

Tadeusz Osuch

Чеховский интертекст в драматургии Л. Петрушевской : на примере комедии "Три девушки в голубом"

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 5, 181-189

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**ЧЕХОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ДРАМАТУРГИИ
Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ (НА ПРИМЕРЕ КОМЕДИИ
ТРИ ДЕВУШКИ В ГОЛУБОМ)**

Tadeusz Osuch

*Akademia Pomorska
Słupsk, Polska
taduos@rambler.ru*

Ключевые слова: *текст, интертекст, автор, читатель, концепт*

В последнее время заметно стремление «обновить» классику, сделать ее более близкой современному читателю. Один из способов такого обновления – креативное переосмысление классических текстов, создание современных произведений через разные формы интертекста, ориентирующие читателя на перечитывание классики.

В литературном процессе XX века чеховская традиция является одной из наиболее устойчивых и значимых. По справедливому утверждению М. Громовой, проблема чеховского влияния на русскую драматургию и театр осознается уже современниками писателя и существует столетие. Действительно, сегодня является аксиомой то, что чеховские традиции оказали существенное воздействие на всю русскую литературу XX века. Чеховский интертекст не является прерогативой исключительно современной прозы. Существует большой корпус драматических произведений, вступающих в межтекстовое взаимодействие с Чеховым. Это такие пьесы, как *Чайка* Б. Акунина, *Поспели вишни в саду у дяди Вани* В. Зарубцева и А. Зензинова, *Мой вишневый садик* А. Слаповского, *Русское варенье* Л. Улицкой, *Три девушки в голубом* Л. Петрушевской и другие произведения, которые отражали драму социального застоя. Драматургическое творчество Людмилы Петрушевской видится одним из наиболее ярких в контексте литературы «новой волны». На интертекстуальном уровне чеховский текст воспринят Петрушевской как *гиперболизованная концепция* отрицания смысла бытия. Чеховский глобальный вопрос бытия, который в финале *Дяди Вани* становится едва ли не медицинским диагнозом, усиливающим необходимость жизни: *надо жить* – у Петрушевской перерастает в банальный вопрос

– как *выжить*? Такое снижение вопроса бытия до вопроса бытового на интертекстуальном уровне ведет к сужению заимствованных образов. Это можно объяснить тем, что у Петрушевской героини Ирина, Светлана и Татьяна – прямые литературные потомки Наташи и Андрея Прозоровых: «У нас была одна прабабушка и один прадедушка» (возможно, Наташа и Андрей). От нынешней хозяйки дома Федоровны они узнают, что являются внучками некоей Софьи (дочь Наташи). Но точно никто ничего не может сказать, потому что своих корней они не помнят и не знают:

И р и н а. Я не знаю так далеко.

Т а т ь я н а. А я своих не помню никого.

Ф е д о р о в н а. Я и сама-то никого не помню.

Перегруженность текста бытом, в котором герои не способны замечать ничего вокруг себя, кроме постоянных ссор, семейный неурядиц, нехватки денег, объясняется не унаследованным бытовым поведением прабабки Наташи Прозоровой, а намеренным авторским отторжением человека от общественных связей. Такая бытовая герметизация Петрушевской окружающего мира объясняется, с одной стороны, «возвращением» мифологического сознания в советском обществе. Но этот тип сознания был свойственен не всему обществу, что доказывает субъективность автора в изображении действительности. С другой стороны, после производственной драмы уход в сторону быта в драме «новой волны» был закономерным, но, вместе с тем, это сузило образы героев и деформировало их сознание. Поэтому для Петрушевской было не столь важно, где и кем они работают. Можно предположить, что Светлана – медсестра (она дежурит в больнице. Не известно точно, где работает Татьяна, но работу она не любит и с трудом дотягивает до отпуска. Ирина – преподаватель иностранных языков. Именно ей отведена роль главной героини – она тезка одной из сестер Прозоровых и в ней единственной порой проскальзывают их черты. Но как непохожи *три девушки на трех сестер* – высокодуховных, образованных, интеллигентных. «Далекие потомки», которые не мечтают и не говорят о будущем, не задаются философскими вопросами. Героини проводят лето с детьми в полуразрушенном доме, который принадлежал их общим предкам, постоянно ссорясь из-за детей и бестолково пытаясь решить бытовые проблемы. Из этих «событий» и состоит сюжет пьесы. Как и в *Трех сестрах*, здесь больше разговоров, чем действия, но разговоры у Петрушевской предельно приземлены и огрублены: о жалких рублях, о сломанном туалете или о протекающей крыше.

На создание Л. Петрушевской такого варианта чеховского произведения повлияли черты социальной психологии и литературной критики советской эпохи. Советская литературная критика рассматривала все классические произведения сквозь призму коммунистического мифа. В таких трактовках чеховский текст *Три сестры* был очень близок советской действительности репликами о труде и будущей прекрасной жизни. Петрушевская восприняла именно такое понимание текста, которое зафиксировалось в интертекстуальных фреймах. Однако понимая в конце 70 – начале 80-х, что советская дейст-

вительность близка к краху, что общество деградирует духовно, Петрушевская обрушивается на чеховский текст, стремясь доказать, что все его прославления труда и мечты о будущем привели к абсурду. И поэтому в варианте чеховского текста Петрушевская старается все изобразить как противоречие Чехову, доказать несостоятельность его взглядов.

Пьеса *Три сестры* не могла, на наш взгляд, прославлять стремление к труду. Все реплики – это явный сарказм Чехова над модной мечтой, витавшей в воздухе его времени. Так, критик Одарченко еще в 1901 году писал, что «Чехов явно издевался над мечтой своих героев о „труде“, с сарказмом показывая Тузенбаха, стремящегося к труду „в форме кирпичного завода“, которым он грезит даже во сне и говорит об этом спросонья у ног любимой девушки!» [Бушканец 2002: 308]. Более того, в то время был очень модным вопрос о женском труде, особенно на педагогическом поприще: он давал женщинам финансовую независимость и в то же время требовал от них творчества и способностей. Чехов не стал бы изображать Ольгу и Ирину, обладательниц престижной работы, в раздраженном и недовольном, а самое главное, в нелепом виде: у них от самого *модного труда* болит голова и они мечтают о прозаической работе. Чеховский интертекст у Петрушевской преломлен сквозь призму советского восприятия классической литературы, и этим объясняется сужение чеховского текста, снижение чеховских философских вопросов до бытовых. Таким образом, интертекстуальный акт не расширяет понятийный компонент чеховского текста, не привносит в него новое, а сужает его новыми культурно-историческими рамками, отрицая то, что было в нем заложено первоначально. Тем самым процесс передачи культурной информации нарушается, происходит даже не по замкнутому кругу, а по сужающейся спирали. Так мы получаем вариант чеховского текста, который отрицает всю чеховскую масштабность на интертекстуальном уровне: троюродные сестры в произведении Л. Петрушевской просто тянут лямку ради куска хлеба, а сквозной чеховский мотив «В Москву, в Москву!» превращается в разговоры о крыше, которую они никак не соберутся починить из-за того, что денег вечно не хватает: «вообще в крыше столько дыр», «покрыть крышу – это четыре сотни», «самое главное – крышу довели», «я без крыши с больным ребенком», «там совершенно нет никакой крыши».

Чеховская фраза «В Москву!» имеет глубокое смысловое наполнение. Это символ будущего, мечты.

А н д р е й. Настоящее противно, но зато когда думаешь о будущем, то как хорошо!

Слово *будущее* в этом контексте имеет значение *мечтаний*, которые должны были исполниться, но растворение в повседневности, злой обыденности не дает возможности действовать, реализовать их. Кроме того, идеи будущей прекрасной жизни не укладываются у Чехова ни в какие рамки модных доктрин начала XX века, которые пытались объяснить смысл жизни. Поэтому все мечты и планы героев сводятся у Чехова к разговорам-спорам. Тузенбах вступает в спор с Вершининым о счастье, признается собеседнику, что он, Тузенбах, очень

счастлив. На слова Вершинина, что «счастья нет, не должно быть и не будет для нас... <...> Счастье это удел наших далеких потомков» (чувствуется, что на Вершинина повлияли новые революционные идеи), Тузенбах пытается ответить следующим образом: «Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такую же, как и была; она не меняется, остается постоянно, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете» [Чехов 1986: 127].

В этих словах отразилось чеховское восприятие жизни, которая в своей сути остается неизменной в течение *миллиона* лет. В спорах персонажей отражается еще и полемика Чехова с предшествующей литературой, которая, изображая жизнь, придавала ей романтическое, сентиментальное наполнение и уводила человека в страну мечтаний и грез о лучшей *другой* жизни. Так, Чебутыкин чувствует несовместимость злой обыденности жизни с той, какая внушалась человеку.

Че бут ы к и н. Но люди все же низенькие... это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь.

В этой реплике явно ощущается неприятие Чеховым того, что человек – маленький. Скорее, это признание того факта, что литература воспитывала и прививала человеку какое-то неестественное ощущение и отношение к жизни и теперь новое сознание разбивается о камень действительности. При этом чеховские герои не опускают руки и не сдаются обыденности. А еще больше ощущают необходимость поиска настоящего смысла бытия. Даже в финале, когда кажется, что все потеряно.

У Петрушевской же чеховская идея трансформируется в изображение людей как *низеньких*, а жизни их – как жалкой. Более того, героини воспринимают свою жизнь как единственно возможную данность: ни одна из них не хочет знать, «для чего живет», не думает о высоком, не мечтает даже о своем личном счастье, каждая борется в одиночку со своими житейскими невзгодами. Условия существования «трех девушек» сводятся автором к «жизни по минимуму». О духовных потребностях думать уже не приходится: все мысли «заняты квартирным вопросом». У Чехова образ Наташи – это предчувствие «квартирного вопроса» в России XX века. Но образ Наташи не одномерен. Если поначалу Наташа представляется недалёкой, простоватой мещанкой, увлекшей уже немолодого Андрея, то с развитием действия становится ясно, что это разрушительница семейного уклада Прозоровых, ее цель – выжить сестер. В борьбе за квадратные метры в ход у Наташи идет любое оружие: постоянные упоминания о детях, которых мы ни разу не видим в пьесе, бессовестные унижения прислуги, беззастенчиво использование влияния любовника, председателя управы. «Она мастерски организует скандалы со свечками, с вилками, а уж то, как она «достаёт» сестер на их исконной, казалось бы, территории, можно считать классикой. Сестры, как известно, весьма сведущи в иностранных языках, но полуграмотная Наташа смело делает им внушения на ломаном французском!» [Шалюгин 2002: 175]

Сестры Прозоровы не способны были сопротивляться злу силою, к чему призывали и Л. Толстой (здесь очевидна полемика Чехова с предшествующей литературой). Это непротивление, которое Чехов воплотил в сюжетном мотиве

выселения на казенные квартиры, «аукнется» совсем скоро во всей стране: все дворяне потеряют свои дома и общий дом – Россию. Чехов понимал, что художественные поиски литературы не всегда и не во всем были правильны. Но он не ставил «диагноз», пока не проявятся симптомы заболевания, он, скорее, стремился предупредить «болезнь». В *Трех сестрах* «нагнетание образов с эсхатологической семантикой по мере развития действия пьесы создает ощущение приближающейся катастрофы» [Одесская 2002: 151]. Однако эта провидческая символика на интертекстуальном уровне Петрушевской не заимствована, а чеховские *концепты* восприняты одномерно.

Концепт дом – ключевой в пьесах Чехова. Дом часто находится под угрозой. В *Дяде Ване* дом спасен, в *Вишневом саде* – потерян. Независимо от результата персонажи привязаны к дому, к дому равнодушны, дом наполнен семантикой сам по себе. В пьесе *Три сестры* дом, некогда гостеприимный, теплый, родной, с приходом Наташи изменяет свой образ: он становится холодным, чужим, темным, с мистическим гудением в трубе, предрекающим несчастье. Для сестер родной дом становится пустым. «Я в дом не хожу и не пойду», – говорит Маша. Но опустошение дома происходит не только в плане утраты постройки. Дом для Чехова – это не только Россия, это вся жизнь, которая без духовного наполнения становится пустой. Маша говорит о том, что жизнь без веры «пуста, пуста». Так образ пустоты как бы постепенно разрастается, расширяя сферу своего влияния. Вначале – это пустота Прозоровского дома: «Сегодня только полтора человека и тихо как в пустыне», – объясняет Маша желание уйти из имения. К четвертому действию это уже пустота всего города, покидаемого военными. «Опустеет город. Точно его колпаком накроют», – говорит Андрей. Наконец в словах Вершинина мотив пустоты получает окончательное оформление: «Прежде человечество было занято войнами, заполняя всё своё существование походами, набегам, победами, теперь же всё это отжило, оставив после себя огромное пустое место, которое пока нечем заполнить...».

Таким образом, физическая пустота дома и города трансформируется у Чехова в символ духовной пустоты жизни. Вырубленный сад – Россия – это образ опустошенной русской души, из которой «выкорчевали» все духовные ценности, религию и в будущем на этом месте создадут, как мечтала Наташа Прозорова, «окультуренный цветник».

Сбылось предвидение Чехова, вложенное в уста Лопахина, о том, что «дачник <...> размножится до необычайности». Наследники Прозоровых буквально сражаются за места на дачах, ведь стало общепринятым, что «лето надо провести на воздухе». Дом предков стал общей, а значит – ничьей, дачей, поэтому дом разрушается, в нем нет условий, чтобы жить по-человечески. Чеховский концепт *дома* трансформирован у Петрушевской, сужен до *постройки*, квартиры, переведен в план московской квартиры-дачи и превращен в *антидом*. *Антидом* – это лишь крыша над головой, но и крыша течет, грозя оставить обитателей дома в буквальном смысле *на свежем воздухе*. А дождь держит всех в бытовом напряжении, обостряя коллизию с прохудившейся крышей, побуждая героев к очередным спорам на тему «что же делать?». Но почему бы

героиням не уехать в московские квартиры? Москва им не нужна, городская повседневность столь же беспросветна, и дома у них в Москве тоже нет. Ирина рассказывает Николаю Ивановичу, что с 15 лет начала убегать из дома: «По вокзалам ночевала, на междугородной, только чтобы домой не возвращаться».

Показательно, как замечает Е. Петухова, что все персонажи Петрушевской живут в двухкомнатных квартирах. «Квартира выступает компонентом художественного концепта *дом* в его варианте *антидом*. <...> Действительно, в *антидоме* не складываются родственные отношения. Так, мать Ирины, любя дочь, постоянно упрекает и оскорбляет ее, Ирина же, в свою очередь, равнодушна к ее болезням и волнениям, каждая хочет покоя и свободы для себя. Но в тесной квартирке это невозможно, ведь все они эгоцентрики, не слышат друг друга. Причины непонимания, глухоты, отчуждения, объективные и субъективные, социально-психологические и бытовые сплелись в клубок, из которого трудно вытянуть отдельные нити» [Петухова 2002: 147]. Важно, что в чеховской концепции *дом* – место, в которое все стремились, Ирина же, в противоположность своей чеховской тезке, стремится не к чему-то, а от чего-то, она всю жизнь убегает. Она бежит в Коктебель с Николаем Ивановичем (сомнительная связь – «из чувства благодарности»), оставив в Москве больную мать и сына, затем бежит уже из Коктебеля в Москву, движимая материнским чувством и угрызениями совести. Николай Иванович не может быть для нее ни опорой, ни надежным пристанищем, так как, несмотря на общественное положение и разные привилегии, сам несчастен и одинок в этой жизни. Более того, он такой же неприкаянный, как и сестры. Нет ни одного места, которое можно было бы назвать его домом, и нет никого, с кем Николая Ивановича связывают глубокие чувства.

В пьесе Петрушевской – формально – никто не бездомен, у всех имеется свой *антидом* с соответствующим уродливым укладом, принимаемым как неизбежность. Из одного *антидома* персонажи временно переезжают в другой, называя это сменой обстановки или отдыхом, но суть не меняется, везде одно и то же. Молодой человек, встреченный Ириной в Коктебеле у телефонной будки, обмолвился в разговоре с матерью: «<...> адреса хозяйки я не знаю, да у нее тридцать пять человек гнездится!». Николай Иванович оказывается в одной комнате с бывшей семьей. При этом героине Петрушевской некогда остановиться, задуматься – жалобы у нее вырываются на ходу, так как она вынуждена решать сиюминутные прозаические проблемы.

В пьесе Петрушевской царит атмосфера постоянного скандала: скандалят друг с другом все действующие лица и даже дети. В отличие от чеховских сестер-интеллигенток, которые мирно спорят, стараясь постичь смысл жизни, персонажи Петрушевской, наоборот, при полном безразличии к смыслу бытия скандалят и спорят о том, кому сколько заплатить, где лучше и удобнее устроиться. Даже в финальной сцене, где будто бы декларируется их объединение – «все мы сестры», на первый план выходят расчеты, кому теперь сколько платить. Такое впечатление, что речевой аппарат у героев не предназначен для того, чтобы связать хоть несколько слов о вечных проблемах. Более того, диалоги у Петрушевской никогда не строятся по принципу «вопрос – ответ», между ними нет логической связи, их не объединяет общий эмоциональный контекст. Они развивают

одну тему – каждый самостоятельно, как бы рифмуясь независимо от намерений говорящего. Так, любовная сцена строится на диалоге отчуждения:

И р и н а. Как хорошо, что у тебя есть машина. (Героиня произносит эту фразу, поглощенная мыслью о том, как ей добраться домой).

Н и к о л а й Иванович. Машину надо менять.

Николай Иванович не хочет даже вникнуть в проблемы другого человека, он видит только свои. Отчуждение персонажей передается на уровне языка. Л. Петрушевская как бы пользуется принципом магнитофонной записи: подслушивает, записывает и переносит всё на бумагу. Этим приемом автор создает иллюзию максимального сближения произведения с действительностью. Петрушевская не открывает ничего принципиально нового таким речевым воспроизведением, которое как бы отучает читателя от нормального литературного языка. Тем самым драматург вступает в противоречие с новой аналитической философией, согласно которой мир воспринимается сквозь призму языка.

Чеховский монолог в «Трех сестрах» был воспринят Петрушевской как прием для передачи отчуждения и непонимания героями жизни. Но чеховский монолог – это прежде всего один из приемов самораскрытия персонажей, это *внутренний монолог*, произносимый вслух. Очень трудно передать психологическое состояние героя в обстановке будничной, в повседневном общении, в бытовых ситуациях, когда внутренний мир скрыт от окружающих, когда герой говорит о вещах, его непосредственно не волнующих, ведет „косвенный диалог”. Но Чехов блестяще сумел воссоздать через „косвенный диалог” определенное настроение, высветить в герое душу. Более того, если основная функция монологов и диалогов Петрушевской в непосредственной фиксации речи, которая приближает к действительности, то основная функция монолога у Чехова – это осуществление связи автора с читателем или зрителем. Современное литературоведение рассматривает несколько типов монологов в зависимости от их коммуникативной функции. Два основных их типа – «монолог-повествование» и монолог-исповедь» (или монолог-раздумье). Анализируя речевую организацию чеховских драм, М. Горячева отмечает, что первый тип для Чехова – редкость (функцию повествования у Чехова, в основном, выполняет диалог), а второй тип стал основным компонентом его драм. «Вспомним, например, монолог Тригорина в *Чайке* во II действии («Что в ней особенно хорошего»), монолог Астрова в I действии *Дяди Вани* («Да... В десять лет другим человеком стал...»), а в *Трех сестрах* – монологи и Андрея, и Вершинина, и Чебутыкина» [Горячева 2002: 60]. Более того, слова в монологической речи персонажей Чехова многозначны, символичны. Реплика Ирины в *Трех сестрах*: «Жизнь заглушила нас, как сорная трава», – может означать, что зло обыденности жизни, быт, поглотили человека. Другое прочтение может быть связано со словами из Библии: «А иное (семя) упало между тернием, и выросло терние и заглушило его». И далее: «<...> те, кто слушают слово, но, отходя, заботами, богатством и наслаждениями житейскими подавляются и не приносят

плоды» (Евангелие от Луки: 8, 7; 8, 14). В этой фразе Чехов объясняет драму сестер и предсказывает, к чему приведет такая жизнь к началу XX века.

Речь же героев Петрушевской однопланова, растворена в стихии разговорного языка, зачастую неграмотна и изобилует просторечными выражениями: *завсегда, ахинею разводишь, пойми об этом, поняла, воце, шалавая*. Показательно, что Ирина, филолог, словно не замечает подобных нарушений норм языка.

Финальная сцена комедии Петрушевской, на первый взгляд, пронизана надеждой на восстановление утраченных сестрами родственных и человеческих связей. Возвращается на дачу Ирина, пережившая унижительный разрыв с Николаем Ивановичем, и встречает здесь *не чужих* ей людей («Как я рада, что я здесь!»). Знаковым моментом представляется находка котенка, который потерялся в начале пьесы и видится катализатором сентиментальных, действительно человеческих чувств Ирины: она впервые за всё время действия улыбается, говорит *радостно*. Вслед за Ириной словно оттаяли и другие персонажи. Федоровна вспоминает, что все люди братья, а Ирина на эту реплику отвечает: «Не все, некоторые – сестры!» Однако автор не дает утвердиться светлой ноте и, тем самым, поддержать настроение чеховских героинь, которые в финале с надеждой устремляют свои взоры в будущее. Петрушевская акцентирует внимание на горькой иронии бытия: в самом конце комедии в дверях единственной сухой комнаты появляется Леокадия под зонтом со словами: «Там с потолка капает». «Значит, хрупкое согласие будет нарушено, люди опять завертятся в беличьем колесе абсурдной жизни *антидома*, раздражаясь и обвиняя друг друга» [Петухова 2002: 148].

Кроме рассмотренных выше компонентов текста *Трех девишек...*, к чеховскому тексту отсылает и ироническое название комедии Петрушевской. С одной стороны, оно перекликается с чеховским, с другой – аллюзийно отсылает к семантически близким *голубым мечтам, голубым далям, блюдечку с голубой каемочкой*, то есть дает установку на восприятие событий пьесы как неких иллюзорных, нежизненных, а персонажей – как несостоятельных мечтателей. Как оказалось, три не очень молодые женщины в пьесе Петрушевской не только не носят голубого, они даже не мечтают о каком бы то ни было счастье, они одиноки и жизнь их бессмысленна. Определяя жанр своей пьесы как комедию, Петрушевская вслед за Чеховым демонстрирует *ещё одну* и, в то же время, *вечную* и бесконечную *человеческую комедию*, смятение и неуверенность человека перед сложностью и непостижимостью собственного существования. Чеховский интертекст в драматургии Людмилы Петрушевской даёт читателю установку на культурное расширение сюжета и образов действующих лиц, проецирует общественные проблемы начала XX века на период конца 70- начала 80-х годов, когда общество тоже находилось в состоянии идейной и идеологической прострации. В это же время многие советские писатели включились в дискуссию о позиции автора в литературном произведении, о том, возможно ли совмещать художественное творчество с пассивной созерцательностью, является ли такая манера письма объективной, может ли литература уклоняться от решения острых социальных и нравственных вопросов. Л. Петрушевская в *Литературной газете* (23 ноября 1983 года) отвечает на дискус-

сионные вопросы: «<...> не дело пишущего решать. Наше дело – ставить вопросы. Чтобы другие начали думать» [Петрушевская 1983: 2]. По сути, писательница повторяет известное суждение Чехова, который в письме Суворину от 27 октября 1888 года утверждает, что из двух понятий – *решение вопроса и правильная постановка вопроса* – только второе обязательно для художника, именно оно направляет мысль читателя. Действительно, если автор становится созерцателем, то никаких вопросов он не ставит, потому что, просто изображая действительность, не трансформирует с помощью интертекстуального акта накопленный культурный опыт, не расширяет проблемы новой действительностью, а просто констатирует ее. В результате прерывается литературная традиция, трансцендентная роль интертекста сужается до рамок первичного текста, возвращается на уровень первичного восприятия.

Библиография

- Бушканец Л.Е., 2002, *Три сестры и «чеховщина»*, [в:] *Чеховиана. Три сестры – 100 лет.*, Москва.
- Горячева М.О., 2002, *Три сестры – пьеса монологов*, [в:] *Чеховиана. Три сестры – 100 лет*, Москва.
- Одесская М.М., 2002, *Три сестры: символично-мифологический подтекст*, [в:] *Чеховиана. Три сестры, 100 лет*, Москва.
- Петрушевская Л., 1983, *Интервью*, “Литературная газета”, 23 ноября.
- Петухова Е.Н., 2002, «Счастье – это удел наших далеких потомков»: *от Трех сестер Чехова к Трех девушкам в голубом Петрушевской*, [в:] *Чеховиана. Три сестры – 100 лет*, Москва.
- Чехов А.П., 1986., *Три сестры*, [в:] *Полное собрание сочинений и писем: в тридцати томах*, т. 12: *Пьесы 1889-1891*, Москва.
- Шалюгин Г.А., 2002, «Угрюмый мост», или *Быт и бытие дома Прозовых*, [в:] *Чеховиана. Три сестры – 100 лет*, Москва.

Summary

The Chekhovian intertext in Lyudmila Petrushevskaya's drama (Based on the comedy *Three girls in blue*)

In the literary process of the twentieth century the Chekhovian tradition is one of the most unwavering and significant.

There are many contemporary dramatic works which create an intertextual relationships with Chekhov – playwright. An example is the comedy *Three girls in blue* of Petrushevskaya Lyudmila in which Chekhovian impact, of the *Three Sisters*, is very important. L. Petrushevskaya refers into playwright's intertext at the level of: title art, monologue form, content, etc.

Key words: *Chekhov, intertext, drama, art, Petrushevskaya*