

ЮЛИЯ БРЮХАНОВА

**Потенциал иронии в творчестве
Людмилы Петрушевской (на примере романа
Нас украли. История преступлений)**

The potential of irony in the works of
Lyudmila Petrushevskaya (through the example
of the novel *Nas ukrali. Istoriya prestupleniy*)

Abstract. Many researchers of Lyudmila Petrushevskaya's works draw attention to the irony which is the significant element of her prose, drama and poetry. It is important that the ironic principle manifests itself not only as an artistic technique but also as a philosophical aspect. Irony demonstrates the ambivalence of reality. On the one hand, it ridicules and profanes everything. On the other hand, irony gives the certitude of the ontological status of reality. We can see a good example of this function of irony in the novel *Nas ukrali. Istoriya prestupleniy* (2017). This novel shows the common features of Petrushevskaya's works – the unity of ironic potential and language. In this case, language is not only the style but first of all the ontological element. This is why the language becomes almost a character in Petrushevskaya's novel. Irony opens the vital potential of the linguistic personality. As a result, one of the heroes imitates foreign speech but doesn't speak a foreign language. Irony also helps to reveal the ambivalent nature of life. It shows that our "umora" in Sanskrit and in ancient Indian is "humour" and "death". So, the game and profanity not only reduce the status of the hero, the image, or the reader's expectations but, first of all, fill the gap between words, ideas, feelings, and people.

Keywords: Russian literature, prose, Lyudmila Petrushevskaya, irony, game

Юлия Брюханова, Иркутский государственный университет, Иркутск – Россия, okt28@yandex.ru, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4675-9077>

Имя Людмилы Стефановны Петрушевской (род. 1938) тесно связано с формированием актуального пространства русской литературы. Признание ее таланта подтверждается как читательским интересом, так и отзывами в критике.

Среди художественных особенностей произведений писательницы, привлекающих внимание к ее творческой манере (стиль, образы героев, мотивы)

вы и т. д.), особое место занимает ирония, что отмечается многими исследователями ее творчества. Светлана Гончарова-Грабовская, рассматривая драматургическое наследие Петрушевской, указывает, что преобладание иронии – это общее место для кризисной социокультурной ситуации (в частности, постсоветского времени). Ирония в данном социально-историческом контексте не помогает решить назревшие проблемы, но является способом аннигилировать противоречия действительности (Gončarova-Grabovskaâ 25–34). В произведениях Петрушевской ирония являет себя не только как риторический прием, но и как принцип мышления. По мысли Ирины Плехановой, ирония объясняется артистизмом как „интегрирующей характеристикой творческого сознания Людмилы Петрушевской” (Plehanova 113).

Цель данной статьи – представить анализ иронического начала в творчестве Людмилы Петрушевской на примере ее романа *Нас украли. История преступлений* (2017). При анализе романа мы будем отталкиваться от понятия „иронический модус художественности”. По определению Валерия Тюпы, модус художественности – это „всеобъемлющая характеристика художественного целого, это тот или иной род целостности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику” (Tûpa 469).

Валерий Тюпа рассматривает такие модусы художественности, как героический, трагический, комический, идиллический, элегический, драматический, иронический. В произведениях Петрушевской чаще всего проявляют себя комизм, идиллика, драматизм, ирония. Опора на понятие „модус художественности” позволяет задействовать при анализе одновременно два значения иронии: как риторического приема и как философской категории, представляющей целостную картину действительности на основе иронического осмысления мира.

Акцентируя внимание на ироническом модусе художественности, Валерий Тюпа отмечает, что этот модус „состоит в радикальном размежевании я-для-себя от я-для-другого” (Tûpa 480). Исследователь уточняет принципиальное отличие иронии от сентиментальности и драматизма: оно „состоит во внутренней непричастности иронического «я» внешнему бытию, превращаемому ироником в инертный материал его самоопределения” (Tûpa 481).

Однако особенность художественных текстов Петрушевской заключается в том, что „размежевание я-для-себя от я-для-другого”, подчеркнутое на уровне системы персонажей, утверждает на уровне образном, в системе мотивов причастность иронического сознания внешнему бытию, вплоть до того, что становится очевидной ответственность перед другим как само-

определение личности – признак другого модуса художественности – идиллического (Тiра 477). Неслучайно идиллические мотивы в творчестве Петрушевской уже оказывались объектом научного исследования. В частности, в произведении *Время ночь* (1992) они были выявлены Наумом Лейдерманом и Марком Липовецким (Lejdermann, Liroveskij 610–625). Интересно, что идиллическому модусу, по утверждению Валерия Тюпы, не свойственна ирония как риторическая стратегия высказывания, но при этом речь не идет об отрицании иронического осмысления мира.

Взаимодействие столь разных художественных кодов – иронического и идиллического – демонстрирует артистический принцип творчества Петрушевской. Дискредитация пафоса высказывания в речи героев (признак иронии как риторической фигуры) не низводит до нулевого значения человеческие отношения, и ироничное авторское сознание открывает мироустроительный (но отнюдь не связанный с идеалом) потенциал иронии.

Ирония в романе *Нас украли. История преступлений* начинается „действовать” уже на уровне рамочных элементов композиции и даже на уровне жанра. Обозначая в аннотации к книге текст как „детектив нового поколения”, Людмила Петрушевская, с одной стороны, „цепляет” на крючок читательское сознание, с другой – честно раскрывает „подмену”: следователей здесь нет, жертвы расследования не хотят, а единственный способ разобраться во всех преступлениях – это любовь. Сама формулировка „детектив нового поколения” включает в себе двоякое толкование: с акцентом на объекте (мы имеем дело с новым вариантом детективного жанра; в данном случае отвечаем на вопрос: „Детектив какой?”) и / или с акцентом на субъекте (перед нами детектив, спроецированный новым поколением и созданный для нового поколения; отвечаем на вопрос: „Детектив чей / для кого?”).

Игра с жанровым определением продолжается в тексте романа. С первых страниц мы окунаемся в мастерски созданный литературно-детективный сериал: „[...] начинается детектив?” – „Оська, нет, это мыльная опера” (Petruševskaâ 5). Даже структура романа – 52 маленькие (иногда миниатюрные) главы в целом не очень большого произведения – повторяет сериальный принцип. А краткие, сюжетно емкие названия глав интригуют еще до начала чтения: „XXI век. Отъезд мальчиков” – „Алина. Заочное сватовство” – „Смотрины в роддоме” и т. п. С самых первых строк действие захватывает и не отпускает (работает тот же рецептивный принцип, что в сериалах: „Что же будет дальше?”).

Вот только некоторые линии закрученного сюжета романа.

- 1) Маша Серцова. Из семьи дипломатов. Не очень красивая, прилежная, послушная девочка, которая влюбилась в своего однокурсника Сергея и сделала все для того, чтобы его жизнь „состоялась”. Умерла при родах, оставив этому миру мальчика Сергея Сергеевича.

- 2) Алина Речкина. Студентка филфака МГУ. Мать умерла от туберкулеза, отец женился на молодой любовнице. Алина влюбилась в красавца Автандила, который оставил ее беременную. Отчаявшаяся девушка подменяет в роддоме мальчиков – своего на сына умершей при родах Маши Серцовой.
- 3) Елена Ксенофоновна Киркорян. Жена прокурора. Использует последний шанс удержать мужа с помощью ребенка, которого сама родить не может. Но платиновое кольцо с бриллиантом творит чудеса в советском роддоме.
- 4) Сергей Серцов. Молодой человек, странным образом попавший в престижный вуз, через жену Машу добившийся упрочения своего положения в МИДе. В начале 90-х удачно „отплыл” из страны и сделал себе состояние в Монтегаско (закрепив свое положение тем, что женился на гражданке Монтегаско, русской по происхождению).

А еще торговля детьми в роддоме, убийства, предательства и прочее. Эти и многие другие сюжетные линии отражают переплетение судеб, законы мироустройства, не лишённые абсурда, который так чутко улавливает Петрушевская в окружающей действительности. Финал также разворачивается по всем законам „мыльной оперы”: практически хэппи-энд, неожиданный, внезапный, оставляющий „зацепки” для нового поворота сюжета (беременность Галины по прозвищу Кустодиев).

Сериальный принцип построения художественного текста – это не столько открытие стилистического плана, сколько тонкая и ироничная эксплуатация современного „сериального” сознания. Как пишет критик Наталья Иванова,

Петрушевская обратила свой взор на те самые девяносто процентов публики, зомбированной „шоу” о младенцах, изнасилованиях, смертях и разводах „звезд”. Это оказалось ее художественным клондайком – она ориентируется на эту таргет-группу не как на потенциальных читателей (да никогда!), а как на роскошно-разнообразный кричаще-красочный объект (Ivanova, электронный ресурс).

Роман, сотканный из детективно-сериальных нитей, дает нам картину советской и постсоветской действительности 80-х, 90-х и 2000-х годов. Именно в это время детективы и сериалы набирают свою популярность и становятся знаковыми объектами нового времени. Жизнь живая, во плоти, пугающая и угрожающая в кризисные 90-е, заменялась жизнью экранной – такой захватывающей и сказочной, как Монтегаско у Петрушевской. Так происходит подмена понятий, так настоящее заменяется ложным, притворным. Не в этом ли скрыта ирония самой жизни, если учесть, что слово ирония в переводе с древнегреческого означает „притворство”.

На уровне композиции, сюжета, элементов рамочной структуры (заголовки глав), жанрового определения подчеркивается отчуждение я-для-себя от я-для-другого, размежевание авторского сознания и сознания массового зрителя. Но эта дистанция не константна, и ее значение будет меняться в ходе повествования.

„Сериальное” мировосприятие притупляет способность провести границу между настоящим и мнимым, однако в антитезе „свой – чужой” четко представлено самопозиционирование героев, в результате чего элементы данной оппозиции наполняются обобщающим смыслом. В романе частное перетекает в общее: в истории отдельных судеб просвечивает история страны, сюжет украденных (подмененных) детей разворачивается в сюжет о краже целой эпохи. Поэтому „нас украли” в названии – это обобщение в высшей степени, утверждение всеобщей причастности к происходящему.

Исторический фон создается Петрушевской благодаря многоголосию в художественном мире ее произведения. Роман *Нас украли. История преступлений* – это роман-эпопея, в том смысле, что в центре внимания не судьба одного человека, а судьба целого народа (без пафосной интонации): от советских дипломатов, студентов вузов, художников до цыганок, пьяниц и уборщиц, осужденных условно. И все эти лица объединяются общим пространством, которому противостоит то чуждое и непонятное, что открывается за пределами страны. И хотя изменение геополитической ситуации в 90-е годы прошлого века приводит к размыванию границ в оппозиции „свой – чужой”, герои романа Петрушевской верны старой „картине мира”. Пространство чужое как средоточие опасности предстает уже в первой главе, где прощание в аэропорту героев сопровождается частыми предупреждениями об осторожности и просьбами звонить каждый день по два раза. Правда, эта опасность исходит не столько от незнакомой страны, сколько от конкретного человека, но тем не менее срабатывает стереотипная модель мышления: неизвестность пугает, вызывает чувство необъяснимого страха.

Кроме того, противопоставление России (СССР, позже – РФ) за границе подчеркивается на уровне стиля. Череда случайных и неслучайных персонажей и окружающий их „свой” мир переданы реалистически точно, иногда с элементами „чернушного” описания действительности. На этом реалистическом фоне гротескно выглядят заморские страны – полуреальные-полуфантастические Хандия и Монтегаско.

Описание Хандии, в которую уезжает Сергей Серцов с Алиной в роли его жены Марии Серцовой, создает индийское праздничное мироощущение, цветение на фоне нищеты – то, что недоступно русскому сознанию, хотя и привлекательно для него. А Монтегаско – утопическая страна, где закон и порядок главенствуют не потому, что там строго наказывают за непослу-

шание, а потому, что никому и в голову не приходит закон нарушать. Дет-приемник там пустует, в тюрьмах двухкомнатные камеры и пятичасовой чай (страна находится в подчинении у Великобритании), и безошибочный детектор лжи, который при любых обстоятельствах отличает неправду от истины и вершит правосудие.

Тем не менее, герои романа все же хотят вернуться на родину, что непонятно жителям Монтегаско, для которых возвращение в Россию хуже тюремного наказания. Здесь, безусловно, присутствует ирония по отношению к стандартным представлениям о жизни в заморских странах и к упрощенному чувству патриотизма, но можно в этом увидеть и самоиронию. Так работает принцип сближения „внутреннего” и „внешнего” сознания, что дополняет семантическую характеристику местоимения во множественном числе в заглавии романа. Важным, на наш взгляд, оказывается следующее. Помимо прямо-оценочной точки зрения, указывающей на отношение к своему и чужому пространству, в тексте имплицитно реализуется косвенно-оценочная точка зрения, раскрывающая еще одно значение антитезы „свой – чужой”: закон и порядок, царящие в Монтегаско, олицетворяют стагнацию и вакуум южной страны, которым противопоставляется тяга к действию.

Русский человек – это человек движения (чаще всего выраженного в крайних формах – революции или деградации). Можно сказать, что в системе ценностей русского человека отрицательное действие имеет большую значимость, чем отсутствие действия. Это ярко продемонстрировано в романе Петрушевской на примере мужских персонажей. Они вовсе не герои идиллии или рыцарского романа: отец Галины насильствовал свою дочь, отец Алины забыл об отцовском долге из-за молодой любовницы, Маша была обязана своим рождением мстительной натуре своего отца, коротконогий Антиной-Автандил бросил беременную Алину в аэропорту, ничего ей не объяснив, и т.д. Претендовать на роль „положительного” персонажа, казалось бы, мог Граф (Евграф Николаевич Шапочкин), чья судьба неожиданно переплетается с судьбой Алины и „украденных” мальчиков. Но не может совершить подвиг „кавалер многих орденов, частично украденных” (Petruševskaâ 223). Одна „невеста” отвозит его в деревню и бросает в доме без крыши, другая – Лана – спасает его из „плена”. Современный мир – время рыцарства наоборот. И это не смена полюсов, положительного на отрицательный, это действие законов плутовского романа. Мужчинам в мире Петрушевской вряд ли удастся создать гармонию в семье, но достичь „степеней известных” (неважно, каким именно способом) они могут.

Но если мужчины в художественном мире романа Петрушевской „рассеиваются” в пространстве, то женщины, напротив, сплачиваются. Они

объединяются на уровне частного пространства семьи и на уровне общественном. В 49-ой главе возникает любопытное упоминание о „Комитете наших женщин” – международной организации, куда на работу устраивается Алина. Ирония проявляется здесь и в нестыковке понятий „международный” – „наши”, и в том неженском деле, которым занимался Комитет, „чьи редакторы, к примеру, доставляли автоматы Калашникова ящиками в борющуюся Анголу” (Petruševskaâ 286), и в характеристике „бабский комитет”.

Интересно, что в оппозиции „свой – чужой” дискредитированные мужские персонажи все-таки занимают позицию „своих”. Они часть этого мира, несовершенного, агрессивного, абсурдного, но близкого и не застывшего. Так складывается картина действительности на основе иронического осмысления мира.

На примере бинарной оппозиции „свой – чужой” можно увидеть трансформацию иронического модуса, выраженную в сокращении дистанции между сознанием автора и сознанием персонажей. Ироническому отчуждению также оказывает противодействие сила языка. Без преувеличения можно отвести языку роль главного героя романа, он становится своеобразным „волшебным помощником”. Показателен эпизод встречи одной из героинь романа (Ланы) с цыганкой (глава 41 „Ланочка выходит на тропу войны”). Возникающие в сцене слова „ибо нет пророка в своем отечестве” и имя цыганки Саша отсылают к образу Александра Пушкина. Петрушевская играет со знаковой фигурой, наделяя „пророческим” даром сомнительную цыганку-гадалку. Артистический потенциал включает в контекст детское восприятие, выразившееся в фольклорно-устойчивой фразе: „Я Пушкин, что ли?” Всезнание Саши не обусловлено талантом предсказателя, а объясняется верой в исполнение услышанного человека, ждущего помощи.

Лана, пытавшаяся узнать судьбу Графа у цыганки, сама обладает удивительным талантом: не зная ни одного иностранного языка, она умеет точно подражать произношению говорящего. Это, как и пророчество Саши, спасает. Утверждается эвристическая сила языка.

Язык помогает и другой героине – Алине, судьба которой оказывается в центре читательского внимания. Алина – студентка филфака. Изучение старославянского, а также современных славянских и европейских языков не только дало ей возможность обрести определенную финансовую независимость от Сергея в Хандии (подчеркнута роль языка как средства утверждения самостоятельности, свободы), но привело к пониманию того, что языковое родство обнажает суть вещей. Так, „наш умора” в санскрите и в древнеиндийском – это юмор и смерть соответственно. И это открытие дает представление о чем-то значимом и настоящем, так необходимым в трудные минуты.

Развоплощая действительность с помощью иронии, разоблачая сериальное сознание, Петрушевская открывает потенциал языковой реальности. К писательнице в полной мере относится следующее утверждение: тот, кто иронизирует, „не только личность, которая поэтически творит, но и индивид, который культурно творит” (Kozyreva 118).

Ирония Петрушевской не столько следствие интеллектуального труда, сколько способ рефлексии, матрица восприятия мира. В результате

в рефлексивном ироническом мировоззрении смываются границы между добром и злом, смехом и слезами, любовью и ненавистью, логическим и алогичным, реальным и иррациональным, обнаруживается их пересечение и взаимопроникновение (Binova 382).

Так ирония противостоит дидактике и однозначности авторских оценок. Она, с одной стороны, обнажает амбивалентность реальности, высмеивая ее и профанируя, с другой – оставляет чувство уверенности в ее бытийном статусе, что инструментально реализуется с помощью языка.

Таким образом, особенности иронического модуса художественности в романе Людмилы Петрушевской *Нас украли. История преступлений* связаны с подвижностью границ между субъектом и объектом иронии, расширением функционала иронического сознания: от непричастности внешнему существованию до со-бытия (но не отождествления). Наиболее отчетливо дистанция между „я” и „другим” проявляется в иронии по отношению к стереотипному мышлению и к „сериальному” сознанию. Сокращение разрыва наблюдается в иронически окрашенном противопоставлении России за границе. Индивидуально-творческое изменение параметров иронического модуса художественности в романе связано с концептом языка. Благодаря ему открывается единая система ценностей, поддержанная артистическим и витальным потенциалом иронии в произведениях Людмилы Петрушевской. Таким образом, в романе *Нас украли. История преступлений* отчуждение „я” от „другого” в ироническом модусе художественности становится отправной точкой движения этих субъектов навстречу друг другу.

Библиография

- Binova, Galina. „Ot ironii k absurdu: (k poetike novoj volny)”. *Litteraria humanitas*, 4, 1996, s. 379–389.
- Gončarova-Grabovskaâ, Svetlana. „Sovremennaâ russkaâ dramaturgiâ: narušenie kanona”. *Naučnye trudy kafedry russskoj literatury BGU*, t. VII, 2012, s. 25–34.
- Ivanova, Natal'â. „Dal'se ty ideš' odin. Proza: naličnost' i ličnost'”. *Znamâ*, 3, 2018. Web.07.09.2019. <http://znamlit.ru/publication.php?id=6864>.
- Kozyreva, Natal'â. „Smehovoe načalo v hudožestvennoj literature: filosofsko-antropologičeskie izmereniâ”. *Teoriâ i praktika obšestvennogo razvitiâ*, 4, 2015, s. 116–118.

- Lejdermann, Naum, Mark Lipoveckij. *Ruskaá literatura XX veka (1950–1990)*. T. 2. Moskva, Akademiá, 2013.
- Petruševskaá, Lûdmila. *Nas ukrali. Istorîá prestuplenij*. Moskva, Izdatel'stvo „È”, 2017.
- Plehanova, Irina. *Principy hudožestvennoj igry Petruševskoj*. Moskva, Flinta, 2019.
- Tûpa, Valerij. „Hudožestvennost”. *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: Osnovnye ponâtiâ i terminy*. Red. Lidiâ Černec. Moskva, Izdatel'stvo Vysšaâ škola, Izdatel'skij centr „Akademiâ”, 2000, s. 463–482.

