

Трансформация жанра народной кукольной комедии в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки»

Тюнде Сабо

Кафедра русской филологии

Печский Университет, Венгрия

Department of Russian Philology

University of Pécs, Hungary

E-mail: szabo.tunde@pte.hu

<https://orcid.org/0000-0001-5955-0662>

<https://ror.org/037b5pv06>

Резюме. Образ главного героя романа Дины Рубиной «Синдром Петрушки» тесно связан с персонажем народного кукольного театра – Петрушкой. Помимо этой связи в сюжете романа также преломляются некоторые особенности народной комедии *театра Петрушки*. В статье рассматривается, как, отчасти с помощью психосексуальной символики сюжета, в произведении Рубиной переосмысляются и переакцентируются отдельные композиционные особенности народной комедии, конструирующие ее «жанровый костяк» (М. Бахтин). Истории ограниченного числа персонажей театра Петрушки, связанных между собой определенными сценами, трансформируются в романе «Синдром Петрушки» в судьбы «реальных людей» с их непростыми семейными отношениями. Эти отношения поддаются психоаналитической интерпретации. Трое из персонажей, склонных к неконтролируемой смене сексуальных партнеров, караются символической кастрацией или невозможностью продолжить род по отцовской линии. Один из героев, сознательно отказавшийся от промискуитета и обладающий созидательным творческим началом, меняет свою судьбу и преодолевает смерть, тем самым видоизменяя завершение сюжета театра Петрушки.

Ключевые слова: Д. Рубина, «Синдром Петрушки», театр Петрушки, З. Фрейд, кастрационный комплекс.

Received: 12/07/2025. Accepted: 29/08/2025

Copyright © 2025 Тюнде Сабо. Published by Vilnius University Press

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Transformation of the Genre of Folk Puppet Comedy in D. Rubina's Novel *Petrushka's Syndrome*

Abstract. The image of the protagonist in Dina Rubina's novel *Petrushka's Syndrome* is closely connected with the folk puppet theatre character, Petrushka. In addition to this connection, the plot of the novel also displays some features of the folk comedy *Petrushka's Theatre*. The article examines how, partly through the psychosexual symbolism of the narrative, Rubina reinterprets and re-accentuates specific compositional features of folk comedy that constitute its 'genre's backbone' (M. Bakhtin). The limited set of characters and scenes in Petrushka's theater are transformed in *Petrushka's Syndrome* into the fates of 'real people' with complex family relationships. These relationships lend themselves to psychoanalytic interpretation. Three of the characters, inclined toward uncontrolled promiscuity, are punished with symbolic castration or the inability to continue their lineage through the paternal line. One character, who consciously rejects promiscuity and possesses a creative, life-affirming impulse, changes his destiny and overcomes death, thereby transforming the ending of the Petrushka theater's plot.

Keywords: Dina Rubina, *Petrushka's Syndrome*, Petrushka's Theater, Z. Freud, castration complex.

Liaudies lėlių komedijos žanro transformacija Dinos Rubinos romane „Petruškos sindromas“

Santrauka. Pagrindinio veikėjo paveikslas Dinos Rubinos romane „Petruškos sindromas“ glaudžiai susijęs su liaudies lėlių teatro personažu Petruška. Romane taip pat galima rasti ir kitų Petruškos liaudies lėlių komedijos bruožų. Straipsnyje analizuojama, kaip Rubina, pasitelkdama siužeto psichoseksualinę simboliką iš naujo interpretuoja liaudies komedijos kompozicines ypatybes, kurios, pagal M. Bachtiną, sudaro jos „žanrinį karkasą“. Negausios Petruškos teatro personažų istorijos romane transformuojamos į „tikrų žmonių“ likimus ir perkeliamos į sudėtingas romano herojų šeiminių santykių istorijas.

Reikšminiai žodžiai: D. Rubina, „Petruškos sindromas“, Petruškos liaudies teatras, Z. Freudas, kastracijos kompleksas.

Согласно известной формулировке М. Бахтина, роман, будучи молодым становящимся жанром, «пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысляя и переакцентируя их» (Бахтин, 1975, с. 449).

Одним из жанров¹, «введенных в конструкцию» романа Дины Рубиной «Синдром Петрушки» (2010) является народная кукольная комедия *театра Пе-*

1 Ш. А. Мазанаев и А. М. Бабаева относят «Синдром Петрушки» к «романам-метафорам» (Мазанаев, Бабаева, 2018, с. 48), А. В. Полупанова отмечает многоплановость жанрового характера этого произведения Рубиной (Полупанова, 2014, с. 144).

трушки. Элементов, непосредственно отсылающих к центральному персонажу этого жанра, в произведении Рубиной много, и они, как правило, отрефлексированы в работах, посвященных роману². Однако связь с театром Петрушки только этими элементами не исчерпывается; в сюжете романа обнаруживаются также некоторые особенности композиции народной комедии, составляющие ее «жанровый костяк»³. В дальнейшем рассматривается модификация этого «жанрового костяка» в сюжете «Синдром Петрушки», и также неотделимая от его «переосмысления и переакцентирования» психосексуальная составляющая в системе персонажей.

I.

Театр Петрушки, появившийся в России, по всей вероятности, в конце XVI – начале XVII века (Цехновицер, 1927, с. 52), состоит из слабо связанных между собой сценок, в которых выступают определенные типы кукол. Игорь Еремин выделяет тринадцать кукол плюс музыканта, единственного живого персонажа спектакля, и четырнадцать сценок, первая и последняя из которых постоянные: выход Петрушки на сцену и увод его Чертом или псом Барбосом в «ад». Остальные сценки составляют тот «фонд, откуда кукольники в любой момент, смотря по обстоятельствам и желанию, могли увлечь все необходимое для составления своего варианта комедии» (Еремин, 1927, с. 72).

Из этого следует, что связь между сценками была чисто внешняя, любую из них можно было пропускать или переставлять, тем более что их текст был наименее устойчивой составляющей комедии⁴. Самый эффективный (и не меняющийся) аттракцион комедии представляли собой пляски и драки кукол. Но, несмотря на большую вариативность в составе сценок, «в подавляющем большинстве случаев начинали кукольники представление выходом Петрушки и сценой с невестой, за которой обычно (не всегда) следовали взаимно связанные сцены с цыганом и доктором» (Там же, с. 73).

Таким образом, «жанровый костяк» народной комедии составляют четыре куклы – Петрушка, его Невеста, Цыган и Доктор, и связывающие этих пер-

2 Кроме вышеупомянутых работ см., например: (Несынова, 2015; Меркель, Тулушева, 2020).

3 Выражение М. Бахтина. Ср.: «Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел... Известная нам историческая жизнь их [других жанров. – Т.С.] есть их жизнь как готовых жанров с твердым и уже мало пластичным костяком» (Бахтин, 1975, с. 447–448).

4 Несколько версий текстов театра Петрушки можно прочесть в сб. (Народный театр, 1991, с. 225–300).

сонажей сценки: представление Петрушки, осмотр и приобретение Невесты, торг с Цыганом за лошадь для молодой жены, лечение Доктором ущерба, причиненного этой же лошадей, и, в качестве завершения, встреча Петрушки со смертью (чертом). К этому надо еще добавить Музыканта, помощника кукловода, который сопровождает спектакль игрой на шарманке и с которым время от времени вступает в диалог главный персонаж комедии, кукла-Петрушка.

Этот «жанровый костяк», погруженный в современную обстановку, безусловно проявляется в романе Рубиной в судьбах не кукол, а «живых» людей, наполняясь особым психосексуальным содержанием.

Связь со сценками театра Петрушки обнаруживается в нескольких эпизодах романа, в них также сохраняется некая абсурдность и комизм народной комедии. Сюжет начинается с появления главного героя Петра Уксусова в качестве кукольника. Он выступает перед зрителем – девочкой пяти лет, не в театральной обстановке, а в зале ожидания пражского аэропорта. Именно здесь дается описание внешности героя, напоминающее куклу-Петрушку, и в этом же эпизоде выясняется, что герой летит забрать свою больную жену из психиатрической клиники.

Сюжетная интрига основана на взаимоотношениях Пети с женой Лизой. Желание приобрести Лизу как «главную куклу его жизни» возникает у героя еще в восьмилетнем возрасте, что приводит его к абсурдному решению украсть годовалую девочку Лизу, оставленную перед магазином в коляске без присмотра. Попытка увести невесту повторяется спустя 15 лет не менее абсурдным образом: после драки (!) уже взрослого Пети с отцом Лизы, который направляет на него пистолет, Петя убегает с Лизой на спине.

Их общий номер с Лизой – танец под музыку Джанго Рейнхардта – тоже можно связать с театром Петрушки, в котором сценка с невестой обязательно содержала танец двух кукол, а в эротической окраске танца Пети с Лизой/Эллис можно увидеть отзвук часто «нецензурных высказываний» Петрушки по поводу женитьбы и невесты.

Повторяющийся несколько раз в сюжете романа танец под «Минорный свинг» Рейнхардта играет центральную роль во взаимоотношениях Пети и Лизы. С точки зрения композиции Петрушечной комедии, имя Джанго Рейнхардта можно воспринимать как отзвук образа Музыканта в народной комедии. Джанго как реальный человек остается за рамками произведения, так же как и Музыкант остается за рамками сценического действия в театре Петрушки. Тем не менее музыка обоих сопровождает сюжет. Танцы Пети под «Минорный свинг» представляют собой ключевые моменты композиции: его «танец с пустотой» в начале сюжета (в гостиничном номере на израильском

курорте Эйлат) повторяется в самом конце романа на Карловом мосту в Праге), создавая кольцевую композицию. А танец с Эллис в пражском ночном клубе является кульминацией сюжета, после чего сразу следует развязка.

Так же, как кукла-Петрушка обращается к Музыканту во время спектакля, выступает Петя в – художественный – диалог с Джанго Рейнхардтом, создавая свой номер – танец с Лизой на его музыку. Упоминанием Рейнхардта и его музыки также затронута «цыганская тема» в народной комедии.

Образ же Цыгана, продающего лошадь в театре Петрушки, воплощен во второстепенном, на первый взгляд, персонаже романа, в образе берлинского коллекционера кукол – профессора Ратта. В конце встречи с Петей Ратт сам признается, что он усыновленный «цыганенок, чудом спасшийся в массовых расстрелах» (Рубина, 2011, с. 294)⁵. В его внешности и жестах подчеркивается связь с лошадьми: у него «крупные руки лошадника» (Там же), во время разговора он «седлает» стул и вообще воспринимается Петей, «как выпущенный на свободу конь» (с. 281). При всем том Петя-Петрушка «торгуется», с коллекционером-Цыганом не за лошадь, а пытается извлечь из него информацию о проклятии рода жены, чтобы «разобраться в собственной судьбе» (с. 289). Именно профессор Ратт является наследником и носителем истории, которая объясняет рождение больных мальчиков в роду Лизы и у нее самой в магическо-мистическом ключе.

Другое, научно-медицинское, объяснение дает этому явлению Боря, друг детства Пети, который пытается уговорить героя отказаться от женитьбы на Лизе, ссылаясь на генетическую основу болезни – «синдром Петрушки». В образе Бори – он же доктор Горелик, психиатр иерусалимской больницы – преломляется образ Доктора в театре Петрушки. В романе Рубиной он лечит Лизу-Невесту, но, поскольку ее состояние имеет непосредственное влияние и на жизнь Пети-Петрушки, который также уязвлен болезнью и смертью сына, доктор представляет собой ментальную (и часто материальную) опору прежде всего для своего друга. Доктор Горелик является свидетелем практически всего жизненного пути Пети. Он же владеет знанием о трагических взаимоотношениях родителей и тети Лизы, непосредственно приведших к знакомству Пети с Лизой и рождению их больного мальчика.

В итоге сюжетное ядро романа Рубиной теснейшим образом связано с «жанровым костяком» театра Петрушки, который введен, выражаясь словами Бахтина, в собственную конструкцию романа. Образы основных персонажей и

5 Здесь и далее цитаты из романа Д. Рубиной приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

связанные с ними сценки народной комедии распределены в некоторых эпизодах сюжета между центральными образами романа и их взаимоотношениями. В фрагментарности сюжетного времени и пространства отчасти сохраняется сценичность композиции народной комедии, а в абсурдных сценах (в «драках» и «плясках») – ее комизм. Весь этот «костяк», однако, перемещен в современный контекст, и тем самым образам героев придается другой смысл, их взаимоотношения получают психологическую мотивацию и выполняют новую, в том числе и нарративную функцию. Комизм пропитан трагизмом болезни и смерти⁶, за фрагментарностью сюжета появляется единая фабула, информация о которой распределена именно между основными персонажами-куклами театра Петрушки. Развязка сюжета сильно отличается от завершения народной комедии: в результате уничтожения куклы Эллис и зачатия девочки Пете, в противовес своему прототипу Петрушке, удается преодолеть смерть. При этом, однако, остается открытым развитие нового хода событий с новой девочкой-куклой.

II.

Вершиной творчества главного героя романа Рубиной является кукла Эллис – точная копия жены Лизы, и танец с ней. В театре Петрушки реалистичных человекоподобных кукол нет; этот образ отсылает к знаковому произведению эпохи романтизма, к рассказу Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек». На это обратила внимание А. В. Полупанова, подчеркнув, что «как у Э. Т. А. Гофмана и у А. Грина, у Д. Рубиной центральное проблемно-тематическое ядро произведения связано с идеей пересотворения, перевоплощения неживой материи в живую, но уже без элементов фантастики» (Полупанова, 2014, с. 144).

Кроме названной темы, в романе Рубиной обнаруживается несколько сюжетных элементов, параллельных гофмановскому сюжету. Эти элементы сами по себе не имеют особого значения, но они обращают внимание на психосексуальную символику произведения Рубиной.

3. Фрейд в своей знаменитой статье 1919 г., разбирая рассказ Гофмана в качестве примера для определения чувства «жуткое», выделяет два источника возникновения этого чувства. Он приходит к выводу, что жуткое, с одной стороны, «затрагивает остатки анимистической душевной деятельности или побуждает их к проявлению...» при том, что уже потеряна вера субъекта/данного общества в реальность магических явлений. А с другой стороны, жуткое

6 Модальность мира и собственного творчества отрефлектирована самим героем как трагикомедия.

«исходит из вытесненных инфантильных комплексов, из комплекса кастрации, мечты о материнском теле и т.д.», снова возбуждаемых каким-то внешним импульсом (Фрейд, 1995). Фрейд подчеркивает, что оба механизма связаны с ранними фазами развития психики человека, поэтому различить их порою бывает затруднительно. Он, однако, доказывает, что в «Песочном человеке» присутствует символика второго вида, комплекса кастрации, который связан, в первую очередь, с образом Песочника и только опосредовано с образом куклы-андроида⁷.

Говорить о «жутком» в связи с сюжетом романа Рубиной вряд ли возможно, однако в нем явно присутствуют оба явления, определенные Фрейдом как источники рождения этого чувства⁸. Исходная интрига и ее разрешение – причины создания куклы Корчмарь и роль этой магической «родительной куклы» в судьбе потомков ее создателя – заключается как раз в «пробуждении к проявлению» того анимистического мышления, на котором основаны техники магии, «придание магических сил посторонним людям и вещам» (Фрейд, 1995). Если все женщины в роду Лизы – ее мать, тетя, мать, а также бабушка профессора Ратта и даже сам Ратт верят в магическую силу Корчмаря, то Петя в ней сомневается, хотя он осведомлен о существовании магических кукол в разных культурах. Ратт пытается убедить его и с иронией отвечает на возражения Пети: «...вы считаете, что древние были идиотами?» (с. 290). Совпадение зачатия девочки у Лизы и Пети с возвращением Корчмаря в семью подтверждает магическое объяснение коллизии на уровне сюжета.

В то время как «остатки анимистической душевной деятельности» в основном связаны с историей лизинго рода⁹, символика кастрационного комплекса проявляется прежде всего в связи с образом Пети и отцовских фигур, с которыми он имеет дело.

7 Ср.: «Данные, а также многие другие черты повести кажутся произвольными и маловажными, если отвергают связь страха за зрение с кастрацией, и становятся разумными, как только Песочного человека заменяют страшным отцом, от которого ожидают кастрацию. Мы рискнули бы, следовательно, свести чувство жуткого от Песочника к страху детского комплекса кастрации» (Фрейд, 1995).

8 Фрейд сам подчеркивает, что «в поэзии не является жутким многое из того, что было бы жутким, если бы случилось в жизни...» (Фрейд, 1995). С точки зрения анализа художественного произведения, не имеют значения разные претензии к концепции кастрационного комплекса (их обзор см.: Смирнов, 1994). Эта концепция, так же, как и элементы интерпретации Фрейдом рассказа Гофмана, – факты культуры, которые могут быть активизированы, переосмыслены в художественном произведении независимо от их релевантности в науке.

9 Род имеет большое значение в миропонимании Рубиной. Ср.: (Рубина, 2020, с. 448).

Согласно интерпретации Фрейда, в рассказе Гофмана центральным символом кастрационного комплекса являются глаза, потеря которых грозит главному герою из-за деятельности отца и его двойника. В романе же Рубиной (в его сюжете появляется целый ряд отцовских фигур) таким символом является «рука»¹⁰. Руке, однако, придается двойное значение: она не только символ мужской потенции, которой герои могут лишиться, но и носитель творческого начала. Эти два значения распределены между двумя отцовскими фигурами – Ромкой и Казимиром Матвеевичем. Преодоление кастрационного комплекса, связанного с родным отцом, становится возможным для мальчика через развитие творческой силы с помощью старого кукольника.

Родной отец главного героя Ромка лишается правой руки – символически претерпевает кастрацию – из-за своего необузданного характера: по выражению его жены, жизнь Ромки «стояла на трех китах, на трех “б” – бутылка, бляди, бильярд» (с. 100). Отношение маленького Пети к отцу амбивалентное: с одной стороны, он боится его, но с другой, тянется к нему больше, чем к матери: «вместо того, чтобы выть от безысходной своей вины перед матерью, я сижу над свечой и думаю о Ромке, только о Ромке...» (с. 336). В этом признании уже выросшего героя узнаваема вторая версия кастрационного комплекса, изложенная Фрейдом в статье о Достоевском. Фрейд предполагает, что при сильно развитой бисексуальной склонности у мальчика возникает не желание смерти отца, а стремление занять рядом с ним место матери. Такое желание, отмечает Фрейд, также грозит мальчику кастрацией, потерей мужественности (Фрейд, 1990)¹¹.

Ранним симптомом ущербности маленького Пети в романе Рубиной является его неспособность говорить при посторонних в школе. Ему помогает выйти из этого состояния мама, заметившая, что сын легко и с удовольствием рассказывает разные истории, когда его руки лепят фигурки «человечков» из пластилина. Таким образом, превращение вещей в куклы становится для Пети средством преодоления комплексов. Сначала он превращает в куклу отрубленную руку отца (протез), а потом и его самого. «В детстве Петя *руки*¹² боялся, до шестого класса боялся, пока не понял, что она – также кукла» (с. 103). Скандал в

10 Ср.: «Оторванные члены, отрубленная голова, отделенная от плеча рука [...] эта жуть происходит из сближения с комплексом кастрации...» (Фрейд, 1995).

11 Ср. также интерпретацию Фрейдом образа куклы-андроида в рассказе Гофмана: «Эта автоматическая кукла не может быть ничем другим, кроме как материализацией *феминистской установки Натанаэля к своему отцу* в раннем детстве» (Фрейд, 1995. Курсив мой – Т.С.).

12 Курсив Рубиной. Подчеркивается, что протез назывался в семье «рукой».

школе, когда Петя вместо своей руки поднимает протез руки отцовской, приводит к агрессии Ромки, к «экстравагантной экзекуции» (с. 104) сына с помощью того же протеза¹³. Со временем Петя начинает воспринимать самого Ромку как куклу, над которой он имеет полную власть: «Иногда настолько предугадывал реакцию того [отца] на слова или действия мамы, что ему казалось: сейчас он наденет Ромку на руку и продолжит... или – по своей воле – прекратит этот спектакль» (с. 155). А после смерти Ромка превращается в одну из кукол сына: «Петя решил **оживить** его, и с тех пор Ромка, будто вырвавшись на свободу, участвовал во многих представлениях...» (с. 107. Выделено Рубиной).

В процессе успешного преодоления кастрационного комплекса важнейшую роль играет положительное *alter ego* Ромки – старый кукольник Казимир Матвеевич, выполняющий функцию отца-воспитателя Пети. Он как близкий знакомый матери берет мальчика к себе в ученики. Передавая Пете все тайны кукольного дела, Казимир Матвеевич развивает в нем те навыки – умение мастерить куклы и играть/жить с ними, которые нужны мальчику, чтобы преодолеть комплекс, связанный с родным отцом. В процессе обучения важное место занимает физическая подготовка: старый кукольник тренирует именно руки Пети, заставляя его «бесконечно долго держать куклу на поднятой руке» (с. 123). Казимир Матвеевич считает, что руки у кукольника «должны быть сильные, как у борца» (с. 124), так как они служат источником и каналом для оживления кукол. И, в самом деле, при первом прикосновении к кукле, «мальчик неожиданно ощутил горячую сквозную волну, что прокатилась от самого его плеча до деревянной головы Петрушки, словно они были связаны единой веной, по которой бежала общая кровь» (с. 117).

Для полноценной взрослой/мужской жизни Пете приходится преодолеть страх не только перед родным отцом, но и перед его вторым *alter ego*, адвокатом Вильковским. Лизин отец Вильковский является практически двойником Ромки: оба работают на органы, обоих характеризует страсть к карточной игре и женщинам. Вильковский покушается на свою дочь, шестнадцатилетнюю Лизу, пытаясь использовать в этом деле Петю в качестве «пробника». В роковой момент бегства с Лизой в Пете «пробуждается Ромка», его наглость и драчливость – единственные качества, которые дают ему шанс в противостоянии Вильковскому. Победив Вильковского, он побеждает *alter ego* своего

13 Агрессия отца, по наблюдениям Фрейда, часто влечет за собой садомазохистские наклонности взрослого сына, что отчасти характеризует и взаимоотношения взрослого Пети с Лизой. Доктор Горелик (психиатр!) не раз сравнивает своего друга и Лизу с Синей бородой и его жертвой, но не в состоянии сказать, «кто из этих двух жертва» (с. 61).

отца – отождествляясь при этом с ним же, и занимает позицию мужа рядом с Лизой, которая, в свою очередь, является фигурой, параллельной Петиной матери¹⁴. То есть благодаря эквивалентности персонажей¹⁵ символически успешно реализуется и «эдипов комплекс» – одна из предпосылок кастрационного страха у мальчиков.

Взаимоотношения Пети и Лизы резко меняются после смерти сына. У истоков этого трагического события стоят еще две отцовских фигуры – странствующий кукольник Франц и корчмарь. Предка Лизы, кукольника Франца, так же, как Ромку и Вильковского, характеризует промискуитет: в свое время он заводил себе любовниц во всех местах, где бывал, даря им по кукле-Петрушке в знак любви. Проклятие корчмаря, отца возлюбленной Франца, лишает кукольника не личной потенции, но возможности продолжения рода по отцовской линии. Магическое противодействие созданной Францом родительной куклы – копии корчмаря с куклой-Петрушкой в чреве – помогает лишь родить здоровых девочек. Последней из них является зачатая Петей и Лизой девочка – залог нормализации взаимоотношений супругов.

Петя, которому присущи некоторые характерные черты Ромки и практически воспитывавший Лизу в детстве вместо отца, до брака сам занимает отцовскую позицию рядом с ней. Но, в противовес Вильковскому, служит Лизе как благородный рыцарь и на намеки на интимную связь с ней отвечает с презрением: «Ты хочешь знать, не растлитель ли я малолетних? – холодно перебил он и откинулся к спинке стула. – Нет!» (с. 213). В их взаимоотношениях тем не менее присутствует эротическая составляющая, проецируемая именно на руки Пети. В своем письме к другу он признается: «Она [Лиза] как бы отделяла меня от моих же рук, и они становились ее безраздельной собственностью» (с. 371).

Влияние на Лизу Петиных рук символизирует не только его мужскую потенцию, но и власть кукольника над своей куклой. Петя с первого момента их встречи воспринимает Лизу как свою «главную куклу», а после свадьбы еще долгое время не спит с ней, поскольку, как объясняет Лиза, это означало бы

14 Мать Пети не может быть куклой, Лиза также не соглашается быть куклой, так как обе – настоящий Человек, с большой буквы: «Лиза, моя главная кукла вовсе куклой не была. Она, как и моя мать, была насквозь и до конца – человеком» (с. 376).

15 Эквивалентны между собой не только мужские и женские персонажи, часто ослаблена и граница между мужским и женским началами. Например, в качестве родительного идола выступает кукла мужского пола (Корчмарь), внутри которого обнаруживается Петрушка женского пола. Благодаря принадлежности роду Франца и огненно-рыжему цвету волос, а также благодаря своей кукольности в целом, Лиза становится особым эквивалентом Петрушки и самого Пети.

возвести ее «в ранг живой женщины» (с. 212). Это двойственное восприятие Лизы воплощается в танце под «Минорный свинг», полном эротичных элементов и выражающем интимную близость героев, но в котором Лиза выполняет роль не только живой женщины, но и куклы.

После смерти сына Лиза заменяется в номере артиста-кукольника Пети куклой-андроидом Эллис. Эллис является вершиной его творчества и также привлекает его как живая женщина. В Петинем сне Эллис даже выражает желание быть его женой и для этого убить Лизу, что, согласно истолкованию Фрейдом основной функции снов, является сублимацией желания самого героя. Лиза не может смириться с существованием Эллис и перед тем, как объявить мужу о новой беременности, она растерзает Эллис и лишит ее головы. Таким образом она уничтожает материальное воплощение комплексов мужа и сохраняет свой «цельный страстный характер» (с. 415), окончательно отказываясь быть для него куклой.

Как видим, «жанровый костяк» народной комедии дополняется сложными семейными отношениями. Эти отношения в романе Рубиной переполнены психосексуальными мотивами, поддающимися психоаналитическому прочтению. Ряд отцовских фигур (Франца, Ромки и Вильковского) связывает доминантная черта – промискуитет, который приносит несчастье связанным с ними женщинам и карается символической кастрацией (Ромка) или лишением возможности продолжать род по отцовской линии (Франц, Вильковский)¹⁶. Петя отчасти тоже вписывается в этот ряд, но он сознательно отказывается от промискуитета. Его руки воплощают/символизируют не только разрушительную мужскую силу, но и творческое начало, что помогает изменить его судьбу и преодолеть смерть, тем самым подвергая трансформации завершение сюжета Петрушечной народной комедии.

Литература

Бахтин, М.М., 1975. Эпос и роман. О методологии исследования романа. *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Худ. литература, с. 447–483.
Гофман, Э.Т.А., 2011. *Песочный человек*. Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gofman_e_t/text_1817.shtml [см. 03.06.2025].

16 И. Смирнов считает, что «в истории европейской культуры есть период, когда кастрационный комплекс проявил себя не просто в отдельных текстах, но во всей культурной жизни» – это романтизм (Смирнов, 1994, 1.3.3). Роман Рубиной, однако, типологически нельзя отнести к такому разряду текстов, несмотря на ее связь со знаковым произведением романтизма, рассказом Гофмана. В романном мире Рубиной творческое начало – создание кукол – восполняет нехватку, лежащую в основе «кастрационной логики».

- Еремин, И., 1927. Русский народный кукольный театр. *Цехновицер, О., Еремин, И. Театр Петрушки. Для работников городских клубов, школ и кукольных театров*. Москва – Ленинград: ГИЗ, с. 49–82.
- Мазанаев, Ш.А., Бабаева, А.М., 2018. «Синдром Петрушки» Дины Рубиной как роман метафора. *Вестник Дагестанского государственного университета*. Серия 2. Гуманитарные науки. Т. 33, вып. 1, с. 45–51.
- Меркель, Е.В., Тулушева, Е.С., 2020. Персонажная систематика в трилогиях Дины Рубиной 2000–2010-х годов. *Научный диалог*, № 12, с. 185–195. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-12-185-195
- Некрылова, А.Ф., Савушкина Н.И., 1991. Театр Петрушки. *Народный театр* / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. Москва: Советская Россия, с. 225–300.
- Несынова, Ю.В., 2015. Мотив кукольности в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки». *Филологический класс*, №2 (40), с. 75–81.
- Полупанова, А.В., 2014. Трансформация «кукольного» сюжета в прозе XIX–XXI вв.: Э. Т. А. Гофман («Песочный человек») – А. Грин («Серый автомобиль») – Д. И. Рубина («Синдром Петрушки»). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, № 10 (40), часть 2, с. 142–145.
- Рубина, Д., 2011. *Синдром Петрушки*. Москва: Эксмо.
- Рубина, Д., 2020. *Наполеонов обоз. Книга 1. Рябиновый клин*. Москва: Эксмо.
- Смирнов, И., 1994. *Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. Москва: НЛО. Режим доступа: https://royallib.com/read/smirnov_igor/psihodiachronologika_psihoistoriya_russkoy_literaturi_ot_romantizma_do_nashih_dney.html#20480 [см. 03 06 2025].
- Фрейд, З., 1990. Достоевский и отцеубийство. *Фрейд, З. Художник и фантазирование*. Москва: Республика, с. 285–294. Режим доступа: <https://freudproject.ru/?p=723> © Проект «Весь Фрейд» [см. 03 06 2025].
- Фрейд, З., 1995. Жуткое. *Фрейд З. Художник и фантазирование*. Москва: Республика, с. 265–281. Режим доступа: <https://freudproject.ru/?p=723> © Проект «Весь Фрейд» [см. 03 06 2025].
- Цехновицер, О., 1927. История народного кукольного театра в Азии и Европе. *Цехновицер, О., Еремин, И. Театр Петрушки. Для работников городских клубов, школ и кукольных театров*. Москва – Ленинград: ГИЗ, с. 11–48.

References

- Bakhtin, M.M., 1975. Epos i roman. O metodologii issledovaniya romana. In: *Bakhtin, M.M., Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let*. Moscow: Khud. literatura, pp. 447–483.
- Cekhnovicer, O., 1927. Istorija narodnogo kukol'nogo teatra v Azii i Evrope. In: *Cekhnovicer, O., Eremin, I. Teatr Petrushki. Dlja rabotnikov gorodskih klubov, shkol i kukol'nyh teatrov*. Moscow – Leningrad: GIZ, pp. 11–48.
- Eremin, I., 1927. Russkij narodnyj kukol'nyj teatr. In: *Cekhnovicer, O., Eremin, I. Teatr Petrushki. Dlja rabotnikov gorodskih klubov, shkol i kukol'nyh teatrov*. Moscow – Leningrad: GIZ, pp. 49–82.
- Freud, Z., 1990. Dostoevskij i otceubijstvo. In: *Freud, Z. Khudozhnik i fantazirovanije*. Moscow: Respublika, pp. 285–294. Available at: <https://freudproject.ru/?p=723> © Proekt „Ves' Freud" [Accessed 03 June 2025].

- Freud, Z., 1995. Zhutkoje. In: Freud, Z. *Khudozhnik i fantazirovanije*. Moscow: Respublika, pp. 265–281. Available at: <https://freudproject.ru/?p=723> © Proekt „Ves' Freud" [Accessed 03 June 2025].
- Hoffmann, E.T.A., 2011. *Pesochnyy chelovek*. Available at: http://az.lib.ru/g/gofman_e_t/text_1817.shtml [Accessed 03 June 2025].
- Mazanaev, Sh.A., Babaeva, A.M., 2018. Sindrom Petrushki Diny Rubinoj kak roman metafora. *Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta*. Seria 2. Gumanitarnye nauki. Vol. 33, iss. 1, pp. 45–51.
- Merkel', E.V., Tulusheva, E.S., 2020. Personazhnaja sistematika v trilogijah Diny Rubinoj 2000–2010-h godov. *Nauchnyj dialog*, No 12, pp. 185–195. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-12-185-195
- Nekrylova, A.F., Savushkina, N.I., 1991. Teatr Petrushki. In: *Narodnyj teatr*. / comp., introductory article, preparing texts for publ., comm. by A.F. Nekrylova, N.I. Savushkina. Moscow: Sovetskaja Rossija, pp. 225–300.
- Nesynova, Ju.V., 2015. Motiv kukol'nosti v romane D. Rubinoj "Sindrom Petrushki". *Filologicheskij klass*, No 2 (40), pp. 75–81.
- Polupanova, A.P., 2014. Transformacija „kukol'nogo" sjuzheta v proze 19–20 vv.: E.T.A. Hoffman ("Pesochnyj chelovek") – A. Grin ("Seryj avtomobil") – D.I. Rubina ("Sindrom Petrushki"). *Filologicheskije nauki. Voprosy teorii i praktiki*, No 10 (40), part 2. pp. 142–145.
- Rubina, D., 2011. *Sindrom Petrushki*. Moskva: Eksmo.
- Rubina, D., 2020. *Napoleonov oboz. Kniga 1. Rjabinovyj klin*. Moskva: Eksmo.
- Smirnov, I., 1994. *Psikhodiakhronologija: Psikoistorija russoj literatury ot romantizma do nashikh dnei*. Moscow: NLO. Available at: https://royallib.com/read/smirnov_igor/psihodiakhronologika_psihoistoriya_russkoy_literaturi_ot_romantizma_do_nashih_dnei.html#20480 [Accessed 03 June 2025].