

NATALIA MALIUTINA

## Юмористический тон как маркер авторского взгляда в комедиях Надежды Птушкиной

### Humorous tone as a marker of the author's view in Nadezhda Ptushkina's comedies

**Abstract.** The article considers comic humour as an emotional and semantic component of the statements in two comedies written by Nadezhda Ptushkina: *Paying ahead* and *Come and take away*, which can be attributed to popular mass literature. Distinguishing between the manifestations of situational and semantic comedy and humour the article shows how the humorous tone of the character's remarks changes the overall genre tone of the comedy. Due to the idea of how much the personality does not fit into the narrow framework of the stereotypical perception of the situation of the husband's withdrawal from the family, the article notes the dramatic and tragic modality of the statements in the plays. At the same time, in all situations and in all manifestations of the relationship between the characters, we feel the author's view. The author is distinguished by the ability to understand and accept a different opinion to optimistically see the possibility of preserving the family and identity of each person in the process of collisions with other opinions. Despite the author's rejection the play retains a belief in a certain general harmony of the human soul, which is especially vividly perceived thanks to allusions to Chekhov's plays. Techniques contribute to the removal of the author's view and the positions of the characters: dialogue of the deaf, distancing the author's view and the character's position, wordplay. All these techniques contribute to overcoming the farcical nature of the conflict and its dramatization.

**Keywords:** comedy, farce, humour, comic, tone, author of the play

Natalia Maliutina, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok – Polska, [malutina2002@ukr.net](mailto:malutina2002@ukr.net), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5787-2753>

Обращение к драматургии Надежды Птушкиной в контексте разговора о новой и тем более новейшей драме может показаться неожиданным и провокативным. С одной стороны, сошлюсь на ее участие в первом фестивале „Новая драма” (2002). С другой – трудно не вспомнить недоумение критиков по поводу того, что мелодраматические „бабские истории” Птушкиной странно воспринимаются среди таких новодрамовских открытий, какими стали пьесы Василия Сигарева, Ольги Мухиной, Евгения Гришковца, Миха-

ила Угарова и др. В частности, Марина Давыдова отметила, что ее пьесы – это вечный хлеб театра, мелодраматический трэш. Участие ее пьес в конкурсе критик объяснила качеством поставленных по ним спектаклей (Davudova, электронный ресурс). Кстати, популярность пьес драматурга и по сей день подтверждается тем фактом, что ее пьесы за последние двадцать лет ставились и ставятся в театрах России, Польши, Украины, странах Балтии, Германии, Японии. Следующее затем замечание о том, что в своей сфере Птушкина не менее популярна, чем Александра Маринина (Davudova, электронный ресурс), заставляет задуматься над явлением *массовой популярной драмы* в контексте новой драмы и над тем, как изменилось это явление за последнее время. Предваряя анализ текстов, могу заметить, что в пьесах Птушкиной (и это одно из условий их удачной сценической интерпретации) ярко выражены авторские стратегии, вообще очень выразительно звучит авторский голос, особенно в ремарочных комплексах, которые служат не только постановочным целям, но и содержат некоторые находки в сфере художественной речи, подтекста, модальности высказывания. Сошлюсь на авторитетное мнение Ольги Журчевой о том, что новая драма фиксирует „жизнь по частям, по крупичкам” (Žurčeva 141). Подобные частные истории из жизни современного общества (маргиналов, неформалов и др.) прочно связаны в нашем сознании с определенными культурными, социально-психологическими, языковыми кодами. Читателя/зрителя, очень уставшего от чернушно-пессимистических историй, сцены из домашней жизни обывателей Птушкиной, возможно, привлекут лирическими интонациями поствампировского театра. Лиризм в ее пьесах комедийно-мелодраматического характера связан, по-видимому, с лирическим юмором и комизмом.

Объектом исследования станет юмористическая составляющая в комедиях Надежды Птушкиной *Плачу вперед* (1999), *Приходи и уводи* (1997), которые содержат сценарий авторского видения картины мира и потенциальной сценической интерпретации. Такой особый юмор связан с характером авторского взгляда на обычные явления бытовой жизни, отраженного в разных типах высказывания в пьесах драматурга. Вслед за Светланой Хазовой, под юмором понимаю особый вид комического, в котором кроме насмешки распознается „внутренняя причастность к тому, что представляется смешным” (Nazova 177). Среди эстетической, когнитивной, социальной, коммуникативной и других функций юмора исследователи Мария Мусийчук, Александр Козинцев, Людмила Рокотянская отмечают регулятивную способность юмористического тона высказывания изменять способ порождения значений высказывания в восприятии реципиента, а также устоявшийся стереотипный взгляд на события. По ее представлениям, юмор служит подготовительным стимулом для изменения способа интерпретации (Nazova,

электронный ресурс). Хотя речь идет о психологии поведения в группе, эта способность юмора как когнитивно-интерпретативный фактор удачно используется в драматургии и часто служит катализатором для развития действия. Безусловно, в этой особенности юмористического характера высказывания можно увидеть как авторскую стратегию, так и интенцию текста. Это тем более интересно, что авторский взгляд не всегда непосредственно выражен в тексте пьесы.

В заголовочных ремарочных комплексах (Tûtelova 43–44) комедий Птушкиной обращают на себя внимание авторские замечания, направленные на определенное понимание читателем/зрителем ситуации. Не случайно юмористический тон высказывания позволяет читателю воспринять действительность с точки зрения автора, обнаружить и сгладить противоречия, принять абсурдность действительности и многоаспектность человеческой натуры (Dziemidok 119)<sup>1</sup>. Юмористический тон в этом случае приобретает характер жеста, направленного на социальные взгляды и стереотипы. При этом юмористический тон часто используется как коммуникативный механизм: позволяет занять позицию оппонента, принять альтернативный подход, что обеспечивает возможность дальнейшей интеракции читателя, автора и героев пьесы (Dziemidok 119).

Определенный взгляд драматурга на события и поведение персонажей представлен уже во вступительной ремарке. Игра слов обеспечивает эмоционально окрашенные оценки, которые позволяют увидеть место действия с точки зрения автора („двухкомнатная сугубо смежная квартира”, „квартира обитаема”, „кухня тоже не тронута разорением”) (Ptuškina 1997, электронный ресурс). Юмористические характеристики портретов героев не совпадают с поведением героини и при этом они исполнены благожелательной иронии: „Одета Олимпиада, или, лучше сказать, раздета шикарно [...]” (Ptuškina 1999, электронный ресурс), „Она вслушивается в квартиру и похожа на собаку, которая вынохивает своего хозяина” (Ptuškina 1997, электронный ресурс). Описания места и характера действия, поведения персонажей, их скрытых и осуществленных желаний, наполнены мягким лирическим юмором в подтексте. Такой особый юмор связан с характером авторского видения и высказывания в пьесах драматурга.

Часто в ремарках юмористический тон преподносится так, чтобы читатель мог воспринять действительность с точки зрения автора либо того или иного персонажа. Юмористический комизм (Богдан Дземидок) вызывает не-

---

<sup>1</sup> Такое понимание когнитивно-познавательной функции юмора было обосновано Йолантой Томчук-Василевской в публикации *Психология юмора* (цит. по кн. Dziemidok 119–121).

которые нехарактерны для обыденной речи совмещения противоречивых или абсурдных поведенческих черт и поступков персонажей. Юмористический тон становится средством коммуникации с читателем/зрителем, причем, как уже отмечалось, настойчиво позиционируется добрый шутливый способ оптимистического отношения к жизни.

Это тем более важно, что не самая популярная для современной русской драмы 1980–1990-х гг. XX века „адультерная” тема сманивания чужого мужа из семьи приобретает в этих комедиях форму выражения взглядов автора и героев. Юмор становится средством навязывания точки зрения партнеру коммуникации. Фарсовым поступкам героинь (откровенным попыткам увести мужа из семьи) придается иронично-юмористическая тональность, что создает некоторую дистанцию по отношению к стереотипной позиции социума. Герои выглядят милыми и забавными, добрыми и заслуживающими снисходительной улыбки. Взгляд автора, выраженный в юмористическом тоне, создает определенную позицию, направленную на понимание и принятие.

Анализируя вступительные ремарки к комедиям Птушкиной, можно отметить характерное для фарса сочетание комических ситуаций (жена застает в постели мужа знакомую) и неожиданных непредсказуемых случайностей, поворотов, отступлений от предполагаемого хода событий или предсказуемой мотивации поведения героев. В осмыслении отличий смешного и комического, случайного и преднамеренного опираемся на рассуждения Яцека Ваховски. Исследователь отметил, что смешное, в отличие от запланированного комического эффекта, проявляется в речи персонажей спонтанным образом и возникает тогда, когда, вопреки ожиданиям, ситуация оказывается не столь значительной, читатель не получает предвкушаемого развития ситуации или обнаруживает в ней противоположный смысл (Wachowski 14).

Во вступительной ремарке комедии в двух действиях *Плачу вперед* представлено пробуждение на супружеском ложе в квартире Михаила Распятова его поклонницы Олимпиады Сидоровой, пятидесятилетней деловой дамы, спонсора спектакля, в котором он блистал накануне. Описание внешнего вида Липы (Олимпиады) явно не совпадает с тем, что здесь происходило на самом деле. Авторские иронические замечания в этом случае служат формированию зрительского ожидания. Этому же служит указание на то, что она раздета как в западном порнографическом фильме.

Одета Олимпиада, или, лучше сказать, раздета шикарно, как в западном крутом порнографическом фильме. Оголенность не прикрыта, а всячески подчеркнута – это и подвязки, и панталончики, в модели которых отсутствует собственно все, к чему мы традиционно привыкли, но много излишеств (Ptuškina 1999, электронный ресурс).

Комические предвкушения читателя/зрителя разрушает дальнейший диалог героев. Оказывается, что Липа пытается убедить Михаила, проснувшегося после сильного перепоя, в том, что у них был бурный секс.

Иронические замечания драматурга в ремарках после реплик также создают определенные ожидания реципиента благодаря сложившимся стереотипам массовой популярной литературы и кино. Например: „Липа в своем эротическом костюме вскакивает на постели в полный рост. [Михаил] (Тоже вскакивает от испуга. После паузы, испуганно)“.

Разворачивая перипетию, Птушкина играет предполагаемыми ожиданиями зрителя, исходя из стереотипов, навязываемых ему массовой популярной культурой. Это ожидание оправдывается вполне фарсовым предложением Олимпиады заплатить миллион долларов Михаилу за его согласие пробыть год ее законным мужем. Принимая во внимание, что театральный комизм связывается исследователями с действием, движением, акцией и многозначными ситуативными контекстами, представляемыми на сцене (Wachowski 21), отметим, что переход комического в смешное осуществляется в высказывании или игре на сцене в процессе разворачивания комических клише или конвенций в действии.

Проследим, как в диалогах героев ситуативный комизм обрастает юмористическими нотками, модальностью, подтекстами.

Первое действие завершается тем, что Михаил выталкивает жену и обнаглевшую Олимпиаду за двери, и они сталкиваются с пришедшей к Михаилу молодой актрисой Натусей. Согласно законам фарсового жанра, Натуся (субретка) наивно предполагает, что в порыве бурного празднования премьеры дамы вышли и забыли ключи в квартире. Олимпиада готова по-актерски поддержать эту версию, но этот театральный стереотип разрушает появление Михаила, который, открыв двери, заявляет, что они с Натусей любят друг друга. Подобные жесты напоминают читателю/зрителю традиционный фарс, причем адюльтерные перипетии явно обращают современного реципиента к жанру фарса или фарса-мелодрамы. Драматург указывает тем самым на то, каким смешным может оказаться обращение к банальным фарсовым ситуациям. Собственно, смешным является само несоответствие ожиданий от вроде бы прогнозированной сцены и возможные варианты сценических решений, которые могут показаться неожиданными.

Второе действие начинается ремаркой, в которой автор передает состояние трех сидящих за столом женщин, которым Михаил наливает шампанское и произносит тост-признание в любви к Натусе. Птушкина доводит пафосную речь Михаила до переигрывания, следует стереотипное признание „Я и Натуся явно созданы друг для друга“ и предложение выпить за их сча-

стье, в то время как Липа оценивает возможные реакции Полины, учитывая ее большой сценический опыт.

Липа. И как, Полина, вы намерены поступить? Ваши действия? Оттаскаете ее за волосы, плеснете в лицо сопернице серной кислотой?

Полина. Накал чувств не такой. А я никогда не переигрываю ни в жизни, ни на сцене (Ptuškina 1999, электронный ресурс).

Признание Натуси в том, что она пришла проститься и сказать, что любит другого мужчину „чутьочку больше”, накладывает на высказывание героев еще один неожиданный контекст. Как рассуждает Ваховски, комизм не только является свойством художественного текста, но также контекста. К тому же реакция читателя/зрителя может не совпадать с заложенными автором стратегиями восприятия комического (Wachowski 21–22).

Речь идет о том, что реципиенты не всегда смеются от того, что, по мнению драматурга, может их смешить. Тут, на наш взгляд, вновь уместно вспомнить о юморе, учитывая его направленность на появление у читателя/зрителя неожиданных представлений. Часто юмористическая подсказка содержится в речи героев. Так, Олимпиада, напоминая Михаилу свое имя, настойчиво повторяет: Липа, Липучка... Тем самым у читателя может появиться представление о прилипчивой Липе, которая всеми силами хочет выйти за Михаила замуж. Комизм же проявляется ситуативно: оказывается, что оставленный Натусей Михаил вполне по-актерски играет стереотипами отвергнутого любовника: предлагает Липе взять его за деньги в мужья. Таким образом можно отметить, что смешное и комическое переходят одно в другое и дополняют одно другое.

Кроме традиционных форм комического (несоответствие поступков персонажей и их слов, стереотипных жестов и того, как они будут восприняты читателем/зрителем и героями в дальнейшем развитии действия) можно отметить, что драматург показывает прорастание фарсового в комическом и смешном. Фарсовая модальность очевидна во всех слезливо-сентиментальных позах (жестах) героев. Например, пафосная речь отвергнутого Михаила о его проекте театра будущего (никто со сцены его театра не будет осмеян и унижен) сопровождается громом и молнией, которые традиционно в массовой популярной литературе служат предзнаменованием вмешательства в события высших сил. Полина пытается защитить себя и мужа от Сатаны в образе Олимпиады, крестится, просит Натусю побрызгать святой водой, которая оказывается средством для травли тараканов. Фарсовая фантазмагория вызывает литературные аналогии с сюжетными трансформациями в пьесах Николая Гоголя, Александра Островского, Михаила Булгакова. В момент апогея фарсовых страстей (охваченная

актерским вдохновением Полина призывает Святого Николая) появляется Натуся. Это появление, безусловно, вызывает смех у реципиента, осведомленного в прагматизме наивной до цинизма Натуси. Она трижды приходит с какими-то вроде бы возвышенными речами, а на самом деле в надежде не потерять ни одну из позиций. Она выпрашивает у Олимпиады деньги, что сопровождается довольно невинными объяснениями (ей не хватает денег для покупки костюмчика). В развязке оказывается, что магия театра, „словно грозной реликтовой птицы” (вновь жест в сторону фантазмагории), захватывает всех участников действия. Утратившая иллюзию счастья от союза с банкиром, Натуся стремится удержать власть над Михаилом, Полина (сохраняя тон отвергнутой жены) требует вернуть ей соковыжималку, Олимпиада признается, что проиграла. Можно согласиться, что Липа и Полина являются зеркальными двойниками в пьесе, собственно, „зазеркалье обретает черты альтернативной реальности, становится инструментом противодействия стандартным ситуациям и ожидаемым поступкам” (Kislova 163). Отражение подобного в подобном приводит к эффекту некоего остранения привычного. Веками высмеиваемые в качестве порочных супружеские измены, расчет интриганки, предложение купить счастье за значительную сумму денег не воспринимаются в поэтике пьесы как порок. Скорее, реципиент смеется над тем, как узнаваемые ситуации сопровождаются неожиданным стремлением автора понять и принять их. Собственно, в развитии действия отсутствует развенчание порока. Драматург приглашает посмеяться над тем, что могло бы быть воспринято как трагедия, а в силу неожиданного поворота событий или мягкости характера героини воспринимается как то, над чем можно легко посмеяться, учитывая театральность происходящего и актерскую сущность героев. Способность к перевоплощению становится защитным механизмом, при этом сохраняется способность видеть во всем комическое и смешное.

Юмористические сцены порождают у читателя неожиданные смыслы, зачастую благодаря наложению прямого и переносного значения слова, путем разрушения смысловых ожиданий и выхода на неожиданные новые уровни обобщения. Стоит обратить внимание на связь юмористического с когнитивными процессами, поскольку именно юмор позволяет „обнажить” процессы мышления, способы осознания каких-то явлений (Musijčuk, электронный ресурс). В определенном смысле проявления юмора значительно меняют установку на жанровое восприятие или рецептивные ожидания в ходе прочтения пьесы. Юмористическое восприятие помогает осознать границы, в пределах которых мыслительная деятельность кажется (с точки зрения автора или реципиента) удовлетворительной и результативной (Minskij, электронный ресурс). Как это не парадоксально, юмористический тон

высказывания или жест помогает выразить в комедии трагическое (или философски отстраненное) восприятие бытия, воссоздать представления читателя/зрителя о нарушении нормы в процессе коммуникации, деформации принятых в обществе принципов существования человека в мире.

Стоит учесть, что субъект действия в пьесах, названных Птушкиной „комедиями”, находится в состоянии постоянного преодоления обстоятельств, которые вроде бы привносятся в действие извне, в связи с появлением второстепенных персонажей. В ходе сюжета вскрывается характер связей между людьми и событиями, между человеком и временем. Зачастую оказывается, что персонаж не всегда может повлиять на события или же его влияние оказывается мнимым, кажущимся.

Подобная коллизия разворачивается и в комедии Птушкиной в двух действиях *Приходи и уводи*. Уже с первой фразы во вступительной ремарке („Квартира. Точнее, жилплощадь. Стандартная”) в несоответствии значений слов „квартира” и „жилплощадь” обнаруживается юмористическая нота авторского посыла читателю. Игра контекстуальных значений слов помогает определить некоторые позиции авторской картины мира: привычное течение жизни, порядок нарушен вследствие того, что герои пытаются изменить свое отношение к привычному и устоявшемуся. Тем самым автор подготавливает возможную интерпретацию последующих событий и реплик персонажей. В ремарке подробно описывается разруха в квартире, связанная с недавним пожаром, а затем подготовкой к ремонту. Понятно, что изначально нарушен устоявшийся за тридцать лет уклад в жизни этой семьи. Характерная аллюзия к пьесе Антона Павловича Чехова *Три сестры* вносит в экспозицию драматический акцент: внимание читателя фокусируется на разрушении в квартире и отношениях в семье. Движение сюжета обнаруживает отсутствие взаимопонимания между тремя поколениями семьи: жена Вера делает вид, что не понимает, что ее муж уходит к подруге Эмме, муж Женя подавлен своим состоянием настолько, что старается скрыть истинные мотивы поведения даже от себя. Ему с трудом удастся убедить себя в том, что он хочет покинуть любимую в недавнем прошлом семью ради возбудившей его мужское воображение преподавательницы сексуальной культуры Эммы. Пожилая, лишенная возможности передвигаться мать Жени, Анна Ивановна, вообще делает вид, что ничего не слышит. Ее мнимая глухота служит источником смешных ситуаций. Например, она создает комедийную ситуацию непонимания в общении с сыном, когда рассказывает ему о звонке некоей Несчастной. Под прозвищем Несчастная подразумевается Эмма, сообщившая, что придет к ним в дом, чтобы решительно увести с собой Женю. Оба супруга делают вид, что не понимают, о ком идет речь, обвиняя Анну Ивановну в глухоте.



ЖЕНЯ. Аппарат тебе надо.

АННА ИВАНОВНА. Какой аппарат?

ЖЕНЯ. В уши.

АННА ИВАНОВНА. Я наперед знаю, что вы скажете. Ни с каким аппаратом ничего нового не услышу. А если, не дай Бог, какое событие, всё равно вы все кричите.

ЖЕНЯ. У нас все время события! Все время живем в панике. А главное событие – никогда денег нет. И не предвидится. Главное – уже как-то и привыкаем без денег (Ptuškina 1997, электронный ресурс).

Два разных контекста понимания значения слова „событие” воспринимаются одинаково, и это создает юмористическую ситуацию. Для Анны Ивановны, прошедшей войну, голод, допросы в КГБ, событие предполагает что-то деструктивное, существенно нарушающее порядок жизни. Для ее сына Жени, которому немногим больше 50 лет, повседневная жизнь состоит из череды обыкновенных событий. Можно считать, что в его восприятии течение жизни представляет собой монотонный процесс событий, не имеющих начала и конца.

С подобным восприятием событийности связывала Нина Ишук-Фадеева обретения в чеховской драме открытого типа, в основе действия которой – течение жизни как процесс (Išuk-Fadeeva, электронный ресурс). По ее замечанию, в драме открытого типа на первое место выходит герой, а сюжетом становится осознание конфликта между жизнью и обманчивым событием, которое не способно изменить драму бытия (Išuk-Fadeeva, электронный ресурс).

Насыщенный юмористическими нотами прием диалога глухих тематизируется в пьесе Птушкиной так, что заставляет вспомнить об его использовании в комедиях Чехова. Не случайно Петер Сонди связал этот прием с возможностью показать сосуществование разных миров, между которыми не может быть понимания, в один и тот же момент (Szondi 105). Можно считать, что неспособность в силу разных причин слышать друг друга становится основой сюжетного движения в этой пьесе. При этом важно отметить, что, хотя часто персонажи не слышат друг друга, они проявляют друг к другу сочувствие даже в тех случаях, когда их предают.

В названной автором комедией в 2-х действиях пьесе *Приходи и уводи* движение сюжета представляет собой постепенное понимание героями своего места в жизни, системы ценностей, настоящего содержания обманчивого события. Так, Вера постепенно, даже в состоянии конфликта со своими эмоциями, обиды на мужа и соперницу, понимает, что событие „увода” мужа из семьи на самом деле кажущееся. В его реализацию не верит даже гуру сексуального опыта Эмма, преподающая свое искусство девушкам в лице.

Несоответствие разных представлений о жизни подчеркивается в исполненной комического юмора реплике Веры об Эмме: „Вера. Ей все по потребностям, а мне по морде. В филармонию ходит! Да разве сейчас нормальный человек пойдет в филармонию?“ (Ptuškina 1997, электронный ресурс).

Внутритекстовое явление комического юмора использую в тех значениях, которые придавал ему Богдан Дземидок. Исследователь отметил, что в отличие от критического, разъединяющего характера высказывания, присущего сатирическому юмору, комический юмор воспринимается как связующий элемент. Среди его составляющих – такая особенность познания, когда человек начинает осознавать связи между явлениями, обобщать и постигать контрасты и диспропорции действительности (Dziemidok 121–122).

В реплике Веры накладываются друг на друга, по-видимому, ситуативный и языковой комизм (Liliental' 116–117). Столкновение разговорно-бытового и возвышенного стилей усложняется тем, что в высказывании героев все время ощущается несовместимость прошлого и настоящего, традиционной морали и современных нравов. При этом текст насыщен то комически-юмористическими, то фарсово-мелодраматическими, подчас возвышающимися до трагизма интонациями. Чувства привязавшихся за долгие годы друг к другу мужа и жены, их дочерей, матери становятся поводом для разочарования в своем представлении о мире всех, кто попадает в этот дом. Ровесник века, по-видимому, бывший партийный деятель, отсидевший тридцать лет в период репрессий, Платон Тимофеевич приезжает к Анне Ивановне, чтобы забрать документы, которые он же попросил ее спрятать перед арестом, и тем самым восстановить историческую справедливость. Прожив один вечер в атмосфере сложных человеческих эмоций, обиды, непонимания, недоверия, а вместе с тем глубокой искренней привязанности членов семьи, он уходит, так и не объяснив, что собственно послужило причиной визита. Осознав, что нет ничего важнее этих самых человеческих отношений, герой понимает, что его стремление вернуть историческую справедливость не столь уж и важно. Неслучайно он после каждой реплики без конца повторяет как заклинание „не важно“.

По-другому проживает эту сложную эмоциональную ситуацию в семье пришедшая туда непрошенным гостем Эмма. Ее эпатажное поведение (попытка заинтересовать своей раскованностью случайно попавшего в дом молодого человека Кешу) вызывает соответствующую реакцию, создающую, вследствие недопонимания, юмористическую ситуацию.

Эмма и Кеша целуются на балконе. Из комнаты едва слышно доносятся голоса Старика и Анны Ивановны. Позже – голоса Веры и Жени.

КЕША. Вы так целуетесь, так целуетесь.

ЭММА. Это моя профессия.

КЕША. (с трепетным восхищением) Вы – валютная проститутка?

ЭММА. Что? Чего-чего? (смеётся, но заметно, что польщена) Почему валютная?

КЕША. Вы сказали – профессия.

ЭММА. Я преподаю. Сексуальное воспитание (Ptuškina 1997, электронный ресурс).

Диалог многоопытной Эммы и совсем наивного Кеши создает ситуацию, разрушающую стереотипы восприятия фразы. Возникает контекст, в котором определяются параметры восприятия читателя/зрителя. Нарушение ожиданий реципиента порождает юмористический смысл распознавания буквального значения в слове „профессия”. Кроме того, оба персонажа объединяет мотив утраченной связи с семьей и домом: Кеша – сирота, а Эмма стремится забыть свое деревенское прошлое. Развивая наблюдения Ищук-Фадеевой, можно увидеть в этой сцене „тип диалога, когда он, при внешней немотивированности, обнаруживает внутреннюю диалогическую связь, не вербализованную, но проявляющую смысл в контексте сцены и всей пьесы” (Išuk-Fadeeva, электронный ресурс).

Таким образом юмористическая речевая ситуация вносит в эту, по сути, драму жизни легкие фарсово-комедийные интонации, смягчающие впечатление читателя о неизбежности судьбы. В действии выразительно звучит трагедийный мотив разрушенной судьбы под влиянием роковых обстоятельств, не зависящих от воли личности. Причем этот мотив связан не только с судьбой жертв репрессий Анны Ивановны и Платона Дегтева, но также детей, оказавшихся в зависимости от утратившего смысл течения жизни, от случайных обстоятельств и отношений. Поколение внуков не менее сильно зависит от первых двух. Собственно, семья представлена единственной константой, в которую верит Люба.

Действие пьесы характеризуется заметной эпической перегруженностью: появляются второстепенные персонажи (Платон Тимофеевич, Кеша, Лебедева), которые привносят свои истории, свои межличностные конфликты. Но эти межличностные отношения выстраиваются так, что они наполняются новым содержанием: в них гораздо ярче высвечивается внутренний мир семьи героев, между которыми, казалось бы, нарушена возможность коммуникации. Пространство и время действия расширяются, благодаря чему разрушается иллюзорное впечатление, что распад семьи неминуем. Появление Лебедевой с грудным ребенком в коляске в финале окончательно расставляет точки над „i”. Все четверо членов семейства объединяются в заботах о младенце, якобы случайно забытом на балконе. С его появлением в доме связан комедийный прием удвоения: Евгений-2 способствует объединению семьи и прояснению ситуации. Вместе с тем, понятно, что его принятие в семье означает то, что Женя-1 остается в ней навсегда. Юмо-

ристический тон высказывания позволяет читателю понять, что для героев комедии стереотипные рамки восприятия банальной ситуации увода мужа из семьи оказываются тесными: личностные качества персонажей сталкиваются с общепринятым пониманием ситуации, что и порождает драматизм ее восприятия.

В финале пьесы звучит весьма показательная реплика Анны Ивановны, в которой прослеживаются явные переключки с репликами персонажей в *Дяде Ване* Чехова. Можно считать, что благодаря аллюзиям в сознании читателей появляется эмоциональный тон чеховской пьесы. Интертекстуальные отнесения и к другим пьесам Чехова: уже упоминавшийся символический образ пожара, передающий разрушение уклада жизни семьи в *Трех сестрах*, приобретает в комедии *Приходи и уводи!* характеристику привычного состояния обреченности. Три поколения семьи настолько свыклись с постоянно трагичным состоянием мира и бытового пространства, что воспринимают его как данность, а не как катастрофу. Даже „забытый” Лебедевой младенец не воспринимается как потрясение, а, скорее, как нормальное для нарушенного хода жизни явление. Можно вспомнить, что мотив подброшенных детей часто использовался в массовых популярных кинокомедиях или мелодрамах, лейтмотивом которых была идея проверки семьи (или ее отдельных членов) на прочность.

ВЕРА. Сейчас накушаемся и перестанем плакать. А ты, Любочка, отдыхай! Маленький уснёт. Я его искупаю, и он уснёт. Тоже ведь устал. Он же маленький. Это надо понимать. (Анне Ивановне) А потом обзвоню гостиницы. А с утра вас выкупаю. И ещё раз маленького. Деток надо часто купать. Всё хорошо. Вот Женечка и успокоился. Он понял, что все его любят. И все ему рады. Все рады!

АННА ИВАНОВНА. Пока все живы и все любят – можно надеяться на просвет. Будет просвет, будет. Я жизнь прожила и знаю – просвет будет. Главное – не падать духом! (Ptuškina 1997, электронный ресурс)

Наполненная светлым лирическим пафосом реплика Анны Ивановны переключается с финальной репликой Сони из пьесы *Дядя Ваня*: „Мы, Дядя Ваня, будем жить. [...] Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим небо в алмазах [...]” (Чехов, электронный ресурс).

Вера всех своих родных просит отдохнуть, ни на миг не сомневаясь в своем подвижническом служении семье. Анна Ивановна верит в милосердие людей в будущем. Ее финальная реплика содержит аллюзию к монологу Сони, выразившей веру в милосердие, которое наполнит собою весь мир. В этом она видит залог светлой, прекрасной, изящной жизни. Такой финал пьесы *Дядя Ваня*, по мнению Ищук-Фадеевой, свидетельствует о преодолении мелодрамы. Незавершенная развязка, проекции в бесконечно далекое будущее порождают представление о цикличности времени, что, по мне-

нию исследовательницы, характерно для комедии рока (Isuk-Fadeeva, электронный ресурс). Цикличность времени придает в связи с этим чеховским пьесам философский характер. Исследовательница отметила ритуально-магический характер цикличности событий в чеховских драмах жизни (Isuk-Fadeeva, электронный ресурс).

В комедии Птушкиной заявленный в названии мотив („приходи и уводи!“) неоднократно реализуется в сюжете. Эту фразу повторяет Вера, адресуясь к Эмме. Люба в телефонном разговоре с мнимой соперницей Любовью Воронцовой, в которую с первого взгляда, возможно, влюбился Кеша, также требует: „Приходи и забирай его!“. Наконец, к ним в дом неожиданно приходит Лебедева с грудным младенцем и уводит Кешу. В таком повторении, как и в удвоении имени Евгений (ребенка Лебедевой зовут так же, как и мужа Веры – Евгений), нетрудно усмотреть юмористически-комическую интенцию текста, в котором с новой силой прослеживается адресация к сюжетам чеховских пьес.

Значащим в этом контексте, безусловно, является удвоенное имя Евгений, что в переводе с греческого означает „благородный“, „знатный“. Словари иногда его переводят с греческого так: „с хорошими генами“ (Petrovskij, электронный ресурс). В поэтике драматургического действия повторяется и усиливается мнение о хорошем воспитании и благородстве героя. Вопреки событиям и их оценкам Евгений, муж Веры, получает шанс удержаться в границах семейного уклада, что подтверждается появлением нового члена семьи с тем же именем. Эпизод с повторением имени связан с желанием автора обратить внимание читателя на устойчивость семейных ценностей. Какие бы события не происходили, они не могут кардинально повлиять на ход жизни. Драма бытия поддерживается теми незыблемыми связями, которые сохраняют эту семью вопреки всем случайностям, утрате иллюзий, наивно доверчивого взгляда на жизнь. Незыблемой остается вера в доброе созидательное начало человеческой души, что и позволяет говорить о том, что комедия становится драмой жизни, в которой смешное только усиливает представление читателя о трагизме и абсурдности бытия. Можно думать, что от судеб конкретных героев с их конкретными характерами, судьбами, драматург переключает внимание читателя/зрителя на ценностные коллизии, в которых юмористически-комические интонации, несоответствия, игры способствуют утверждению веры в традиционные устои и нравственные ориентиры в условиях меняющейся жизни. Герои подчас утрачивают способность критического анализа тех изменений, которые происходят в обществе и их сознании, тем не менее опыт постижения прошлого обуславливает их внутреннее сопротивление влиянию так называемых „разрушителей“.

Комический юмор в проанализированных пьесах Надежды Птушкиной приобретает сентиментальный характер, обеспечивающий возможность принятия реципиентом эстетической позиции сопереживания. Это является коммуникативным ресурсом принятия другого, что создает основу для взаимопонимания всех субъектов эстетического переживания в пьесах. В отличие от фарсово-мелодраматических пьес, в которых персонажи напоминают марионеток с акцентированной чертой характера и поведения, в комедиях Птушкиной обнаруживается ценность каждой человеческой личности. Индивидуальные проявления персонажа несводимы к ролевым маскам, амплу или к готовым, сложившимся взглядам на жизнь. Комический юмор (ситуативный и языковой) делает личностную уникальность героев смысловой константой героев, стремящихся к утраченной цельности.

### Библиография

- Čechov, Anton. *Dáda Vaná*. Web. 25.08.2021. <https://ilibrary.ru/text/972/p.1/index.html>.
- Davydova, Marina. *Teatr i ego sovremennik. Segodná otkryvaetsá festival' «Novaá drama»*. Web. 21.08.2021. [http://www.smotr.ru/prensa/2001\\_newdrama.htm#vn](http://www.smotr.ru/prensa/2001_newdrama.htm#vn).
- Dziemidok, Bohdan. *O komizmie. Od Arystotylesa do dzisiaj*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2011.
- Hazova, Svetlana. „Ūmor kak resurs sovladaúšego povedeniá”. *Sibirskij pedagogičeskij žurnal*, 3, 2012, s. 177–182.
- Išuk-Fadeeva, Nina. „Novaá drama: filosofskie istoki i poëtičeskie novacii”. *Vestnik kul'turologii*, 1, 2012. Web. 27.08.2021. <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-drama-filosofskie-istoki-i-poeticheskie-novatsii/viewer>.
- Kislova, Larisa. „Zerkal'noe» protivodejstvie v dramaturgii Nadeždy Ptuškinoj”. *Novejšaá drama rubeža XX–XXI vekov: problema dejstviá*. Samara, Samarskij uniwersytet, 2014.
- Kozincev, Aleksander. „Ūmor: do i posle ironii”. *Ázykovye mehanizmy komizma*. Moskva, Indrik, 2007, s. 238–252.
- Liliental', Galina. „K voprosu o vozmožnosti razgraničeniá lingvističeskogo i situativnogo ūmora”. *Vestnik SPBGU*, 9, 2014. Web. 25.08.2021. <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-vozmožnosti-razgranicheniya-lingvističeskogo-i-situativnogo-yumora/viewer>.
- Minskij, Marvin. *Ostroumie i logika kognitivnogo bessoznatel'nogo*. Web. 25.08.2021. <https://classes.ru/grammar/164.new-in-linguistics-23/source/worddocuments/m1.htm>.
- Musijčuk, Maria. *Kognitivnye mehanizmy struktury komičeskogo: filosofsko-metodologičeskie aspekty*. Novosibirsk, Lambert, 2012.
- Musijčuk, Maria. „Ponimanie implicitnogo smysla kak osnova kreativnogo mehanizma ūmora”, *Vestnik NGU*, 5 (1), 2007. Web. 25.08.2021. <https://nsu.ru/xmlui/bitstream/handle/nsu/7036/05.pdf>.
- Petrovskij, Nikandr. *Slovar' ličnyh imen*. Moskva, 1980. Web. 25.08.2021. <https://lexicography.online/onomastics/petrovsky/>.
- Ptuškina, Nadežda. *Plaču vpered*. 1999. Web. 25.08.2021. [https://ptushkina.com/PiecePDF/Pla4u\\_vpered.pdf](https://ptushkina.com/PiecePDF/Pla4u_vpered.pdf).

- Ptuškina, Nadežda. *Prihodi i uvodi*. 1997. Web. 25.08.2021. [https://ptushkina.com/PiecePDF/Prixodi\\_uvodi.pdf](https://ptushkina.com/PiecePDF/Prixodi_uvodi.pdf).
- Rokotânskaâ, Lûdmila. *Úmor: sušnost', vidy, funkcii v obšestve. Avtoreferat kandidatskoj dissertacii*. Moskva, 2020.
- Szondi, Peter. *Teoriâ sovremennoj dramy*. Izdatel'stvo V-A-C press, Moskva, 2020.
- Tûtelova, Larisa. „Problema prostranstvennoj točki zreniâ v drame”. *Kul'tura i tekst*, 4 (39), 2019.
- Wachowski, Jacek. „O komizmie, śmieszności i nie tylko...”. *Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*. Red. Ewa Guderian-Czaplińska, Krzysztof Kurek. Poznań, Poznańskie Studia Polonistyczne, 2013.
- Žurčeva, Ol'ga. *Avtor v drame: formy vyraženiâ avtorskogo soznaniâ v russkoj drame XX veka*. Samara, Izdatel'stvo SGPU, 2007.

