

УДК 821.161.23

**МАСТЕР СЮЖЕТНОЙ ИНТРИГИ
(по роману Д. И. Рубиной «Синдром Петрушки»)**

Т. М. Колядич

Московский педагогический государственный университет
кафедра русской литературы XX–XXI веков и журналистики

В статье анализируется структура романа Д. И. Рубиной «Синдром Петрушки». Показаны основные мотивы (побуждения любви, ненависти, встречаясь и отделяясь) Организация мотивов и лейтмотивов происходит с помощью модальных конструкций, сочетания дискурсов (авторского, воспоминательного, нарративного), разных видов деталей (портретных, пейзажных, интерьерных). В результате возникает многоголосная, но внутренне цельная и завершенная структура.

Ключевые слова: *структура, название, эпиграф, сюжет, мотив, лейтмотив*

Рассматриваемый в настоящей статье роман «Синдром Петрушки» (2010), входит в трилогию, названную автором «Люди воздуха», как отмечает сам автор, посвященную людям творческих профессий и объединенную «темой дwoящейся реальности». В трилогию, кроме «Синдрома Петрушки», также входят романы «Почерк Леонардо» (2008); «Белая голубка Кордовы», (2009) [1]. Указания на смысловое содержание произведения рассеяны по всему тексту. Они своеобразно собираются в конце романа, в эпилоге, где герой танцует «страшноватый танец одинокого безумца с воздухом вместо партнерши» [2, с. 426]. Так завершается центральная тема взаимоотношений человека и куклы, человека с символическим именем Петр Уксусов, в некотором роде одержимого, стремящегося создать собственный кукольный мир, населенный своими персонажами. Выбор имени не случаен. Как известно, персонаж народного театра, в сценке с городовым гордо заявляет: «По пашпорту я Пётр Иванович Уксусов!» Подчеркнем, что Петрушка является отдаленным родственником турецкого Карагёза. Как обычно, имясловие имеет особое значение для Д. Рубиной, Карагёзом зовут собаку главного героя.

Тема решается в мистическом ключе через мотив Творца и его создания. Сказанное подтверждается эпиграфом к роману, заключенном в цитате из Псевдоклементин, сборника рассказов II века, приписываемых Клименту Римскому. В нем содержится много подробных, но недостоверных сведений о Симоне Волхве, современнике апостолов. Согласно преданию, Симон Волхв основал гностическую секту симониан, или елениан (по имени его спутницы Елены). Некоторые христианские писатели (Иустин, Ириней, Ипполит, Тертуллиан), полагают, что Симон Волхв был родоначальником гностицизма и всех ересей в церкви. Нам важно подчеркнуть, что из цитаты следует, что Симон Волхв создал человека из воздуха и забрал его душу. Текстовые переключки несомненны, в конце романа главный герой признается, что чувствует себя «тем мальчиком, созданным из воздуха и "уплотненным в плоть", чью душу Создатель или Тот, другой – кто-то из них двоих, – взял к себе на службу» [2, с. 412]. Библейский компонент (проявляющийся в виде скрытой аллюзии) важен для автора как сюжетообразующий, позволяющий ввести доминантный мотив Творения. Герой постоянно оживляет окружающий мир: кепку, перчатку,

«забытую на стуле шаль пани Дрыбни-маленькой, даже электрический шнур от настольной лампы» [2, с. 50].

Интертекстуальные связи проявляются также через реплику, упоминается Платон, называвший человека «божьей марионеткой». Пояснение обнаруживается в словах старого кукольника, отмечающего, что Платон «говорил, что у него тоже много нитей – добрые побуждения, дурные побуждения» [2, с. 126]. Учение Платона о душе также находит подтверждение в тексте, на мотивном уровне. Освобождение телесного проявляется как единое целое, в сочетании дьявольского и божественного как атрибутивных свойств героя, в его особых навыках кукольника. Значимой деталью, участвующей в создании его образа становится постоянно упоминаемая деталь: «Руки как у дирижера» [2, с. 397]; «его руки, что совершали над столом самые обычные движения... вечером эти руки будут совсем в другом мире: частью куклы будут, частью волшебного действия» [2, с. 391]; «у него такие руки, что едва он прикасается к кукле, та оживает» [2, с. 325].

Свой мир Петр Уксусов выстраивает постепенно, он находит свою куклу – девочку по имя Лиза. Именно ее герой осознанно похищает, полагая, что «она будет ... главной куклой» [2, с. 151]. Мотив кукольности проявляется и в описании героини, где постоянно упоминаются «детскость» и «хрупкость». Приводятся следующие характеристики: «ноги в детских кроссовках», «сама хрупкость», «метр сорок восемь», «хрупкая красота», повторяющиеся слова с общей семой образуют алгоритм ключевых слов, участвуя в образовании мотива. Другое сравнение обозначается в сопоставлении героини с витражным ангелом, оно позволяет соединить небесное и земное в ее облике: «Ювелирная работа небесного механика, вся, от затылка до кроссовок, свершенная единым взмахом гениальной руки...» [2, с. 30]. Одновременно намечается мотив встречи, который разовьется в дальнейшем повествовании. Резюме («как ты хрупка, моя любовь») становится лейтмотивом, выраженным оборотом: «моей единственной любви» (второй повторяющейся фразой, определяющей отношения героев, становится оборот «мое счастье»). Лиза навсегда остается для Петра главным и единственным ребенком, он поступает с ней так, «как укладывают набегавшихся детей»: «Лиза лежала в той позе, в какой уснула – на спине, закинув за голову обе руки со сжатыми, как у младенца, руками» [2, с. 163–164].

Мотив кукольности дополняет мотив Творца и его создателя («Она была чудесной: живой волшебной куклой, той самой, из его сна» [2, с. 154]). Петр постепенно лепит, создает свое творение: когда Лиза заболевает после смерти их ребенка, то конструирует по ее подобию куклу, с которой выступает. Сама героиня постоянно протестует против подобного восприятия, подчеркивая, что она – живая: «Этому человеку нужны только куклы. В его империи нет места живой женщине» [2, с. 210]. Сама героиня подытоживает сказанное: «Сначала он сделал из меня куклу, – сказала она мне однажды. – Потом он достиг наивысшего совершенства: сделал из куклы – меня...» [2, с. 211]. Естественно, что героиня не выдерживает, разрушая своего двойника: «Все плохое кончилось навсегда» [2, с. 417]. Сюжетная линия (выраженная через мотив двойничества) завершается ожиданием рождения собственной дочери, как отмечает второй главный герой выступающий в роли альтер эго автора, уже «не ку-ко-колки».

Пересечение мотивов характерно для Рубиной, мотив творения и мотив кукольности в дальнейшем повествовании смыкаются с мотивом двойничества. Некоторые из них свойственны всему творчеству писательницы, среди них мотивы встречи, ожидания, одиночества, любви-ненависти, избранничества,

скитальчества, чужой судьбы, тени, движения, путешествия, снега (метели), печали, музыки (танца). Повторяющиеся мотивы, становящиеся своеобразной творческой карточкой автора, обычно определяют как «метамотивизацию». Как полагал А. Х. Маслоу, американский психолог, один из основоположников гуманистической психологии, метамотивами выступают ценности Бытия (Б-ценности): истина, добро, красота, справедливость, совершенство, которые принадлежат как к объективной действительности, так и к структуре личности самоактуализирующихся людей [5, с. 247].

Полагая, что «требуется нечто глубинное, мистическое, стра-ашное», собиратель кукол, профессор Ратт, утверждает, что «кукла с древнейших времен воспринималась как персонаж потустороннего мира мертвых», и делает вывод, что «впервые кукла возникает в мире смерти...» [2, с. 258, 259]. Затем она появляется в мире людей, где люди и куклы образуют общее жизненное пространство. Именно Ратт завершает рассказ о родовом проклятии и связи людей и марионеток. Очевидно, что, задав главную тему, связанную с животворящей куклой [2, с. 295], постоянно расширяя и дополняя ее встречными мотивами, автор тщательно выстраивает текстовое пространство, организует его, начиная с названия, обозначающего странную и загадочную болезнь, связанную с рождением больных мальчиков в семье героини. Снова вводится мистическая составляющая, которая позже выстраивается в своеобразный детективный дискурс, связанный с поиском утраченной «родильной куклы». Она «чудом уцелевает и возвращается в семью, когда Петр пытается выяснить ее тайну, считая куклой с "укладками"», в ней находится «крошечная перчаточная куколка: остроносая деревянная головка на тряпичной юбке». При этом герой сам себе кажется «акушером, спасавшим ребенка, что застрял в материнской утробе» [2, с. 181, 182].

Именно ее нахождение позволит избежать родового проклятия, когда у пары рождаются мальчики с «синдромом петрушки» или «синдромом смеющейся куклы» (в медицине – «синдромом Ангельмана»). Пояснение автора по этому поводу дополняется другими героями, одна и та же история рассказывается разными людьми, как выше отмечалось, в том числе и собирателем, коллекционером Раттом. Получается, что повествование выстраивается из множества дискурсов. Авторский план традиционно организует общую структуру, персонажный ее дополняет и проясняет. Кроме того, подспудно звучит несобственно-прямая речь главного героя. Каждый повествовательный план вводится своей системой мотивов, такое сложное устройство создает необходимую для автора динамику и одновременно интригу, она связана с гибелью матери героини. Только в конце произведения проясняется, почему она так поступила и кем приходится ей подбегавшая к упавшей женщина, ее своеобразная копия (мотив двойничества обозначается на заднем плане).

Отмеченные нами мотивы назовем внутренними, они участвуют в устройстве архитектоники произведения. Одни мотивы становятся фабульной основой повествования, другие дополняют их, помогая выстроить структуру. Сериальный принцип устройства текста, составление из отдельных глав и внутренних блоков, заставляет их то появиться, то вновь исчезнуть, проявляясь либо в описании, либо в портретной характеристике. Мотивы могут выделяться на передний план или присутствовать в общей повествовательной структуре. Они чередуются как в калейдоскопе, последовательно сменяя друг друга и создавая повествовательную динамику.

Сюжетообразующими являются мотивы встречи-разлуки, любви-ненависти, свободы-зависимости, соперничества-ненависти. Через сюжетообразующие мотивы передаются непростые отношения героев. Усиление значения производится через повтор, отсутствие имени указывает на типичность описываемой ситуации. Отношения складываются постепенно. Путь Петра к Лизе начинается с ежегодных прилетов из Томари на Сахалине во Львов, некая ритуальность действий служит прологом, вводится мотив служения: «Он просто с детства посвятил себя ей. Нечто вроде образа благородного рыцаря в кукольном театре...» [2, с. 213].

Некая театральность сопровождает расставания, проводы, встречи, возвращения героев: «мучительно раскалывались, разлеплялись, разъезжались две половинки одной души; души явно болезненной, взбаламученной, мечтательной и страстной» [2, с. 208]. Необычно перечисление сначала глаголов, потом прилагательных. Глаголы движения с приставками *рас-* и *раз-* наслаиваются на следующий ряд прилагательных антитезного значения: болезнь-мечта-страсть. Отношения сопровождает мотив любви-страсти-ненависти: «Они были похожи на детей, что пережили оспу, выжили, но навсегда остались с изрытыми лицами. Эти двое стали жертвой особо свирепого вида любви: страстной, единоличной, единственной; остались в живых, но уже навсегда были мечены неумолимо жестокой любовью...» [2, с. 318]. Скрыто звучат мотивы жертвы и подчинения: «Он был в ее жизни всегда. Был ее учителем, ее тираном, ее рабом. Он просто стал ее создателем – в отсутствии других учителей» [2, с. 242]. Множественные мотивы соединяются в единое целое, расширяя тему любви.

Трагический дискурс развивается в романе Д. Рубиной подспудно. Как игровой автор она прячет его внутрь, выражая через музыкальный лейтмотив. Поэтому иронически и в то же время трагически обозначаются отношения героев. Некая ирреальность их связей подчеркивается и в характеристике героя, который привык жить в образе (не случайно вводится описание костюма кукольника, в котором он выступает). Снова следует реплика Бориса, комментирующего и константного свойства: «Вот идут же человеку смокинги и фраки! Как ему идут эти бабочки, запонки-манжеты-трости» [2, с. 396]. Опять проявляется через деталь игровое (исполнительское) начало, усиливаемые риторическими конструкциями.

Через Бориса Горелика обозначается мотив чужой судьбы: «Может быть, это мне, одинокому дураку, вдруг захотелось немного тепла?» [2, с. 203]. Модальность усиливает тему одиночества, он припадает к своим друзьям как к своеобразному источнику: «И чем, черт побери, питалась эта фантастическая верность?» [2, с. 203]. Все же ему посчастливилось «взрослеть под сенью возвышенной и – трагической любви» [2, с. 203] (повторяется ключевое слово «счастье»). Борис и объясняет Петру, что с Лизой уже «все случилось. Самое ужасное. Когда человек чувствует и говорит, что у него забрали душу». И просит: «Отпусти ее внутри себя. Она – твоя больная жена, но не твоя собственность» [2, с. 410]. В мотивы судьбы и пути вплетаются мотивы разлуки и любви-ненависти, зависимости. И самый главный – живого-неживого (человека и куклы): «Интересно, что я помню день нашей с Петькой первой встречи абсолютно отчетливо» [2, с. 38]. Завершаются отношения, связанные с мотивом болезни, упоминанием о будущем рождении дочери: «Плავает как рыбка» [2, с. 420]. Повторяясь, сюжет переходит в лейтмотив. Иносказательно обозначаются интимные отношения: «Открывшись сразу вся, в распахнутой стае красных рыбок, с одной, скользнувшей вниз, заветной огненной рыбкой, что ослепляла его всегда, даже в полутьме» [2, с. 65]. Опосредованно вво-

дится мотив рождения-смерти (из воды рождается новый человек). Он звучит и в беседе о Моцарте: «Почему, несмотря на всю легкость, даже восторг, даже иронию...его музыка всегда – ”момента море”, всегда ”помни о смерти”» [2, с. 320]. Лиза отвечает: «Вот и Набоков ... утверждал, что смерть – это всего лишь вопрос стиля, разрешение музыкальной темы» [1, с. 320].

Мотив смерти возникает подспудно и не является доминантным. Он обозначается через реакцию персонажа: «Но я-то очень хорошо представляю себе лицо ее хозяйки в тот момент: просто вижу, какой она стоит: в глазах ее – смерть, в губах ее – смерть, на лбу ее смерть»; «и на лице ее была смерть» [2, с. 249]. Инверсия и повтор (в том числе текстовый, организующий лейтмотив), выделенный синтаксической паузой, усиливают авторскую мысль. Подчеркивает ее и традиционный образ inferнального мира – луна: «Такая огромная с вечера, такая полнокровная, малиновая... медленно восходя, она бледнела и истончалась, как леденец, становясь все прозрачней и все трагичней – в предчувствии конца, в ожидании неминуемого утра» [2, с. 250]. Сравнения используются Д. Рубиной постоянно, участвуя в создании образной характеристики и образуя место действия.

Мотив inferнальности проводится через тему разных миров: «И опять луна полировала подоконник меловым своим вкрадчивым блеском – как раз в ту ночь, когда в этой кухне на скрипучей раскладухе сидел старик, приоткрывший перед мальчиком золотую щель в очарованный рай» [2, с. 157]. Цветовые эпитеты обычно используются окказионально и выполняют функцию ключевых слов, создавая общее текстовое пространство.

Развитие действия в произведениях Д. Рубиной предопределено, действие начинается сразу, повествование развивается резко, эмоционально и далее движется динамично, существующие текстовые границы носят условный характер, финал открытый, несмотря на обозначение структурной части «Эпилог». В линейный сюжет вплетаются мистическая, детективная и психологическая линии.

Две линии, Петра и Бориса, образуют текстовое пространство, идут параллельно друг другу, переплетаясь между собой. Каждому герою предоставляется своя сюжетная роль, множественные голоса постоянно звучат в тексте и самостоятельно, и вклиниваясь в речь автора (несобственно-прямая речь): «Лежал, поблескивая в лунной полутьме литыми мускулами, – привычно отдельный, как вышелушенный плод каштана, – и не двинулся, когда она зашевелилась, высвобождаясь из халата – во сне? нет, он ни минуты не сомневался, что она бодрствует» [2, с. 24]. Сравнение, таким образом, выполняет роль сюжетобразующего элемента.

Борис Горелик выступает также как комментатор событий, его истории отличаются яркими деталями: «Главным анекдотом его детства была кража маленькой Лизы. ... Петька, восьмилетний пацан, утащил младенца прямо из коляски только из-за того, что своими томными глазищами и пунцовыми, как ягода-калина, кудряшками эта лялька была ужасно похожа на ожившую куклу» [2, с. 39]. Цвет волос неоднократно повторяется в тексте, вводя мотив inferнальности, ирреальности. Прием воспоминаний становится структурообразующим: «Приманить воспоминания о запахе нашего дома» [2, с. 38]. Организующими также становятся вспоминательные конструкции: «я помню», «сейчас думаю», «помню и сейчас», «и позже, вспоминая эти минуты». Обычно они выстраиваются на инверсии.

Интрига задается в самом начале, когда приводится записка героини: «И будь ты проклят со своим балаганом! Надеюсь, никогда больше тебя не увижу. Довольно, я полжизни провела за ширмой кукольника» [2, с. 7]. Сюжетная интрига

га не ослабевает, временные перебивки действия, множественные голоса поддерживают интерес читателей. Нелинейное повествование со сплетением разных голосов позволяет оценить историю с разных сторон. Рассказывается о львовских дворниках, о разнообразных домах, о кавярне на Армянской, о спасении Басей детей во время войны, о семействе Вильковских (доминирует мотив дома). «Обрывки, лоскутки минувшей жизни плыли, цепляясь друг за друга и крутясь, как сухие листики в полноводной луже», – замечает автор [2, с. 306].

Перемежающиеся и пересекающиеся планы отражаются в разбивке внутренней структуры глав на отдельные блоки. В четвертой главе звучат разные голоса: рассказывается о первой кукле (таков стал отец в образе трикстера), о первых попытках оживления пластилиновых шариков, о встрече с настоящим Кукольником, о полете на родину матери и знакомстве с Басей, выполнявшей поденную работу. Происходит разбивка на подглавки, своеобразная раскадровка, влекущая за собой сценичность повествования. Мгновенно сменяя тональность, переходя от комедии к трагедии и обратно, автор и соединяет разрозненные многочисленные эпизоды в единое целое. Сюжетной цельности способствует и парное расположение всегда напротив друг друга находящихся героев. Действие развивается не чередованием событий и поступков, а логикой движения чувства, передачей различных состояний. Авторская интонация – то романтическая, то ироническая, то сентиментальная – объединяет повествование. Герои как бы по очереди солируют перед нами, а рассказчик (Борис) определяет их роль, автор усиливает и дополняет отдельные сцены. Драматургическое зерно проявляется в обусловленных заглавием рамках, явления сменяют друг друга: смерть ее матери (выбросилась из окна), похищение Лизы, встречи Петра с кукольниками. В них представлены свои мотивы и лейтмотивы (танца, родового проклятия, смысла жизни).

Авторская задача обусловлена стремлением создать динамическое повествование, в котором герои входят и выходят по мере развития действия, которое локализуется в нескольких городах: Томари, Львове, Самаре, Праге, Иерусалиме и тех местах, где в силу своей профессии оказывается герой. Они образуют свои топосы: «Настоящий Город – волшебный кукольный город – должен стоять на холмах, вздуваясь куполами, щетинясь остриями и шпилями церквей и соборов, вскипая округлыми кронами деревьев и вспухая лиловыми и белыми волнами всюду цветущей сирени, в россыпях трамвайных трелей, в цоканье каблучков по ухабистой булыжной мостовой...» [2, с. 148].

Акцентировка не замедляет действие, а напротив, усиливает динамику повествования. Передаются запахи и звуки, вовлекающие читателя в действие, заставляющего не просто воспринимать описываемое, но и сопереживать вместе с героем. Таким образом, происходит и косвенное наполнение семантики мотивов с помощью глаголов, деепричастий и ключевых слов с семой *кукольный*. Насыщенные авторские ремарки (образные, пространственные, эмоциональные) пронизывают повествование, образуя внутреннюю структуру.

По поводу устройства своих книг Д.Рубина заметила в одном из своих интервью: «Надо, во-первых, быть хорошим инженером-проектировщиком, потому что роман – сложное архитектурное сооружение» [3]. Действительно, и саму писательницу, тщательно и последовательно организующую свои тексты, можно назвать искусным кукловодом.

Обобщим сказанное. Организация мотивов и лейтмотив происходит с помощью модальных конструкций, разнообразных дискурсов (авторского,

вспоминательного, нарративного), разных видов деталей (портретных, пейзажных, интерьерных). В результате переплетения мотивов образуется неповторимое сюжетное многоголосие. Рубина – превосходный рассказчик, всегда держащий своего читателя в напряжении: «Владение сюжетом – одно из необходимых качеств профессионального литератора. Сюжет – это ведь орудие, при помощи которого писатель овладевает вниманием читателя. И либо писатель владеет этим орудием, либо нет» [4].

Список литературы

1. Колядич Т. Библейская составляющая в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Polska-Rosja: dialog kultur. Warszawa: Instytut Ruscystyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. С. 403–415.
2. Рубина Д. Синдром Петрушки. М.: ЭКСМО. 2010. 432 с.
3. Рубина Д. «Каждый хочет хоть немного побыть богом» [Интервью с Н. Александровым] // Известия. Московская неделя. 2011. 14 янв. С. 19.
4. Интервью с Диной Рубиной // Российская газета. Федеральный выпуск. № 5344 (265). 2010. 24 ноября. С. 6.
5. Maslow A. H. The Psychology of Science: A Reconnaissance. New York: Harper & Row, 1966. 425 p.

MASTER NARRATIVE INTRIGUE (THE NOVEL "PARSLEY SYNDROME" BY D. RUBINA)

T. M. Koladicsh

Moscow State Pedagogical University

The department of Russian literature of the XX–XXI centuries and Journalism

In article the structure of the novel of D. Rubina "Parsley Syndrome" is analyzed. The main motives (motives of love, hatred, meeting and separating) the Organization of motives and keynotes are shown there are to the help of modal designs, combinations of discourses (author's, *vspominatelny*, narrative), different types of details (portrait, landscape, interior). As a result combined polyphonic but internally integral and complete narrative structure.

Key words: *structure, name, epigraph, plot, motive, keynote*

Об авторе:

КОЛЯДИЧ Татьяна Михайловна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков и журналистики Московского педагогического государственного университета (119992, Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1), e-mail: kpfedor@mail.ru