

ТРАЕКТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

УДК 821.161.1-31(Рубина Д.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,44

Ю. В. Несынова
Нижний Тагил, Россия

МОТИВ КУКОЛЬНОСТИ В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»

Аннотация. Статья посвящена мотиву кукольности в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки». Автор анализирует формы и способы репрезентации этого мотива на разных уровнях произведения: концептуальном, композиционном, сюжетном, образном; выявляет связь мотива кукольности с мотивами двойничества, утраченного детства, богоборчества. Анализируется лежащая в основе художественной концепции действительности метафорическая модель «Жизнь — это кукольный театр». Дана типология образов кукол, представленных в романе, и кукольников. Анализ позволяет определить мотив кукольности как образно-смысловое ядро всего романа, отражающее своеобразие авторской концепции.

Ключевые слова: мотив кукольности, кукла, кукольник (кукловод), кукольный театр, двойничество, Дина Рубина, «Синдром Петрушки».

Y. V. Nesinova
Nizhny Tagil, Russia

PUPPET MOTIVE IN THE NOVEL BY D. RUBIN «PUNCH'S SYNDROME»

Abstract. The article is devoted to the puppet motive in the novel by D. Rubin «Punch's Syndrome». The author analyzes the forms and methods of representation of this motive on different levels of the novel: conceptual, compositional, narrative, figurative; the author reveals a link of motive with motives of duality, the lost childhood, of rebellion. The underlying artistic concept actually metaphorical model is analyzed like «Life is a puppet theater». Typology of images of dolls and puppeteers presented in the novel is characterized. Analysis, which has been done, determines the motive of the puppet as a figurative meaning of the core of the novel, which reflects the originality of the author's concept.

Keywords: motive puppet, puppet, puppeteer (puppeteer), puppet theater, duplicity, Dina Rubina, «Punch's Syndrome».

Роман Д. Рубиной «Синдром Петрушки», вышедший в 2010 г., — завершающая часть трилогии «Люди воздуха», задуманной писательницей как ряд историй-метафор о героях, «поцелованных богом» в своей профессии. Повествование о куклах и Кукольниках, поначалу воспринимаемое просто как фон, постепенно приобретает характер основного сюжетообразующего начала книги.

Тема кукол на рубеже XX–XXI вв. получает широкое распространение. Научно-технические достижения современности приводят к «размыванию» таких фундаментальных понятий культуры как «человеческое / нечеловеческое», «живое / неживое», «искусственное / природное». На этом фоне способность кукол «чрезвычайно быстро реагировать на происходящие события и изменения, отражать новейшие социальные и идеологические доминанты, (...) все деструктивные проявления человеческой сущности» [Морозов 2011] позволяет при обращении к ним «поставить фундаментальные вопросы: в чем суть «человеческого»? Каковы наши отношения с тем, что дало нам жизнь — будь это Господь Бог, Мать Природа или просто наши грешные родители?» [Там же]. Направленность искусства второй половины XX в. на осознание своей собственной специфики также способствует «кукломании», поскольку «выдвигает искусство куклы в центр художественной проблематики времени, а скрещение в нем ассоциаций со сказкой (мир детский и народный) и образцов автоматической, неживой жизни открывает исключительный простор для выражения вечно живых проблем современного искусства» [Лотман 1992: 379]. Таким образом, «опора на образ куклы становится емким и удобным

механизмом символического описания действительности, выявления самых ярких и характерных черт и, что самое главное, роли человека в мире» [Морозов 2011]. Роман Дины Рубиной «Синдром Петрушки» — попытка художественными средствами найти ответы на актуальные вопросы современности, метафорически моделируя проблемную тему.

В художественной системе романа мотив кукольности реализуется на всех уровнях концептуального пространства текста — композиционном, сюжетном, образном, интертекстуальном — «стягивая» богатство его значений в единое целое.

В. Ю. Пановица определяет в качестве ключевых моделей художественной концепции действительности «Синдрома Петрушки» взаимобратимые метафоры «Жизнь — это театр кукол» с частной подмоделью «Люди — это куклы» и «Театр кукол — это жизнь» с частной подмоделью «Куклы — это люди» [Пановица 2013: 157]. Появление подобного смыслового акцента сама Д. Рубина объяснила так: «Любой, мало-мальски чувствующий и мыслящий человек, писатель — тем более, в разные минуты жизни ощущает себя и богом, и марионеткой в руках кого-то неведомого; а уж кукловодом в своей работе, — всегда. Кроме того, Кукольный театр с детства существовал у меня в голове. Я сама себе своих человечков придумывала и сама их оживляла. Это в органике моего существа» [Альперина 2010: 9] Обозначенные метафоры служат текстовым воплощением идеи двойничества, неразрывно связанной в произведении с мотивом кукольности.

В романе три субъекта повествования: безличный повествователь (большая часть текста), доктор Борис Горелик — писатель-любитель, пытающийся

в своих записках разобраться в трагедии друга детства Петра, и сам Петр Уксусов. Доля последнего в общем объеме нарратива достаточно мала, представлена лишь элементами включенного в безличное повествование рассеянного разноречия и вставным документом — письмом. Однако именно его сознание превалирует в произведении, осуществляя буквализацию вышеозначенных метафор, становясь структурообразующим принципом, определяющим трактовку мотивов и образов, характер пространственно-временной организации и эмоционально-оценочную сторону романа. По существу, художественный мир «Синдрома Петрушки» — не что иное, как проекция сознания Петра, душевное пространство героя, за которым угадывается тень реального «биографического» автора.

Концептуальные понятия «человек—кукла», «жизнь—кукольный театр» вводятся в роман уже его названием, представляющим собой фразеологически нечленимое сочетание, где значимы оба слова. Антропоним «Петрушка» несет в себе двойную семантику: он эксплицирует имя главного героя (Петр Уксусов), и одновременно актуализирует устойчивую культурную аллюзию на фольклорную куклу, самого знаменитого персонажа площадных балаганских представлений, репрезентируя мотив двойничества. Характеристики, сближающие эти образы, достаточно прозрачны: человек и кукла полные тезки (о том, что полное имя «по паспорту» балаганного Петрушки Петр Уксусов, известно из сюжета о Петрушке и городовом); форма имени «Петруша», «Петрушка» по отношению к герою романа употребляется в сюжете наряду с привычным «Петя», «Петька»; часто сам герой называет себя так («лежи, лежи, Петрушка, лежи смирно, и когда-нибудь тебе воздастся, старый олух»); он отождествляет себя с кукольным персонажем («я ж и сам Петрушка»); черты внешности Петра обнаруживают совпадения с типичной внешностью фольклорного персонажа; впервые взяв в руки куклу, маленький Петр «неожиданно ощутил горячую сквозную волну, что прокатилась от самого его плеча и до деревянной головы Петрушки, словно они были связаны единой веной, по которой бежала общая кровь» [Рубина 2010: 41].

Особый «кукольный» ракурс восприятия мира формируется у Петра уже в раннем детстве. Ключом к пониманию механизма его формирования становятся наблюдения Бориса Горелика, друга детства героя. Горелик, врач-психиатр по образованию, отмечает, что Петя «был замкнутым и скрытым ребенком во всем, что не касалось главного: его зачарованности куклами, какой-то обезумелой погруженности, безжалостной (...) влюбленности в ирреальное пространство кукольного мира» [Рубина 2010: 39]. Причину «герметичности» Петра Борис видит в частичном аутизме друга, средством преодоления которого и становится кукла. Погружение в кукольный мир, возможность говорить и действовать не от своего собственного лица, а от лица маленького «посредника» позволяет герою обнаружить свое истинное внутреннее содержание. Рубина прибегает к не часто встречающейся в литературе

вариации мотива, когда собственная внешность персонажа оказывается «отчужденной маской», а маска не скрывает, а проявляет его истинное лицо, которое оказывается гораздо более значительным: «он (...) совершенно преображается, когда берет куклу в руки; и если работает не за ширмой, а на сцене, в открытую, то — при своем-то небольшом росте, сутулости и отнюдь не классической фигуре — кажется более высоким, необъяснимо более *значительным* (курсив — Д. Рубиной) и — да что там! — становится по-настоящему неотразим» [Рубина 2010: 39]. Кукольное «посредничество» помогло Петру преодолеть психологические проблемы, наладить контакт с окружающей действительностью, но привело к мировоззренческому «сдвигу»: обостренному эгоцентризму (согласно исследованиям ученых, переходной ступени от аутизма к ориентированному на внешнюю реальность логическому мышлению), восприятию мира через призму ценностей и антиценностей своего «Я», ориентированного на мир кукольного театра. Результатом этого стало проецирование Петром законов кукольной реальности на окружающий мир.

Мир людей для Петра делится на «кукол», «кукольников / кукловодов» и «не кукол». Маркером, отличающим «кукол», становится парадоксальное сочетание «настоящей жизни» и «неживого», механистичного в человеке, стремление к театральности в повседневной жизни. Кукол — подавляющее большинство, первой куклой в этом ряду становится Петин отец Ромка: «причем поломанной куклой: у всех пап были две руки, у Ромки — одна, точнее, одна с четвертинкой» [Рубина 2010: 97]. Протез отца — мертвый, ужасный, бледно-воскового цвета — странным образом соединял в себе черты мертвого и живого, пока Петя не осознал, что он — «тоже кукла». Петя принес «руку» в школу и на вопрос учительницы: «Кто готов?» поднял ее из-под парты. Наградой ему стал визг девчонок и испуг учительницы, наказанием — порка дома, когда отец отлупил сына этим же предметом, «роняя протез, поднимая его с пола и снова швыряя в сына. Тот орал не от боли, а скорее от восторженного ужаса: вид летающей по комнате мертвой руки заворачивал — рука сама дралась!» [Рубина 2010: 104].

Кукольники в романе — это новая художественная репрезентация Творца — лейтмотивного образа в творчестве Д. Рубиной. Главное в процессе создания куклы — суметь «оживить» ее. В романе выстраивается целая иерархия кукольников. В самом ее низу — персонажи, подобные Иржи, давно «заледеневшие», «оравнодушевшие», стоящие с бездарно сработанными куклами на Карловом мосту, «даже не снимая перчаток», только чтобы заработать. На их фоне большим мастером выступает отец Петра, умевший превратить, например, грязный носовой платок то в абсолютно живую мышь, то в толстую муху. На следующей ступеньке стоят «земные» художники, талантливые кукольники семейства Прохазка, способные создать эффект витальности куклы при помощи технических приспособлений. Главная Страшида Прохазок — Баба-Яга «мимо которой еще никто спокойно не проходил.

Тонда построил в нее хитрейшую механику с фотоэлементами: оскаленная пасть Страшиды распахивалась и клала зубы, едва туристы протягивали руку, чтобы пощупать куклу» [Рубина 2010: 187]. Однако даже Прохазкам далеко до «людей воздуха», мастеров «пограничья», обладающих «нюхом» на «тусклый чарующий аромат небытия». Им «дано больше, чем полагается обычному смертному» [Рубина 2012: 159], и свои сверхчеловеческие, безграничные возможности они реализуют в творческом процессе. К таким мастерам относятся Казимир Матвеевич и сам Петр Уксусов. Его высшее творение — кукла Эллис — по-настоящему пугает зрителей, ощущающих в мастерстве, с которым она создана, нечто сродни древней магии. И, наконец, венчает иерархию главный Кукольник — Бог, совмещающий в себе также и роль Главного Зрителя, перед которым герои разыгрывают свои представления в надежде «как-то скрасить грандиозное одиночество Творца» [Рубина 2010: 427].

Отношения Петра с окружающими его людьми укладываются в традиционные рамки взаимодействия Кукольника с подвластными ему куклами: создание (буквальное и метафорическое), управление, манипуляция. Он с самого детства создает кукол, добываясь все большего совершенства; он «создал» саму Лизу, будучи едва не с младенчества единственным постоянным ее воспитателем; наконец, он создал Эллис, восхитительного андроида, точную копию Лизы. С настоящими куклами и «куклами» живыми Петр «разыгрывает» представления сюжетов, давно закрепленных в культурной традиции: «сломанная кукла» (судьба Ромки; история матери Лизы, выброшенной из окна на глазах у десятилетнего Пети); «ожившая кукла» (освоение Петром искусства «водить» кукол; разнообразные случаи его «общения» с ними; кража, а затем воспитание маленькой Лизы — «главной куклы» Петра; концертные номера с женой, изображающей постепенное «оживание» куклы, а затем с «живой» куклой Эллис); «бунт куклы против своего кукловода» (сны Петра об ожившей Эллис, история его сына, родившегося с застывшей «маской смеха» на лице и «отказавшегося носить ее всю жизнь», ревность Лизы).

Даже отношения Петра с Богом строятся в рамках тех же последовательно сменяющихся «кукольных» ролей и сюжетов: создатель куклы (Творец) / манипулятор, управляющий куклой (Кукловод) / Марионетка в руках кукловода. Внутренним сюжетом романа становится борьба человека — «демиурга», стремящегося создать альтернативную реальность, с Богом. Сначала Петр бунтует против Создателя, стремясь занять его место, стать главным Кукловодом и Творцом в построенном им собственном мире, а в финале смиряется с ролью «божьей куклы», «ведомой на бесчисленных нитях добра и зла», получающей радость уже от того, что своим танцем может «как-то скрасить одиночество Творца».

«Не кукол» в романе всего две: это мать Петра и его жена Лиза. Этих женщин объединяет мотив подлинной, настоящей жизни; чувства, испытываемые к ним Петром, не укладываются в привычные герою схемы, они более сложные, тонкие и глубокие. Воз-

можно, именно это и пугает Петра, предпочитающего спрятаться от осознания того, что реальность неизмеримо богаче мира кукольного театра, в знакомый круг «кукольных» ассоциаций: даже после похорон матери все его мысли заняты только Ромкой. «Я ее болезненно и жалостливо любил. Почему же опять я думаю только об отце? (...) Не потому ли, что, как нож в масло, он вошел в мой кукольный мир и отлично там пребывает, со своими пороками, коварством, бесстыдством, неиссякаемым дивергентством уловок и трюков» [Рубина 2010: 335]. Однако, если маму герой никогда не пытался «ввести» в кукольный мир, то Лизу он долгое время стремится заставить играть по его правилам. Эгоцентризм как одна из определяющих черт героя приводит к тому, что он жаждет полного и абсолютного обладания женой, навязывая ей роль Куклы, послушно следующей за своим Кукловодом. Сопrotивление Лизы сначала воспринимается им как еще одна вариация сюжета «бунт куклы», вызывающего у героя чувство досады; приходящее же постепенно осознание того, что она, как и его мать, куклой быть просто не может, потому что она «абсолютно живая женщина», приводит к неосознанной имплицитной подмене данного сюжета сюжетом «сломанной («испорченной») куклы» и созданию ее замены — идеальной куклы Эллис.

Таким образом, Петр последовательно заключает себя и близких ему людей в узкие рамки сферы кукольного театра, актуализируя свое сходство с балаганной Петрушкой еще на одном уровне. Внешнее сходство с куклой («с жесткими, как вага, саутульными плечами и скованной походкой, смахивающий на марионетку больше, чем все его куклы, вместе взятые» [Рубина 2010: 79]), «овеществление» героя становится средством выявления его ущербности и ограниченности, механистичности его внутреннего мира.

Мотив кукольности становится основой пространственно-временной организации романа. «По горизонтали» он реализуется в образах череды городов, упоминаемых только в связи с кукольными ассоциациями Петра. Большинство же сюжетных коллизий разыгрываются в Праге — «самом грандиозном в мире кукольном театре», по определению героя: «...ты обратил внимание, что дома здесь выстроены по принципу расставленной ширмы, многоплоскостной? Каждая плоскость — фасад дома, только цвет иной и другие куклы развешаны. И все готово к началу действия в ожидании Кукольника...» [Рубина 2010: 53]. Время в романе движется возвратно-поступательно: настоящее перемежается с ретроспективными отсылками в прошлое героев, постепенно раскрывающими загадку их «синдрома». Синдром — сочетание симптомов, свойственных какому-нибудь заболеванию. В профессиональном смысле словосочетание «синдром Петрушки» обозначает генетическую патологию, таящуюся в роду Лизы. Все мальчики в ее семье рождаются слабоумными и умирают в младенчестве. Однако в контексте романа оно приобретает и переносные смыслы, превращаясь в косвенную оценку (болезненность, ненормальность, патология) тех явлений, к которым

относится. В этом значении «синдром Петрушки» это, прежде всего, навязчивое стремление героя проецировать реальность кукольного театра на окружающий мир. Черты синдрома прослеживаются и в выходящей за рамки обычной симпатии одержимости восьмилетнего мальчика младенцем, которую он сумел пронести через всю жизнь. Отношения Лизы и Петра — не просто любовь, но какая-то мучительная для обоих невозможность существовать отдельно друг от друга, порой напоминающая связь между марионеткой и тем, кто «ведет» ее (не случайно маленький Петя крадет Лизу из коляски у магазина потому, что она необыкновенно похожа на куклу, он и воспринимает девочку как свою «главную куклу»). «Синдром Петрушки» может быть адресован и к Лизе. Молодая женщина не раз пыталась избавиться от своей болезненной зависимости от мужа, но эти попытки так и не увенчались успехом. Наконец, «синдром» — это отношение Петра и Лизы к кукле Эллис. Оба они воспринимают ее как живое существо. Лиза мучается страшной ревностью, совершенно серьезно утверждает, что Петр забрал для куклы ее душу, умоляет героя «убить» (именно убить!) Эллис. Присутствие куклы в их жизни с мужем приводит ее к психическому расстройству и неоднократному лечению в клинике. Петр же открыто восхищается своим творением, сажает его вместе с женой и другом за стол, проходя мимо, непременно старается прикоснуться к Эллис, заставляя ее «ожить» и покачать головой или издать какой-то звук. Ради этой странной связи он готов идти на ложь, уловки, открытый обман. Болезнь Лизы вынуждает его унести куклу из дома и спрятать в мастерской у друзей, но он часто приходит навестить свою Эллис и во время этих визитов разговаривает с ней, как с живой и любимой женщиной. Известие об уничтожении Эллис едва не сводит героя с ума. Он так и не может до конца смириться с ее потерей. Роман заканчивается танцем Петра на Карловом мосту с тенью Эллис, глядя на который, зрители перестают хлопать и улыбаться, ибо «это был страшноватый танец одинокого безумца с воздухом вместо партнерши» [Рубина 2010: 426]. Так или иначе, но в обоих временных континуумах (и в настоящем, и прошлом) обязательно присутствует образ куклы и / или кукловода.

Ракурс видения мира Петром субъективен и узок, однако он проводится в романе настолько последовательно и убедительно, что порой начинает восприниматься как объективный, истинный, вполне «нормальный». Этому способствует ряд факторов. Во-первых, в его основе лежит общеизвестная философская сентенция Шекспира «Весь мир — театр, а люди в нем актеры», настолько закрепившаяся в культурном сознании, что воспринимается уже как аксиома. Во-вторых, искусное подключение автором сверхтекста, подтверждающего субъективные ассоциации героя (Чехия, действительно, страна, традиционным народным промыслом которой является изготовление марионеток. Прага — столица Чехии, один из самых посещаемых туристами город в мире, где масса игрушечных лавочек, стационарных театров и уличных артистов-кукловодов)

в значительной степени «снимает» эту субъективность (город как огромный кукольный театр). Наконец, сквозь субъективную картину мира, выстраиваемую на основе театральнo-кукольных ассоциаций, время от времени «просвечивает» реальная действительность, не связанная с видением героя, но зачастую существующая по тем же законам. Например, наряду с «профессиональными» кукловодками в истории семьи Лизы постепенно «вырисовывается» зловещая фигура Кукловода Вильковского, манипулирующего чувствами и судьбами оставшихся на его попечении племянниц, а затем и собственной дочери. При всем несходстве побудительных мотивов, движущих Вильковским и Уксусовым, параллель между этими образами очевидна.

Носителем авторской концепции в романе выступает не только главный герой, но и его друг Борис Горелик. Горелик не только врач, он еще и писатель. Подобный образ часто встречается в произведениях Рубиной (например, в романе «На солнечной стороне улицы»), и всегда он в большей или меньшей степени наделен автобиографическими чертами самой писательницы, следовательно, близок ей. Именно Горелик обнажает искаженность взгляда на мир Петра Уксусова (не случайно он врач-психиатр) и пытается корректировать его. Хотя Борис искренне любит Петра и часто восхищается им, все его оценки поступков и убеждений последнего объединены семой «болезнь», «отклонение от нормы». Неоднократно из его уст звучат характеристики «ополоумевший», «совершенно невменяемый», «ненормальный».

Оценке театральнo-кукольного мира и его роли в жизни главного героя способствуют сопутствующие мотивы. Первый из них — тесно связанный с образами куклы и мотивом игры мотив утраченного детства.

Исследователи выделяют три аспекта функционирования куклы как феномена культуры: мифологический, то есть функции куклы в мифологии и верованиях; обрядовый, то есть применение кукол и их аналогов в ритуально-обрядовых и магических практиках; игровой, то есть употребление кукол в развлечениях и играх детей и подростков [Морозов 2011]. Хотя в романе множество самых разнообразных кукол, только одна из них выполняет собственно игровую функцию и только одна — функцию обрядовую. Интересно отметить, что театральные куклы-марионетки связаны с образом Петра, а куклы из иных функционально-семантических групп с образом Лизы. Это становится еще одним подтверждением «не кукольной» природы этой героини.

Детская игрушка — объект осуществления творческой фантазии ребенка, «поэтому излишнее сходство, натуральность, подавляющая фантазию (...) ей вредит. Ей не нужно говорить — играющий говорит и за нее, и за себя; ей не нужно двигаться — она может неподвижно лежать, а играющий будет играть, что она ходит, бежит и летает» [Лотман 1992: 378]. Куклы-игрушки, как и сама игра, — естественные и, казалось бы, неотъемлемые атрибуты мира детства, который вводится в роман через ретроспективные обращения к истории семьи главного

героя. У игры есть свои законы, важнейший из которых — осознание того, что реальность игры — это реальность «понарошку». [Хейзинга 1992]. Так играет маленький Петя, лепя из пластилина населенные множеством жителей города или надевая на палец теннисные шарики с нарисованными на них грустными и радостными лицами. Но как только жизнь Петра входит первый настоящий Кукольник — Казимир Матвеевич — игра как таковая пропадает, искажается, переходит в свою противоположность, становится игрой всерьез. В этом смысле субъективная реальность Петра «мир — кукольный театр» противопоставлена миру детской игры.

Театральные куклы-марионетки принципиально отличаются от детской игрушки. Игрушками играют, марионетки «водят» — ими управляют, манипулируют. Любой предмет, любая игрушка превращается Петром в марионетку (и наоборот, «обычные» сверкающие машинки не вызывают у мальчика интереса). Марионетки в романе не просто слушаются своего хозяина, они живут собственной вполне реальной для Петра жизнью, которую последний уважает и ценит. Петр абсолютно серьезно ссорится и мирится с ними, «наказывая» время от времени провинившихся кукол тем, что не оживляет их по нескольку недель. Каждый спектакль для героя равен подлинной прожитой жизни, которую нельзя «проиграть» еще раз, чтобы исправить допущенные ошибки. Однажды, будучи еще студентом, Петр попытался привлечь Горелика к участию в его спектакле. Борис должен был озвучивать вой ветра и карканье ворон, на фоне которых звучали голоса кукол — Журавля и Цаплы. Однако легкомысленный Боба накануне выпил слишком много холодного пива и в день спектакля полностью потерял голос. Страдая от чувства вины, после спектакля Горелик пытается извиниться: «— Петруха... — прошипел я. — Ну прости... Я ж не нарочно... В следующий раз, вот увидишь... Он резко поднял голову, ошпарив меня ненавидящим взглядом, и проговорил холодно, спокойно, с диким презрением: — Идиот... Спектакль бывает только один раз» [Рубина 2010: 49].

Единственная настоящая детская игрушка в романе — Мартын — мягкий розовый обезьян, сделанный 12-летним Петром для 3-летней Лизы, чтобы быть ее другом и защитником в его отсутствие. Это еще один двойник главного героя, во всем противоположный Петрушке. Цвет, материал, наивная «детскость» Мартына становятся знаками другой стороны природы Петра, потенциально существующей, однако не получившей возможности реализоваться и известной только Лизе. Жена зовет Петра Мартыном в самые интимные (это его «ночное» имя) или напряженные минуты; это имя позволяет на какое-то время вырвать героя из рамок кукольной реальности, пробудить лучшую сторону его природы. Так, оно отрывает Петра в момент расправы над Вильковским, заставляя его увидеть со стороны свое сходство с Ромкой; к нему взывает Лиза, умоляя мужа уничтожить Эллис; им она называет Петра, сообщая ему о своей новой беременности. Мартын становится символом детского начала не только

Петра, но и Лизы. Не случайно он пропадает из ее жизни в момент бегства от «людоеда» отца, когда в один вечер еще совсем юная Лиза теряет все: безработность ребенка, семью, дом, друзей, город, в котором выросла. Все эти потери, о которых она, как кажется Петру, совсем не вспоминает, концентрируются в образе игрушки, о которой она долго сожалеет и плачет.

Как уже отмечалось, мотив утраченного детства связан в романе с образом первого Кукольника из категории мастеров «пограничья», встреченного Петром, — Казимира Матвеевича. Именно он становится проводником героя в иную реальность. Издавна мир кукол воспринимается как загадочный, таинственный («относясь к миру вещей, кукла одновременно причастна к некоему "виртуальному миру"» [Карпова 1999: 17]), сами же мастера-кукольники почитались магами — людьми, имеющими связь с потусторонним миром, соединяющими в себе божественное и дьявольское. «В нашем культурном сознании сложилось как бы два лица куклы: одно манит в уютный мир детства, другое ассоциируется с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью» [Лотман 1992: 379]. Соотнесенность с «темной» стороной реальности Казимира Матвеевича репрезентируется через прямую характеристику старика как ищейки, «чей нюх натаскан на тусклый чарующий запах инобытия», следопыта «в пожизненной экспедиции, в вечных поисках прорехи в нездешний мир» [Рубина 2010: 113], но главное — через интермедийную аллюзию на имя и отчество Казимира Малевича, создателя знаменитого «Черного квадрата», и литературную аллюзию на «Лесного царя» В. А. Жуковского. Существует немало разнообразных интерпретаций картины Малевича, однако большинство интерпретаторов сходятся во мнении, что «Черный квадрат» — это абстрактное представление абсолютного зла, максимально отрицательно воздействующего на организм человека с помощью цвета (черный — самый мрачный, подавляющий и «холодный» из всех цветов) и формы (геометрические пропорции сторон квадрата практически не встречаются в природе, поэтому многие определяют его как самую неприятную геометрическую фигуру). «Чёрный квадрат обольщает, заманивает, ослепляет, понуждая славить его. Постепенно он проникает в суть смотрящего, заставляя отречься от всего, что дорого, от близких людей, основ мировоззрения, веры, чтобы увести в пустоту, в разрушение, в ноль» [Толстая 2007: 228]. Таким «черным квадратом» становится в романе мир кукол, сопоставимый благодаря аллюзии на известную балладу Жуковского с царством мертвых, в который унес Петра «Лесной Царь» (так мать перед смертью называет Казимира Матвеевича, жалея, что позволила ему увлечь Петра кукольным театром).

Мотив кукольности реализуется в романе еще в одном варианте: дублирование, копирование, подмена. Эта вариация актуализируется через сюжетную линию Лизы и сопутствующий мотив рождения ребенка. По мнению Т. Е. Карповой, кукольный мотив в культуре изначально тесно связан с «архети-

пом младенца», который является знаком исчерпанности и пророчеством возрождения в периоды потери ориентации и в переломные моменты истории» [Карпова 1999: 14]. Возможность иметь здорового ребенка для Лизы напрямую связана с «родильной куклой» Корчмарем, более ста лет передающимся от матери к дочери в ее роду. Корчмарь удивительным образом вплетен в сложную систему представленных в романе ролей. Он создан Кукольным, им можно просто играть, как это делают дети соседки тетки Лизы. В то же время его истинное назначение — преодолеть проклятие рождения мальчиков с синдромом Ангельмана. Корчмарь соединяет в себе черты куклы-помощницы (предназначенной для того, чтобы магически способствовать успешному замужеству и обеспечить высокую степень фертильности всех женщин «рода») и обрядовой куклы. Обрядовая кукла «выступает в роли двойника центрального персонажа при необходимости дублирования тех или иных его функций» [Морозов 2011]. Внешне этот «семейный идол, залог удачи: пузатый и пейсатый, в ермолке, в поддевке и жилете, смеющийся в усы» [Рубина 2010: 96] явно мужчина, немолодой еврей. Однако это кукла с секретом, наделенная чертами андрогинности, то есть совмещения в едином пластическом образе мужских и женских признаков. Оказывается, огромное пузо Корчмаря — это «беременное чрево», в котором таится куколка-девочка. Корчмарь, выполняя функцию дублирования беременной женщины, обеспечивает рождение здоровых девочек. Но своих обладательниц идол заставляет «играть» по четкому сценарию: стремиться заполучить его во что бы то ни стало и сохранять у себя любой ценой. Ради этого прабабка и тетка Лизы идут на воровство и полный разрыв отношений с семьей. Следовательно, можно говорить о том, что в образной системе романа Корчмарь и Кукла, и Творец, и Куковод.

При этом он принципиально не принадлежит к театрално-кукольной сфере. Эта кукла нарочито вещественная, телесная и «бездушная»; на Корчмаря не проецируются такие качества как ментальность, «одушевленное» поведение, черты характера, свойственные другим куклам в романе. Лиза надеется, что Корчмарь не только обеспечит ей рождение здорового ребенка, но и сможет вернуть Петра из «царства Лесного Царя».

Сидящая в брюхе Корчмаря куколка с красными волосами — «матрица», определяющая внешность (миниатюрность, очень белая кожа, огненный цвет волос, ощущение какого-то «колдовства») всех рождающихся в роду женщин, очень похожих друг на друга. Однако это не просто кукла — это тоже Петрушка, только женского пола, Кашпарек-девочка. Этот факт имплицитно переносит кукольные «петрушечные» свойства на Лизу, выявляя скрытые прежде сюжетные параллели, например, равное по силе впечатление, произведенное на Петра первой встречей с Петрушкой-куклой и Лизой-младенцем; обнажая несовпадение концепции героя (уверенного в абсолютно «не кукольной» природе жены) и автора. «По принципу «двойничества» идея куклы-двойника, сделанного человеком, переключается

в романе с идеей человека-куклы — творения Создателя, что созвучно с мифологической идеей принадлежности куклы сразу двум мирам [Пановица 2013: 157]. Образ куклы-первоисточника раскрывает значение «синдрома Петрушки-Лизы» — идею несвободы и предопределенности судьбы девушки, вынужденной играть по правилам своего Куковода, в качестве которого выступают надличностные силы, Бог, проклятие.

Наиболее ярко мотив копирования реализуется в кукле Эллис. Она отличается от всех других кукол Петра — «смешных, теплых, причудливых созданий», каждая из которых представляет собой яркую индивидуальностью со своим характером. Например, Пипа Австралийская «с самого начала знала, чего хотела, настаивая на лягушачьей голове» при грациозном женском теле [Рубина 2010: 161], а Фаюмочка «просто влез без всякого спроса в сон (Петра) своей длинной клистирной трубкой вместо носа» [Рубина 2010: 159]. Эллис — единственная созданная Петром *копия* живого человека и это, несмотря на все ее точнейшее сходство с моделью, придает ей отчетливое ощущение мертвенности. «Возможность сопоставления с живым существом увеличивает мертвенность куклы. Это придает новый смысл древнему противопоставлению живого и мертвого» [Лотман 1992: 378]. Несмотря на физическое совершенство Эллис, она вызывает у людей страх. Петр утверждает, что ее можно забыть в кафе, салоне такси, на скамейке, и никто не осмелится подойти и прикоснуться. «Ее люди боятся, как... сушеных голов на поясе у шамана твоих австралийских бушменов. Или как мумию... Восхищаются и предпочитают держаться подальше» [Рубина 2010: 412].

Эллис — попытка повторить все принципиально-значимые стороны человеческой жизни Лизы, начиная от физических (например, грудь Эллис — это настоящие имплантаты, используемые в пластической хирургии, поэтому при движении грудь волнуется и «дышит», как живая) и заканчивая психологическими. Петр берет ее с собой в аэропорт, встречать Горелика, и к друзьям, танцует с Эллис, демонстрируя в этом танце практически нереальную для механического, хотя и мастерского управления куклой, связь с партнершей. С появлением Эллис в романе актуализируется универсальный мифологический сюжет вытеснения живого мертвым, и это становится началом трагедии. «До тех пор, пока кукла остается куклой, сохраняется и гармония ее отношений с миром, с человеком, с собственным положением, когда же в ней просыпается человек, происходит трагедия» [Карпова 1999: 18]. В сознании и Петра, и Лизы кукла начинает стремиться занять место живого человека. Во сне Петра кукла предлагает убить настоящую Лизу, поскольку та больше не способна участвовать в представлениях, а герой с ужасом понимает, что не может отличить, кто из женщин кто. Разрешить мучительную коллизию выбора между Лизой-человеком, не вписывающимся в рамки созданной героем кукольной вселенной, и Лизой-Эллис, идеальной куклой, герой оказывается неспособен. Конец этой ситуации кладет Лиза, уничтожающая Эллис в отчаянной попытке

отстоять свою уникальность и значимость в жизни мужа.

Таким образом, в романе «Синдром Петрушки» Д. Рубина поднимает экзистенциальную проблему взаимоотношения человека с миром, которую раскрывает при помощи мотива кукольности и образов кукол. Художественная структура романа представляет собой проекцию сознания «человека воздуха» — Кукольника Петра Уксусова — симулятивный кукольный мир, экспансирующий действительность, где в роли играющих субъектов выступают люди-куклы и куклы-люди, организаторами процесса становятся Кукольники разного уровня (ремесленники, Казимир Матвеевич, Петр Уксусов и Бог), а действие разыгрывается в рамках традиционных заданных сценариев на фоне самого «кукольного города» Праги. Оппозиция «живая жизнь» и «кукольный мир» приобретает характер противостояния истинного и ложного начал бытия, в котором герой не способен разобраться, неуклонно замыкаясь в границах сконструированной им самим реальности. Замкнутый круг театральнo-кукольных ассоциаций, в пределах которого Петр обречен существовать — это и есть «синдром Петрушки».

ЛИТЕРАТУРА

Альперина С. Интервью «Синдром Петрушки» — самый мой мучительный роман // Российская газета. — 2010. — 24 ноября. — С.8–10.

Данные об авторе

Несынова Юлия Владимировна — доцент кафедры филологического образования и массовых коммуникаций, кандидат филологических наук, ФГАОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет» филиал в г. Нижний Тагил (факультет филологии и массовых коммуникаций, кафедра филологического образования и массовых коммуникаций).

Адрес: г. Нижний Тагил ул. Красногвардейская 57.

E-mail: nt-neca@mail.ru

About the author

Nesyнова Yulia Vladimirovna is a Candidate of Philology, Assistant Professor of Philological Education and Mass Communication Department.

Карпова Т. Е. Феномен куклы в русской культуре: Историко-культурологические аспекты: автореф. дис ... канд. культурол. наук. — СПб, 1999. — 21 с.

Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в трех томах. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн: Александра, 1992. — С. 377–380.

Морозов И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросскультурное исследование идеологии антропоморфизма). — М.: Изд-во «Индрик», 2011. — Режим доступа: http://www.academia.edu/2292104/...-2011_352 (дата обращения: 24.12.2014).

Мещанова Н. Г. Метафоры игры в русском языке (на материале образов театральнoй игры и азартной игры): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Самара, 2012. — 21 с.

Пановица В. Ю. Роль обратимых метафорических моделей в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» // Вестник науки Сибири. — 2013. — № 2 (8). — С. 155–160.

Рубина Д. Почерк Леонардо. — М.: Эксмо, 2012. — 464 с.

Рубина Д. Синдром Петрушки. — М.: Эксмо, 2010. — 432 с.

Толстая Т. Н. Квадрат // Река / Т. Н. Толстая. — М.: Эксмо, 2007. — 384 с. — С. 225–243.

Хейзинга И. Homo Ludens. Человек играющий. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.