

И. Регеци

ББК 83.3(2)

УДК 82.94

DOI 10.52172/2587-6945_2022_19_1_182

И. Регеци¹

*Дебреценский университет
iregeczi@yahoo.com*

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МЕТАФОР ДРАМЫ
А. П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ» В КОМЕДИИ
Л. С. ПЕТРУШЕВСКОЙ «ТРИ ДЕВУШКИ В ГОЛУБОМ»²**

В статье основное внимание сконцентрировано на пьесе А. П. Чехова «Три сестры» (написана в 1900 г., первое издание 1901 г.) и на её постмодернистской трансформации, пьесе Л. С. Петрушевской «Три девушки в голубом» (написана в 1980 г., поставлена в 1983 г., год первого издания: 1991). Наша задача состоит в исследовании взаимоотношений пространственных элементов двух пьес, которые, по нашему мнению, способны помочь выявить сходства и различия в художественном механизме воздействия произведений. Исходя из утверждения В. Б. Катаева, согласно которому «[П]ьесы Чехова относятся ко всей последующей русской (и не только русской) драматургии XX века как единая *метадрама*», в нашем анализе мы рассмотрим пьесу «Три сестры» как «отправную точку», с которой связана пьеса «Три девушки в голубом». Мы попробуем определить тип этой связи, в первую очередь, с позиции пространственной поэтики, интерпретировать мотивацию трансформации «модели», чтобы раскрыть новый смысловой потенциал «посттекста».

В анализе касаемся и вопроса о местах действия (дача, Москва, Коктебель), сравним их оформление с литературной традицией данных пространственных образов. Рассмотрим поэтику образов дачи и курортного места в прозе Чехова, сопоставим с приобретенным у Петрушевской новым значением этих элементов. Исследуем и семантическую многообразность Москвы как родного города, маркированного мотивами света и теплоты в пьесе «Три сестры». Мы попробуем найти ответ на вопрос, насколько в современной пьесе сохраняет этот образ данные свойства, каким образом трансформируется связанное с Москвой возможное значение в пьесе «Три девушки в голубом». В конце статьи мы сфокусируемся на присутствии трансцендентной сферы в мистических сновидениях Павлика.

¹ Регеци Ильди́ко, адъюнкт-профессор, доктор философии, доктор литературы и культурных исследований (Dr. Habil), доцент Института славистики, Дебреценский университет, г. Дебрецен, Венгрия.

² Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК, проект «Феноменология счастья в русской литературе XVIII-XX вв.», № 20-512-23007.

Ключевые слова: паратекст, дача как локус, коммуналка, крыша, Москва, курортное место, трансцендентное измерение

Введение

Мы исходим из утверждения В. Б. Катаева, согласно которому «[П]ьесы Чехова относятся ко всей последующей русской (и не только русской) драматургии XX века как единая *метадрама*» [5, 355]. Потому текст Чехова рассматривается нами как «отправная точка», как «модель» [5, 355], обойти которую почти невозможно, вследствие чего пьесы XX века тем или иным образом очень часто связаны с чеховской драмой. Эта связь нередко заявляет о себе довольно однозначно. «Следы» чеховских пьес обнаруживаются во многих драмах нового периода драматургии, в которых отражена рефлексия на вопросы, возникающие в произведениях Чехова. Эти «следы» отсылают нас то к одной, то к другой пьесе автора, «нет ни одной пьесы Чехова, которая не резонировала бы в современной драме, не подвергалась бы творческой рефлексии», – по словам М. И. Громовой, – «Чехов “витает” в пространстве новой драматургии» [10, 115].

Основное наше внимание будет сфокусировано на пьесе Чехова «Три сестры» (написана в 1900 г., первое издание 1901 г.) и на её постмодернистской трансформации, пьесе Петрушевской «Три девушки в голубом» (написана в 1980 г., поставлена в 1983 г., год первого издания: 1991). Об этом произведении Петрушевской много писали, анализируя его с разных аспектов (подробный обзор профессиональной литературы по данной теме до начала 2010-х гг. см. [8, 4–15]). Главная наша задача состоит в исследовании взаимодействия пространственных элементов двух пьес. Изучение пространственных образов имеет фундаментальное значение для понимания пьесы. Речь идет не только о том, что драматическая ситуация развивается на фоне этих пространственных элементов, но и о том, что формирование пространства также включает в себя конфликтную ситуацию пьесы, является её метафорическим выражением. В отношении чеховских «Трёх сестер» эта позиция получила подтверждение в процессе анализа нескольких аспектов (см.: [14], а также обзор более ранней профессиональной литературы); в контексте же размышлений о драматургии Петрушевской Е. Меркотун обобщает теорию, изначально сформулированную в отношении одноактных пьес писательницы, согласно которой в пьесах проблематика, главным образом, связана с местностью, действие организовано усилиями персонажей, направленными на «присвоение» места [8, 138]. Основываясь на этих выводах, мы предполагаем, что пространственные отношения двух пьес также способны выявить сходства и различия в художественном механизме воздействия произведений. Мы стремимся определить тип связи, в первую очередь, пространственных мотивов и интерпретировать мотивацию трансформации «моделей» с пространственно-поэтической точки зрения, чтобы раскрыть тот новый смысловой потенциал, из которого родилась пьеса Петрушевской.

Обращая внимание на паратекстуальные элементы пьесы Петрушевской, мы приходим к однозначному выводу: что они

И. Регеци

многократно отсылают читателя к пьесе Чехова «Три сестры». Игра с предыдущим текстом начинается уже на первой странице произведения, и с этим выводом воспринимающих текст читателей необходимо считаться, несмотря на известный протест автора против современных толкований, увидевших связь с названием чеховской пьесы¹. Первая часть заглавия всё же перекликается с заглавием пьесы Чехова: три женские фигуры вызывают в памяти чеховскую пьесу, даже если они названы не сестрами, а девушками. То есть заглавие как часть пьесы, стоящее в одной из наиболее сильно артикулирующих авторский замысел позиций, с одной стороны, намекает на такую трансформацию «чеховской модели», в которой центральные персонажи не состоят друг с другом в близкой кровно-родственной связи (только в крайне отдаленной, почти несуществующей). В то же время название пьесы дополняется новым элементом – словом «в голубом», которое стоит в роли приложения. Е. Петухова связывает с голубым цветом семантический ряд «голубые мечты», «голубой цветок», «голубая даль» и т. д., который, согласно её интерпретации, в контексте пьесы намекает на неосуществление мечтаний о будущем [12, 148–149; 11, 84]. С другой стороны, Головчинер и Русанова истолковывают данное выражение как знак, связывающий пьесу с известным стихотворением С. Есенина «Сукин сын». Таким образом, «[И]з есенинского контекста потянется в пьесу Петрушевской семантика давно забытой, утратившей свое значение юности: ничего романтического её героиням жизнь не оставила» [1]. Кроме этого, по мнению авторов статьи, «[В] пьесе Петрушевской можно найти иронический след другого образа, который первым *всплыл* в памяти лирического героя стихотворения “Сукин сын”», образ пса, и эта «псино-звериная тема» также проходит «штрих-пунктиром» в действии пьесы «Три девушки в голубом» [1]. В то же время мы должны иметь в виду и то, что в контексте стихотворения данные мотивы (синева и пса) связываются: при встрече в настоящем «сукин сын» сначала обращает на себя внимание именно своей синей мастью, хотя и другого оттенка («Но в ту ж масть, что с отливом в синь»), то есть в есенинском стихотворении синева является частью актуальной перспективы лирического «я», цветом зрелости, она как бы соотносится с нынешним взглядом, который раньше фокусировался на фигуре девушки в белом. В то же время в лирическом произведении Есенина возведенные в заглавное значение образы суки и её сына обращают внимание на явление смены поколений, прослеживаемое в отношении матери и её ребенка, как затем и в тексте Петрушевской сюжетный ряд организован, помимо «звериной» линии, системой взаимоотношений самих центральных женских фигур и их сыновей, а также женских фигур и их

¹ По мнению Петрушевской, в иноязычных литературах трио персонажей уже не обязательно вызывает Чехова в памяти читателя и, в данном случае, в сознании воспринимающего может также активизироваться название выбранной ради эффекта контраста голливудской комедии (Three girls in blue [«Три девушки в голубом»]) [15].

матерей/свекровей, а мотив пропавшего котенка является метафорическим выражением, поэтическим «обрамлением» этого перехода от одного поколения к другому, проявляющегося, в первую очередь, на уровне персонажей.

В то же время, помимо возможной многоуровневой связи с есенинским стихотворением, синий цвет также имеет подчеркнутое значение и в контексте чеховской драмы. В рассматриваемом в качестве «модели» тексте Чехова синий цвет однозначно ассоциируется с Ольгой, будучи цветом исполнения долга, ответственности и верности. Приписываемые Ольге переживания, ощущаемый мучительный труд и вызванное ежедневными тяготами чувство несчастья также задают основной тон пьесе Петрушевской, в которой женские персонажи горят «синим пламенем» [9], как Ира заявляет уже в первой картине. Но синий цвет также подчеркнуто присутствует и в свадебном наряде Федоровны (синий шелковый плащ, синий полушалок с розами), что опять же подводит нас к значению долга, противостоящего самым сокровенным чувствам, поскольку Федоровна «мужа своего не любила». То есть синий цвет может быть соотнесен с миром пьесы и в более общем смысле и, помимо присутствия ностальгического есенинского голоса, считающегося актуальным также в силу его временной отдаленности от исторических элементов чеховской драмы, в заглавии мы должны видеть знак, определяющий восприятие пьесы и находящийся в связи с чеховской цветовой символикой.

В то же время, оставаясь у паратекста пьесы Петрушевской, следует также заметить более «четкое» жанровое определение. Петрушевская, несмотря на то, что она, подобно Чехову, в основном, пользуется средствами, точно передающими ход действия и характер персонажей пьесы и наделяющими их трагической эстетикой, в качестве основной установки для читателя все же подчеркивает комедийный характер произведения. Подобным образом она не только следует традиции Чехова, но и выходит за рамки шаблона, когда однозначно определяет свое произведение как комедию и, в противоположность классическому драматургическому делению, выбирает более напоминающую прозаический текст структуру «в двух частях». Разбитая на части пьеса – опять же нетрадиционно, делится на картины, что, в свою очередь, указывает на чеховскую технику передачи «отрезков из жизни» [19, 241].

Писательская техника Петрушевской и в других проявлениях во многом напоминает Чехова: она также изображает микрособытия повседневного существования, создавая из будничного событийного ряда драматический текст, посвященный теме роковым образом ухудшающейся жизни. В то же время в процессе продуктивной рецепции чеховской драмы Петрушевская производит трансформации, наполняющие пьесу реализмом нового типа. Произведение Петрушевской раскрывает имеющий определяющее значение уже и у Чехова комплекс тем повседневности, несчастья и одиночества, рассматриваемый,

И. Регеци

в основном, с женской точки зрения, в контексте доперестроечной советской эпохи. Тем не менее, помимо изображения эмпирической поверхности, драматический текст Петрушевской намекает на мифический мир, из измерения которого мы также можем наблюдать за событиями сферы повседневности. А представителями перехода между двумя мирами являются женские персонажи, современные версии «праматерей», чьи судьбы находятся в центре повествования. Женские персонажи, наделенные даром той биологической преемственности, которой сестры в драме Чехова лишены, в пьесе Петрушевской используют именно эту свою новую черту характера: радость и горе материнства, сражаясь в экзистенциальных битвах повседневного существования. С помощью всех этих средств современный автор способен не хуже чеховского текста высветить ту сельскую, а затем городскую среду, которая является молчаливым, «застывающим» фоном одинокой экзистенциальной борьбы персонажей.

В первой части пьесы Петрушевской чеховское место действия – провинциальный губернский город и расположенная в нем городская усадьба – превращается в подмосковную дачу. Дача как локус кажется по своей сути отличной от жизненного пространства провинциальной губернии, тем не менее, речь идет о месте действия, не слишком далеко от чеховской поэтики. Более того, по мнению В.Г. Щукина, у Чехова прослеживается трансформация тургеневской традиции усадебного текста, функционирование усадьбы в роли своего рода дачи [16, 227–250]. В чем же состоит принципиальная разница между двумя пространственными формациями? Усадебная среда традиционно является хозяйственной единицей, служащей обеспечению семьи её владельца [16, 232]; тем не менее, с нею, как это видно и из отдельных литературных описаний, связан поэтический образ жизни, возможность которого создает именно обеспечивающая экзистенциальную безопасность среда. В случае дачи, напротив, такой связи нет, хозяева не ощущают необходимости использовать землю, сосуществование с природой означает уже только любование её красотой, гармоничное существование человека и природы осуществляется не в результате эксплуатации природных ресурсов, возделывания земли и использования урожая. Как известно, Чехов особенно восприимчив к последнему вопросу – вопросу гармоничного единства человека и природы, что явствует и из его внимания (тематизированного, в том числе, и в его пьесах) к положению человека, играющего ключевую роль в достижении экологического равновесия. Вспомним, например, в «Дяде Ване» речь Астрова о сокращении площади лесов в уезде, вызывающем также ухудшение качества человеческой жизни; или в «Вишневом саде» упоминание о предложенном Фирсом в качестве ориентира прежнем усадебном образе жизни и момент его воспоминаний о рациональном использовании продуктов сада.

Как следует из вышесказанного, дача как локус обозначает образ жизни, оторванный как от земли, так и от местного человеческого

сообщества, который уже может быть реализован индивидуально. В то же время она также представляет собой возможность создания условий для социально открытой, более демократичной по сравнению с усадьбой формы существования. В поэтике Чехова рассказ «Новая дача» показывает эту дихотомию во всей её сложности: поселившийся в деревне Обручанов инженер Кучеров с семьей планирует, что «[В] новом имении <...> не будут ни пахать, ни сеять, а будут только жить в свое удовольствие, жить только для того, чтобы дышать чистым воздухом» [18, X, 116]. <...>. Непонятность их решения для сельчан воплощена в насмешливых словах Козова: «То-оже помещики!» [18, X, 116] То есть в то время, как новый слой городской интеллигенции трудится над созданием культурно-духовного пространства дачи и стремится (если придерживаться логики образа из рассказа) навести мосты и выстроить диалог с сельчанами, крестьяне из деревни (так же, как вышеупомянутый Фирс) не способны интерпретировать формы поведения этого слоя вне рамок прежней системы отношений. Прозаические и драматические тексты Чехова – даже помимо приведенного примера – многосторонне раскрывают противоречия данного, приобретающего новую форму места действия и связанного с ним образа жизни, которые для персонажей означают постоянную неудачу в обретении дома в кругу более широкого общества.

Подходя к рассмотрению пьесы Петрушевской с позиции формальных признаков так называемого «дачного рассказа» (понимаемых вне рамок жанровых отличий), мы можем обратить внимание на ряд схожих черт. С одной стороны, в данном случае мы также можем говорить о незамкнутом, скорее «полузамкнутом» хронотопе: размеры места действия остаются неопределенными, дача поддерживает связь как с деревней, так и с домом отдыха (обсуждается возможность поселить кого-то из дома отдыха), затем во второй части появляются Москва и Коктебель как новые места действия. При этом расширяются и временные рамки: история регулярно возвращается к эпохе прадедов, т. е. собственно, к временной плоскости «Трех сестер» (в первой картине персонажи длительно рассуждают о своем происхождении, хотя, в основном, имеют лишь смутные представления о своих предках). Е. Н. Петухова высказывает предположение, которое может быть выведено из контекста пьесы, что персонажи могут считаться потомками дома Прозоровых, являются внуками Софочки, дочери Наташи и Андрея [12, 143; 11, 77]. Однако, с точки зрения всей пьесы, ещё более определяющей является неудачная попытка поиска идентичности, образ как бы исчезающего во мгле прошлого («не помню» звучит как повторяющийся рефрен) предвещает расплывающийся, исчезающий, неуловимый в настоящем характер наследия прошлого. В то же время мотив оказывающегося бесполезным в настоящем, сходящего на нет наследства, речи о прошлом, уверения в уходящей корнями в прошлое идентичности также сближают проблематику произведения с «Вишневым

И. Регеци

садом»¹. Несмотря на то, что нераскрытое до конца в пьесе происхождение может некоторым образом объяснить читателю поведение отдельных персонажей (см. и в дальнейшем повторяющиеся в центральных персонажах черты, которые могут восходить к образам Наташи или Прозорова), мы считаем более важным замыкание в себе существования в настоящем, не поддерживающего реальной связи с прошлым² и, одновременно, уничтожающим и будущее³. Вследствие всего этого в репликах персонажей почти полностью отсутствует мотив, имеющий решающее значение у Чехова, а именно, перспектива утопического будущего. В то же время, помимо эвклидовых категорий пространства и времени, можно также говорить о метафорическом изображении «других миров» (также иногда характеризующих дачные рассказы), которое нам видится во фрагментах сказок, рассказанных голосом ребенка. В результате вышеприведенных особенностей пьеса представляет собой полную противоположность бывшего мира усадьбы и самого усадебного текста.

Итак, центральным элементом «Трех девушек в голубом» является, с одной стороны, подмосковная дача, похожая также на описанную выше пространственную среду⁴, которая, однако, претерпевает дальнейшую трансформацию по отношению к чертам, которыми её наделял Чехов. Ведь здесь речь идет уже не о жизненном пространстве одной семьи, а только об овладении домом (точнее, его съеме) на правах правнуков почти несвязанными между собой персонажами. Отчуждение между персонажами трансформирует пространство в среду, напоминающую наиболее характерный русский литературный локус XX века – коммуналку, в которой, наряду с вынужденно переносимыми в обществе поворотами судьбы, нет возможности ни распоряжаться своей интимной сферой, ни духовно изолироваться от других⁵. Проблематику отсутствия интимной сферы¹

¹ Параллель пьесы Петрушевской и чеховского Вишневого сада обсуждает и Э. А. Полоцкая, которая считает прощание с прошлым, мотив «конца» и уничтожения бывших, считавшихся надежными основ человеческой жизни важнейшими элементами, связывающими две пьесы [13, 154–155].

² Ср. со словами Пети Трофимова из Вишневого сада: «у нас <...> нет определенного отношения к прошлому» [18, XIII, 227].

³ Во время беседы об идентичности Валера говорит: «Я биологических родственников не имею в виду, я имею в виду всех здесь присутствующих!».

⁴ Е. Петухова в отношении дачи, используя термин Юрия Лотмана, предлагает определение «антидом»: «Дом предков превратился в общую дачу, воспринимаемую каждым из возможных наследников „ничьей“, поэтому дом разрушается, в нем нет условий, чтобы жить по-человечески, это уже „антидом“.» По её мнению, об «антидоме» можно говорить и в чеховских «Трех сестрах», но там дом Прозоровых превращается в сохраняющий свой прежний облик, но уже теряющий свою прежнюю атмосферу, настоящий дом, ненастоящее жилье в результате некоего процесса преобразования [11, 79–80].

⁵ Илья Кабаков понимает особый мир коммуналки как «великий ритуал» повседневности, находящейся под тотальным контролем власти, в котором «каждый чувствует себя постоянно наблюдаемым» и ощущает себя постоянно на сцене [4, 60–65].

карикатурно изображает регулярно всплывающий в пьесе вопрос туалета. Ирину гордость оскорбляет, что она вынуждена использовать туалет Татьяны и Светланы. Именно поэтому для нее наиболее личным подарком от своего ухажера, Николая Ивановича, становится постройка туалета («это мой подарок персонально для тебя»). Характерно, что он не берется за ремонт крыши (см. ниже), поскольку та ещё считается общей собственностью, а за его кажущимся великодушным жестом скрывается жесткий расчет: когда-то вся дача может перейти в собственность Иры. Ведь «умрет ваша бабушка Вера. И то будет, что нас не будет, как говорил мой папаша, и в отношении него это сбылось. И в отношении матери. И я остался один». В тексте Николая Ивановича опять же хорошо прослеживается чеховский след, комическая профанация реплики, прозвучавшей в «Трех сестрах»: «Представьте, я уж начинаю забывать её лицо. Так и о нас не будут помнить. Забудут» [18, XIII, 128]. В драме Чехова цитируемые слова Маши подкрепляет и Вершинин, выстраивающий свою особенную, утопическую философию на напряжении между быстротечностью настоящего и неизвестностью будущего: «Да. Забудут. Такова уж судьба наша, ничего не поделаешь. То, что кажется нам серьезным, значительным, очень важным, – придет время, – будет забыто или будет казаться неважным» [18, XIII, 128]. Однако в современном переложении диалога Маши и Вершинина комизм становится ещё более выраженным, чем в ироническом выставлении рассуждений Вершинина. Реакция Иры: «Ты неожиданно оказался хороший мужик», – показывает слепоту по отношению к циничному, расчетливому поведению Николая Ивановича. Несмотря на то, что в данной ситуации это является генерирующим юмор элементом, в более поздней части сюжетного ряда наивность Иры становится причиной её личной трагедии. Заветный образ будущего, исходящий от мужчины, в пьесе Петрушевской также проистекает из утопической мечты и обозначает идеалистическую ситуацию, которой не суждено осуществиться. Ира не только не становится единоличным владельцем дома, но к концу пьесы даже вынуждена разделить свою единственную комнату с семьями Татьяны и Светланы. Изображенные Чеховым, а затем Петрушевской пространства, отражающие историческую действительность данного времени – пространство городской усадьбы, в которой живет Наташа, и дача, воспроизводящая мир коммуналки – как будто все больше замыкаются вокруг индивида, а вместо темы гармоничного существования человека и природы² важнейшим вопросом становится поиск

¹ Ева М. Томпсон противопоставляет замкнутое, вынужденно оказывающееся в едином пространстве положение героини Петрушевской с часто считающейся характерной для русских писателей-мужчин имперской текстуральностью: «Их жизнь [речь идет о женских персонажах Петрушевской – И. Р.] ни в коей мере не является имперской: их наибольшая мечта заключается в собственной комнате, что находится в кричащем противоречии с огромными пространствами, завоеванными русскими мужчинами.» [21, 347–348].

² В пьесе картины природы появляются только на мгновения. С одной стороны, в диалоге Иры и Николая Ивановича, когда она вспоминает утренние походы по грибы с Павликом: «Рано утром, кругом роса... Туман. Часа четыре. Красиво.»; с другой стороны, во фрагментах сказок, рассказанных голосом ребенка, в картинах переданной луной красоты – летающих в небе прекрасных птиц и самой блестящей, качающейся

И. Регеци

пригодной для жизни и поддерживающей жизнь друг друга формы общественного существования, вопрос её возможности или невозможности.

В конкретном изображении пространства, как уже упоминалось, акцент на определенных элементах также играет роль в преобразовании этих элементов в мотивы, имеющие метафорическое значение. Таким особо акцентированным элементом является, с одной стороны, *крыша*, уже требующая ремонта, поскольку она разрушена временем и все больше протекает под частыми дождями. Поэтому Татьяна и Светлана с сыновьями вынуждены оставить свои комнаты и находят убежище сперва на веранде, затем в съемной комнате Иры. Происходит процесс с пространственной направленностью, напоминающей «Трех сестер»: более просторное жилое пространство «девушек» и здесь постоянно сужается, а затем сводится почти к нулю. Однако у Петрушевской для возникновения этой невозможной пространственной ситуации уже нет необходимости в вовлечении персонажа, олицетворяющего агрессию (как у Чехова, где к вытеснению сестер из дома приводит, по сути, занятие пространства Наташей)¹, здесь вынужденное совместное поселение персонажей и утрата ими будущего как будто становятся результатом особо отрицательного «взаимодействия» стихийных сил и общественной среды.

Беззащитность «девушек», приобретающая как экзистенциальное, так и метафизическое измерение, символизируется, в первую очередь, отсутствием надежной крыши. Дом, приоткрывший несколько семей, и приобретающая особое значение *крыша* в нашем прочтении невольно ассоциируются с концепцией Дома, являющейся центральной в славянофильской идеологии. В этом понимании Дом является одним из священных столпов жизни нации, гнездом, обеспечивающим безопасность семьи от чужих, несущих угрозу внешних сил – под дающим защиту *кровом* [12, 589–609, 594]. Таким образом, в переосмысленном, приобретаем аксиологическую направленность

луны. Как видно, несмотря на то, что картины природы сами по себе не играют определяющей роли в организации пространственных отношений пьесы, их редкие появления, привязанные к персонажу ребенка, все же заслуживают внимания, поскольку, в связи с Павликом, они могут пониматься как некое обещание будущего (см. также ниже).

¹ В то же время, как отмечено Е. Меркотун, в других пьесах Петрушевской (особенно в пьесах циклов «Квартира Коломбины» и «Бабуля-блюз») «ген» пространственной агрессии, ассоциирующийся у нас с чеховской Наташей, не исчезает, а играет активную роль в развитии действия [8, 139]. Утверждение Меркотун наводит на размышления и в случае «Трех девушек в голубом», принимая во внимание уже упоминавшуюся фиктивную генеалогию, которая может быть выведена из контекста пьесы, и рассматривая персонажей пьесы как наследников чеховской Софочки, то есть, собственно, и Наташи. У Татьяны и Светланы в самом деле присутствует и насильственный аспект стремления к занятию пространства, но, по сути, даже у них вторжение в жилое пространство Иры может расцениваться как вынужденный шаг, тогда как у Иры принятие в собственном жилом пространстве чужих для нее семей является таким моментом действия, которое скорее демонстрирует принимающую доброту прозоровской ветви.

понимании архаичной модели жилья защитную функцию символизирует, главным образом, *крыша*. При таком подходе женским фигурам не дается ни малейшего шанса «заложить основание» своего успешного общественного существования в безопасности, используя выражение А. Хомякова, им не удастся создание «теплого гнезда».

О повреждении крыши, утраты ею своей защитной функции предупреждает капающий потолок, повторно обозначенный в пьесе. В связи с этимшлюд мы можем также обратить внимание на трансформированную версию зонта – знакомого по чеховской прозе мотива защиты от дождя. В пьесе Петрушевской, с одной стороны, Николай Иванович предусмотрительно носит с собой зонт, что может быть тонким намеком на то, что тип успешного советского человека, по сути, может быть интерпретирован по-иному, исходя из фигуры чеховского «человека в футляре» Беликова, всегда ходящего с зонтиком. Ограниченный подобно Беликову, однако, в то же время, имеющий власть над другими Николай Иванович как будто подготовлен к любой неожиданной ситуации и, вместе с тем, как будто всегда находит «теплое гнездо» (или, согласно реплике персонажа, менее поэтичной, скорее напоминающей неуклюжую, косноязычную речь отдельных чеховских персонажей – главным образом, Епиходова из «Вишневого сада»: «помещение», где «тепло, сухо»), то есть безопасность, вытекающую из его привилегированного положения в социальной иерархии, которое защищает его от неблагоприятных воздействий среды. С другой стороны, в конце пьесы зонтик держит в руках заговорившая *«неожиданно <...> ясным голосом»* Леокадия, которая с начала произведения «потопа ждет». Переосмысленный вариант зонта, который в чеховской драматургии символизирует судорожную предосторожность и боязнь необычного, как бы иллюстрирует тот факт, что данный предмет реквизита в среде Петрушевской уже совсем не является ненужным элементом, высмеиваемая у Чехова тревога по поводу неожиданности будущего здесь в отношении будущего представляется вполне естественной реакцией.

В то же время, постоянный дождь также показывает пространство подмосковной дачи в мифическом измерении. Мотив продолжительного дождя сближает «мистический реализм» [15] Петрушевской, среди прочего, и с художественными решениями романной традиции магического реализма (см. присутствующий в романе в форме интертекста (как некогда купленная Ирой книга) роман Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» или рассказ «Монолог Исабели, которая смотрит на дождь в Макондо»). В то же время, этот мотив, по сути, имеет естественные библейские коннотации. С образом ветхозаветного потопа, появляющегося и в пьесе, помимо трагического значения все смывающего, разрушительного удара судьбы также связывается идея нового начала. Возникает вопрос, оставляет ли Петрушевская читателю надежду на то, что на смену настоящего, показанного в общем течении истории как время разрушения, придет новая эра, открывающая

И. Регеци

перспективу возрождения? Или же в сознании воспринимающего возобладаст и зафиксируется картина дождя, передающая ощущение бесконечной безнадежности? Прежде чем мы попытаемся найти ответ на данный вопрос, имеющий определяющее значение в завершении пьесы, рассмотрим, какие попытки освобождения, прослеживаемые также в изменении пространственных позиций, предпринимаются персонажами, переживающими безысходную тоску, манифестирующуюся, среди прочего, и в образе дождя.

Несмотря на то, что для женских персонажей Петрушевской, подобно персонажам Чехова, отъезд означал бы избавление от излучающей безнадежность среды, в пьесе мотив тоски по другим местам, кроме Иры, связан только с Федоровной, в чьи планы входит поездка в Москву, где она хотела бы навесить Иру и сходить в церковь. Ира, женский персонаж, наделенный пространственной активностью, в самом деле уезжает в Москву, к матери. Мотивы, которые в чеховской драме обозначают в воображении сестер прежний дом, Москву, то есть образ матери, «тепло», «светло», здесь также появляются в реплике Татьяны («Она [мама – И.Р.] приезжает с Сахалина, в доме праздник, тепло, светло, дом!»). Однако функция интертекста состоит в том, чтобы изобразить разницу между опытом, пережитым во время осуществленного в пьесе путешествия в Москву и содержанием, заключенным в традиционной конфигурации дома. Таким образом, возвращение Иры означает пересмотр содержания, связанного с образом Москвы, переплетающимся с памятью о матери. Охарактеризованная светом и теплом Москва в пьесе Петрушевской скорее предстает как темный, дождливый город (вспомним вечерний визит Иры у Николая Ивановича и трудности возвращения домой; затем воспоминание о её приезде из Коктебеля в Москву: она приезжает в город ночью, там идет дождь, а она без плаща). Притом в московский дом Иры также характеризуется явным отсутствием любви в отношениях матери и дочери. Мысли Марии Филипповны вращаются вокруг нее, она погружена в проблемы своей физической сущности, это не позволяет ей оказать реальную помощь Ире. Однако сложности исполнения роли матери имеют более широкий радиус действия, по сути, они пронизывают систему взаимоотношений персонажей всей пьесы¹. В контексте пьесы переживание роли матери во всех случаях означает одинокий образ жизни. Женщин в пьесе мы видим исключительно без мужа-помощника, они могут полагаться только на себя, а в редкие более гармоничные моменты они помогают друг другу в своей отчаянной борьбе за поддержание собственного существования и обеспечение своих детей. Для женщин, считающихся образованными, как и в драме Чехова (Светлана – медик, Ира – «без пяти минут кандидат наук») и говорит на региональных кельтских языках, бессмысленных

¹ Несмотря на то, что акцент в пьесе делается на отношениях между матерью и ребенком, отсутствие отца как естественное следствие и сам феномен распавшейся семьи также формируют сюжет. О лингвистических маркерах «слоскутности» на основании анализа одноактной пьесы Петрушевской *«Дом и дерево»*, которые также релевантны для *«Трех девишек в голубом»* (см.: [6]).

в повседневной советской реальности), данные социальные рамки почти не дают возможности достичь успеха. И в этом горьком женском существовании, как правило, создаются безэмоциональные или проблемные отношения. Светлана, как и Федоровна, не любила своего мужа, Татьяна, правда, живет с Валерой, но он мужчина никчемный, пьющий. Даже во второстепенной сюжетной линии пьесы мы видим один из аспектов отношений матери и сына: молодой человек, звонящий по телефону из Коктебеля, ждет помощи от матери в своей безвыходной семейной ситуации. Выделяющаяся среди женских персонажей Ира разведена, видно, что она нежно любит своего ребенка, тем не менее, она тоже не может в полной мере выполнять свои материнские обязанности. Её поездка в Коктебель подчеркивает конфликтную ситуацию между материнской преданностью Иры и её статусом любовницы.

Поездка на курорт воплощает в жизнь уже новую парадигму – парадигму побега на юг и тоски по сопутствующему состоянию существования, освобожденному от ограничений. Находящийся в юго-восточной части Крыма курорт Коктебель может представлять собой советский эквивалент Ялты из *«Дамы с собачкой»*. Место, где всегда светит солнце («Зонтник зачем?» спрашивает разговаривающий по телефону молодой человек, которому затем Ира, парадоксальным образом, пытается продать свой плащ), где этические нормы – на короткое или в аспекте упомянутого рассказа даже на более продолжительное время – затмеваются той непринужденностью, которая свойственна курорту как локусу. Однако героине Петрушевской не суждено испытать подобную раскрепощенность, в двойных тисках разочарования в любовнике и неопределенности положения её ребенка она оказывается в ещё более тяжелой, недостойной ситуации, чем прежде. Пьеса *«Три девушки в голубом»* инвертирует топос, активный и в чеховской поэтике, то есть ситуацию побега на юг, таким образом, что в процессе также закрываются все сюжетные линии, кажущиеся имеющими противоположное значение. В жизненной ситуации появляющегося в телефонной будке молодого человека, представляющего отдельную микроисторию, также присутствует стесненность, отсутствие свободного пространства («адреса хозяйки не знаю, да у нее тридцать пять человек гнездится»), и его отпуск тоже оборачивается небольшой катастрофой. Петрушевская доводит своих героев до состояния полной безысходности как во второстепенной, так и в основной сюжетной линии пьесы.

Тема изменения состояния, достижимого через смену места, тематизируется в пьесе на уровне реплики, также следуя Чехову. В *«Трех сестрах»* на замечание Маши о том, что если бы они были в Москве, то были бы счастливы и относились бы равнодушно к погоде, Вершинин реагирует следующим образом:

«На днях я читал дневник одного французского министра, писанный в тюрьме. Министр был осужден за Панаму. С каким упоением, восторгом упоминает он о птицах, которых видит в тюремном окне и которых не замечал раньше, когда был министром. Теперь, конечно, когда он выпущен на свободу, он уже по-прежнему не замечает птиц.

И. Регеци

Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его» [18, XIII, С. 149].

Суть реплики Вершинина концентрированно и профанно повторяется в словах Федоровны: «(поднимаясь со вздохом). Ну ладно, там хорошо, где нас нет <...>». Петрушевская, однако, идет дальше пустого философствования, характеризующего речь Вершинина, намекая на то, что в фиктивной реальности пьесы уже не остается мест, о которых можно бы мечтать, потому что каждое место, наделенное Чеховым метафорическим значением, скрывает в себе лишь очередное разочарование.

Несмотря на все это, в некоторых моментах произведения иногда все же проглядывает некая сфера, находящаяся вне измерения повседневности, которая, кажется, имеет спасительную силу, по крайней мере, для ребенка, Павлика. Реалистичный мир произведения неоднократно прерывается сказкой, рассказанной голосом ребенка¹. Однако слог Петрушевской, писавшей также для детей², здесь вызывает в памяти не умиротворяющую манеру детских сказок, а скорее мир «сказок-страшилок». Кажущиеся знакомыми сказочные элементы претерпевают удивительные трансформации: младший брат по дороге домой разрезает пойманную рыбу; осьминога отпускают, и он улетает; серому волку в городской больнице разрезают живот; луна тоже попадает в больницу «лечить зубик», затем о луне, говорящей на ушко ребенку, выясняется, что у нее есть хвост и руки, и она «может ножницы брать»; ещё позже она выслушивает ребенка «про [его] беду», затем съедает оставшееся с обеда мясо. Фрагменты сказок, помимо того, что и сами могут читаться как пересказ (как, например, варианты сказки о золотой рыбке или современные продолжения «*Красной шапочки*»), своей абсурдностью также подчеркивают абсурдность повседневности³. Голос ребенка может быть привязан, в первую очередь, к образам, появляющимся в горячечном бреде Павлика, в которых, наряду с косвенным, символическим выражением будничных событий (лихорадочный ужас болезни, страх перед попаданием в больницу себя или бабушки), ближе к концу пьесы самоуспокаивающее раскрывается помощь

¹ Жужанна Калафатич считает, что сказочный элемент можно выявить и в успешном возвращении Иры домой из Коктебеля, более того, предполагает причинно-следственную связь между актом сложившегося «сказочным образом» спасения и изменившимся поведением Иры: «Неожиданный, сказочный поворот событий к лучшему приводит к осознанию: ей нужны иные человеческие отношения, она должна иначе, чем раньше, относиться к окружающим ее людям» [20, 132].

² В 70–90-е годы она написала пьесы-сказки для детей и несколько циклов прозаических сказок: «Лечение Василия и другие сказки» (1991), «Сказки для всей семьи» (1993), «Дикие животные сказки» (1993–1995). См. более подробно: [3].

³ Н. Л. Лейдерман és М.Н. Липовецкий, следуя Кэти Симмонс, рассматривают драматургию Петрушевской в связи с методами абсурдной драмы. Несмотря на то, что, по их мнению, Петрушевская, в отличие от авторов литературы абсурда, избегает изображения фантастических или нереальных ситуаций [7, 611–612], как мы видим, в пьесу, как элементы фрагментов сказок, входят и ситуации, считающиеся типично абсурдными.

со стороны трансцендентного измерения: глубинное «я» ребенка проецирует жест понимания и сострадания. На интерпретацию последней сказки как потустороннего послания указывает и авторская инструкция, согласно которой «монолог может идти с помехами, как бы прорываться сквозь эфир». В переживаемой Павликом темной бесконечности, несущей в себе детскую жестокость будней и брутальность мира взрослых, луна является отображением красоты и света: «У нее глазки черненькие, я её не боялся. Потом синее тело и большой крючок розовый, на самом конце розовый и весь блестел. Она такая красивая была, вся развевалась». Поскольку образ луны известен, прежде всего, как женское начало, в этом качестве её появление во сне можно понимать и как «заменяющую» недостающую материнскую любовь силу, которая помогает начать всё заново и расти.

Таким образом, детская фигура Павлика имеет особое значение для пьесы, отличающейся мрачным мировоззрением. Неслучайно, что именно он, самый невинный из детей, находит и возвращает котенка Эльки. Этот поступок однозначно таит в себе предложение ситуации, позволяющей урегулировать взаимоотношения матери и ребенка, возобновить прервавшиеся отношения, основанные на любви. Этот сюжетный ход Петрушевской, как и концовки чеховских пьес, перефразирует ситуацию представляющейся нереальной в безнадежности надежды. Помимо поступка Павлика, смех Иры, сменяющий её постоянную улыбочку, также может быть истолкован как обозначение растворения индивидуума в обществе, в чувстве «братства». Смех в некоторой мере смешавшейся женщины Иры воплощает в себе намерение преодолеть серые будни, инстинктивное желание выйти за пределы безысходности, однако этот момент остается непонятным Татьяной и Светланой¹.

Возвращаясь к заданному нами ранее вопросу о роли в пьесе содержания, закрепленного в общей символике дождя и связанных с очищением и ожиданиями человечества, ждущего спасения, мы не можем игнорировать тот факт, что в Библии дождь также является знаком божественного влияния и благодати. На наш взгляд, в контексте последней картины пьесы непрекращающийся дождь и кажущаяся безнадежной борьба девушек с водой вовлекают и этот новый смысл в процесс смыслообразования, учитывая появление новой идеи «братства» в диалоге между персонажами. Встреча кошки и её котенка в параллели с мирным коллективом детей² может считаться редким радостным моментом, который Федоровна, а затем и Ира связывают с идеей «братства всех

¹ Авторские указания в пьесе нередко делают явным бездеятельный, поддающийся страданию характер этих персонажей: вспомним, например, авторскую инструкцию к восьмой картине, согласно которой «Татьяна, Светлана и Федоровна белым днем пьют чай. Гора немойтой посуды.»

² Дети играют на чердаке, который в архаичном мировоззрении является символом Высшего мира, то есть может указывать на возникновение между ними более высоких отношений, которые даже могут сдвинуться в сторону реального понимания в соответствии с идеей братства.

И. Ревеци

людей». Ира и сама настраивается на перенесение ещё более безнадежных обстоятельств, чем прежде, в надежде на милосердие к ближнему. «Переступание границы» Татьяной и Светланой, их вселение в личное пространство Иры имеет символическое значение. Благодаря их принятию Ирой, данный момент приобретает новое значение, выходящее за рамки грубой экспроприации, и апострофируется как попытка создать единство против фрагментированного мира, кажущегося бессмысленным и хаотичным в своей индивидуализированной форме.

Три девушки начинают восстанавливать свою жизнь на даче в новом союзе, рожденном из желания выжить, однако эта жизнь вскоре опять возвращается на исходную точку. После заявления Леокадии («Там с потолка капает») авторская инструкция предписывает «немую сцену». Немая сцена – один из излюбленных драматургических приемов Петрушевской – в восьмой картине встречается во второй раз; при первом её появлении она указывает на ситуацию прибытия Иры, имеющую непредсказуемые последствия для действующих лиц пьесы. В конце пьесы обозначающая то же состояние инструкция подразумевает необходимость начать всё заново, перспективу циклического повторения. Это мертвая точка, своей позицией в конце пьесы вызывающая в памяти и «Ревизора», после которой изнуренные, потерявшие надежду персонажи должны начать всё сначала, снова предпринять усилия, которые они ранее безуспешно предпринимали. Структура пьесы Петрушевской и здесь имеет параллели со структурой чеховской драмы: также появляющаяся в четвертом действии тема детей (в «Трех сестрах» Наташа предупреждает, что внутри спит Софочка, а Андрей на протяжении всего действия катает Бобика в коляске) проецирует перспективу возможного будущего; сестры, как и Ира, своими словами пытаются пробудить надежду в безнадежности, тогда как авторская инструкция («За сценой музыка играет марш») фиксирует безысходность данного состояния. Заявление, отсылающее к исходному состоянию – «Там с потолка капает» – в данном контексте создает в воспринимателе представление о циклически повторяющейся катастрофической ситуации, препятствующих силах, которые предрекают очередное испытание для действия, зародившегося в конце пьесы из осознания, открывающего новые перспективы. Очень часто вибрирующий в чеховском «открытом финале» вопрос о том, что делать и какими способами, в пьесе Петрушевской также становится основным элементом драматической концовки, содержащей намек на открытость.

Как видно, между чеховской «моделью» и её пересказом XX века имеется немало значимых точек соприкосновения, в том числе и с точки зрения особого аспекта пространственных отношений. Рассматривая способ переключения между этими считающимися сходными, «возвращающимися» элементами, мы видим процесс трансформации, в котором пространственный мотив, наделенный метафорической функцией уже у Чехова, как бы становится более «четким», изначально закодированный в нем переносный смысл оказывается адекватным и в литературе Петрушевской, более того, он получает дальнейшее развитие посредством усиления.

Петрушевская использует художественные решения сужения пространства почти до предела, приближающегося к «ничто», метода, передающего прослеживаемую также на языковом уровне дальнейшую редукцию и фрагментацию состояния неспособности к коммуникации, отображающей отчуждение между действующими лицами, лишения содержания утопических пространств, появляющихся как мечта, а также конструкции, почти полностью исключаящей более обнадеживающее будущее, точнее, сохраняющей его фактически только в аспекте некоего мифического измерения. Используя эти приемы, пьеса одной из самых творческих писательниц современной русской литературы не только копирует чеховский сюжет и помещает его в социологические условия второй половины XX века, но, показывая борьбу человека за изменение обстоятельств, также исследует в художественной форме возможность существования индивидуума, мечтающего обрести свой дом в обществе, найти свое счастье.

Литература

1. Головчинер В. Е., Русанова, О. Н. Название пьесы Л. Петрушевской «Три девушки в голубом» и проблема инструментария анализа (интертекст и контекст). URL: <https://studylib.ru/doc/266753/tri-devushki-v-golubom%C2%BB-i-problema> (дата обращения: 09.12.2020).
2. Громова М. И. Русская современная драматургия. 2-е изд. Москва: Флинта, Наука, 2002. 115 с.
3. Громова М. И. Сказка в творчестве Петрушевской // Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. Москва: Флинта – Наука, 2009. С. 172–178.
4. Кабаков И., Гройс Б. Коммунальная квартира // Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010. С. 60–65.
5. Катаев В. Б. Чехов – метадраматург XX века // Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. Москва: Языки славянской культуры, 2004. С. 355–364.
6. Кубасов А. В. От случайного семейства к patchwork family по пьесе Людмилы Стефановны Петрушевской «Дом и дерево». URL: <https://docplayer.ru/62601506-Ot-sluchaynogo-semeystva-k-patchwork-family-po-pese-lyudmily-stefanovny-petrushevskoy-dom-i-derevo.html> (дата обращения: 09.12.2020).
7. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 2: 1968–1990. Москва: Изд. центр «Академия», 2003. 688 с.
8. Меркотун Е. Поэтика одноактной драматургии Людмилы Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург. 2009. 288 с.
9. Петрушевская Л. С. Три девушки в голубом. URL: <http://lib-drama.narod.ru/petrushevskaya/girls.html> (дата обращения: 22.11.2015).
10. Петухова Е. Н. О чеховском «следе» в русской драме конца XX – начала XXI вв. // Творчество А. П. Чехова: Рецепция и интерпретации. Материалы международной научной конференции. Отв. ред. М. Ч. Ларионова. Ростов н/Д.: Foundation, 2013. С. 115–123.

И. Регеци

11. Петухова Е. Н. От «Трех сестер» Чехова к «Трем девушкам в голубом» Петрушевской // Петухова, Е. Н. Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУЭФ, 2005. С. 76–84.
12. Петухова Е. Н. «... Счастье – это удел наших далеких потомков»: от «Трех сестер» Чехова к «Трем девушкам в голубом» Петрушевской // Чеховиана. «Три сестры» 100 лет. Редкол. А. П. Чудаков (отв. ред.) и др. Москва: Наука, 2002. С. 142–149.
13. Полоцкая, Э.А. «Вишневы сад». Жизнь во времени. Москва: Наука, 2015. С. 153–161.
14. Регеци И. Пространственные представления в пьесе А. П. Чехова «Три сестры» // Регеци И. Пространственно-поэтические анализы. Классические и современные тексты русской литературы. Москва: Флинта-Наука, 2016. С. 128–150.
15. Шаманский Д. „Литература не занимается счастьем?”. Нева. 2004. № 9. С. 216–223. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2004/9/8220-literatura-ne-zanimaetsya-schastem-8221.html> (Дата обращения: 29.11.2021).
16. Щукин В. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1997. С. 227–250.
17. Щукин, В.: Спасительный кров. О некоторых мифопоэтических источниках славянофильской концепции Дома // Из истории русской культуры. Т. V (XIX век). Москва: Языки русской культуры. 1996. С. 589–609.
18. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 13 т. Москва: Наука, 1974–1988.
19. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.
20. Kalafatics Zs.: „Ebben a darabban mindenki szenved” – Petruseszka és a csehovi dramaturgiai hagyomány. *Három lány kéken // Csehov-újrírások*. Ред. Regéczi Ildikó. Debrecen, Didakt Kiadó, 2016. P. 125–134.
21. Thompson Ewa M. *A birodalom trubadúrjai. Az orosz irodalom és a kolonializmus*. Пер. Kovács Lajos és Pálfalvi Lajos. Budapest, Örökség Kulturpolitikai Intézet, 2015.

REFERENCES

1. Golovchiner V. E., Rusanova, O. N. Nazvanie p'esy L. Petrushevskoj «Tri devushki v golubom» i problema instrumentarija analiza (intertekst i kontekst). URL: <https://studylib.ru/doc/266753/tri-devushki-v-golubom%C2%BB-i-problema> (data obrashhenija: 09.12.2020). (In Russian)
2. Gromova M. I. Russkaja sovremennaja dramaturgija. 2-e izd. Moskva: Flinta, Nauka, 2002. 115 p. (In Russian)
3. Gromova M. I. Skazka v tvorcestve Petrushevskoj // Gromova M. I. Russkaja dramaturgija konca XX – nachala XXI veka. Moskva: Flinta – Nauka, 2009. Pp. 172–178. (In Russian)

4. Kabakov I., Grojs B. Kommunal'naja kvartira // Kabakov I., Grojs B. Dialogi. Vologda: Biblioteka Moskovskogo Konceptualizma Germana Titova, 2010. Pp. 60–65. (In Russian)
5. Kataev V. B. Chehov – metadramaturg XX veka // Kataev V. B. Chehov pljus... Predshestvenniki, sovremenniki, preemniki. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004. Pp. 355–364. (In Russian)
6. Kubasov A. V. Ot sluchajnogo semejstva k patchwork family Po p'ese Ljudmily Stefanovny Petrushevskoj «Dom i derevo». URL: <https://docplayer.ru/62601506-Ot-sluchajnogo-semejstva-k-patchwork-family-po-pese-lyudmily-stefanovny-petrushevskoy-dom-i-derevo.html> (Data obrashhenija: 09.12.2020). (In Russian)
7. Lejderman N. L., Lipoveckij M. N. Sovremennaja russkaja literatura 1950–1990-e gody. V 2 t. T. 2: 1968–1990. Moskva: Izd. centr «Akademija», 2003. 688 p. (In Russian)
8. Merkotun E. Pojetika odnoaktnoj dramaturgii Ljudmily Petrushevskoj: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. Ekaterinburg, 2009. 288 p. (In Russian)
9. Petrushevskaja L. S. Tri devushki v golubom. URL: <http://lib-drama.narod.ru/petrushevskaya/girls.html> (data obrashhenija: 22.11.2015). (In Russian)
10. Petuhova E. N. O chehovskom «sledе» v russkoj drame konca XX – nachala XXI vv. // Tvorchestvo A. P. Chehova: Recepcii i interpretacii. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. Otv. red. M. Ch. Larionova. Rostov n/D.: Foundation, 2013. Pp. 115–123. (In Russian)
11. Petuhova E. N. Ot «Treh sester» Chehova k «Trem devushkam v golubom» Petrushevskoj // Petuhova, E. N. Pritjazhenie Chehova: Chehov i russkaja literatura konca XX veka. Sankt-Peterburg: Izd-vo SPbGUJeF, 2005. Pp. 76–84. (In Russian)
12. Petuhova E. N. «... Schast'e – jeto udel nashih dalekih potomkov»: ot «Treh sester» Chehova k «Trem devushkam v golubom» Petrushevskoj // Chehoviana. «Tri sestry» 100 let. Redkol. A. P. Chudakov (otv. red.) i dr. Moskva: Nauka, 2002. Pp. 142–149. (In Russian)
13. Polockaja, Je.A. «Vishnevyy sad». Zhizn' vo vremeni. Moskva: Nauka, 2015. S. 153–161. (In Russian)
14. Regeci I. Prostranstvennye predstavlenija v p'ese A. P. Chehova «Tri sestry» // Regeci I. Prostranstvenno-pojeticheskie analizy. Klassicheskie i sovremennye teksty russkoj literatury. Moskva: Flinta-Nauka, 2016. Pp. 128–150. (In Russian)
15. Shamanskij D. „Literatura ne zanimaetsja schast'em”. Neva. 2004. № 9. Pp. 216–223. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2004/9/8220-literatura-ne-zanimaetsya-schastem-8221.html> (Data obrashhenija: 29.11.2021). (In Russian)
16. Shhukin V. Mif dvorjanskogo gnezda. Geokul'turologicheskoe issledovanie po russkoj klassicheskoj literature. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1997. Pp. 227–250. (In Russian)
17. Shhukin, V. Spasitel'nyj krov. O nekotoryh mifopojeticheskikh istochnikah slavjanofil'skoj koncepcii Doma // Iz istorii russkoj kul'tury. T. V (XIX vek). Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. 1996. S. 589–609. (In Russian)
18. Chehov A. P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 13 t. Moskva: Nauka, 1974–1988. (In Russian)
19. Chudakov A. P. Pojetika Chehova. Mir Chehova: Vozniknovenie i utverzhdenie. Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2016. (In Russian)

И. Регеци

20. Kalafatics Zs.: „Ebben a darabban mindenki szenved” – Petrusovszkaja és a csehovi dramaturgiai hagyomány. Három lány kékben // Csehov-újrairások. Red. Regéczi Ildikó. Debrecen, Didakt Kiadó, 2016. P. 125–134. (In Hungarian)

21. Thompson Ewa M. A birodalom trubadúrjai. Az orosz irodalom és a kolonializmus. Per. Kovács Lajos és Pálfalvi Lajos. Budapest, Örökség Kulturpolitikai Intézet, 2015. (In Hungarian)

THE TRANSFORMATION OF SPATIAL METAPHORS OF CHEKHOV'S DRAMA "THREE SISTERS" IN L. S. PETRUSHEVSKAYA'S COMEDY "THREE GIRLS IN BLUE"

Associate Professor, PhD, dr. habil. in literature and cultural studies,
Institute of Slavic Studies, University of Debrecen (Debrecen, Hungary)

Abstract

In the article the main attention is focused on Anton Chekhov's play "Three sisters" (written in 1900, first edition 1901) and on its postmodernist transformation, the play "Three girls in blue" by L. S. Petrushevskaya (written in 1980, staged in 1983, first edition: 1991). Our task is to investigate the relationship of the spatial elements of the two plays, which, in our opinion, can help to identify similarities and differences in the artistic mechanism of the impact of the works. On the basis of V. B. Kataev's assertion that "[Chekhov's] plays relate to all subsequent Russian (and not only Russian) drama of the 20th century as a single metadrama", in our analysis we consider the play "Three Sisters" as a "starting point" with which the play "Three Girls in Blue" is connected. We try to determine the type of this connection, primarily from the position of spatial poetics, to interpret the motivation for the transformation of the "model" in order to reveal the new semantic potential of the "post-text".

In the analysis we also touch upon the question of the settings (dacha, Moscow, Koktebel), compare their design with the literary tradition of these spatial images. We consider the poetics of dacha and resort place images in Chekhov's prose and compare them with the new meaning of these elements acquired by Petrushevskaya. We also investigate the semantic diversity of Moscow as a hometown, marked by motifs of light and warmth in the play "Three Sisters". We try to find an answer to the question to what extent this image retains these properties in the modern play, and how the possible meaning associated with Moscow is transformed in the play "Three Girls in Blue". At the end of the article we focus on the presence of the transcendental sphere in Pavlik's mystical dreams.

Keywords: paratext, dacha as locus, kommunalka, roof, Moscow, resort place, transcendental dimension

Для цитирования: Регеци И. Трансформация пространственных метафор драмы А. П. Чехова «Три сестры» в комедии Л. С. Петрушевой «Три девушки в голубом» // Libri Magistri. 2022. № 1 (19). С. 182–200.

Поступила в редакцию 25.01.2022