

УДК 82

DOI: 10.18101/1994-0866-2018-2-2-69-76

**ЛИТЕРАТУРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АЛЛЮЗИИ
В ЦИКЛЕ ОДНОАКТНЫХ ПЬЕС «КВАРТИРА КОЛОМБИНЫ»
Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ**

© *Имхелова Светлана Степановна*

доктор филологических наук, профессор,
Бурятский государственный университет
Россия, 67000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 6
E-mail: 223015@mail.ru

На материале одноактных пьес писательницы раскрывается специфическая, ключевая для всего творчества Л. Петрушевской особенность – обилие литературно-мифологических реминисценций в сюжетах насквозь бытовых, преувеличенно приземленных. Во всех четырех пьесах цикла «Квартира Коломбины» эта ситуация носит гротескно-комедийный характер, но постепенно открывает серьезной смысл диалога и действия, потому что бытовой сюжет вписан в универсальные ситуации. И постепенно основная коллизия перерастает в коммуникативную встречу, когда непривлекательные на первый взгляд героини оказываются способными на понимание и отзывчивость, пусть искаженную и мимолетную. В кульминационный момент осуществляется переход героев в состояние, близкое к экзистенциальному и бытийному. Включенность в действие яркой театральной игры, освященной мифологическими и архетипическими аллюзиями, придает заключительной пьесе, давшей название всему циклу, смысл универсальной формулы «Весь мир – театр».

Ключевые слова: одноактная пьеса; комедия; бытовая ситуация; бытийное осмысление; театральная игра.

Как драматург Л. С. Петрушевская известна своими пьесами «Чинзано» (1973), «День рождения Смирновой» (1977), «Уроки музыки» (1973), «Три девушки в голубом» (1980), «Московский хор» (1992), в разные годы поставленные театрами страны. Меньше известны ее одноактные пьесы, но они играют в ее творчестве немаловажную роль. Они созданы в идейно-концептуальном русле не только драматургии, но и всего состава эпических жанров писательницы. Об этом свидетельствует проявление в одноактных пьесах Петрушевской литературно-мифологических мотивов и образов.

Из таких циклов одноактных пьес, как «Бабуля-Блюз» (1996), «Темная комната» (1996), «Опять двадцать пять» (2006), выделяется цикл «Квартира Коломбины», в который входят «Любовь» (1974), «Лестничная клетка» (1974), «Анданте» (1975) и заключающая цикл пьеса «Квартира Коломбины» (1981), в самом названии содержащая имя героини средневековой комедии дель арте. Введенные в цикл женские образы таким образом приподымаются над обыденной реальностью, выводят к архетипически узнаваемым универсальным образам-типам.

Целостность цикла проявляется на уровне особенностей хронотопа: действие во всех четырех пьесах происходит в замкнутом мире комнат, квартир, чья имущественная ценность очень важна для героев и прозы, и драматургии Петрушевской. Но общее название цикла – «Квартира Коломбины» придает «квартирному вопросу» еще и театрально-игровое значение.

Цикл как целостная структура развивает общие для всего творчества Л. Петрушевской темы семьи, дома, женской судьбы, а своеобразие циклу придает противопоставление героев по принципу, имеют ли они свой дом или не имеют и являются бездомными. Основные коллизии как раз и связаны с этим противопоставлением и обеспечивают драматизм, который усиливается от первых двух пьес «Любовь» и «Лестничная клетка» к третьей – «Анданте» и рассеивается в заключительной, четвертой пьесе. Последовательное развертывание «квартирного вопроса» и составляет общее развитие действия всего цикла, т. е. становится действообразующим. Не менее важным для цикла является апелляция к комедийно-игровому характеру действия, которое часто пародирует форму и содержание средневековой комедии дель арте с любовным треугольником в центре: Пьеро, Коломбина и Арлекин.

Действие первой пьесы «Любовь» происходит в комнате коммунальной квартиры, «тесно обставленной небогатой мебелью, повернуться буквально негде, и все действие идет вокруг большого стола» [4, с. 133]. Новобрачные Света и Толя в первый же совместный вечер выясняют отношения «через стол», так и не сядут за него в качестве только что образовавшейся семьи. Из их диалога становится ясным – правда, на первый взгляд, – что они заключили брак не по любви, а по расчету, и подробно перечисляют в диалоге причины их скоропалительного бракосочетания.

Хронотоп тесной комнаты в их диалоге расширяется за счет сведений из прошлого Толи, который рассказывает Свете об учебе в Нахимовском училище в Ленинграде, о службе на подводной лодке, потом о работе на буровых в степях Казахстана, наконец, об университете в Москве, где встретился со Светой, а после окончания учебы уехал по направлению в Свердловск. Автору нужно отметить при этом, что, в сущности, он на настоящий момент бездомный, т.к. сорвался из Свердловска, продал дом матери в родном городке и теперь мечтает о собственном доме и о семье, строит планы приобрести кооперативную квартиру. А Свете есть где жить и, хотя она прожила всю жизнь в Москве, у нее есть мать, общая с ней комната, но она тоже одинока и хочет любви и семейного счастья. Обо всем этом они говорят, спорят, и в спорах, ревнивых подозрениях Светы и повторях одних и тех же объяснений и оправданий Толи возникает момент нешуточной ссоры, которая завершается сгоряча принятым обоюдным решением аннулировать брак.

И здесь, согласно итальянской комедии положений, в пьесе появляется третье лицо, и оно готово воспользоваться размолвкой героев и окончательно разрушить их любовные взаимоотношения, – это мать Светы Евгения Ивановна, но ее попытки лишь укрепляют союз дочери и зятя. Она заявляет им, что ей не нравится брак дочери с человеком, который ради московской прописки посягает на ее жилые метры, хочет разрушить их с дочерью привычную жизнь. Увидев прямое отсутствие любовных отношений между дочерью и новоиспеченным зятем, она прогоняет – «вытесняет его за дверь». Но именно в этот момент, играющий роль драматической развязки, двум молодым людям вдруг становится ясно то, что еще только намечалось в длинном диалоге: друг без друга они уже не смогут жить. Вытесненный за дверь Толя «приоткрывает дверь силой». Света «хватает его за протянутую в щель руку» и кричит: «Толик!». Сцену ухода Светы и Толи Евгения Ивановна комментирует словами: «Начинается житье» [4, с. 147].

Пьеса «Любовь», на первый взгляд, напоминает бытовую психологическую драму (именно так интерпретирован жанр пьес, поставленных на сцене, например, «Три девушки в голубом» в постановке М. Захарова в 1983 г.), но жанровой доминантой становится комический диалог героев: это неуклюжие объяснения Толи, который все убеждает Свету, что не в состоянии кого-то любить («...это не в моих силах», «Я урод в этом отношении»), что он ее выбрал, потому что множество кандидатур «отпадали» и что «из всех одна ты мне подходила»; это мелочные ревнивые придирки Светы, считающей, что Толя думал о ней «как о последнем варианте, который остается, когда все другие отпадают» [4, с. 143].

Диалог трех героев открывает внутренние движения трех героев, перемены в их настроении составляют основные перипетии действия. Автор работы о поэтике одноактной драматургии Петрушевской Е. А. Меркотун так определяет функции диалога, составляющего все содержание пьесы «Любовь»: «При лаконичности и схематизме действия внешнего, основной драматургический потенциал смещается в речевую сферу. Процесс диалоговедения предстает содержательным и внутренне драматичным, выстраивается в особое действо со многими участниками... действие, происходящее, в основном, в сфере языка и сознания героев, завершается подлинно драматургической развязкой и катарсисом – принятием решения, поступком, организующим реальную действительность и судьбу персонажей» [2, с. 12].

Вместе с тем имеющийся в пьесе скрытый за каждой фразой психологический план выявляется только в комическом поведении героев. Как бы Света ни хотела услышать Толино признание в любви, она его так и не получит, зато зритель ощущает несоответствие слов героя манере его речи, вызванное нежеланием громких слов и пылких объяснений. Комичны реплики, сказанные невпопад или с каким-то умыслом (например, украинизм в Толиной речи, когда на вопрос Светы, точно ли он был уверен в ее согласии на его предложение выйти замуж, он шутливо отвечает: «А як же»), комичны фразы, не имеющие отношения к только что сказанному собеседником или опровергающие только что сказанное самим героем. Так, Толя одно за другим может произнести утверждения самые противоположные: «Я тебя не любил. Но я тебя наметил еще в университете» [4, с. 138]; в одном месте он говорил, что дом, который он продал, «хороший и двухэтажный почти», а в другом – «хороший двухэтажный дом». Или мысль о том, что во время учебы в университете у него «все кандидатуры отпадали», кроме одной – Светы, не раз повторяется в разных выражениях, вот почему та раздраженно отвечает: «Оставь, я это уже слышала» [4, с. 140].

Эти повторы у Толи, иногда утрированные, сказаны монотонно, даже в форме вопросительных предложений, звучащих как утвердительные, потому что в них уже заложен его ответ. Так, неожиданно пришедшая Светлана Евгеньевна, полуоправдываясь, почему не поехала к родственникам, замечает, что постель не мягкая, а значит, «фиктивный, оказывается, брак», а Толя на это отвечает вопросом: «Почему фиктивный» – без вопросительной интонации. И затем комично звучит двойное подтверждение: «Она не фиктивно, мы не фиктивно» [4, с. 146–147]. Правоту этих слов можно увидеть в словах матери Светы, выпроваживающей Толю:

Евгения Ивановна. ...Я его не пускаю, он все нахрапом действует... Иди, иди. Один день побыл в Москве – предложение, а она приняла. Потом ис-

чез, где неизвестно время проводил, а ты все ждала, все бегала к телефону за других. Уходи-ка, не стой на дороге. (*Наступает на Толю.*) [4, с. 147].

Эти слова опровергают мнение о том, что любовь молодых героев возникла только в данный момент [1, с. 28]. Действие пьесы включает и время внесценическое, поэтому любовь Светы и Толи выступает вполне сформировавшейся, не смотря на то, как двусмысленно и туманно «оформляет» свое чувство герой.

Комизм не закрывает серьезной, бытийной подоплеку диалога и действия, потому что сюжет, бытовой и психологический, вписан в универсальные ситуации, как пишет Н. Каблукова, моделирует «процесс существования человека в разных слоях одновременно: жизнь человека в конкретной бытовой реальности; ненацеленное и недейственное положение человека в обществе, государстве; внутренние противоречия человека и алогизм отношений, вызванный несовпадением душевных порывов и опыта их бессмысленности; универсальный план обозначает ситуации проявления универсального бытия. Этот план выводит к авторскому пониманию» [1, с. 297].

Универсальность здесь подчеркнута и переключкой с итальянской народной комедией дель арте, и если учесть пьесу как открывающую цикл под названием «Квартира Коломбины», то становится понятным распределение ролей-масок трех героев: неуверенной Коломбины, влюбленной в незадачливого Пьеро, а роль житейски опытного Арлекина отдана матери, за ней же стоит Автор, ее устами произносящий финальную фразу: «Начинается житье». Почти как в русской версии комедии дель арте – драме «Балаганчик» А. Блока, поставленной В. Мейерхольдом в 1906 г.

Финальная сцена связывает первую пьесу цикла со второй, где действие происходит на лестничной площадке, – пьеса так и называется: «Лестничная клетка». Снова перед нами треугольник: Юра и Слава встречаются с Галей по ее брачному объявлению. Снова действие-диалог происходит в тесноте пространства, обозначающего вход в коммунальную квартиру – у Гали есть соседка. Пространство может расширяться, удвоиться в контексте вечного «квартирного вопроса, например, в момент, когда Юра передает свой страх от будущей семейной жизни и рисует ее после «расписки» в загсе: «А потом в одной комнате теща, и семья, и ребенок. Каша какая-то» [4, с. 155]. И на примере друга Славы, который «гуляет» от семьи с тещей, потому что имеет свое житейски-социальное знание: «...семья в наше время не существует... Существует женское племя с детенышами и самцы-одиночки» [4, с. 156].

Дальнейший диалог, дважды прерываемый приходом соседки, делится также на две части: в какой-то момент разочарованные в том, что Галя не впускает их в квартиру (она безуспешно роется в сумочке в его поисках), Юра и Слава делают вид, что ушли ни с чем, и сразу же возвращаются. Разыгрывая женихов, они хотят всего лишь выпить, закусить и приятно провести время. Видят, как Галя стучит кулаком дверь, а потом стоит, прижимаясь лицом к двери:

«Юра зажимает Гале глаза.

Г а л я. Ой! Ну кто это?

Юра не пускает Галю.

Ю р а (*тонким голосом*). Угадай! Ктё этё?

Галя сразу успокаивается, стоит неподвижно, как бы прислушиваясь к своим ощущениям.

Г а л я. Вы, Юра?

Юра отпускает. Между Галей и Юрой что-то в это мгновение произошло, их интонации меняются [4, с. 153].

Неожиданно для героев меняется и ситуация: Юра от неожиданности переходит на «вы», а у Гали исчезает настороженность. Вторая часть пьесы «Лестничная клетка» развивается как диалог, не лишенный искренности: Галя откровенно говорит о желании угодить больной матери, подарив ей «внучонка», даже Слава разговорится и будет давать советы Гале, как прожить день, «чтобы не было мучительно больно. А было мучительно хорошо» [4, с. 157]. И когда понимают, что в квартиру они так и не попадут из-за вернувшейся соседки Гали, все-таки не уходят, продолжают разговор вроде бы в привычном тоне, но договорятся до того, что оба выразят согласие жениться. И непонятно, шутят или говорят серьезно эти прожженные циники, поскольку неожиданно для себя столкнулись с неопытностью и наивностью новой знакомой. Они сыплют расхожими цитатами, прибаутками вроде «Сплю на новом месте – приснись жених невесте», невпопад повторяя: «Два друга и подруга». Окажется, два друга играют в похоронном оркестре и даже обещают сыграть марш Шопена, если понадобится, «если мама, не дай бог...». Смягчившись, Галя откликается на их согласие получить желаемое угощение прямо на лестничной клетке, уходит и возвращается со словами: «Вот тут... Хлебушко. Колбаски нарезала... Сыр. И вот» [4, с. 159]. Получив и закуску, и выпивку, двое мужчин удаляются, а современная Коломбина молча смотрит им вслед.

Бытовое до анекдотичности или абсурдности действие, как и в первой пьесе, реализуется в речевой и внутрисубъектной сферах. Автор при этом отказывается от какого-либо модально-оценочного плана, и только предъявляет противоречивость, незавершенность комически-бытовой ситуации, перерастающей в событие коммуникативной значимости, когда герои ощущают момент перехода в состояние, близкое к экзистенциальному и бытийному. Юра и Слава, глядя на Галю, произносят фразы, которые звучат одновременно обыденно-шутливо и необычайно серьезно: «Вы нас не знаете», «Мы способны на чудо» [4, с. 158].

Конкретный комедийный план любовного треугольника (или его подобия) переводится в план встречи трех сознаний, наполненных динамикой повседневного быта, за которой обнаруживается драматизм бытийного существования отдельного человека. Об одноактных пьесах Л. Петрушевской один из исследователей так и напишет: «Установление диалога, налаживание коммуникации воспринимается здесь как ценность бытийного порядка» [2, с. 7].

В следующей, третьей пьесе «Анданте» также имеется любовный треугольник в лице мужчины по имени Май (он посол в восточной стране) и двух женщин – жены Юли и любовницы Бульди (сокращенная кличка от фамилии Бульдина). Действие построено на игровом, шуточном диалоге, направленном в адрес еще одной героини – наивной Аурелии, сокращенно Ау, которая снимает квартиру, принадлежащую Маю. Он приезжает в Россию лишь на время отпуска, в свою квартиру, которую снимает Аурелия. Именно ей по ходу действия Юля рассказывает о современных способах, делающих женщин «неотразимыми» с помощью особых таблеток: «бескайтов», «метвиц», «пулов», собеседница же не понимает, что речь идет о наркотиках.

В общении Ау – бездомной молодой женщины с вернувшейся из-за границы троицей происходит под влиянием тех модных, активно тиражируемых в

массовой среде социальных стандартов, которые так действуют на нее – недаром ее укороченное имя звучит, как эхо, улавливая в рассказах Юли признаки достойного существования, заключающиеся во внешне-вещевых атрибутах. Причем эти атрибуты причудливо перемешаны с символами, знаками подлинной культуры, когда Ау поверила, чем она сможет овладеть в ответ на ее наивные угрозы вывести на чистую воду двоеженца Мая.

А у. ...Ладно, дубленку... Бумажный трикотаж. Сапоги... Косметику... белье, только не синтетику... Духи: Франция, книги: Тулуз-Лотрек, все импрессионисты. Детективы: Америка. Аппаратура: хай-фай, квадрофония, как у Левина. Музыка! Графика Пикассо, альбом эротики, Шагал, репродукции... Билеты на Таганку. Русские церкви! Интересная высокооплачиваемая должность! Бах, Вивальди, пластинки» [4, с. 170].

В финале, когда троица под влиянием бескайтов полна любви ко всему миру и к молодой шантажистке, узнавшей о тайне их «треугольника», обещают ей целый набор атрибутов «счастливой» жизни, героиня идет дальше в перечислении желаемого и «проговаривает» затаенное желание в конце списка, перемешав материальные ценности с ценностью, оправдывающей существование женщины: «Фарфор “Кузнецов и сыновья”! Дом на набережной! Машина! Машина времени! Поездка на воды! Фрегат Паллада! Сына!» [4, с. 171]. Вторя «иностранный» речи, которая похожа на ругательства («чурчела», «кишкильды», «кындырбыр», «шантэ кранты» и т.п.) и которую Ау не понимает, она тоже входит в транс, желая хотя бы в мечтах устроить свою неудавшуюся жизнь.

Все три героини – это очередные «три девушки в голубом» Л. Петрушевской, они не имеют дома, семьи, образования, профессии. Юля, как и Ау, не имеет своего угла, находится в полной материальной зависимости от мужа, соглашаясь с жизнью втроем. Бульди не может жить в квартире своих родителей, где очередной «капитальный ремонт санузла. Как раз к нашему приезду все затопило». Самой Ау – Аурелии тоже некуда и не к кому идти: «Муж со мной разошелся, когда я в больнице лежала, ребенка потеряла» [4, с. 167]. В то же время все три женщины живут как в виртуальном мире, а свое бедственное положение считают временным, надеясь на скорое выгодное замужество, на волю обстоятельств. И мужчина также мирится с двойственным положением, называя себя однолюбом, потому что «женат на одной и живет с одной».

В финале трое поют в экстазе любви к своей глупенькой жилице: «...ты уснула... Подставь щеку! Подставь другую!.. Мы тебя, малюточку, так любим в этот час! Анданте, анданте, анданте!» [4, с. 171] и вчетвером «ходят хороводом». В соответствии с «анданте» (умеренный, средний, темп в музыке) происходит замедление действия, освобождение на миг от тревог и волнений, разрешение коллизий снятием всех противоречий и неустроенностей. Библейская фраза выглядит более чем уместной в таком событии, где три Коломбины и один Арлекин объединены общим хороводом, игрой и розыгрышем. Состоялось их примирение в коллективном архаическом хороводе, пусть иллюзорное, пусть оно вскоре исчезнет одновременно с действием наркотических веществ. Но в этом примирении (почти библейском) соединяются бытовые и универсальные смыслы образов, бытовые проявления жизни и бытийный смысл существования, ощущаются и комизм человеческих притязаний, и общий драматизм жизни.

Игровая окрашенность действия усилится в последней, четвертой пьесе, которая и дала название всему циклу – «Квартира Коломбины». Она наиболее

точно отвечает классическим жанровым сценкам с традиционным треугольником – муж появляется в момент свидания жены с любовником, с переодеваниями мужчины в женщину, с наклеенными и отваливающимися усами. Имена и ампула персонажей повторяют ведущие маски комедии дель арте: Коломбина, Пьеро, Арлекин. Монологи и диалоги имитирует импровизационный характер итальянской комедии, всегда учитывающей злобу дня: о советском общепите («в кулинарии... из их ресторана отходы... У меня соседи этими котлетами собаку кормили... Вызвали ветеринара. Он собаке искусственное дыхание сделал, говорит: эти котлеты сами ешьте, а собаке это вредно») [4, с. 173], о маленьких зарплатах молодых специалистов, о вечном дефиците и спекуляциях импортом и пр. Веселая комедийная тональность пьесы, как всегда у Л. Петрушевской, неоднозначная и противоречивая, подразумевает и другую, оборотную сторону «закулисной» театральной жизни. А в ней ведущее место принадлежит не актерам, а режиссеру.

«Коломбина. Он давно уже ушел из дома!

Пьеро (*вскакивает*). На репетицию.

Коломбина. Чудачок! Ко мне.

Пьеро (*выходит из-за стола*). Давно?

Коломбина. Да уже месяца два будет. Садитесь» [4, с. 173].

Пародийные и пародирующие сценки театральной жизни в пьесе передают бездомность и семейную неустроенность, драму непризнанных талантов, годами играющих «котиков с усами» на детских утренниках (Пьеро), стареющих «субреток» (Коломбина), разбитые семьи и выгодные браки.

Театральные имена героев указывают на их жизненные ампулы, в них стерта личностная, индивидуальная идентичность. Коломбину Арлекин называет «Колей», она пытается на домашней репетиции играть Ромео, у Пьеро не растут ни борода, ни усы, а когда приклеенные усы «котика», сожравшего колбасу со стола Арлекина, отваливаются, он предстает в облике «девочки», к которой начинает питать склонность режиссер. И тогда Коломбина, только что теряющая голову из-за молодого Пьеро, начинает увещевать режиссера: «Арик, приди в себя», «Арик, уймись» и т.д. А когда увещевания не действуют, происходит неожиданное, по-театральному талантливое перевоплощение Коломбины в «председателя комиссии по борьбе... по работе с молодыми», которая(ый) объявляет повестку заседания и командным голосом разрешает ложную ситуацию. О репрессивном дискурсе власти в советскую эпоху, других ритуальных практиках уже было сказано не раз применительно к одноактной драматургии Л. Петрушевской [3, с. 30; 5].

Причудливое соединение бытовой повседневности и театрально-карнавальной стихии приводит к тому, что маски-ампулы у Петрушевской получают возможность свободного перемещения из образа в образ, импровизированного жонглирования ролями. Автор в «Квартире Коломбины» создает эффект обыгрывания формулы «Весь мир – театр» в самых обыденных ситуациях, и эта возможность внесения в быт яркой игры, освященной древними (мифологическими и архетипическими) основами театрального искусства придает пьесе бытийный, универсальный смысл.

Таким образом, каждая пьеса цикла в отдельности представляет собой автономное завершенное художественное произведение, отличное от других по жанру, сюжету, системе действующих лиц. «Любовь» – лирическая комедия, «Лестничная клетка» – бытовая драма, «Анданте» – эксцентрическая комедия,

«Квартира Коломбины» – комедия-фарс, и все они одинаково подчеркивают социально-бытовую повседневность. В то же время в соседстве с другими каждая из пьес актуализирует условную, богатую ассоциациями реальность, где знакомые имена, заглавия, культурные и литературные аллюзии и реминисценции придают тексту универсальный, бытийный характер.

Скрепляющей основой для пьес из цикла Л. Петрушевской служит, как было сказано, литературно-мифологическая перекличка с текстами культуры, на что указывают библейская символика, образы и приемы комедии дель арте, которые когда-то были обыграны в пьесе А. Блока «Балаганчик». Впечатление художественного единства поддерживается в семантических связках между пьесами, в динамике ритма и жанровой специфики: от лиризма – к пародии и фарсу, в развитии перехода от реалистической стилистики («Любовь», «Лестничная клетка») к условно-игровой («Анданте», «Квартира Коломбины»).

Литература

1. Каблукова Н. Освоение абсурда и поэтика абсурда в реалистической драме Л. Петрушевской // Русская литература в XX веке. Имена, проблемы, культурный диалог. – Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 2009 – Вып. 10. – С. 294–310.
2. Меркотун Е. А. Поэтика одноактной драматургии Л. С. Петрушевской: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2009. – 288 с.
3. Никулина Е. В. Драматический цикл одноактных пьес Л. Петрушевской «Квартира Коломбины» как художественное целое // Вестник Том. гос. ун-та. Филология. – 2009. – № 328. – С. 27–30.
4. Петрушевская Л. С. Песни XX века. Пьесы. – М.: СТД РСФСР, 1988. – 240 с.
5. Плеханова И. И. Природа ритуального в пьесах Л. Петрушевской (цикл «Темная комната») // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 2009. Вып. 10. – С. 272–293.

LITERARY AND FOLKLORE ALLUSIONS IN THE CYCLE OF ONE-ACT PLAYS “KOLOMBINA'S APARTMENT” BY L. PETRUSHEVSKAYA

Svetlana S. Imikhelova

Dr. Sci. (Phil.), Prof.,

Buryat State University

6 Ranzhurova St., Ulan-Ude 670000, Russia

The material of the writer's one-act plays of L. Petrushevskaya's reveals a specific - and key for all of her work - as an abundance of literary and mythological reminiscences in thoroughly everyday, exaggeratedly mundane subjects. In all four plays of the cycle, this situation is grotesque-comedic, but gradually reveals the serious meaning of dialogue and action, because the everyday plot is inscribed in universal situations. And gradually the main collision develops into a communicative meeting, when unattractive at first glance, the characters are capable of understanding and responsiveness, albeit distorted and fleeting. At the culmination moment, the moment of heroes' transition to a state close to existential can be seen. In the last play, which gave the title to the entire cycle, the author creates an allusion to the universal formula "The whole world is theater," and this involvement in the action of the bright game, consecrated by the mythological and archetypal foundations of theatrical art, gives the play an essential meaning.

Keywords: one-act play; comedy; household situation; existential comprehension; theatrical game.