

Irina Safronowa

Донорский текст в зеркале психоанализа (Петрушевская и Чехов)

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 5, 167-180

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ДОНОРСКИЙ ТЕКСТ В ЗЕРКАЛЕ ПСИХОАНАЛИЗА (ПЕТРУШЕВСКАЯ И ЧЕХОВ)

Irina Safronowa

*КазНПУ имени Абая
Алматы, Казахстан
dinass2002@mail.ru*

Ключевые слова: *ремейк, постмодернизм, архетипы, литературоведческий психоанализ*

Постмодернизм, связанный с модернизмом не столько принципом преемственности, сколько по типу конструкции тезис-антитезис, то есть по принципу усиления качеств модернизма до невозможного, карикатурного предела [Эпштейн 2005: 20-44], проговаривает и договаривает то, что было в предшествующей культуре как бы «недоношенным», доводит до логического конца, до полной ясности и окончательного диагноза.

В сказках Л. Петрушевской персонажи Чехова определяются по основополагающей черте их характера, становясь, по сути, архетипами, преодолевая концептуальную чеховскую «незаконченность» поэтики. «Аркадина – козел Толик. Нина Заречная – волк Семен Алексеевич. <...> Маша – собака Гуляш, это уже вообще полная чума. Мало того, что Аркадина у них с бородой и рогатая, а Нина Заречная зубастая, хвост поленом, глазенки желтые, грива дыбом, хорошо. Но собака Гуляш, что это за Маша, которая всю дорогу выкусывает блох у себя в паху? – спрашивало женское население. Дурость одна. Далее вообще шла полная неразбериха, потому что Тригорина, все-таки знаменитого писателя, должен был играть лягушка Самсон, а Треплева (!) вообще улитка Герасим <...>» [Петрушевская 2003: 149].

Поэтому и чеховская «комедия про птицу», в которой как минимум три смерти (юноши, ребенка и животного), называется у Л. Петрушевской своим настоящим жанровым именем, то есть «порноспектаклем театра зверей» + фильм ужасов феминистской направленности («<...> получился настоящий девичник, лягушка Самсон не в счет, он молчал непонятно на какую тему, хотя пил нарав-

не» [Петрушевская 2003: 183]), где крупным планом дана Кукушка Калерия в роли дохлой чайки (затем чучела дохлой чайки и мумии).

Кукушка Калерия (отчасти аффилированная с чеховской Аркадиной по принципу ослабленности материнского инстинкта) одновременно и символ смерти, контролирующей всех (отсчитывающей время), и секс-символ: «у ней трагически полуопущенные глаза жертвы, обнажена кисть ноги и неприкрытая грудь – этот фотопортрет работы таракана Максимки был помещен в эротической газете „Кукушководство” как иллюстрация позы „Ямщик”» [Петрушевская 2003: 152]. Чайка (варианты: гагара, утка) в фольклоре также символизирует девушку в период половой зрелости, эротической активности, на выданье [Березкин 2006: 383-409]. Эти две основные линии, по сути представляющие собой сюжет инициации, и просвечивают чеховскую Чайку насквозь в интерпретации Петрушевской.

В комедии Чехова совершенно очевидно запущен этот метроном всеобщей гибели, неумолимо отсчитывающий, сколько кому осталось на фоне голого, безобразного, как скелет театра, под соответствующие моменты вой собаки, завывание ветра в трубе, меланхолические звуки вальса и вдовий, приторный запах гелиотропа. Автор выстраивает своих персонажей по убывающей, по принципу ближе/дальше к краю жизни, скрупулезно указывая на возраст, то есть на жизненный потенциал каждого из них. Нине Заречной – 18-19 лет, Маше – 22 (но ходит в черном), Треплеву – 25 (а ощущает себя на 90), Тригорину – «сорок лет <...> будет еще не скоро», Аркадиной – 43 (но готова играть 15-летнюю и на 32 воспринимает себя в отсутствие сына/присутствии любовника), доктору Дорну – 55, Сорину – 60. Традиционно «по краям» у Чехова – дети и старики. Не случайно так высока в его текстах детская смертность, несмотря на то, что доктор в *Чайке*, например, по специализации акушер. Старость же, по Чехову, вообще не лечится.

Пребывание врача-акушера на пенсии Дорна в родовом гнезде Аркадиной нефункционально: он никого не лечит, только успокаивает. Крайне скудный набор медикаментов (валерьяновые капли, сода и хина) не помогает умирающему Сорину от астмы и ревматизма, а Дорну от легочного заболевания. Да и серьезные психологические проблемы других персонажей не облегчает: у Треплева, Заречной и Маши невроз и суицидальные наклонности, у Тригорина – фобия публичности и легкая паранойя («Разве я не сумасшедший? <...> мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно равнодушны» [Чехов 1986: 504]). Сам Дорн в стабильной депрессии, у Аркадиной случаются истерики. «Просто клиника какая-то» [Петрушевская 2003: 135], настоящий клуб по интересам «Як быть коханой. Вопросы суицида» [Петрушевская 2003: 176].

Болезненность в чеховском комедийном тексте тотальна, а врач в *Чайке* один на всех, причем это принципиально бездействующий, сам больной пенсионер, занявший позицию нейтрального наблюдателя, так как психические расстройства (да еще нечеткого анамнеза) не входят в его компетенцию. Он ждет и даже как бы приближает неизбежную развязку, поскольку Чехов своих больных исправляет могилой, его доктор – санитар леса, Доктор–смерть.

Л. Петрушевская перекрывает эти чеховские показатели и по количеству, и по тяжести заболеваний, но среди ее диагнозов преобладают не душевные, а телесные травмы, полученные в результате разрешения (снятия) семейно-бытовых конфликтов: вывих рога, вялотекущий вывих челюсти («*Челюсть у бабочки Кузьмы реально висела по третью пуговицу*») [Петрушевская 2003: 109]), волочение подкрылий, перелом третьей-пятой щетинки, травма черепа: «<...> всю ночь улитка Герасим полз по стволу ружья в сторону пруда, причем даже не снял грима и ехал с забинтованным черепом, только рога выпустил на волю: так много пережил (в роли Треплева)» [Петрушевская 2003: 150]. Таким образом Петрушевская выписывает и Чехову жанровый рецепт, поскольку в комедии именно тело артикулирует истину. Комедия акцентирует телесный низ, превращает персонажа в одну сплошную плоть. Чехов же расшатывает данную жанровую структуру, выводя иницилируемого героя за пределы традиции для совершения некоего духовного перехода, инициации.

Зато у персонажей Петрушевской нервная система намного крепче, причины нечастых психологических срывов элементарны, что, наконец, объясняет и чеховские душевные томления ранее неясной этимологией: «Волк Петровна вся извелась, пополнила, перестала выщипывать усы, и они отросли, как у терьера. И она начала выть теми же ночами на луну. Когда кто-то воет на луну, это явный признак несогласия в семье» [Петрушевская 2003: 115]. Психосоматические симптомы в «животных сказках» всегда предельно ясны («Медведь Володя даже зачесался (подмышкой) от такой непроходимой дилеммы» [Петрушевская 2003: 118]), а главное – все лечится. «Сила искусства, самое дело, понял-нет, излечение алкоголизма, маргиналы, тыры-пыры» [Петрушевская 2003: 150].

Гуманно увеличен в *Диких животных сказках* и качественно-количественный потенциал медицинского персонала (кандидат медицинских наук, профессор, член-корреспондент АМН АТ клоп Мстислав, секретарь медкомиссии пивка Дуська Сосо, ветеринар муравей Галина Мурадовна, дерматолог, специалист по удалению волос моль Нина, гадюка Аленка – аптекарь, а также рифмующийся с доктором *Дорном кондор* Акоп, ветфельдшер, профессор-медик). Да и народная медицина на подъеме – «валериановые капли с ихтиоловкой, забойный ерш, кто понимает» [Петрушевская 2003: 95]. В результате – «все остались живы, что и требовалось» [Петрушевская 2003: 27].

У Петрушевской ветфельдшер кондор Акоп тоже самый рефлектирующий в тексте персонаж, немного акушер, немного писатель, немного профессиональный соблазнитель: «Кондор Акоп, ветфельдшер, профессор-медик и полярная авиация по совместительству, сел писать воспоминания и задумался, сколько же у него детей» [Петрушевская 2003: 95]. Он ставит философские диагнозы и выходит на следующие по сравнению с чеховским врачом философские рубежи. «<...> ветфельдшер кондор Акоп полетел по вызову на роды <...> принял прямо в фартук кукушонка Татусю, которую сразу признал, оформил отцовство, понял, в чем смысл жизни, и вплотную занялся воспитанием девочки <...>» [Петрушевская 2003: 95].

Хотя дети и у Петрушевской – настырный народ («а сколько было радости, когда Шурка улетел» [Петрушевская 2003: 18]), а материнство – опасный момент для окружающих («Кстати, Хна и Сена стали снова добрыми, милыми, уступчивыми, как только детей у них взяли на воспитание» [Петрушевская 2003: 103]), все же это мощный стимул к жизни, ее разрешающая кульминация. «Однако все устаканилось в тот момент, когда малыши вылупились на свет: такие хорошенькие, беспомощные, лапки-усики крохотные!» [Петрушевская 2003: 107].

Рождаемость у Петрушевской так же тотальна, как у Чехова смертность. «И еще другой вопрос – кому раздавать двести восемьдесят (грубо) штук помета?» [Петрушевская 2003: 102], 10 поколений в месяц, 165 новорожденных блох-махновцев от второго-пятнадцатого браков? Текст перенаселен, и именно это чувство локтя, телесное тепло толпы, чеховской модели многолюдной Генуи и вообще города, нейтрализует страх смерти, так как коллективное тело, народ как метафора безмолвного бессознательного, не знает о своем конце. Как пишет В. Колотаев, «Здесь, в точке свертывания символической системы языка, основанного на конвенциональности, и развертывания сигнальной коммуникации обнаруживается потеря страха смерти» [Колотаев 2001: 229-230].

У Чехова тема детства усечена, младшее поколение представлено в *Чайке* уже совершеннолетними детьми из неполных семей с нежизнеспособным потомством. Бездетный чеховский текст, отсутствие природного алиби персонажей и неспособность приобрести алиби культурное, деконструирует изначальную жанровую структуру комедии, основанную на мифологических архетипах, провоцирует принципиальную бесфинальность. Чехов-предмодернист только нащупывает тенденции бессознательного, среды, в которой ничего не происходит, ничего нельзя довести до конца [Фрейд 1997: 503], которые не артикулированы даже единственным в тексте аналитиком Дорном, представляющим не сознание еще, а предсознание модернизма. Дорн способен пока что только констатировать «заболевание культурой» персонажей комедии, а именно тот факт, что высокая культура стерилизует.

Сюжет инициации всегда связан с моментом полового созревания героя [Колотаев 2001: 360]. Поэтому ключ к неразрешимому чеховскому конфликту надо подбирать в том числе через архетипические семейные ситуации, прежде всего, Эдипов сюжет, хотя «эта схема может оказаться одной из самых дурацких в жизни» [Петрушевская 2003: 105] – «старший сын восстал на отца с кухонным ножом, а тот ответил табуреткой» [Петрушевская 2003: 48].

Однако кто предупрежден, тот вооружен. В постмодернизме Эдипов комплекс – отработанная эстетическая модель. «Когда гиена Зоя родила (был такой момент), собака Гуляш предъявил ей следующий распорядок дня: при наличии в доме щенков надо определить, кто в доме хозяин, так написано в самоучителе по собаководству для продвинутых. – Ибо щенки, вырастая и матеря, <...> обязательно захотят стать вожаками домашней стаи. – И будут с детства пробовать, насколько им это удастся, стать вожаками, ясно, – кипятился Гуляш. <...> – И если щенку, – продолжал Гуляш с надсадой, – если щенку удастся вам что-то запретить – пиши пропало» [Петрушевская 2003: 104].

Гуляш, как проекция Эдипа, полон смешанных чувств: «Щенки лаяли на него, пусть симпатичными детскими голосами, но тявкали, это раз! Они не любили, когда бедный Гуляш ел из их миски, это два; орал, что он чавкает, это три; терпеть не могли, когда он чесал ногами, четыре, не говоря уже о ковырять в носу, тут такое начиналось (пять, шесть, семь)» [Петрушевская 2003: 105]. И все же родитель у современной писательницы психоаналитически подкован, дети оказываются культурнее «предков», таким образом, инициация исторически оправдана и проходит почти без эксцессов. Петрушевская снова пронизательно пародирует и дописывает Чехова, у которого аналогичный Эдипов нарыв намечен, но не вскрыт.

Треплев – безотцовщина, по крайней мере, в пределах данного текстуального момента. Аркадина заменяет ему отца, вынужденно совмещая сразу две семейные роли: «Дорн. Юпитер, ты сердисься... Аркадина. Я не Юпитер, а женщина. (Закуривает)» [Чехов 1986: 496]. Аркадина в качестве Отца, Царь-девицы, навязывает всем комплекс вины, неосознанно провоцируя соперничество, внутрисемейную борьбу за смену власти. «Треплев. Психологический курьез – моя мать [Чехов 1986: 486]. <...> и все мы – ее враги, все мы виноваты» [Чехов 1986: 487]. «Аркадина. Эти постоянные вылазки против меня и шпильки... Капризный, самолюбивый... мальчик» [Чехов 1986: 493].

Чеховская Аркадина демонстративно фаллична, агрессивна, продуцирует мужественный дискурс. Она сильная, успешная, курит, пьет, все за всех решает. Во времена Чехова такой персонаж еще эксклюзивен, что и отмечает Петрушевская. Аркадину у нее играет козел Толик, многодетный отец, архетип Отца и символ перекладывания вины на другого. «Все-таки это очень важно, что женские роли играют мужики, это ново, неожиданно, и когда козел играет тетку, все сразу заглядывают ей под юбку <...>» [Петрушевская 2003: 151].

И, конечно, не в ее интересах взросление сына, смена поколений. Именно Аркадина срывает спектакль Треплева, тормозит инициацию, переход юноши в более высокую возрастную и социальную группу. В истолковании психоаналитиков, «слово рождается в результате отрицающих, деструктивных актов, направленных против авторитетного слова отца» [Колотаев 2001: 377]. Треплев. «Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное гнетете и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его! Аркадина. Декадент! Треплев. Скряга!» [Чехов 1986: 511]. Иными словами, «<...> где идеал, там кто-нибудь его и попрет» [Чехов 1986: 117]. Зеркально карикатурная, то есть намного более четкая ситуация и в семье собаки Гуляша: «– Тяф, тяф, йоу! – отвечали ему на это щенки. Остомордел ты нам. Уйди или мы уйдем, да, мам?» [Петрушевская 2003: 105].

Провал спектакля не только означает сбой в профессиональной (социальной) самореализации Треплева. Это и провал его экзамена на половую зрелость. Аркадина расстраивает его отношения с Ниной Заречной, рушит планы обретения семьи. Треплев: «Это началось с того вечера, когда так глупо провалилась моя пьеса. Женщины не прощают неуспеха» [Чехов 1986: 502]. Семейный конфликт замораживается, инициация откладывается на два года и за-

тем снова пресекается Аркадиной, иронизирующей по поводу писательских опытов сына. «Задача власти – препятствовать, разрушать, подвергать распылению дискурс угнетенных, не давать ему оформиться в прямую, грамматически оформленную, неметафорическую речь. <...> Акт говорения всегда пресекается властью закона, революционеры лишаются слова, у них отнимается слово на суде», – пишет В. Колотаев [Колотаев 2001: 429].

Треплев жестко фиксирован на Аркадиной, по ней корректирует свой внутренний мир. На любовь матери, а не Заречной, гадает он на ромашке, только ее мнением интересуется, сочинив пьесу. Именно образ Аркадиной – матери/символического отца, чья фигура через сложную систему связей и противоречий определяет внутреннюю динамику психических процессов развития сына, является в тексте его Сверх-Я. И в результате именно мать (=отец) навязывает ему сознание ущербности, бесталанности, недостаточной мужественности – одним словом неготовности. По сути, Треплев в комедии – еще видовое существо, пытающееся овладеть словом, мастерством писателя (взять слово = взять власть), застрявшее между родом и социумом. Тригорин о Треплеве: «Все никак не может попасть в свой настоящий тон. Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред» [Чехов 1986: 523]. Речь Треплева избыточна, в ней превалирует риторика инфантильных повторов, она имеет минимальную смысловую нагрузку и прочитывается в основном на интуитивном уровне.

Не только Треплев находится в плену «хаоса из грез и образов», на полпути к трансмутации, поскольку именно язык бессознательного, «бредовый» декадентский дискурс переполнен образами, и он всегда проигрывает поединку с четкой, понятной речью власти. В состоянии незавершенной инициации оказываются практически все персонажи, на которых, так или иначе, распространяется кастрационная политика Аркадиной.

Вялый, рыхлый, молчаливый, всегда покорный подкаблучник Тригорин, «маленький литератор», научился хорошо изображать только природу, не дотянув до рефлексивного уровня. В отношениях с Аркадиной он также совмещает две роли – любовника и сына. Идентификация по Тригорину Аркадиной более выгодна, это не только ее омолаживает, но и укрепляет социальный статус («все-таки известный писатель»). В результате чего Треплев действительно оказывается лишним, аструктуральным персонажем, не вписывающимся в Эдипов треугольник, как его и обозначает Сорин: «<...> но все же в конце концов ему кажется, что он лишний в доме, что он нахлебник, приживал» [Чехов 1986: 508].

А невыполнение инициации ведет к смерти, поскольку брак – единственная форма благополучия иницируемого героя, способ избежать семейных коллизий путем перехода в более высокое социальное состояние [Левинтон 1988: 544]. Кроме того, самоубийство Треплева – единственная возможность вернуть Аркадину в статус матери, победить в ней отца, вернуть природную материнскую любовь и в то же время повзрослеть, совершив некий героический поступок, поскольку дети в мифе обозначают не действующее лицо, а мате-

ринство героини. «Да, я интересуюсь как мать и вообще как дикое животное» [Петрушевская 2003: 98].

Тригорин – психоавтомат, заведенный Аркадиной, ее амбициями: «День и ночь одолевает меня одна неотвязная мысль: я должен писать, я должен писать, я должен...» [Чехов 1986: 503]. Изредка по-воровски он пытается завершить свою инициацию: то в отношениях с Заречной, то нацеливаясь на Машу (Тригорин. «Замужем? Счастлива?» [Чехов 1986: 521]). Однако существовать как самостоятельная биологическая единица, глава семейства, он не способен: Тригорин – Аркадиной: «Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг...» [Чехов 1986: 518]. «<...> тетя Оксана <...> молча собрала мужа, завязала ему штаны узлом, закинула его за спину и уволокла, в первый раз, что ли» [Петрушевская 2003: 52]. Будь его воля, он вообще сбежал бы на озеро удить рыбу, а еще точнее – смотреть на поплавок.

Долго «не владеет голосом» и Нина Заречная, поначалу входящая в сферу контроля Аркадиной, символического отца (Нина – Аркадиной: «Я теперь принадлежу вам!» [Чехов 1986: 498]; Аркадина – Нине. «моя крошка» [Чехов 1986: 495]), а затем испытывающая страх и чувство вины перед ней из-за романа с Тригориним. В свою очередь и «Марья, родства не помнящая», признается Дорну: «Я не люблю своего отца <...> Помогите же мне. Помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своей жизнью, испорчу ее» [Чехов 1986: 497]. Даже Сорин, наравне с Треплевым, клянчит у Аркадиной деньги (но нельзя же давать деньги детям!). А главная трагедия его жизни в том, что его никогда не любили женщины. Судя по всему, и он – старый холостяк, не прошедший инициацию, «Человек, который хотел» [Чехов 1986: 518].

Не случайно сюжет инициации разворачивается в фамильном доме, деревенской усадьбе Сорина. Иницируемый во время обряда обычно посещает страну мертвых, общается с душами умерших, с предками. В этом ракурсе симптоматичен уход Треплева в сверхсимволическое, мертвое пространство: «Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, облака, а души всех слились в одну. Общая мировая душа – это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки» [Чехов 1986: 491]. «Общается» Треплев во время инициации и с «*отцом* вечной *матери*» – дьяволом.

Вся семья Аркадиной, начиная с Сорина, старшего в роду, латентно демонизирована. Усадьба Сорина, их семейное гнездо, находится в глухом, отдаленном месте, окруженном лесом, болотом и озером – локусом нечистой силы, «топосом черта» [Березович, Родионова 2002: 7-44]. Хромой, косматый Сорин (Треплев-Сорину: «Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...» [Чехов 1986: 486]), «<...> эта старая баба Петр Николаевич» [Чехов 1986: 501], скрученный ревматизмом, предстает в тексте в виде партнера-аналога черта – Бабы Яги. Как пишет К. Леви-Стросс, нарушение прямохождения есть не что иное, как указание на связь мифического героя с хтоническими существами, с культами богов земных недр [Леви-Стросс 1995: 192-196]. Сюжет Чеховской *Чайки*, таким образом, генетически восходит к инициации и в плане хронотопа: приключений мальчика в доме лесного демона, испыта-

ний его на идентификацию потусторонними силами предков [Мелетинский 1998: 305-318].

Треплев – самоубийца, а самоубийцы служат черту. В свою очередь Треплев демонизирует Тригорина, фигурального своего отчима, заказчика чучела чайки (т.е. смерти Треплева, Заречной, и, возможно, затем Маши). Черт остроголов (три-горин), его символ – берестяной поплавок (смотреть на поплавок – любимое занятие Тригорина). Однако главный черт все-таки не Тригорин, который оказывается в мифологическом каркасе пьесы ложным героем.

Наиболее высокая степень демонизации в образе Аркадиной («Аркадина у них с бородой и рогатая»), к которой на самом деле обращена пьеса сына о «*жесткой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, <...> отцом вечной материи*». У Петрушевской ее играет козел Толик, архетип отца и символ демонизма. Аркадина – хитрая, динамичная, причем это мастер «непрямого движения» – «вертлявого», манипулятивного дискурса (бабий язык – чертово помело). Риторика власти всегда внутренне лжива и регрессивна. Аркадина одна в тексте по-настоящему успешна в своей профессии, а работа – явление небожественное, восходящее к библейскому сюжету о грехопадении и изгнании из рая: черт дал работу, а Бог – отдых. По мнению доктора Дорна (alter ego Чехова), единственным грехом Сорина являются двадцать лет его службы по судебному ведомству. Атрибуты Аркадиной «табак» и «богатство» в русской традиции тоже знаки «текста черта».

Ко всему прочему в имении Сорина все, кроме Дорна, *ходят налево*, а Нина Заречная даже подглядывает в замочную скважину левой на сцене двери. Треплев вообще запирает правую дверь на ключ, а на левой принципиально нет замка. Левая сторона пространства издревле связана с топосом черта, она наименее семиотична, это сфера бессознательного, поле интимного.

Симптоматично и то, что механизм инициации разворачивается в деревне, на фоне естественной природы, практически «без декораций». Это тот самый топос, естественная, «материнская» среды обитания, исход из которого в сферу социального, «отцовского» обычно трагичен и эсхатологичен. Выход из потока жизни рода и переход к состоянию личностного роста сопровождается душевными муками, болью становления индивидуальности. Треплев – Нине: «Вы похудели, и у вас глаза стали больше» [Чехов 1986: 527]. Нина – Треплеву: «Вы писатель, я – актриса... Попали мы с вами в круговорот... Жила я радостно, по-детски – проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь? Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!» [Чехов 1986: 525]. «Исходу из материнской языковой среды, где властвуют законы сохранения и накопления энергии, и принятие под жестким давлением «Сверх-Я» языка отца, чья грамматика не подчинена экономическим принципам наслаждения, мы обязаны развитию сферы воображаемого, духовного пространства личности, которое выражается в символических проявлениях», – пишет В. Колотаев [Колотаев 2001: 308].

Преступание порога надежно укрывающего, уютного жилища и означает рождение героя. Если в сказке есть сирота, то именно она и является истинным

героем [Новик 2001: 122-160]. У Нины Заречной надежного жилища не было изначально, она – падчерица. Треплев: «Отец и мать стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы» [Чехов 1986: 486]. Здесь снова прочитывается глубинный мифологический контекст, когда семья брачного партнера выступает в роли вредителей, а главная функция мачехи/отчима – изведение героя. По законам обратной экстраполяции механизмов бессознательного в текст именно Заречная является главным культурным героем чеховской *Чайки*, единственным, полностью завершившим инициацию, поскольку ее стартовые условия самые невыносимые, и, следовательно, разрыв родовых пут неизбежен и психологически облегчен. «Шикарная красotka оса Феничка тосковала у телефонной будки после драки с отцом, который выгнал ее чугунной сковородкой из родного гнезда. <...> И, предвидя скорбное лицо деспота-отца, Феня отправилась в опасные гости...» [Петрушевская 2003: 32].

У Петрушевской Нина Заречная – волк, хищница. Это деструктивная, самая мощная в тексте сила, противостоять которой просто некому (Аркадина – козел, Маша – собака, Тригорин – лягушка (а у Чехова писатели – крысы), Треплев – улитка). Нина – Другая, *за-речная*, инакомыслящая. В свои 20 с небольшим она уже имеет все, чего добилась Аркадина к 43 годам: профессиональный успех, славу, Тригорина, наконец, – переходящий приз и главного плейбоя чеховского текста. А также перспективы, которых у Аркадиной и ее сословия нет – Нина имеет успех у «мужиков и образованных купцов». Пусть купечество для Чехова несимпатичная общественная страта, однако за ней будущее. Писатель этого не принимает, но бессознательно чувствует. Его Заречная – самый высокоскоростной в тексте герой («Я гнала лошадей, гнала (сметется)» [Чехов 1986: 488]), у которого отсутствуют ограничители, нет Сверх-Я. По Ю.М. Лотману, именно подвижность/неподвижность персонажей, способность преодолеть семантическую границу поля, организует их иерархию в произведении [Лотман 1970: 289-296].

В фольклоре обозначены фундаментальные противоположности бессознательного: конь/смерть. И в чеховской *Чайке* лошади – основной дефицит. Сорин: «лошадей мне никогда не дают <...>» [Чехов 1986: 509]. В лошадях отказывают даже Аркадиной (кстати, тормозит ее *управляющий* с фамилией тюркского звучания, ее личное Сверх-Я). И только у Нины Заречной нет с этим никаких проблем – «Лошади мои близко...» [Чехов 1986: 527]: по мере трансмутации, встраивания в культурный поток, персонаж становится «легче на ноги», подвижнее.

Все остальные персонажи в пьесе медленнее Заречной. Сорин ходит с палочкой, Треплев («улитка») «блуждает без мысли, без воли, без трепетанья жизни», Маша почти все время сидит, Тригорин («лягушка») – по жизни «второй номер», ведомый, отстающий, «опоздавший на поезд». Если в *Диких животных сказках* самый быстрый персонаж – режиссер Леопард Эдуард (скорость 180 км/ч, ср.: крейсерская скорость улитки Герасима (Треплева) – 6 см/ч), то у Чехова в качестве режиссера и генерального Сверх-Я выступает смерть, традиционный ограничитель жизненной динамики.

На основной вопрос постмодернизма «Кто говорит?» его теоретики отвечают: говорит язык (Р. Барт), а точнее – бессознательное, структурированное как язык (Ж. Лакан), а если еще точнее – говорит смерть (В. Колотаев). «Слишком буквально Танатос вмешивается в интригу, которую плетет Эрос. Однако едва ли стоит выпускать из вида, что тело преодолело силы гравитации, пренебрегло законами грамматики, которые предписывали ему оставаться в поле биологического, материнского языка. В результате этого отклонения от правил и рождается поэзия», – пишет В. Колотаев [Колотаев 2001: 307-308]. Именно деструктивная сила смерти оказывается истинным импульсом к культурному развитию, поскольку страхи, по Ю. Кристевой, это метафоры нехватки, «замещение которых осуществляется посредством фетишей. Высший фетиш – язык: письмо, искусство вообще – единственный способ если не лечить фобии, то по крайней мере справляться с ними <...> В литературе фобии не исчезают, но ускользают под язык» [Кристева 2003: 77].

В чеховской *Чайке* всего два симпатичных, сексуально востребованных персонажа мужского пола, доктор и писатель, из чего можно сделать вывод, что именно Дорн и Тригорин представляют собой результат распада авторского Эго на «Я» (сознание) и «Оно» (бессознательное). Эти персонажи – отражение сугубо авторского, научного осознания смерти и в то же время бессознательной попытки ее в творчестве избежать, продолжиться, размножиться в тексте. Более отрефлексированный постмодернистский текст поэтому и имеет всегда разрывающуюся слоистую структуру, поэтику взаимовложенности диалектически связанных противоположностей Эроса и Танатоса, где Эрос является актом подмены, алиби для Танатоса, мотивом-этикеткой для более глубоко залегающей, фундаментальной тяги текста.

С властью смерти невозможно вступить в контакт, *договориться*. Это то, о чем молчат чеховские и петрушевские персонажи, отключаясь/переключаясь в паузах и концовках произведений, когда говорит их/автора бессознательное, фундаментальные страхи. Их речь вроде бы функционирует как диалогическая, но по сути своей она монологична, это речь «про себя». Собеседником является не реальный партнер по диалогу, а спланированный самим говорящим образ. И у Чехова, и у Петрушевской основная текстуальная ставка (у Чехова – констатирующе печальная), таким образом, на инстинкты.

Раз «*разыгрались животные инстинкты*» [Петрушевская 2003: 37], возникает коммуникативный коллапс, языковая коммуникация избыточна, герой запрограммирован на выполнение некой генетической задачи. Общение с окружающими предельно формализовано, функции всех персонажей автоматизированы, социальные коды упрощены. Все сводится к древнейшей схеме, к тому, что является фундаментальной оппозицией смерти – «любви», браку, поискам любовного/брачного партнера, а по сути, обмену природных данных на иные ценности. Как сказано в брачном объявлении оленя Фердинанда: «Молодой, с хорошо развитой головой, рога 117 см., материально необеспечен» [Петрушевская 2003: 47].

Брак в фольклоре не самоцель, а средство повысить свой социальный статус. Отсюда, как правило, звериные маски невесты (Заречная-чайка), плохая

одежда жениха-Треплева («Прежде всего ему нужно одеться по-человечески, и все. Посмотри, один и тот же сюртучишко он таскает три года, ходит без пальто...») [Чехов 1986: 509]. У Чехова, как и у Петрушевской, любви как таковой нет, есть некие неравные отношения, которые все стремятся как-то уравнять. Как правило, персонаж с худшим социальным статусом адресует свой запрос в любви персонажу с лучшим социальным статусом. Нина-Тригорину: «Если бы я была таким писателем, как вы, то я отдала бы толпе всю свою жизнь, но сознавала бы, что счастье ее только в том, чтобы возвышаться до меня, и она бы возила меня на колеснице. <...> я жила бы под крышей и ела бы только ржаной хлеб... но зато бы уж потребовала славы... настоящей, шумной славы...» [Чехов 1986: 505].

Роман с Тригориним для Нины – средство приватизации его успеха. В нем и через него она любит себя. В свою очередь Тригорина интересует ее молодость и красота. Формула потлача: культурные и духовные ценности, которых нет у низовой культуры, в обмен на материальные, физические, которых не осталось у высокой культуры. Такой же обмен совершается между Аркадиной и Тригориним, который и младше нее, и менее популярен.

В качестве фетиша, главной ценностной единицы брачного обмена, у Чехова выступает «знание»: статус писателя, актрисы, врача. «Слово, книга, знание, содержащееся в книге, должны функционировать как объект большой притягательной силы (фетиш), стягивающий на себя энергию партнера по возможному эротическому диалогу» [Колотаев 2001: 384]. Соответственно Заречная объясняется в «любви» Тригорину фразами из его же книги. В *Чайке* полно подобных мезальянсов: Полина Андреевна, жена простого управляющего из третьего сословия, «пристает с любезностями» к доктору Дорну, демократичная Маша, ее дочь («безалаберный парень собака Гуляш») – к Треплеву.

Ревность и зависть, неотрефлектированные элементы бессознательного, инициируют у Чехова основные перипетии сюжета. Нина-Тригорину: «Как я завидую вам, если бы вы знали!» [Чехов 1986: 503]. Треплев завидует Тригорину и ревнует его к Нине и к матери. Треплев о Тригорине: «<...> развивает Нину, старается окончательно убедить ее, что он гений» [Чехов 1986: 510]. Тригорин о Треплеве: «Сын ведет себя крайне бестактно. То стрелялся, а теперь, говорят, собирается вызвать меня на дуэль...» [Чехов 1986: 507]. Аркадина о Треплеве. «Мне кажется, главной причиной была ревность, и чем скорее увезу отсюда Тригорина, тем лучше» [Чехов 1986: 508]. Аркадина ревнует Тригорина вообще и в частности, ревниво относится к успеху Нины и Маши у мужчин. В свою очередь Полина Андреевна страдает от ревности, подозревая Дорна в симпатии к Аркадиной, ревнуя к прежним его любовным похождениям, «старым романам без результата». «Как известно, ревность не знает возрастных преград, как и любовь» [Чехов 1986: 170]. Маша, как и «безумно ревнивая коза Машка», преследует Треплева и т.д. и т.п.

«<...> зачем толкаться?» [Чехов 1986: 507]: ревность и зависть – производные комплекса неполноценности, ощущения неготовности или неспособности к конкурентной борьбе. «Волк Петровна нашла фотографию при еженедельном шмоне, расправила и долго вглядывалась в соперницу» [Петрушевская

2003: 49]. Заниженная самооценка – следствие неудачной или незавершенной инициации. «И бабочка Кузьма (предварительная стадия будущей гусеницы – Л.С.) <...> тоже стал от всего сердца завидовать красавице жабе Любе» [Петрушевская 2003: 78].

Высокая культура делает ставку на мужское начало, поскольку код языка официальной культуры, по З. Фрейду, это слово отца. Именно представитель высокой культуры становится тем, кто располагает орудием, с помощью которого осуществляется переход, инициация. А биологические мужчины Чехова – пассивные, однозначные (однорольевые: «Муж – шакал, свекровь, свекор и пять золовок-шакалок» [Петрушевская 2003: 30]) неспособны адаптироваться в меняющемся, поливариантном социуме рубежа XIX-XX веков.

Многорольевыми, поливалентными (см.: *дамский кружок «Пластическая драма»*), легко выходящими за рамки своего Я, то есть способными к самокоррекции, изменению, встраиванию в переходный социум, у Чехова являются в подавляющем большинстве женщины, природные актрисы. Это жесткие профессионалы, постепенно утрачивающие материнские функции и приобретающие мужские качества. Чеховская Маша выходит замуж за инфантильного нытика «Медведенка» по расчету, отказывается кормить дитё, нюхает табак и пьет водку. А, как диагностирует чеховский врач, «После сигары или рюмки водки вы уже не Петр Николаевич, а Петр Николаевич плюс еще кто-то, в вас расплывается ваше я, и вы уже относитесь к самому себе, как к третьему лицу – он» [Чехов 1986: 499].

Ж. Лакан отмечает удивительные качества женщин обретать мужские черты, трансформироваться в абсолютное означающее («Вино и табак обезличивают» [Чехов 1986: 499]), чтобы привлечь внимание не всегда активных мужчин и дать таким образом продолжение другой жизни [Лакан 1996: 21-22]. «Однажды плотва Клава взяла и бросила своего мужа... и изменилась, стала интересной, нервной, голос сломался до баритона... а детьми управляла по телефону» [Петрушевская 2003: 133]. У чеховских женщин мужественна даже телесная риторика, язык тела, который объективно транслирует, насколько глубоко зашли феминистские процессы. Маша всем крепко жмет руки. Заречная никогда не жалуется, берется «все больше за большие роли», играет «грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами». Безуспешно пытается отпроситься из сексуального рабства Аркадиной вечно сонный Тригорин: «Иногда люди спят на ходу, так вот я говорю с тобою, а сам будто сплю <...> Будь моим *другом*¹, отпусти меня...» [Чехов 1986: 512].

Связь с инициацией имеют обычно и указания на повышенный эротизм героя. Соответственно и у Петрушевской женский пол более сексуально активен, «женщины пристальнее мужчин», с «глазами большого накала, 100 вт» [Петрушевская 2003: 49]. Треплев – Нине: «Вы похудели, и у вас глаза стали больше» [Чехов 1986: 527]. Именно мужчины, как известно, «любят» глазами: «Однако же тля Зорька послужила еще раз: призывно тряся бюстом, она вытянула самцов из колеи, и они, буквально пожирая глазами тлю Зорьку (вид сза-

¹ Выделено нами – Л.С.

ди), прянули из трясины» [Петрушевская 2003: 125]. Зрение в психоанализе трактуется как символ фаллоса, а ослепление Эдипа, наоборот, как синоним акта кастрации [Колотаев 2001: 362].

И едят чеховские и петрушевские женщины, эти вечно голодные хищницы (Нина: «...я истощена, мне хочется есть» [Чехов 1986: 502]), также с поистине мужским аппетитом: «...все прояснилось, когда пришло время обеда» [Петрушевская 2003: 30]. Они «мечтают о горячем». «Едят просто так, даже целыми кастрюлями, и утонченно, т.е. мажут гуталин на бутерброды, удивляясь своей безнаказанности» [Петрушевская 2003: 75]. Играют в карты и пьют вино, водку, пиво, виски, а также «гнилушку своей пастеризации, бешеной тли молочко» [Петрушевская 2003: 92] – «обалдеть, кто понимает» [Петрушевская 2003: 159]. Здоровый аппетит выгодно отличает феминисток от чеховских мужчин, «сседающих собственную жизнь» (Тригорин), сытых, то есть пассивных, равнодушных (Дорн). Аркадина-Треплеву: «Костя, оставь свои рукописи, пойдем есть. Треплев. Не хочу, мама, я сыт» [Чехов 1986: 524]. Аппетит – еще один критерий жизнеспособности, отработанная веками методология выстраивания иерархической системы общества по принципу хищник-жертва, по способности к выживаемости в тексте и в жизни.

Петрушевская эпатирующе, концентрированно биологизирует Чехова, вытаскивая из его пьесы, по сути, собственный постмодернистский автопортрет. И, тем самым, косвенно предьявляет претензии к концептуальной рыхлости, недопроявленности его письма, стилистически явно с ним конкурирует. Вступая в симбиотические отношения с модернистским донорским текстом, она и конфликтует, ведя свою собственную Эдипову войну, и одновременно подлечивает его депрессивность, корректируя изнутри. Однако этому ее карикатурному гомеостазу с коллегой-предмодернистом не откажешь в определенной дозе объективности анализа, а главное, с ним не поспоришь. «И когда позвонил оса Ося, комар Стасик, ковыряя в зубе, даже не стал с ним ругаться: у тебя своя трактовка, а у меня своя» [Петрушевская 2003: 85].

«И все улеглись спать счастливые, такова сила искусства» [Петрушевская 2003: 54].

Библиография

- Березкин Ю.Е., 2006, *Женщина-птица в Чако и в Калифорнии: реликтовые формы социальной организации в зеркале фольклора статья в сборнике: Власть в аборигенной Америке. Проблемы индеанистики*, Москва.
- Березович Е., Родионова И., 2002, «Текст чёрта» в русском языке и традиционной культуре: к проблеме сквозных мотивов. статья в сборнике: *Между двумя мирами: Представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной традиции: Академическая серия*, вып. 9, Москва.
- Колотаев В.А., 2001, *Поэтика деструктивного эроса*, Москва.
- Кристева Ю., 2003, *Силы ужаса: эссе об отвращении*, Санкт-Петербург.
- Лакан Ж., 1996, *Значение фаллоса*, „Комментарии”, № 8.

- Леви-Стросс К., 1995, *Структурная антропология*, Москва 1995.
- Левинтон Г.А., 1988, *Инцест*, [в:] *Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 томах*, т. 2, Москва.
- Лотман Ю.М., 1970, *Структура художественного текста*, Москва.
- Мелетинский Е.М., 1998, *Женитьба в волшебной сказке (ее функции и место в сюжетной структуре)*, [в:] *Е.М. Мелетинский, Избранные статьи. Воспоминания*, Москва 1998.
- Новик Е.С., 2001, *Система персонажей русской волшебной сказки*, [в:] *Структура волшебной сказки*, Москва.
- Петрушевская Л.С., 2003, *Дикие животные сказки. Морские помойные рассказы. Пуськи бятые*. Москва.
- Фрейд З., 1997, *Толкование сновидений*, Минск.
- Чехов А.П., 1986, *Чайка*, [в:] *А.П. Чехов, Избранные сочинения: в 2-х томах*, т. 2, Москва.
- Эпштейн М.Н., 2005, *«Гипер» в культуре XX века: диалектика перехода от модернизма к постмодернизму*, [в:] *М.Н. Эпштейн, Постмодерн в русской литературе*, Москва.

Summary

Donor text in the mirror of psychoanalysis (Petrushevskaja and Chekhov)

In the article *Donor text in the mirror of psychoanalysis (Petrushevskaja and Chekhov)* the author examines intertextual roll in the works of *Wild Animals' of Tales* of Ludmila Petrushevskaja and its pre-source – Anton Chekhov's drama *The Seagull*. A tool for the analysis and interpretation of Chekhov's text is an intertext of L.A. Petrushevskaja. It is also an element of debunking and correction of Chekhov's concept from the standpoint of the Oedipus complex. Remake of *Wild Animals' of Tales* in some way is an unconscious struggle of a contemporary author with his creative progenitor, playwright, which dramatically influenced on his creative development. Petrushevskaja concentrates biologize Chekhov separating from his plays, in fact, his own postmodern self-portrait. Thus, indirectly makes a complaint to the modernist "underdeveloped" of his writing, stylistically and conceptually competes with it.

Key words: *remake, postmodernism, archetypes, literary psychoanalysis*