

«САМОРАСПАД» ПЕРСОНАЖА КАК РЕПЛИКА В ДИАЛОГЕ: ПАРАДОКСЫ ОДНОАКТНОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Аннотация: Статья посвящена строению действия и диалога в одноактной драматургии. На примере анализа пьесы Л. Петрушевской «Вставай, Анчутка!» рассматриваются тенденции антидиалогизма, деконструкция действия и драматургической речи и синхронная работа по воссозданию целостного «образа мира» через карнавальное начало, балаганное слово, театральную игру, сконцентрированные в центральном персонаже.

Ключевые слова: одноактная драматургия, диалог, персонаж, Л. Петрушевская.

Как известно, в теоретических суждениях об одноактной драматургии на первый план обычно выдвигаются представления о компактности, «минимализме» поэтики, «экономичности» художественных приемов. Однако, авторы «одноактовок» и режиссеры одноактных спектаклей настойчиво говорят о сложности этой драматургической формы, когда внешнее «сужение потока действия» приводит к его концентрации, интенсификации, «в микродействии, микродетали» одноактной драмы открывается «много-много миров».¹

Пьеса «Вставай, Анчутка!» Л. Петрушевской со времени первых авторских «читок» и экспериментальных постановок продолжает удивлять сочетанием житейской простоты и запутанного алогизма, предельного отчаянья, надрыва и яркой игры персонажей, легкой нелепости случая и глубины постижения жизни.

Начинаясь явным недоразумением, несовпадением намерений собеседников, первая диалогическая мизансцена «Дед – Зябрев» не развивается, а быстро исчерпывает себя, завершается решающим объяснением, в котором аннулируется сам повод для вступления этих действующих лиц в диалог. Оказывается, что и причины для взаимодействия, контакта, конфликта между героями уже не существовало на момент начала разговора (*Зябрев*. Хорошо. Обмен отпал. Вы отпали. Я отпал...; 306)².

Основной стержень действия и диалога, поддерживающий интригу, обеспечивающий последовательность и причинно-следственную

¹ Докучаев Б.Н. Загадки малой драматургии. - М.: Сов. Россия, 1989. С.7-8.

² Петрушевская Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Пьесы. - Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. Далее цитаты из драматических произведений Петрушевской приводятся по этому изданию с указанием номеров страниц в скобках.

связь событий и реплик, не просто ставится под сомнение, но обнаруживает свое отсутствие, фиктивность. В результате размывается связь драматического диалога с реальностью: оказывается, что общение персонажей и речевое действие было изначально симулятивным – разраталось словно бы на пустом месте, вне подоплеку реальных событий, и все происходящее существовало только на уровне обмена словами.

Последовательная взаимосвязь реплик диалога в пьесе «Вставай, Анчутка!», объединенная логикой фабульного движения и очередностью введения в диалог новых персонажей, обладает, в сущности, дискретной внутренней структурой, раскладывается на «автономные» микродиалоги, диалогические мизансцены-дуэты. Компрессия одноактного драматического действия приводит здесь к «вертикальному» расположению линий коммуникации: локальные бытовые микродиалоги, даже отдельные реплики открывают через подтекст предыстории взаимоотношений, несиюминутные конфликтные ситуации, локальные семейные драмы, разные пути и обстоятельства, приведшие персонажей к данному сценическому положению. Диалог противоречивых, текучих, наслаивающихся друг на друга драматических коллизий, приводит к дестабилизации речевого действия, существенным несоответствиям словесного плана и «стоящей за ним» реальности.

Ж-Ф.Жаккар, рассматривая творчество Д. Хармса и, в частности, строение действия и диалога в пьесе «Елизавета Бам», опираясь на семиотический анализ «Лысой певички» Э. Ионеско, предпринятый О. и И. Ревзиными, обозначил общий для этих текстов ряд нарушений постулатов нормальной коммуникации, переходящих в распад самой изображаемой реальности как «мира индетерминизма»³. Если задаться вопросом о том, существуют ли и в какой мере поддерживаются постулаты нормальной коммуникации в диалоге персонажей пьес Л. Петрушевской, окажется, что короткое драматическое действие пьесы «Вставай, Анчутка!» выстраивается по принципу нарастания индетерминизма, демонстрируя всю цепочку «диалогических несоответствий». Однако у Петрушевской нарушение постулатов коммуникации выглядит не столько как открытый прием драматургической условности, имеющий целью «поставить под сомнение пригодность самого инструмента коммуникации, а именно языка»⁴, сколько раскрывается «от противного» – через усилия персонажей по *восстановлению* нормального диалога.

³ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. - СПб.: Академический проект, 1995. С. 218-220. См. также: Ревзина О.Г., Ревзин И.И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам. Вып. 284. – Тарту, 1971. С. 232-254.

⁴ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 228.

Целый ряд попыток установить причинно-следственную связь между сегодняшним разговором и предшествующими договоренностями («Зябрев. Мы договорились, что я приеду. <... > Теперь вспомнили? Вы мне говорили... А я утром вчера вам позвонил...» – 298; «Баба. Я к сыну пришла, от него письмо и перевод» – 302); растолковать связь отдельных фактов и действий других персонажей, то и дело возвращая их в сферу детерминизма при помощи вопросов: «Это за чем?», «При чем это?», «Откуда это вы взяли?» (301); стремление убедиться в наличии общей памяти, пересказывая друг другу хорошо известные семейные подробности (например, «Муж ведь Тани в отъезде. – Да, да, Вовочка в командировке. – Ему решили не писать, чтобы не расстраивать...» – 298); обеспечить сходную интерпретацию происходящего, напоминая, кто есть кто в этом доме («Я мама мужа вашего. <...> Вова мой сын»; «Это ваша забытая тетя»; «Это мой племянник» – 301, 303, 305); повысить устойчивость и информативность коммуникации при помощи общеизвестных постулатов и формул («Вы не расстраивайтесь» – 298; «Люди должны оставаться людьми»; «Люди должны быть помощниками»; «Криком беде не поможешь» – 300-303; «Будьте спокойны»; «Все будет хорошо» – 306 и т.п.) – персонажи, таким образом, совершают множество шагов, изначально направленных не к распаду, а к восстановлению «диалогических соответствий».

Но их волевые усилия имеют обратный результат: чем настойчивей индивидуальные действия по «наведению мостов», налаживанию адекватности и результативности разговора, тем отчетливей и стремительней наступает следующий общий этап его деконструкции: от конфликтного несовпадения намерений персонажей, закрытости сознания собеседников и уклонения от разговора – к имитации общения путем обмена стереотипными формулами; далее – к немотивированному вторжению в разговор новых действующих лиц; нетождественности обсуждаемой ситуации в сознании и речи разных собеседников – диалог лавинообразно скатывается к несовместимости интерпретаций происходящего, к демонстративному непониманию и неприятию сторон, переходящему, в заключительной сцене, в разрушение обычной бытовой речи, замену синтаксически связанных реплик ритмизованными фрагментами и семантически рассогласованными фразами, прямо уводящими в «мир индетерминизма» (такие плохо согласующиеся с обычной логикой и элементарным здравым смыслом реплики, как «здесь она не воскреснет, здесь ей надо будет притворяться», «положите ее часть на подушку, часть под одеяло, причем под одеялом насыпьте по всей длине»; «у нас уже все соседи ее принимают, подметают и нам дают»; 305-306).

Последовательное продвижение от правдоподобия семейно-бытовой сценки по линии распада нормальной коммуникации позволяет констатировать в пьесе «Вставай, Анчутка!» достаточно сильное действие иррационального, внебытового начала, которое, вторгаясь в диалог, «запускает» механизм его внутренней деконструкции.

Наибольшую интенсивность получает этот процесс, когда в поле индетерминирующего влияния захватывается один из главных постулатов драматургии – закон действенности драматического слова. Но принцип слова-действия, претворяясь буквально, как реализованная метафора, только усугубляет проблему поиска диалогических соответствий, поскольку превращается в демонстрацию саморазрушения персонажа.

Дед. Зачем ты сюда ввалилась?

Анчутка. Все, я рассыпаюсь прахом! (*Рассыпается прахом.*)⁵

Зябрев. Тетя Нюра!

Баба. Анчутка! Вставай! (305)

Причем, самораспад Анчутки, судя по репликам других действующих лиц, должен происходить не одновременно – в качестве «спецэффекта», а осуществляться в сценическом пространстве наглядно, постепенно, проходя различные стадии: сначала – «Маска смерти несколько ее не изменила», затем – «Начинает сразу пахнуть, вот как сейчас. <...> И скелета сразу не бывает», – и наконец, «Да откуда кто знает, прах, пыль, веником замести» (305). Несмотря на наглядно представленные подробности распада, этот сюжет ассоциативно связывает происходящее с чудесами волшебных сказок, актуализирует в памяти читателя/зрителя образы сказочных героев, которые рассыпаются прахом, ударившись оземь, при этом исчезают или воплощаются в новом облике. Аналогично, и сказочно-натуралистический «рецепт воскрешения» тети Нюры напоминает как волшебные эксперименты с живой и мертвой водой, так и приготовление физиологического раствора: «Положите ее часть на подушку, часть под одеяло, причем под одеялом насыпьте по всей длине. Понадобится шесть литров воды. Ведро у нее под кроватью. Соль поваренная, йод, сода по столовой ложке на ведро воды» (306).

Какова же природа персонажа по имени Анчутка и какие новые диалогические связи образует ее включение в действие?

⁵ Подобного рода ремарки в пьесах Петрушевской Д. Шаманский, например, оценивает как своеобразные постмодернистские «шутки» автора, создающие трудности и парадоксы при сценическом воплощении [*Шаманский Д.* «Литература не занимается счастьем» // Нева. 2004. № 9. С. 218].

С одной стороны, Анчутка прочно «привязана» к бытовому контексту: по сюжету, это домашнее прозвище странной, одиноко живущей тети Нюры Шеиной. С точки зрения внешнего действия и сюжетной интриги – это «комическая старуха» – с ее эксцентричностью, неуместными визитами к родственникам, чудаковатостью, легендами о том, что умеет заговаривать болезни и т.п. Она разговаривает сама с собой («А я каждое утро говорю себе: “Анчутка, вставай!”»); 302), задает нелепые вопросы («Ты что состарела так?»); «Это Коля! Ты не умер?»); 302 – 303); внезапно переходит от старческих жалоб («А кто мне что подаст. В магазине *ползаю...*»); 302) к озарениям и узнаваниям: «Анчутка. Это мой племянник, дайте мне руку пожать, имею право родному племяннику (*Пробивается к Деду, жмет ему руку*). Дед. Зачем ты сюда ввалилась?» (305) Или столь же стремительно входит в роль семейного доктора: «Где пациент?», – а по окончании «процедуры» требует от «пациента» немедленной реакции: «Все! Ответа нет. Они молчат. Баба. Правильно, значит вылечила» (303).

Имя этого действующего лица, очевидно, выбрано драматургом далеко не случайно, оно подключает к определенному кругу образов и представлений. Одновременно с комизмом внешнего порядка, Анчутка – существо потустороннее, ее происхождение связано со стихийным, языческим миром. С точки зрения мифологической, Анчутка – «нечистый дух, бес, водяной черт. Анчутка – одно из наиболее распространенных названий нечистой силы».⁶ Интересно, что многие особенности поведения героини Петрушевской вполне соответствуют характеристикам мифических анчуток. В соответствии со своей иррациональной природой, тетя Нюра-Анчутка врывается незваной в дом своих родственников, устраивает переполох, произносит странные заклинания, так же внезапно исчезает (рассыпается прахом). Сравним: Анчутка «быстро передвигается (летает)»⁷, «мгновенно отзывается на упоминание своего имени», «лучше о нем помалкивать, не то ... будет тут как тут...»⁸ – «Зябрев. Такси даже не понадобилось, прилетели прямо на крыльях. Ну, ваша тетя. Прямо на крыльях, одна нога там, другая здесь» (302); эти существа «умеют изменять свой облик», любят «проказить», но способны и «помрачить разум» человека⁹ – у Петрушевской «Она неистребимая»; «Она к нам каждый день является» (306).

⁶ Власова М.Н. Русские суеверия: энциклопедический словарь. – СПб.: Азбука, 1998. С. 22-23.

⁷ Анчутка [Электронный ресурс] // Terra incognita: энциклопедия таинственного и неведомого / Экзотическая зоология / Мистические и мифические существа. – URL: <http://www.incognita.ru/zoolog/mif/mif.htm>.

⁸ Анчутка [Электронный ресурс] // Дом Сварога: словарь / Славянская и русская языческая мифология. – URL: <http://www.pagan.ru/slowar/a/anchutka1.php>.

⁹ Славянская мифология. Анчутка [Электронный ресурс] // Планета Gods Bay:

Происхождение имени Анчутки восходит, по данным фольклорных исследований, к названию птицы¹⁰, а ее способность рассыпаться прахом и вновь «восставать для жизни» позволяет вспомнить, например, о возрождающемся из пепла фениксе.

Рассыпающаяся и способная вновь «собраться» Анчутка актуализирует в сознании читателя и другие мифологические и обрядовые параллели, она аналогична и образу Масленицы, периодическое сожжение которой – уничтожение в прах – как известно, знаменует избавление от сил хаоса и смерти, обновление жизненного круга¹¹, или «вынесению смерти» в виде чучела старухи, затем рассыпаемого, разбиваемого на части¹². В этом же ассоциативном круге находятся, например, и «амбивалентный», «карнавально оформленный» образ черта в мистериях, «похожий в этом отношении на дурака и шута», «представитель умерщвляющей и обновляющей силы»¹³, и Арлекин с его демоническим происхождением, «возглавляющий банду чертей», «посланцев смерти, явившихся за состарившимся временем, чтобы оно, умерев, омолодилось...».¹⁴ Драматург наделяет Анчутку иррациональным единством, синтезом противоположных сил: она причастна тенденциям распада, абсурдизации реальности, с одной стороны, и одновременно, обладает стихийной «волей к жизни», способностью «восставать» и вновь «являться», преодолевая ежедневный хаос. Нескладная престарелая «тетя Нюрочка», она же мифическая Анчутка, вступает в драматическое действие как персонификация карнавального начала, она создает своим присутствием «особый мир, веселья и праздничный, свободный от косной силы повседневной жизни»¹⁵, непосред-

энциклопедия мифологии. – URL: <http://www.godsbay.ru/slavs/anchutka.html>.

¹⁰ «Анчутка, в восточнославянской мифологии злой дух, одно из русских названий чертенят, по всей видимости, происходящее от балтийского названия утки (ср. литов. ančiūtė, «маленькая утка»). А. связан с водой и вместе с тем летает; иногда А. называют водяным, болотным» [Иванов В., Топоров В. Анчутка // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 50].

¹¹ Миллер В.Ф. Русская масленица и западно-европейский карнавал. – М., 1884; Пропп В.Я. Собрание трудов. Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования. – М.: Лабиринт, 2000. С. 84-89; Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. С. 153-155, 208; Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление. Глава II. Драматургия народного календаря. – М.: Искусство, 1989. С. 40-57.

¹² Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление. С. 50.

¹³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965. С. 290.

¹⁴ Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление. С. 49.

¹⁵ Асеев Б.Н. Русский драматический театр от истоков до конца XVIII века. – М.: Искусство, 1977. С. 75-76.

венно соединяет «серьезный и смеховой аспекты»¹⁶ восприятия повседневности и привносит в краткое завершённое действие одноактной пьесы бесконечную карнавальную игру в «смерть и воскресение одного и того же тела»¹⁷.

Иногда происхождение такого персонажа, как Анчутка, интерпретируется и еще более масштабно, связывается как с «нечистым», дьявольским началом, так и с силами созидающими, творящими вселенную.¹⁸ С этой точки зрения, в необычном персонаже Петрушевской соединяются, скорее, функции, демиурга и трикстера: с одной стороны, способность магически воздействовать и упорядочивать окружающую реальность, в том числе, и при помощи слова, и, с другой, откровенно шутовское, игровое поведение, дублирующее и пародирующее заложенное в ней же самой мирозидательное начало.

Отметим здесь еще один парадокс. В качестве действующего лица и субъекта речи Анчутка совсем не обладает способностью вести и развивать диалог с другими персонажами. Ее слово, напротив, внешне монологично. «Вваливаясь» на сцену, она на протяжении всего действия остается в пределах «автокоммуникации»:

Анчутка. А я каждое утро говорю себе: «Анчутка, вставай!» Встаю. <...> Каждое утро восстаю для жизни. Анчутка, говорю, вставай! Никто за тебя не встанет! И так девяносто три года борюсь со своей ленью.

Зябрев. Но это все в прошлом.

Анчутка. Анчутка, вставай. Во как. И встаю. А кто мне что подаст. ...и т.д. (302)

За исключением этих нескольких фраз, она практически не произносит развернутых, логически упорядоченных реплик, и во всех высказываниях прежде всего «являет» себя, «транслирует» свою жизненную энергию, но при этом слабо или искаженно реагирует на вопросы и за-

¹⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 9.

¹⁷ Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление. С. 8-9.

¹⁸ «Дело в том, что “анчутка” – это черт, именно черт, без всяких эвфемизмов и недоговорок, нечистый собственной персоной <...> Литовское *anciute*, “уточка”, вызывает весьма сложную цепь ассоциаций. Мало того, что утка по-литовски *antis*, так ещё в русском языке есть целый ряд слов, которые произошли от Антихриста – “антип”, “антик” и т.п. Отсюда же и анчутка, но, похоже, все еще сложнее. <...> Вначале, помним, земля была безвидна и пуста, и дух Божий носился над водами. Демиург ... по приказу Бога ныряет в воды за горстью земли, из которой потом создает нашу вселенную. Демиург, в сущности – огромная нырковая утка, “антис”, антихрист, Враг рода человеческого. Но он же и создал мир, говорят гностики. <...> Демиург, к которому обращаются ласково и вежливо, чтобы задобрить – или презрительно, ибо изначальный смысл понятия уже утрачен: анчутка» [Кизюков С.В. Бабай. - URL: <http://editor.rus-obr.ru/library/1075>].

мечания окружающих. Тем не менее, несмотря на внешний монологизм, одностороннюю направленность реплик, Анчутка обладает огромным диалогическим потенциалом, ее слово играет в структуре речевого действия особую роль. Заговор Анчутки, с одной стороны, окончательно дестабилизирует драматический диалог, разрушает его логическую структуру, но в то же время, прямо обращен к другому диалогическому уровню, направлен к скрытым «за спиной» повседневноности энергиям, способным повлиять на человеческое существование, к «бесконечности», которая, как заметил еще М. Метерлинк, «никогда не бездействует».¹⁹

Современные исследователи отметили, что в пьесе «Вставай, Анчутка!» «конструируется... псевдосакральная модель заговоров», в ней открывается уникальный «опыт якобы фиксации фольклора», «смесь христианских молитв, причетов и языческих обрядовых песен», Петрушевская-драматург «в данном случае выступает именно как сочинитель речи».²⁰ Самопародирование жанра достигается при помощи «подключения» к действию других персонажей, которые находят весьма оригинальную форму диалога с Анчуткой, пытаясь воспроизвести ее речь, «воскресить» тетю Нюру ее же методом, и используют в качестве магических заговорных формул считалки и кричалки.

Очевидно, что Анчутка обладает не столько мистическими способностями, даром ведуна и знахаря, сколько владеет балаганным словом, в котором в избытке присутствуют «оксюморон и алогизм», «словесные сочетания, образованные рифмованием и аллитерацией»²¹. Стилизованный заговор Анчутки, безусловно, заставляет вспомнить и «особую склонность к рифмованной речи», характерную для «профессионального стиля скоморохов»²², который часто характеризуется исследователями как поток речи, непрерывное высказывание в адрес толпы, причем чрезвычайно важна его ритмичность, «рифмованный поток сохраняет постоянную незавершенность, открытость текста», в

¹⁹ Метерлинк М. Сокровище смиренных // Метерлинк М. Полн. собр. соч. Т. 2. – Петроград, 1915. С. 68.

²⁰ Шаманский Д. «Литература не занимается счастьем» // Нева. 2004. № 9. С. 220–221. Отметим, что подобное же «сочинение» жаргонной речи присутствует в пьесе «Анданте»; в пьесе «Скамейка-премия» творчески создается драматургом образ искаженной русской речи старой эстонки Альмы Яновны; реплики и монологи Пьеро, Коломбины и Арлекина в «Квартире Коломбины» – тоже во многом откровенно сочиненные, пародийно заостренные образы речи актеров советского детского театра.

²¹ Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). – СПб., 2003. С. 151.

²² Адрианова-Перетц В.П. Сатирическая литература (1640-е – 1690-е годы) // История русской литературы: в 10 т. Т. II. Ч. 2. – М.-Л.: Изд.-во АН СССР, 1948. С. 205; Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. – Л.: Худож. литература, 1987. Т. 2. С. 363.

нем «выстраиваются в один ряд слова, принадлежащие различным, далеким друг от друга семиотическим кодам», не менее важна и непрерывность балаганного слова, «поскольку прекращение монологического процесса, удерживающего единство, слитность фона антимира, немедленно приводит к его исчезновению»²³ (аналогично и приостановка монолога Анчутки, возвращение в обыденную реальность вопросом «Ты зачем сюда ввалилась?») немедленно завершается распадом персонажа).

Другие сценические партнеры Анчутки, в особенности, Дед и Баба, попадая в поле ее воздействия, тоже начинают восприниматься как актеры балаганного театра. Основания для таких сближений дают материалы по истории русского театрального искусства, так как эти персонажи тоже по происхождению связаны с традициями русских игрищ, скоморошских действ, балаганных представлений. В частности, Дед – не только фигура, традиционная для балаганного театра – «балаганный дед», «карусельный дед»²⁴, он еще и «обязательный, часто главный персонаж ряженных», причем выступает он «нередко в паре со старухой»²⁵. Б.Н. Асеев, воссоздавая историю русского театра от его истоков, отмечает, что одними из первых русских комедий были, наряду с «пародийным изображением церковной службы», «комическим диалогом мужика с барином» – и «комические сценки с участием хитрого старика, притворяющегося глухим»²⁶. Кроме того, необходимо учесть и мифологическую семантику этого образа: «Дед у всех славян служит эвфемизмом нечистой силы <...> различных низших демонов – домового <...> лешего ... водяного ... полевика,

²³ Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). С. 152.

²⁴ «...Замыкающий на себе все ярмарочное пространство», «наиболее карнавализованный персонаж», «своими речами он продуцирует дух “чрезмерности”, “избыточности”», «его действия суетливы, беспорядочны; постоянная подвижность выдает желание быть одновременно “и здесь и там” ...резкие переходы от хохота к преувеличенной серьезности или плачу, активная жестикуляция и мимика, насмешки над толпой и самим собой ... все это нацеливалось на дестабилизацию нормы восприятия, *подготавливая публику на прием любой информации, какой бы нелепой или абсурдной она не казалась*» [Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.). С. 152-153]. См. также: Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – нач. XX в. – СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 159-176.

²⁵ Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под общей ред. Н.И. Толстого: В 5 т. Т. 2. – М.: Международные отношения, 1999. С. 41.

²⁶ Асеев Б.Н. Русский драматический театр от истоков до конца XVIII века. С. 69. Даже характер сценического поведения Деда в пьесе «Вставай, Анчутка!» словно бы связан общей памятью с образом балаганного старика, который «сновал» по узкому пространству балкона, «то убежал за занавески, то внезапно выскакивал ... и вел свой разговор с публикой» [См.: Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – нач. XX в. С. 160].

вампира ...хранителя кладов ... духов болезней»²⁷. Следовательно, герои пьесы Петрушевской, в особенности Дед и Баба, обнаруживают не только сюжетное, но и архетипическое родство с Анчуткой, и можно предположить, что на сцену здесь выходят не столько персонажи социально-психологической драмы, с их правдоподобием характеров, биографий, обусловленностью речевых характеристик, сколько компания демонических масок народной комедии, шутов балаганного театра.

Анчутка отчетливо напоминает игроца-скомороха, она устраивает целое представление: то приговаривает и, возможно, пританцовывает, движется в ритме своей заговорной речи, то задает нелепые вопросы, то рвется пожать руку, то жалуется, то кричит и стучит в стенку, наконец, падает замертво. Игровой характер поведения других персонажей также не вызывает сомнений, лукавые балаганные интонации прорываются во многих комических выходах, шутовских репликах и жестах.

Вся сцена с участием компании персонажей Петрушевской (Дед – Баба – Анчутка – «Профессор»/Зябрев) отдаленно напоминает даже квартет масок комедии дель арте²⁸, с точки зрения игрового действия их диалог выглядит как карнавальная импровизация, каскад комических реприз, намеренное одурачивание публики и друг друга, внесение нелепости и абсурда в обыденную ситуацию, и кульминация этого шутовского действия – разыгрывание мнимой смерти и неизбежного воскресения Анчутки.

Исследователи поэтики балагана определяют его как «широкое внутреннее пространство, где всему найдется место»²⁹, балаганный мир «представлен открытым... это значит: смерть не окончательна, хотя и жизнь не бесконечна»³⁰. «Двоичность» поэтики балагана означает «мерцание настоящего и мнимого, истины и ее облика, явления и сущности»³¹, игра балаганных актеров воспринимается как «своего рода молитва», которая «соединяет противоречия, раздирающие человеческую жизнь, и позволяет ей до поры до времени оставаться жиз-

²⁷ Славянские древности: Этнолингвистический словарь. С. 41.

²⁸ См.: *Молодцова М.* Комедия дель арте. История и современная судьба. – Л.: ЛПИТМИК, 1990; *Миклашевский К.М.* La commedia dell' arte. – СПб., 1914-1917; *Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия. – М.: АН СССР, 1954; *Болджиев Г.Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. – Л.: Искусство, 1973. (Гл. вторая. С. 48-95).

²⁹ *Мильдон В.И.* Балаган в литературе (введение в философию балагана). – М., 1993. С. 54.

³⁰ Там же. С. 33. См. также: *Заржецкий В.В.* Традиции балагана в русской современной драматургии: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. С. 217-218.

³¹ *Заржецкий В.В.* Традиции балагана в русской современной драматургии. С. 47.

нию»³². Отметим, что присущие балаганной поэтике комический беспорядок, атмосферу суматохи, путаницу понятий, органично включающую «элементы абсурда» исследователи интерпретируют не как деструктивное, но как упорядочивающее начало, направленное на «оживление» повседневности за счет деструкции привычных поведенческих норм и хаотизации, чем, в свою очередь, достигается и примирение человека с жесткими условиями жизни».³³ Природа балаганного представления, как и сущность карнавала, направлена на борьбу с «серьезным представлением серьезного», связана с восстановлением полноты бытия, целостности мира: «Насмешка балагана – это возвращение объема тому, что ... представлено плоско, однобоко, т.е. неистинно. Смеясь над серьезным, балаган возвращает мирскому его священное измерение, а иронизируя над священным, опускает его с заоблачных высей до постижимой человеком высоты. Следовательно, балаган, смеясь, очеловечивает жизнь, которой нет дела до человека; позволяет людям удержаться на грани и не сваливаться в одну сторону»³⁴.

Врываясь в диалог, Анчутка в пьесе Петрушевой действует вполне в русле этой традиции: она всеми силами уничтожает, разгоняет, заклинает («пыль-пыль, рассыпья, растворишься, разложишься, прах» – 303) гнетущую серьезность реальности, демонстрирует ограниченность бытийно-трагического отношения к повседневности, использует как мирозидательную энергию сакрального жанра – заговора, так и «хаотизирующий» творческий потенциал балаганного слова, чтобы наполнить драматическое действие и речевую ткань пьесы новой степенью диалогичности. Благодаря этим усилиям формируется динамичность, особая неоднозначность, разносторонность, и в то же время объемность и цельность драматического действия. В диалогизирующем движении драматург позволяет персонажу дойти до крайней точки – подвергнуть «амбивалентному смеху» самое серьезное и непреложное событие – «диалогизировать изнутри» смерть.

Анчутка, рассыпаясь прахом, дает повод для чисто игрового взаимодействия между персонажами. Они самозабвенно, как дети или как мастера актерской импровизации, «отыгрывают» сюжет смерти, корректируют предполагаемые обстоятельства, не испытывая в ходе этого представления ни ужаса, ни отчаяния, помня о том, что тетя Нюра – «неистребимая»:

³² Мильдон В.И. Балаган в литературе. С. 28.

³³ Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). С. 151.

³⁴ Мильдон В. Балаган в литературе. С. 37.

Важно и то, что диалог с распавшимся в прах персонажем не прекращается, пограничное состояние Анчутки оказывается в итоге не финальной точкой деконструкции действия и диалога, но периодически повторяющимся явлением, оценивается и как элемент актерской игры, и как часть продолжающейся дискуссии. Балаганный, абсурдный финал пьесы создает ситуацию, в которой смерть так же, как и мука повседневного существования, осмеивается, ее восприятие становится амбивалентным, что дает возможность высвобождения личностной энергии для человека, пришедшего в отчаяние, задавленного проблемами обыденного существования. Показательно, что обновление жизненного круга, которое связано с вмешательством карнавального начала, совершается здесь на малом пространстве, «в отдельно взятой» квартире. Но интенсивность этого процесса неправдоподобно высокая, поскольку явление Анчутки оказывается не исключительным событием, а ежедневным ритуалом, частью повседневности: «Дед. Все равно ждать до завтра придется. ...Она к нам каждый день является. ...Каждый день трясемся, что она не соберется. <...> А ей сказать, она примет близко к сердцу и два раза в день придется выметать» (306).

«Неистребимость» жизни, утверждаемая в скандальном, хаотическом, готовом развалиться, отчаянно несчастном мире – вот стержень, на котором держится действие пьесы. «Трагедия каждого дня», подвергаясь деконструкции, выворачиваясь наизнанку, рассыпается прахом вместе с Анчуткой, оборачивается каждодневным балаганом, который разыгрывает «неистребимая» тетя Нюра.

