

ДИАЛОГ НА ПОРОГЕ: К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ПРОСТРАНСТВА В ОДНОАКТНОЙ ДРАМАТУРГИИ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

Рассматривается пространственная организация одноактной драматургии Л.Петрушевской. В центре внимания автора хронотоп порога, его предметное и метафорическое значение в художественном мире одноактных пьес драматурга, роль хронотопа порога в структуре конфликта и сюжета.

Исследователи творчества Петрушевской не раз отмечали интерес автора к сфере повседневности, внимание к «малому кругу» пространства. В частности, еще М. Строева в статье 1986 года «Мера откровенности» заметила, что предметом внимания Петрушевской-драматурга стала особая социальная среда, существующая в пространстве типовых городских кварталов, где «стандартные клетки домов диктовали стандартизацию быта»¹. С.Я. Кагарлицкая в диссертационном исследовании, посвященном русской драматургии 60-80-х годов, указывает, что конфликты пьес Петрушевской разворачиваются в рамках «будней небольших общностей, где реально сосредоточилась жизнь людей: семьи, дома, двора, улицы, дачного поселка»². Важность образа «своего круга» в системе хронотопов прозы Л. Петрушевской и для воссоздания «картины мира» в ее творчестве в целом подчеркивают Т.Г. Прохорова и О.Е. Иванова³. Г.Г. Демин называет «узость круга действующих лиц, связанных между собой неформальными отношениями», и «ограниченность пространства и времени» в ряду устойчивых характеристик поэтики пьес Л. Петрушевской и драматургов «новой волны», подчеркивая, что источником конфликтных ситуаций здесь являются «взаимоотношения человека и места его обитания»⁴.

Пространственно-временные указания в «одноактовках» Петрушевской предельно кратки, далеко не все пьесы содержат даже всту-

¹ Строева М. Мера откровенности // Современная драматургия. 1986. № 2. С. 219.

² Кагарлицкая С.Я. Социокультурные механизмы универсализации художественного мышления в отечественной драме 60-80-х годов. Дисс. ... канд. филос. наук. М., 1998. С. 133.

³ Прохорова Т.Г., Иванова О.Е. Хронотоп как составляющая авторской картины мира в прозе Л. Петрушевской // Ученые записки Казанского гос. университета. Казань, 1998. Т. 135. С. 216.

⁴ Демин Г.Г. Вампиловские традиции в социально-бытовой драме и ее воплощение на столичной сцене 70-х годов. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1986. С. 11-12, 66.

питательную ремарку, вводящую читателя в обстановку действия, большая часть информации пространственно-временного плана внедрена в ткань диалогов. Автор берет на себя только установку «рамы», каркаса пространства, называя легко достраиваемые воображением, стандартизированные хронотопы. Если попытаться увидеть одно за другим места действия ее пьес, то перед внутренним взором предстанет своеобразная система помещений: кухни, прихожие, комнаты, лестничные площадки, больничные палаты, купе, тюремные камеры — ряд стандартных ячеек, мест человеческого пребывания, в буквальном смысле стен, в которых люди изо дня в день проводят время своей жизни.

Существенно, что одноактные пьесы Петрушевской, которые критики 70-х упрекали в перегруженности бытовыми подробностями, могут быть сыграны на почти пустой сцене. Контуры сценического пространства лишь обозначены деталями: стол и стул, дверь, калитка («Дом и дерево»), пара пустых коробок («Чинзано»), магнитофон («Песни XX века»), детские игрушки у ног женщины («Опять двадцать пять»). Место действия, обрисованное столь лаконично, этюдно, воспринимается в большей степени как замкнутая игровая площадка. В течение короткого сценического времени одноактной пьесы здесь разыгрываются своеобразные «этюды на взаимодействие», в основе которых элементарные ситуации повседневного общения: супружеская ссора («Любовь»), знакомство («Лестничная клетка»), гости («День рождения Смирновой»), незваные посетители («Вставай, Анчутка!», «Я болею за Швецию», «Дом и дерево»), дорожные разговоры («Аве Мария, мамочка!»), визит в мастерскую художника («Что делать!»), театральная репетиция («Квартира Коломбины», «Мужская зона»). Ограниченность сценического пространства является условием драматургического эксперимента, в ходе которого становятся отчетливо видимыми способы устройства-обживания человеком своего микромира.

Структура сценического пространства одноактных пьес Петрушевской неоднородна. При всей статичности и замкнутости место действия включает в себя активную игровую зону. Повседневные диалоги-«выясняловки» (М. Туровская) разворачиваются обычно на участке пространства, непосредственно приближенном к порогу. Ситуация диалога в дверях или выяснения отношений в прихожей составляет основу сюжетов пьес «Лестничная клетка», «Вставай, Анчутка!», «Дом и дерево», «Я болею за Швецию», «Стакан воды». Подобные мизансцены — самые распространенные и в других одноактных пьесах драматурга. Противоречия намерений персонажей, столкновения их практических интересов и устремлений подчеркиваются пограничным местоположением — при входе, иногда по разные стороны порога. Во-

прошающая фраза «ты — что?»), повторяемость которой отметил в драматургии Петрушевской Р. Тименчик: «Фраза обрывающая, затыкающая, опрокидывающая собеседника, но прямо-таки вопиющая — своим прямым смыслом — о контакте: говори, объясни, раскройся»⁵, — также звучит зачастую в дверях, в прихожих, через порог комнаты или кухни, иногда через закрытую дверь. К характеристике места действия в одноактной драматургии Л. Петрушевской вполне применимы высказывания М.М. Бахтина о хронотопе порога в романах Достоевского: «Порог и его заместители являются основными “точками действия”, события совершаются «на пороге, вблизи порога или в живом ощущении порога»⁶.

Форма «диалога на пороге», как показал М.М. Бахтин, уходит корнями в архаические жанры диалоговой литературы и зарождается на почве сократического диалога и мениппеи, оказавших влияние не только на развитие романной прозы, но и на формирование средневековых театральных действий. Изначально «диалог на пороге» был связан с «предсмертной ситуацией» как «ситуацией исключительной, очищающей слово от всякого жизненного автоматизма и объектности, заставляющей человека раскрывать глубинные пласты личности и мысли»⁷. Пребывание на пороге означало буквально местонахождение человека «в преддверии Олимпа и на пороге преисподней»⁸. Перед лодкой Харона на берегу реки Стикс или перед лицом Зевса персонажи античной мениппеи (например, «Менипповых сатир» Лукиана) отстаивают свои земные привычки и ценности, скандалят и бранятся с богами, пытаются избежать смерти, часто пытаются доказать несправедливость бытийного устройства. Поэтому пространственная ситуация «диалога на пороге» концентрирует действие на «обнаженных последних позициях в мире», «стремится давать как бы последние решающие слова и поступки человека, в каждом из которых — весь человек и вся его жизнь в целом»⁹.

Что же представляет собой взаимодействие персонажей в пороговой зоне сценического пространства в одноактной драматургии Петрушевской? Какую интерпретацию получает здесь древняя форма «диалога на пороге»?

Пространство при дверях, при входе в помещение — это прежде всего область контакта с внешним миром. Следует учесть, что древняя

⁵ Тименчик Р. Ты — что? или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. М., 1989. С. 394.

⁶ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994. С. 385.

⁷ Там же. С. 320.

⁸ Там же. С. 325.

⁹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Цитированное издание. С. 324.

мифологическая семантика порогового пространства дома непосредственно связана с обозначением границы между внутренней, оберегаемой от присутствия посторонних сил территорией и внешним миром¹⁰. Действие и общение персонажей в «одноактовках» Петрушевской концентрируется в этой промежуточной, потенциально конфликтной зоне и, прежде всего, завязывается на пороге — с появлением в дверях нового персонажа, на этом событии драматург всегда акцентирует внимание зрителя. Так, Толя впервые появляется на пороге Светиной комнаты («Любовь»); Юра и Слава, придя в гости «по объявлению», «стоят, как пешки, и ждут приглашения» в комнату Гали («Лестничная клетка»); Баба, Зябрев, Анчутка осаждают двери квартиры Деда («Вставай, Анчутка!»); приходит с непонятной запиской и чемоданом «плохонормальная» А. («Стакан воды»); вваливается в гости после похорон отца бабушка из Кемерово («Я болею за Швецию»); Миша, Гера, Дина, Аня устраивают «привал» возле калитки отцовского дома («Дом и дерево»); Андрей из Воркуты «рвется переночевать» в квартире незнакомых ему людей («Сырая нога»); странные лишние пассажиры с шекспировскими фамилиями Розенкранц и Гильденстерн возникают ночью на пороге купе, где едут три женщины («Аве Мария, мамочка!»), и т.п. С появлением нового персонажа или группы лиц, которая пытается найти себе место во внутреннем пространстве, возникает элементарное территориальное противоречие. Герои Петрушевской пребывают в настойчивом стремлении переступить через порог или, наоборот, в яростном нежелании это делать, они то удерживают, то выгоняют, то не впускают друг друга, одним словом, проявляют «пиковую» активность у входа в собственное жилище. Так или иначе, чье-то присутствие нарушает здесь равновесие, и пороговая зона сценического пространства оказывается местом выяснения отношений, установления необходимого контакта друг с другом, территорией интенсивного общения.

Для пространственной структуры одноактных пьес Петрушевской характерны не только ограниченность, теснота, но и разграниченность, разделенность. Хронотоп порога максимально усиливает здесь свое

¹⁰ «Трактовка *двери* определяется прежде всего символиккой *границы*. В отличие от ворот, дверь относится к границе жилого пространства, т.к. обеспечивает связь с внешним миром (открытая дверь) и защиту от него (закрытая дверь). (...) В обрядовой практике дверь служит объектом и локусом магических действий (прежде всего защитных), направленных на обитателей дома и относящихся к важнейшим моментам семейной жизни (рождение, свадьба, смерть) и повседневному быту. Утилитарное назначение двери предусматривает как соблюдение, так и преодоление границы; последнее опасно для человека и требует особой регламентации и предупредительных мер.» (Толстая С.М. Дверь // Славянские древности. М., 1999. Т. 2. С. 25.)

предметное значение и воплощается в образе дверного заслона. Реплика одного из персонажей пьесы «Дом и дерево» о необходимости «укрепления дверных коробок» может быть прочитана метафорически и точнее всего выражает характер общения действующих лиц. Диалоги завязываются не столько на пороге, сколько *через* порог. Различные способы обособления своей территории от «пришельцев», возведение разного рода препятствий, затрудняющих взаимодействие, — неотъемлемая часть драматургических сюжетов Петрушевской. Стороны, вступающие в конфликт, обычно четко определены с первых реплик: одна из них предпринимает осаду некой укрепленной крепости, другая постепенно разворачивает оборону.

М.М. Бахтин характеризует хронотоп порога в романах Достоевского как сферу бытования особого кризисного сознания: «Верх, низ, лестница, порог, прихожая, площадка получают значение «точки», где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются или гибнут»¹¹. В сходных пространственных «точках» мотивы действий персонажей Петрушевской подчеркнута обыденны, герои предпринимают значительные усилия ради очень несложных целей, казалось бы, далеких от решения «последних вопросов» (передать записку, взять ключи от пристройки, забрать свой кофр, переночевать, что-нибудь выяснить, просто поговорить, скоротать вечер и т.п.).

В дверях стандартных городских помещений здесь происходят диалоги-поединки, острые стычки, в которых для достижения локальных, прагматических целей в ход идут и обман, и лицемерие, и психологическое давление, и открытая агрессия¹². В бытовые конфликты на пороге собственного жилища вкладывается героями Петрушевской не меньшая сила и страсть, чем в дискуссию по «последним позициям в мире».

Например, в пьесе «Вставай, Анчутка!» борьба на пороге завязывается с появлением каждого нового персонажа и возобновляется трижды.

1. Зябрев. Здравствуйте, я Зябрев.
Дед. А что такое?
Зябрев. Это Александр Иванович, здравствуйте.

¹¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Цитированное издание. С. 384.

¹² В этих ситуациях взаимодействие персонажей близко нормам классической драмы, когда «каждая реплика несет на себе печать волевого усилия», представляет собой «удар в борьбе или парирование удара», «диалог конструируется как чередование волевых усилий и контрусилий», а «драматическая сцена есть «поединок». (*Волькенштейн В.* Драматургия. М., 1969. С. 65, 69.)

Дед. А в чем дело?

Зябрев. Я же с вами говорил позавчера, с вами? По телефону. Вы ихний дедушка?

Дед. Так и что? (...) А какой вопрос у вас? (...) Это к вам не относится¹³.

Диалог Деда и Зябрева, очевидно, сопровождается определенным сценическим действием. Дверь, которую персонажи толкают в разные стороны, один закрывает, другой стремится открыть, воплощает добровольно возведенную стену отчуждения, коммуникативный барьер, сквозь который гость и хозяин все-таки вынуждены общаться. Тот же закрытый, «глухой» диалог возобновляется при появлении Бабы, а затем Анчутки. Создается впечатление, что дверь, которую Дед всячески пытается закрыть, с противоположной стороны подпирается, усиливая натиск новыми персонажами.

2. Баба. Я интересуюсь, как Танечка.

Дед. А что Танечка-то? По какому вопросу?

Баба. Я мама мужа вашего. Я родная.

Дед. Мне вы никто. (...) Я с вами не родня. (...) Домой, домой. Домой езжайте. (301)

3. Дед. Кто это?

Зябрев. Это ваша забытая тетя.

Баба. Это тетя Нюра Шеина.

Дед. При чем это? (...) Зачем? Что такое? Ничего не пойму. Долой всех отсюда! (303)

Каждым из персонажей в этом столкновении руководят вполне определенные мотивы: Зябрев ищет варианты выгодного обмена квартиры, Баба приходит получить письмо и перевод от сына: «Он у меня прописан, деньги на квартиру» (301), Деду, напротив, необходимо прекратить любые выяснения отношений, добиться, чтобы его оставили в покое. Конфликтующие стороны воспринимают друг друга как препятствие, которое активно стремятся преодолеть, освобождая путь к соблюдению своих интересов. Но, несмотря на все усилия, приходящая в квартиру Деда остается «непроходимой» для «гостей» территорией, сценическое пространство в течение всего действия сохраняет статус свободной, незаполненной зоны, где все происходящее максимально приближено к порогу.

¹³ *Петрушевская Л.* Собрание сочинений: В 5 т. Харьков-М., 1996. Т. 3. Пьесы. С. 298. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

Еще одна грань между сценическим и внесценическим пространством — дверь в комнату Тани, к которой Дед так и не подпускает ни одного из «гостей», хотя они настойчиво стремятся пробить и этот барьер и узнать, «как состояние». Две пороговые зоны зеркально развернуты друг к другу и сообщаются при помощи звонков и стука, бомбардирующих прихожую с двух сторон: в одну дверь все время звонят и входят новые лица, из-за другой слышится громкий плач (Баба. Я же слышу, Таня громко плачет. Слышно через дверь.) и периодически раздается стук в стену:

Стук в стенку. Дед уходит. Зябрев остается один.

Звонок. Зябрев впускает Бабу.

...

Входит Дед.

...

Баба (*стучит в стенку*). Здравствуй, деточка, здравствуй, дочка. Как состояние?

...

Стук в стенку. Дед уходит.

Звонок. Баба вводит Анчутку и Зябрева.

...

Входит Дед.

...

Стук в стенку. Дед уходит.

...

Стук в стенку.

Стук в стенку.

Стук в стенку.

Дед. Иду!

Пространство пьесы предстает разорванным на две зоны присутствия действующих лиц. Разговоры родственников и гостей у входной двери, все их беспокойные, навязчивые вопросы направлены через прихожую, сквозь вторую дверь, прямо или косвенно обращены к скрытой от глаз зрителя Тане. Ее «нервное состояние» — фон разграниченных на сцене явлений, предмет настойчивого внимания других персонажей: во всех фрагментах и репликах их диалога так или иначе «дело идет о Тане». Этот внесценический персонаж становится невидимым центром, магнитом художественного мира пьесы. Дистанция, разрыв в пространственной структуре дублирует обозначенный в диалоге разрыв коммуникации. Для того чтобы его преодолеть, чтобы в итоге восстановить целостность художественного мира, сюда и привозят Анчутку: «Это скорая помощь вам».

Место жительства Анчутки («Улица Стромынка, приблизительно», дом «примерно десять «а» (300) — еще одна область внесценического пространства, к которой протягивается связующая нить, с которой устанавливается взаимодействие: Зябрев отправляется туда на такси, чтобы вскоре вывесты на сцену тетю Ньюру (Зябрев. Я вот сейчас и поеду. Это не проблема. (...) Что мне надо, так это такси (300)). Однако, изначально по отношению к этой области внесценического пространства также обозначается разрыв, причина которого в семейном конфликте: «Года четыре назад мне вот ихняя тетка ангину заговорила. (...) Откровенно говоря, они на нее обиделись, что она меня вылечила. Все им обидно. Она ихняя тетка, а лечила меня. (...) Они с ними не дружат, мы никто к ней не ездим» (300).

Недоразумения между участниками диалога вызваны, как выясняется к финалу, разрывом отношений двух внесценических персонажей: Тани («Дедушка с Танечкой все возится»; «У Тани нервное состояние»; «Заставь ее не плакать. Заставь!») и Вовы («Муж ведь Тани в отъезде. И далеко»; «Никто никого ничего не заставит. Вон Вову никто не заставит. У него там нашлась какая-то учительница, вот вам и обмен. Наша Таня громко так плачет» (305)). Это обстоятельство объясняет и резкое отчуждение Деда, его отказ общаться с матерью Вовы («Мне вы никто. (...) Я с вами не родня» (301) и Зябровым («Теперь я вам вот что скажу, нам меняться незачем. (...) Объявление давал зять. С кем он хотел съезжаться, с тем пусть и съезжается» (304); таким образом, вполне оправдывается и установившаяся в сценическом пространстве дистанция, наличие непроходимой, закрытой территории.

В репликах Бабы и Зябрева тоже обозначаются связанные с разграничением пространства разрывы отношений с близкими людьми: Зябрев разминивает квартиру с детьми («У меня как раз разезд из хорошего района. (...) Они хотят пожить своей жизнью, и я не упрекаю» (304); Баба переживает недостаток общения с сыном, отсутствие контактов с его новой семьей: «Вова с вами живет, а я на вас удивляюсь. Неужели же я чужая? (...) Володе-то уже сорок лет, я его уже не вижу. Прячут прямо от родной матери. В командировку усылают. Я одна» (302). Тесный общий круг родственных связей, взаимной зависимости и обязательств, в который вовлечены все персонажи пьесы, при ближайшем рассмотрении оказывается состоящим из разорванных линий. Реплика Анчутки, обращенная при встрече к Деду: «Ты не умер? Я думала, ты умер, не приходишь» (303), — в особенности подчеркивает несовпадение, несогласованность, автономность различных фрагментов внутри пространственно-временной структуры пьесы.

Сценическое пространство, замкнутое, укрепленное двумя дверными занавесами, оказывается, в сущности, сквозным, двудверным,

проходным. Дед мечется между двумя дверьми: с одной стороны — непрошенные гости, которых становится все больше, с другой — истерика дочери, он пытается выпроводить «гостей», закрыть одну дверь, успокоить Таню за другой, а место действия при этом приобретает значение своеобразной воздушной прослойки, изоляции между двумя зонами хаоса. Дед пытается удержать их на расстоянии, развести, уберечь «нейтральную полосу» от «сквозняка». Удержать рассыпающуюся повседневность в привычных рамках, прояснить, наладить ситуацию, как-то приостановить вторгающийся хаос — к этой же цели по своему направлены усилия каждого действующего лица. Кульминацией процесса «нейтрализации» хаоса становится заговор Анчутки и последующая сцена ее «временной смерти» — «рассыпания прахом»:

Анчутка. Все, я рассыпаюсь прахом! *(Рассыпается прахом.)*

Зябрев. Тетя Нюра!

Баба. Анчутка! Вставай! Никто за тебя не встанет!

Дед. Встанет, встанет, с ней бывало. *(Слушает пульс.)* У нее и пульса-то никогда не было в жизни. Всегда была холодная. Ляжет и лежит семеро суток, никто уже и хоронить не брался, дело известное...

Зябрев. Нет, она умерла.

Баба. Маска смерти несколько ее не изменила.

Дед. Здесь она не воскреснет, здесь ей надо будет притворяться, а одна она быстро воспрянет духом. (...) Положите ее часть на подушку, часть под одеяло, причем под одеялом насыпьте по всей длине. Понадобится шесть литров воды. Ведро у нее под кроватью. (305-306)

Так в финале пьесы возникает оригинальная модель «пороговой ситуации», в традиционном смысле — это ситуация прикосновения к смерти, кризисный момент, заставляющий человека пересмотреть свои коренные жизненные позиции. На особое значение пороговых ситуаций в современной драматургии указывает Н.Л. Лейдерман: «Уже Александр Вампилов, а вслед за ним драматурги «новой волны» стали настойчиво вводить в свои пьесы «пороговые ситуации». Но как? У Вампилова герои «Провинциальных анекдотов» попадали в «пороговые ситуации», что называется, сдуру, проходили сквозь них, как тот метранпаж, и, оклемавшись, возвращались в свое «совковое» состояние. Ситуация не стала опытом, опыт не стал сознанием — и в этом драматург видел нравственную ущербность своих персонажей.

Герои многих пьес Людмилы Петрушевской постоянно живут «над бездной». Но они ни сном ни духом не осознают «пороговости» своего существования — только в глазах зрителя их слепое копошение и мелочная суета над «бездной» выглядят бессмысленным абсурдом.

(...) Герои Коляды делают полем розыгрыша «пороговую ситуацию»¹⁴.

Проведенный анализ позволяет несколько уточнить эти наблюдения. В пьесе Л. Петрушевской «Вставай, Анчутка!» пороговая ситуация откровенно разыгрывается, имитируется (или иначе, говоря словами героя пьесы В. и О. Пресняковых «Изображая жертву», пороговая ситуация «прививается в легкой форме»). Главное, что она теряет бесповоротность, демонстрирует возможность сквозного движения.

Еще в нескольких одноактных пьесах Петрушевской пороговые ситуации становятся частью особого игрового поля. Место действия «Мужской зоны» соединяет признаки загробного мира, античного театра и зоны тюремного заключения, пороговая (а точнее, «посмертная», потусторонняя) ситуация становится здесь предметом актерской импровизации в духе площадного фарса. В «Чинзано» ритуал похорон и поминок «перевоплощается» в дружескую попойку и кощунственно обыгрывается, например, в бессмысленных действиях пьяных героев с вещами, приготовленными для погребения матери. В некоторых одноактных пьесах драматурга выяснения отношений, театрализованные скандалы персонажей даны в траурном окружении, в некоем «посмертном» хронотопе, но происходят скорее не «над бездной», а в декорациях смерти. Подобным образом выглядит трагифарсовое явление Старухи в комнате с траурным портретом в пьесе «Я болею за Швецию», или урна с прахом и цветы в купе поезда, битком набитом пассажирами и вещами («Аве Мария, мамочка!»). Пороговая ситуация становится предметом бытового освоения, обживается и обыгрывается героями Петрушевской, выглядит вариантом предлагаемых обстоятельств повседневного существования.

Балаганный абсурд «восстановления» Анчутки тоже не отрывается далеко от «первого плана» обыденной реальности, не переходит окончательно в абсурдистский спектакль, а возвращается к мысли о повседневной мудрости выживания, необходимости «каждое утро вставать для жизни»: «Прахом рассыпалась, а до праха еще дожить надо...» (305). Распад Анчутки и будничное предсказание ее воскрешения («Она чем хороша, что она неистребима. Она к нам каждый день является» (306)) завершает действие пьесы в некой промежуточной, проходной зоне, а укрепленное, статичное пространство видится в итоге потенциально открытым, неустойчивым, двупороговым.

Несколько иное значение открывает хронотоп порога в пьесе «Лестничная клетка», в декорации которой пороговая структура пространства словно бы тиражируется:

¹⁴ *Лейдерман Н.Л.* Драматургия Николая Коляды. Каменск-Уральский, 1997. С. 73-75.

«Сцена представляет собой лестничную площадку. Двери. Из лифта выходят Юра, Слава и Галя» (232).

На сцене несколько дверей. Та, которую пытаются открыть, мягкая, обитая клеенкой, обозначает вход в домашнее пространство, где, как выяснится позже, героев ждет накрытый стол. Эту грань сначала пытаются преодолеть, взорвать звонками, которые гулко и тревожно раздаются в пустоте лестничной клетки:

Галя звонит несколько раз в дверь. (...)

Галя снова звонит и прислушивается. (...)

Звонит. (...)

Звонки раздаются над сценой очень явственно. (...)

Галя еще раз звонит и снова роется в сумочке. (232)

Но пространство за дверью Галиной квартиры так и остается вне-сценическим. В финале дверь захлопывается, оставляя героев по разные стороны порога: Галю — дома, Юру и Славу — на лестничной площадке.

Еще одна пороговая зона сценического пространства, дублирующая первую — это дверь лифта, по контрасту с непреодолимым барьером двери в квартиру она подвижная и лягающая, несколько раз открывается и закрывается, впускает и выпускает персонажей (Слава тянет Юру в лифт, они уезжают, возвращаются, затем из лифта выходит Галина соседка). По контрасту со звонками, кнопка лифта беззвучна, может быть, в полумраке подъезда светится ее «глазок», но обязательно слышен звук движения лифта:

Слава нажимает кнопку лифта. (...)

Слава. Лифт пришел... До виденья, пани.

Слава тянет Юру в лифт, они уезжают. Галя подходит к двери лифта, слушает, как он едет. Звук стихает. Галя прислоняется к стене, достает расческу. Несколько раз звонит, слушает у двери. Стучит кулаком в дверь. Прижимается к двери лицом, так и стоит. (237)

В этой сцене Галя находится в той же пространственной ситуации, что и Дед («Вставай, Анчутка!»): она в проходной зоне между двух дверей, на пороге между уличным и домашним пространством, на промежуточной территории лестничной клетки. Только если Дед пытается закрыть двери и не допустить вторжения внешнего мира, Галя, напротив, стремится дозвониться, достучаться — найти выход из своего одиночества, неопределенности и пустоты нынешнего существования, которые и символизирует образ лестничной клетки. Гале необходимо буквально открыть двери собственной судьбы. Противоречие

состоит в том, что преодоление границы домашнего пространства для нее — выбор жизненного пути, шаг к изменению своей судьбы, для Юры и Славы тот же шаг через порог комнаты — почти ежедневная ситуация, возможность «просто погулять, приятно провести время, как мужчина может с женщиной» (239). Осознав это несоответствие, Галя от звонков и поисков ключа переходит в оборонительную позицию, загораживая дверь в квартиру, «ничего не предпринимает, чтобы пустить гостей в дом» (233).

Открывающийся лифт удваивает структуру сценического пространства, усиливает ощущение заданности его контуров, очерчивая пределы еще одной «клетки», более тесной и замкнутой. Двери в соседние квартиры остаются в ходе развития сюжета статичной декорацией, которая, казалось бы, показывает несколько потенциальных возможностей выхода, вариантов другого пространства и встреч с другими людьми. Но возобновляемость, механическое увеличение одной и той же структуры делает хронотоп порога в пьесе «Лестничная клетка» однообразным, тотально замкнутым, в сущности, безвыходным, тупиковым.

Жесткость и однозначность структуры хронотопа несколько трансформируется в финале пьесы, где каждая из конфликтующих сторон продвигается к компромиссу, совершая незначительный шаг навстречу друг другу:

Галя. Я вам вынесу. ...Обождите. ...Вот тут... Хлебушко. Колбаски нарезала...Сыр. И вот.

Слава, Юра. Что ты, что ты, спасибо.

Галя. Только вы спуститесь на этаж. А то соседка вас еще погонит.

Юра. Хорошо, Галина Ивановна. Так и сделаем. Извините, Галина Ивановна, если чем не угодили.

Слава. И простите ради Бога.

Юра. Два друга и подруга. ...Все отлично, Галчонок. Детей заведешь хороших, красивых.

Слава. А что касается нас — то только позови! (244)

Юра и Слава с благодарностью принимают «бутылевич» и закуску на газете — аналог домашнего пространства с накрытым столом, куда так и не пускает их Галя. На пороге ночного, уличного хаоса, перед лицом своего подлинно одинокого положения в мире: «Ни отца, ни матери, никого, фамилия Брестский. Никто от меня не страдает, и мне страдать не от кого... И нет людей более жизнерадостных, чем мы. Много получаем, много тратим, дома нас не ждут...» (240, 242) — герои совершают выбор в пользу промежуточного, пространства с минимальным набором поддерживающих существование условий («Ти-

хо, тепло, светло», «И хорошо, что без этих скатертей, половиков»), подъезд чужого дома они характеризуют как «самое наше место».

Пьеса разыгрывает ситуацию исходного несовпадения целей, интересов, жизненных философий героев. Дальнейшие перипетии и развитие отношений не имеют смысла — партнеры по игре друг другу не подошли. Но очевидная исчерпанность ситуации в самом начале приводит к тому, что особенно значимым становится ни к чему не обязывающее взаимное сочувствие, элементарное согласие с присутствием здесь другого человека, принятие условий текущего момента. На нейтральной территории лестничной клетки, в пороговой зоне намечается зыбкое пространство временной, промежуточной гармонии, которое проявляет не-одиночество человека на простейшем, «молекулярном» уровне («Все-таки человек не один, люди не зверята» (235)). В атмосфере пьесы к финалу возникает парадоксальное, ничем не обоснованное в данных обстоятельствах, мгновенное ощущение родства персонажей друг с другом.

Специфика сюжетов одноактных пьес Петрушевской в том, что драматург протягивает между героями связующую нить даже в самых невозможных для этого обстоятельствах. Сами персонажи чаще всего не видят подобных сближений, но, находясь внешне по разные стороны порога, в разных конфликтующих «лагерях», с экзистенциальной точки зрения эти герои смотрят друг в друга, как в зеркало. Например, в пьесе «Стакан воды» к М. приходит А. — ожившая «галлюцинация», воплощение ее нерожденной дочери, одной из близнецов; к Александру («Дом и дерево») приезжает его взрослый сын с компанией друзей и давним шлейфом нерешенных проблем, от которых сам герой, видимо, многие годы пытается уйти; к Кале является забытая Старуха — мать повесившейся двенадцать лет назад соперницы («Я болею за Швецию»); Ксюше и Баху в облике Альмы Яновны предстает «воплощенный» персонаж их безумной производственной пьесы со столь же искаженной речью и жизнью; Юля и Ау, как показывают их монологи, живут в проходной комнате и также находятся в «подвешенном», неопределенном состоянии, становясь лишними в собственной семье («Анданте»); родственники и друзья умершего Артема все же вынуждены начать разговор, сидя друг против друга в тесном купе, и попытаться хотя бы сопоставить отрывочные сведения о жизни близкого им всем человека («Аве Мария, мамочка!»).

Таким образом, целый ряд драматических ситуаций говорит о том, что герои Петрушевской намеренно выведены автором из внутреннего обустроенного пространства в пограничную, конфликтную область пересечения жизненных территорий. С одной стороны, хроно-топ порога в драматургии Петрушевской способствует созданию об-

раза разделенного мира. Границы и препятствия в пространстве наглядно воплощают барьеры коммуникативные, психологические, концентрируют атмосферу «разобщенности близких душ», до предела сгущают драматизм ослабления и распада родственных, дружеских, добрососедских отношений, драматизм зачастую стертый, приглушенный в будничном восприятии.

С другой стороны, драматург моделирует такие положения, когда в ограниченном пространстве человек должен оказаться лицом к лицу с близкими, ближними, себе подобными — собственными детьми, родителями, забытыми родственниками, стариками, старыми приятелями, соседями, попутчиками. На пороге тесных квартир, в прихожих и кухнях люди предстают в моменты ежедневного пересечения путей существования, в «одноклеточном», заполненном бытовым хаосом пространстве им необходимо решать вопрос о присутствии и месте других в своей жизни.

Диалоги в дверях происходят, в сущности, на пороге внутреннего пространства существования другого человека. Зачастую противостояние на пороге, исходная разделенность персонажей на конфликтующих друг с другом хозяев и «пришельцев», людей «in» и людей «out» в результате их взаимодействия оказывается явлением внешним, условным и приводит к раскрытию еще более глубоких пластов драматического конфликта. Хронотоп порога в одноактных пьесах Петрушевской способствует раскрытию глубинного психологического сюжета встречи с самим собой, помогает выявить конфликт с ходом собственной жизни, обнаружить скрытые пружины индивидуального бытия. Первоначальная борьба на пороге оборачивается системой повторов, возвратов и взаимоотражений. Герои Петрушевской действительно не осознают «пороговости» своего существования, но через встречу на пороге своего или чужого дома драматург лицом к лицу сталкивает их с бытийными, «последними» вопросами — в индивидуальном раскладе, актуальном для данной личности в ее нынешнем, текущем состоянии. Петрушевская показывает неповторимое своеобразие переживания «пороговой ситуации» в самой гуще обыденного существования, она словно бы доставляет древнюю, мистическую и мистериальную в своей основе ситуацию «диалога на пороге» по месту жительства каждого.