комнату, за новехонький туалет, специально для нее сооруженный.

Мы видим явную непоследовательность характеров, которые (по Аристотелю) должны быть последовательными. Или – последовательными в своей непоследовательности. Именно такими – последовательными, казалось бы, в каждом неожиданном выверте характера – становятся героини «Трех девушек в голубом». Психология их основана на чем-то мгновенном в космическом масштабе и безусловном в масштабе такой реальности, которую описывает Петрушевская. Это что-то – момент. В его границах «наш» маленький человек думает, чувствует и действует. Однако из таких «моментальных», спонтанных, порой истеричных движений возникает где-то далеко, может быть, в голубом просторе будущего или в нравственной памяти человеческой, – победа добра над злом! Хороший, «голубой», небесный финал пьесы разделен поровну между всеми – найден потерявшийся котенок, старуха-хозяйка готова принять еще одну постоялицу (не бесплатно!). Сестры сбились в одну комнату, и дождь им более не грозит.

И это «чернуха», которую никак не хотели пропускать на сцену в восьмидесятые годы? Удивительная идеологическая наивность власти! Или ее же невероятная бдительность, потому что финальная «благодать» пьесы – сродни чеховским финалам: обманчивое «все будет хорошо» или «мы увидим небо в алмазах». Ради мгновения покоя, героини, как бедные животные, закрываются в своей норе-доме, подчиняясь общему инстинкту вражды – спасения. Чеховская примета обнаруживает себя в драматургии Петрушевской, в той обыденности, при которой люди пьют чай и разговаривают о пустяках, не подозревая, что колесо катастрофы накатывается на них – но медленно, совсем незаметно.

Первая пьеса Петрушевской – «Уроки музыки» – драма, 1973 г. Так давно написано, а еще ни один театр не освоил до конца это сочетание бытовухи с абсурдом. Неосуществленными остались и метафора «одинаковости» жилья Гавриловых и Козловых, и метафора качелей, под которыми в финале уползают персонажи-мужчины. Здесь таятся огромные запасы театральности.

В «Зеленой зоне» Михаила Зюева (1990) смысл в перипетии – перемене от «кодекса строителя коммунизма» к «естественному отбору». Снова переход от метафоры иллюзионизма к метафоре последствий борьбы за существование – в стране светлого будущего! И борьба идет как-то слишком по Дарвину и не по прописям идеологии социализма. Так именно впервые поставил «Зеленую зону» Евгений Марчелли в городе Советске – в первом акте лад и мир, во втором – голая, выгоревшая сцена с жалкими следами пребывания на ней людей. Вместо барака, т. е. жилья, – пустота.

Мотивы человеческого поведения, поступки в драматургии «петрушевцев» реалистически и психологически обоснованы, но выводы, к которым приходит зритель, переживания, которые заменяют в современном театре катарсис, по-настоящему глобальны. Хотя... Петрушевская не боится изобразить «красоту» пошлости: обыденна и жалка любовная история Ирины из «Трех девушек». Этот роман из череды житейских мелочей, они тонут в



круговерти бытия, и нам может быть немного стыдно за ту роль, которую героине пришлось сыграть, и жаль безнадежных попыток подняться над обыденностью в целиком выдуманной чувственности.

Николай Коляда упирает на мелочи, укрупняет их, пошлость он преобразует в «романтизм», но никакого сочувствия или переживания не происходит. Начинается эффект комического отторжения. В «Мурлин Мурло» интеллигент из страха насилует больную девушку. Событие, очевидно, не без правдивости, но явно без художественного значения. «Америка России подарила пароход» (1992) – бенефисная пьеса на двоих для «возрастной» актрисы и начинающего «любownika». Апология настоящей любви со всеми приметам «судьбы-злодейки». Ее даже ставят в духе мистического театра (именно такой спектакль показывали недавно в Петербурге). Роли длинные, особенно у нее, словами жонглируют в каждой реплике. Имена обговаривают и обыгрывают.

Довольно скоро обратное сходство с «Квартирой Коломбины» начинает веселить, несмотря на мрачный колорит любовной истории в «Америке»: последней (у нее) и первой (у него). Там, где Петрушевская находит профанацию (и не потому, что она мизантроп, в существование высоких чувств не верующий), Коляда упивается клишированной театральной чувствительностью, расцвеченной «исповедальностью».

Первая пьеса Коляды – «Дом в центре города», тоже драма, это середина восьмидесятых. Пьеса программная, колядовская «Чайка», поскольку в ней есть основные, будущие свойства его драматургии: персонажи, которым сочувствуют – положительные, и персонажи, которых осуждают – отрицательные; мужчина и женщина в стриндберговском накале полового противостояния и в русском колорите; доморощенные сантименты по поводу веры и безверия, добра и зла; наконец, катастрофа: мать-старуха поджигает дом, в котором закрыла четырех человек – лишь бы не отдавать денежки и лишь бы отомстить за все. За старость, бедность, одиночество.

Такой перебор «черноты» волнует автора давно, вот уже четверть века, и он раскидывает его в разных тональностях, в разных

настроениях. У него алкоголики – алкоголики, проститутки – проститутки, предатели – предатели, старухи – старухи. А если так, то за пределы журнализма для театра, за пределы хроники и очеркизма в духе социальной публицистики и мелодрамы самая страшная драма не выходит.

«Игра в фанты» – провокационная пьеса. В ней устраивается проверка ценностей для молодых современников. Задолго до Коляды, в семидесятые годы, ленинградский драматург Людмила Разумовская написала пьесу «Дорогая Людмила Сергеевна», наделавшую много шума и доставившую автору, кроме успеха, немало неприятностей (сверху, от власти). Симптомы порчи молодого поколения Разумовская изобразила смело, не без болезненной фантазии. И Николай Коляда выступил с похожим стремлением открыть глаза на гнилость юных. Его игроки очищаются ложным преступлением, игра в фанты – это игра самого Коляды со зрителем, проверка его доверчивости и готовности к так называемому «трэшу».

Судьбы «петрушевцев» и «колядовщины» различны. Первые рассеялись во времени. Кого-то вовсе нет. Петрушевская существует практически вне театра, не до получив славы театрального писателя.

«Колядовщина» активно живет за счет постановок, за счет ее создателя, который является главой целой школы. А также – за счет «Коляда-Театра», в репертуаре которого превалируют оригинальные пьесы Николая Коляды или его же инсценировки-переделки.

Конечно, новые поколения драматургов появятся, если театр не откажется от литературы (к чему он стремится последние лет триста в режиме качелей – то вместе с литературой, то против нее). Приверженцы «колядовщины» склонны к непосредственному союзу с театром, они существуют буквально в коллективном содружестве с ним (с ними). «Петрушевцы» с театром встречаются редко – в основном, когда их пьесы всерьез кого-то затронут. Зато для Людмилы Петрушевской и «петрушевцев» такими двигателями в живой театр были Роман Виктюк, Марк Захаров, Сергей Арцибашев, Роман Козак, Евгений Марчелли, Сергей Афанасьев, Лев Додин...



Ученик Товстоногова Геннадий Тростянецкий рассказывал об одном красноречивом эпизоде с драматургией Петрушевской. Ее одноактовки для студенческой работы ему порекомендовал Анатолий Васильев. Тростянецкий дал на пробу почитать Аркадию Кацману, педагогу, ассистенту Товстоногова. Приговор был однозначен: сплошная белиберда, одна говорильня. Тростянецкий признается, что тогда, в семидесятые, с Кацманом согласился.

Не вполне уверенно поставил «Московский хор» Олег Ефремов; только прикоснулся к этой драматургии Юрий Любимов. Все понимали (или чувствовали), что появилось нечто неоприходованное никакой традицией, но как это ставить, где поместить среди бесконечных Чеховых, Шекспиров, Шатровых, Галиных и Гельманов, никто не знал. Во всяком случае, понимающие толк в драматургии мастера признавались, что не знают.

Среди режиссеров среднего поколения Петрушевскую признал сразу же безоговорочно и понял, что с нею можно сделать, Роман Виктюк. Его «Уроки музыки» в театре МГУ стали событием не университетского масштаба. (Поэтому спектакль и запретили, но благодаря ему состоялось открытие драматурга для сцены.) Он же много позднее, в 1986-м, поставил один из лучших спектаклей «Современника» – «Квартиру Коломбины» с Лией Ахеджаковой, Авангардом Леонтьевым и Александром Бердой. Тут уж не надо было никакой цензуры – публика на ленинградских гастролях сама уходила из зала, потому что ничего не понимала, а ведь ни нецензурной лексики, ни откровенных эротических сцен там не было. Парадокс, некогда подмеченный Александром Ивановичем Куприным – публика бывает душой. Виктюк «надел» маски и костюмы персонажей комедии дель арте на советских представителей богемы – получилось остро и остроумно.

Впрочем, Виктюк с тем же энтузиазмом ставил и Коляду – «Рогатку» и «Полонез Огинского». «Рогатка» тоже наделала много шума, но совершенно другой природы – Эрос с выпадением в Космос оказался для публики слишком сильным откровением. Однако для Виктюка выбор пьесы вовсе не означает оценки ее, у

него в запасе всегда есть что-то вроде готовой фанерной формы, в которой оставлено место для лица (актера или актрисы), снаружи украшенного вакхически-декадентским орнаментом. Его постановки Петрушевской – везение для театра, поскольку в них еще отсутствовала фанера с дыркой, и эстетизм (в «Квартире Коломбины») был абсолютно ироническим, совмещенным с ироническим же правдоподобием. Арлекин в традиционном костюме дзани тащил домой сетку-авоську с апельсинами и квашеной капустой. Коломбина, тюзовская травести в критическом возрасте, бесстыдно кокетничала с глупым и хитрым Пьеро. Это была сатира, «облаченная» в изящные одежды театрального традиционализма.

«Московский хор» Олега Ефремова, «Темная комната» Розы Сироты (за которую Петрушевская ее назвала «мой режиссер»), «Три девушки в голубом» Марка Захарова – тоже везение, ибо язык Петрушевской продолжали осваивать первоклассные актеры. Зазвучала речь – незнакомая и знакомая. Подтвердилось давно известное правило: большая литература – это язык, речь; прочая литература – в лучшем случае стиль, то есть шлифовка.

Несколько лет мучимый начальством спектакль «Ленкома», не имея серьезных с точки зрения власти причин быть запрещенным, вызывал опасения именно этим странным, как будто совершенно нешлифованным языком, чем-то как будто зашифрованным в банальной истории о даче, которую не удается ни разделить толком, ни заселить.

Еще большее везение – питерский «Московский хор», сработанный Игорем Коняевым, учеником Льва Додина, и отредактированный самим Додиным. В МДТ у Додина после «Московского хора» поставлена эпическая «Жизнь и судьба». Так вот, в смысле масштаба – и театрального, и исторического – «Московский хор» оставлял далеко позади себя «Жизнь и судьбу».

Потоп, землетрясение, пожар – какие еще катастрофы не вызвал к жизни Коляда? Его герои заявляют о себе сразу и прямо. Не возражишь: бывают вульгарные женщины, спившиеся, неудовлетворенные жизнью и мужчинами,



без семьи, с непрременной бутылкой на столе, как в «Мурлин Мурло». Ее неудовлетворенность кричит о себе, жажда добра и счастья выливается с воплями и литрами слез, которые необходимо пролить актрисе, чтобы разжалобить зал. Правдиво и то, что приличные с виду люди оказываются эгоистами и мерзавцами.

У Петрушевской тот же ход: любовник Иры в «Трех девушках» – мастер на все руки (деталь – это он соорудил для «любимой» индивидуальный дачный туалет!), но при ближайшем рассмотрении – блудливый кот под каблуком у жены.

Бывают пожары, потопаы, землетрясения – это подтвержденные действительностью факты. Ожидание конца света – характерный симптом современности. Дешевый кумиризм (от кумиров) – распространен широко. Коляда видит многое, хватает с лету сюжет и обрабатывает его по своим рецептам. Он моралист и мечтатель, верит в очищающий огонь любви. Он коллекционирует типажи, он сверяется со временем и все что оно вскрывает, он тут же заносит в свой авторский гроссбух.

Петрушевская в тех же границах (всеобщего несчастья, эпидемии шизофрении) умудряется видеть не театральные, а реальные размеры людских бедствий. В «Сырой ноге» героиня – молодая женщина, алкоголичка. Но об этом несчастье, об этом ужасе узнается в последних эпизодах, ибо стыд все еще заставляет скрывать болезнь от окружающих. Она выглядит прелестной молодой матерью (именно так, замечательно и убедительно, играла Светлана Смирнова в спектакле Кирилла Датешидзе). Дело в «приличиях» и «обществе» – они давно ни на что не похожи, стали натуральным домостроем, но все-таки крепко держат людей за руки, иногда выворачивая их. То, чем извращение морали грозит душе, жизни, разворачивается постепенно и как будто где-то за кулисами, без фактов видимого насилия и без насилия над правдой.

У Петрушевской правило – не пугать, все происходит донельзя правдоподобно, т. е. не рывками, а случайностями быта. Стоит девочка Нина на улице, пробегает только что демобилизовавшийся Коля, перебрасываются парой

реплик. Коля упустил свою девушку, обиженную на родных, а Нина ушла из дома. А почему бы их не поженить, решают отец и мать Коли? Почти женят. Все трое – Надя, Нина, Коля – жертвы этого простого решения. В «Уроках музыки» мораль «удобства» – ничто иное как аморализм старшего поколения и гены цинизма для потомков.

У Петрушевской немало непонятных людей, на их «материале» созданы отличные роли, (хотя автор актерским опытом похвастаться не может), и среди них – особо примечательные старухи. Болтливые, вредные, зажившиеся, обидчивые; то злые, то вдруг добросердечные – как Васильевна в тех же «Уроках музыки».

В первой пьесе Коляды возникает старуха однозначно безумная в своей жадности, зависти, ненависти. Это она поджигает дом вместе с дочерью, ее хахалем, постояльцем и неверующим священником. Васильевна привлекательна в житейской неоднозначности, в парадоксе бормотаний, героиня Коляды – откровенно скучна и неуместна, как резонер в водевиле.

Сопоставлять пьесы Петрушевской и Коляды – невыгодно, потому что разница познается в материи пьесы, в ее ходах, приемах, в ее языке, в ее поэтике. И еще в ощущении подлинности и вторичности. До сих пор удачи постановок Петрушевской, Зуева, Шипенко (у нас в городе, давний спектакль «Ла фюнф ин дер люфт» Александра Галибина в Молодежном театре) – единичны, потому что эта драматургия остается целиной и загадкой.

Берите – там же превосходные характеры, все для актеров, все для актрис! Там судьба народная, судьба человеческая! Наша очевидность и неочевидность. Не покупается.

Николай Коляда не ждет никаких торгов, он сам – коробейник.