

УДК 821.161.1–31

**МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА  
В ТРИЛОГИИ «ЛЮДИ ВОЗДУХА» Д. РУБИНОЙ:  
СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОЕ И ВЕРБАЛЬНО-  
ТЕКСТОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ**

В.Ю. Пановица

Томский политехнический университет  
E-mail: panovica@tpu.ru

**Пановица Валерия Юрьевна**, аспирант кафедры русского языка и литературы Института международного образования и языковой коммуникации ТПУ, редактор Издательства ТПУ.

E-mail: panovica@tpu.ru

Область научных интересов: когнитивная лингвистика, языковая картина мира, метафорология, национальное самосознание.

Приведены результаты исследования организации художественного пространства трилогии Дины Рубиной; приводятся доказательства того, что в его основе лежит сюжетно-композиционное и вербально-текстовое воплощение идей двойничества.

**Ключевые слова:**

Метафора, двойничество, энантиоморфизм, ключевые текстовые метафоры, Дина Рубина.

Бинарность, или оппозиционная раздвоенность, – характерная черта большинства культур, проявляющаяся главным образом в противостоянии добра и зла, в христианской культуре – в оппозиции Христос–Антихрист [1].

Исследование феномена двойничества является одной из важных тем литературы всех культурных эпох, не утратившей своей актуальности и в настоящее время.

Двойничество – сквозной мотив трилогии «Люди воздуха» Дины Рубиной. По ее словам, «в «Почерке Леонардо» она [реальность] двоятся в зеркалах, в «Белой голубке Кордовы» – между искусством подделки и просто искусством. В новом романе [«Синдроме Петрушки»] – между куклой и человеком» [2]. По заявлению писательницы, «мир начался с двойственности. Бог создал человека по Своему образу и подобию. Мало того, сразу же создал ему пару. Ну и так далее» [3].

Двойничество в трилогии реализуется на двух уровнях – *сюжетно-композиционном* и *вербально-текстовом*. К первому уровню мы отнесем воплощение идеи двоения посредством заглавий романов, энантиоморфизма и символов с соответствующей семантикой. На вербальном уровне идея двойничества выражается прежде всего в системе ключевых текстовых метафор.

Попытаемся далее доказать, что сюжетно-композиционное и вербально-текстовое воплощение идей двойничества является главным принципом организации художественного пространства трилогии Дины Рубиной.

**I. Двоение как сюжетно-композиционный принцип**

1. Идея двойничества в трилогии выражается в названиях романов, в основе которых лежит двухкомпонентная структура – сочетание существительного в именительном падеже с существительным в родительном падеже: «Почерк Леонардо», «Белая голубка Кордовы», «Синдром Петрушки». Заглавия являются смысловой доминантой романов; входящие в их состав слова задают общую тематику произведений, выражая семантику двойственности.

Так, почерк Леонардо – это одновременная отсылка к способности, развивающейся у некоторых левшей, – писать справа налево с зеркальным изображением написанного текста (зеркальный почерк) – и введение в текст символа зеркала и значения левой стороны.

В романе «Белая голубка Кордовы» это сочетание религиозного символа белой голубки (спасенной души, прошедшей очищение [4–6]) с грешной сущностью героя (Кордова – Кордовин – преступает такие заповеди, как «Не убивай», «Не прелюбодействуй» и «Не кради», «Не

желай дома ближнего твоего; не желай жены ближнего твоего... ничего, что у ближнего твоего». Даже во внешности главного героя присутствует много черного цвета: он жгучий брюнет).

В название «Синдром Петрушки» вынесена главная идея романа – кукольный театр как болезнь, т. к. «Петрушка» может интерпретироваться и в качестве участника театрального представления, и как поведение, характерное для больного неизлечимым заболеванием (другое название синдрома Ангельмана – «синдром Петрушки»).

2. Романы трилогии построены по закону зеркальной симметрии. Энантиоморфизм, или зеркальная симметрия, – такой вид композиции, для которой характерно то, что две части равны зеркально, но не при наложении. Ю.М. Лотман называл энантиоморфизм «элементарной “машиной” диалога», поскольку «зеркальная симметрия создает необходимые отношения структурного разнообразия и структурного подобия, которые позволяют построить диалогические отношения. С одной стороны, системы не тождественны и выдают различные тексты, а с другой, они легко преобразуются друг в друга, что обеспечивает текстам взаимную переводимость» [7]. Закон зеркальной симметрии является одним из главных структурных принципов внутренней организации текста. На уровне сюжета этот принцип включает параллелизм «высокого» и комического персонажей, двойников, параллельных сюжетных ходов, зеркало и мотив зеркальности, «текста в тексте» [7].

2.1. Реализация идеи двойничества посредством параллельных сюжетных ходов, зеркала и мотива зеркальности, «текста в тексте».

Особенностью архитектоники «Почерка Леонардо» является переплетение двух планов: один – повествование от лица автора; другой – два автономных повествования от лица двух мужей главной героини Анны (Володи и Сени): разговор Володи с инспектором Интерпола (брутальный, эмоциональный) и письма Сени к Анне (возвышенные, нежные, ласковые, эмоциональные). Такая композиция является основой удвоения текстовой структуры, это так называемый текст в тексте, который ведет к ее углублению. От лица Анны не написана ни одна глава, т. к. Анна – зеркало, а человек не видит сам себя. Встречи Анны с мужьями носят зеркальный характер, происходят в два этапа. Оба героя впервые увидели ее 5-летней девочкой (они сами приходили к ней домой, в гости к ее родителям), были поражены ее неудержимой энергией. Настоящие знакомства происходили значительно позже следующим образом: Анна сама разыскивала героев, приближалась к ним, давала понять, что теперь они с ней. Она сама выбирала их.

Роман «Белая голубка Кордовы» написан в нескольких плоскостях: 1) жизнь главного героя Захара Кордовина; 2) детство тети Захара, Жуки, ее выживание в годы войны; 3) Винница, детство мамы Захара; 4) испанская история-разгадка рода Кордовина. Ключевую роль в романе играют сны главного героя, которые делятся на кошмары-воспоминания и сны-предвестники. Далее, мотив зеркальности проявляется в том, что в самом начале своего творческого пути Захар предпринял попытку стать художником, со своим именем и стилем написания картин, однако он не был принят в молодежную секцию Союза художников. Его работы не получили положительной оценки, что и стало причиной начала карьеры, связанной с подделкой картин, кражей имен и стилей известных художников. Тогда творчество Захара становится объектом восхищения.

В третьем романе трилогии – «Синдром Петрушки» – линейное повествование от лица автора разворачивается вместе с воспоминаниями друга детства героя, доктора Бориса Горелика, и рассказом Петра о своем детстве. Кроме того, главная героиня Лиза долгое время играла роль куклы: была ведома, зависима от мужа Петра. Создание куклы (точной копии жены) привело к тому, что уже кукла стала играть роль Лизы: Петр стал к ней относиться так же, как к жене, всегда возил ее с собой, восхищался ею, обращался с ней как с живой (мотив зеркальности). Зеркальна и роль Петра: для Лизы и других персонажей он сначала является «кукловодом», позже становится «куклой» в руках другого кукловода.

2.2. Реализация идеи двойничества посредством образа двойника.

Двойник обычно рассматривается как «некая проделка дьявола, которая создает нечто похожее на субъекты, но таковым не являющееся» [1].

«Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого-левого может получать исключительно широкую интер-

претацию самого различного свойства: мертвец – двойник живого, несущий – сущего...), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования» [7].

Необходимо отметить, что двойник не близнец, двойник – это тот, кто стремится занять место героя. Встреча героя со своим двойником обычно заканчивается гибелью первого. Действительно, как отмечает В.К. Кантор, «двойник – это тот персонаж, который паразитирует на главном герое: на его внешности, его благородстве, происхождении» [1]. Для взаимоотношений героя и двойника характерна борьба, и, как правило, победа остается за двойником. Этому правилу следует, с точки зрения В.К. Кантора, любая литература [1].

Все герои трилогии «Люди воздуха» имели двойника или двойников. Так, главная героиня Нюта и ее приемная мама Маша в романе «Почерк Леонардо» – в виде зеркальных отражений; встречи с ними привели к гибели обеих героинь. Главный герой романа «Белая голубка Кордовы» – в лице нескольких персонажей: своего отца; брата Мануэлы, танцовщицы, на чье выступление Захар случайно пришел, когда был в городе Кордова (Испания), а также в лице человека, изображенного на картине «Святой Бенедикт», которую он собирался отреставрировать и продать. Кроме того, художник этой картины имел такое же имя, как и главный герой – Саккариас Кордовер. Двойника имеет его мама в лице девушки Мануэлы. Кроме двойничества, проявляющегося во внешней схожести главного героя с другими персонажами, происходит и его внутреннее раздвоение: одновременно существуют Захар, подделывающий картины, и Захар-художник. Это двойники-антагонисты.

Главный герой «Почерка Леонардо» Петр похож и внешне, и определенными чертами характера на Петрушку – героя кукольных представлений; «заместителем» Лизы является Эллис, кукла-двойник, ее точная копия, сделанная Петром. Куклы связаны с темой рока, судьбы, предопределенности; встреча героя с двойником в лице куклы становится губительной для него вдвойне. Действительно, знакомство героини со своим двойником приводит к расстройству ее психического здоровья; подражание характеру театрального Петрушки (остряку, задире, правдорубу) привело к тому, что сам герой жил «как бы насмехаясь над другими».

Частичная зеркальность выражена в именах героини и ее куклы-двойника. Полное имя Лизы – Елизавета, кукла носит такое же имя, но на английский манер – Эллис (на английском языке имя Эллис произносится как [ælis]).

3. Идеи двойничества в романах трилогии реализуются и посредством ключевых символов. Среди основополагающих символов трилогии нами были выделены зеркало в «Почерке Леонардо», картина в «Белой голубке Кордовы», кукла в «Синдроме Петрушки».

Зеркало, картина, кукла – всё это символы архаические, со сложившейся системой коннотаций. Как отмечает Ю.М. Лотман, обращение писателей к традиционным символам – явление распространенное, поскольку важным является не только создание новых символов, но и то, как символы актуализированы в произведении и какую систему отношений выстроил автор между главными из них [8]. Необходимо подчеркнуть, что «область значений символов всегда многозначна. Только образуя кристаллическую решетку взаимных связей, они создают тот “поэтический мир”, который составляет особенность данного художника» [8].

Обзор значений основных символов анализируемой трилогии выявил их общую черту – все использованные символы выражают идею отражения: так, зеркало – отражение смотрящего в него, картина – видения художника, театр – отражение жизни.

### 3.1. Зеркало как вариант реализации идеи двойничества в «Почерке Леонардо».

«Зеркало выступает в функции универсального метафоризатора и в качестве одного из элементов концептуального каркаса определяет пути и способы интерпретации мира человеком» [9].

Тот факт, что человек во все времена испытывал необходимость видеть себя, объясняет важное место зеркала в мифологии, религии, сказках, мистицизме, приметах и, безусловно, в произведениях литературы, в которых зеркалам отводится принципиальная роль – уничтожить героя, т. к. «встреча человека со своим зеркальным “двойником” в литературе подчас завершается их взаимоуничтожением» [10]. Действительно, в романе «Почерк Леонардо» зеркальные двойники главной героини и ее приемной мамы привели к их гибели.

В романе «Почерк Леонардо» зеркало является полноценным участником разворачивающихся в произведении действий. Это инструмент, с помощью которого героиня видит бу-

душее (зеркало традиционно ассоциируется с дверью между естественным и сверхъестественным мирами [5, 11]), таким образом, зеркало удваивает художественное пространство романа: события в реальном времени и события будущие, предвиденные героиней. Далее, знание своего будущего и окружающих людей делает героиню несвободной (еще одно свойство зеркала – удержание души человека, смотрящего в него [4, 12]). Кроме того, героиня всегда была предельно честной, что превратило ее в «белую ворону» (зеркало – принадлежность добродетелей – Правды, Искренности [5]). Зеркало в романе определяет характер героини, ее поведение и развитие сюжета в целом.

3.2. Картина как вариант реализации идеи двойничества в «Белой голубке Кордовы».

О существовании связи между картиной и зеркалом говорят с давних времен, данные символы объединяет функция отражения и принцип смены сторон – «у зеркала – по отношению к отражаемому, у картины – по отношению к зрителю» [13]. Кроме того, отмечаются кажущаяся ограниченность и физическая непроницаемость картинного и зеркального миров [13].

При включении картины в художественное пространство функции картины сохраняются. Как подчеркивает Н.Е. Меднис, «в простейшем случае картина в литературном тексте “работает” по принципу образного отражения или удвоения его структурных составных. В более сложных вариантах живописное полотно может стать сюжетообразующим элементом или выразительным центром произведения, взяв на себя огромную смысловую нагрузку» [13].

Картины вводятся в структуру романа «Белая голубка Кордовы» как способ удвоения: подлинные произведения искусства получают искусную подделку. Помимо этого, картины находятся в центре конфликта романа, в котором формулируются вопросы: «считать ли точную копию картины предметом искусства?», «где лежит грань между великолепной подделкой и подлинной картиной?».

3.3. Кукла как вариант реализации идеи двойничества в «Синдроме Петрушки».

В связи с тем, что в обрядовых ситуациях раньше традиционно использовались куклы вместо человека, обнаруживается и такая их функция, как быть двойником человека, близнецом, «заместителем» [14]. Как отмечалось выше, в романе «Синдром Петрушки» главные герои имеют своих кукольных двойников: Петр похож и внешне, и определенными чертами характера на Петрушку, героя кукольных представлений; «заместителем» Лизы является Эллис, кукла-двойник, ее точная копия, сделанная Петром.

Куклы двойственны по природе: в них одновременно сочетаются такие диаметрально противоположные качества, как живое/неживое, а значит, и одухотворенное/механическое, жизнь мнимая/подлинная, о чем говорили Ю.М. Лотман [15] и И.А. Морозов [14]. В своих работах оба ученых отмечали, что куклы символически обозначают смерть и псевдожизнь. Считая себя кукловодом, главный герой романа относился к окружающим его людям как к куклам, а к куклам как к людям, т. е. стирал границу между реальной и нереальной жизнью.

## II. Двоение как вербальный принцип

Помимо сюжетно-композиционного принципа, в текстах трилогии был выявлен принцип вербального двоения, выраженного средствами языка – метафорами, которые в произведениях выполняют текстообразующую функцию: они разворачиваются, объясняются, «продолжая свое существование» в тексте как смысловом единстве [16].

Двойственность – определяющая сущность метафоры. Выделение двух компонентов метафоры традиционно в лингвистике, разница заключается только в наименованиях этих составляющих. Например, А. Ричардс в «Философии риторики» [17] придерживается таких терминов, как «содержание» и «оболочка», в то время как Дж. Лакофф и М. Джонсон [18] оперируют терминами «сфера-источник» и «сфера-мишень». Однако и в том, и в другом случае ученые выделяют два слоя метафоры: то, что говорится, и то, что на самом деле имеется в виду [17]. Сфера-источник в рассматриваемой точке зрения может быть проинтерпретирована как концептуальный двойник предмета, явления, метафорически поименованного. Если с этой точки зрения проинтерпретировать концептуальные метафоры, выделенные Дж. Лакоффом и

М. Джонсоном, «Спор – это война», «Любовь – это путешествие» [18], то путешествие представит в качестве концептуального двойника любви, война – как концептуальный двойник спора.

В центре трилогии «Люди воздуха» Д. Рубиной – проблема дара, таланта. Писательница ставит вопрос о его происхождении, цене, роли талантливого человека в мире. Дар – 1) подарок, пожертвование; 2) способность, талант [19].

В романах трилогии природа дара также двойственна, имеет как положительные, так и отрицательные стороны.

В «Почерке Леонардо» героиня обладала уникальной способностью видеть будущее, читать чужие мысли и говорить на любом иностранном языке, обменявшись лишь парой фраз с иностранцем. В «Белой голубке Кордовы» герой удивительно точно копировал картины. В «Синдроме Петрушки» центральный персонаж мастерски «оживлял» театральные кукол. Метафорические интерпретации дара в системе ключевых текстовых метафор в трилогии высвечивают его обратную, отрицательную сторону. Как отмечает З.И. Резанова, ключевая текстовая метафора является вариантом реализации концептуальной метафоры, «воплощая часть ее образного потенциала в конкретных лексических репрезентациях. Сложность организации, отсылка через любой компонент ко всему ассоциативному полю базовой метафоры позволяет текстовой метафоре выполнять функции структурирования смысла либо всего текста в целом, либо его фрагмента» [20]. В «Почерке Леонардо» сферой-источником метафорического образа дара выступает **бездна**; в «Белой голубке Кордовы» – **обман**; в «Синдроме Петрушки» – **блезнь**.

Метафоры модели «Дар – это бездна» в «Почерке Леонардо» взаимодействуют с ключевым символом романа – зеркалом:

- *...она знала, что осталась одна, обреченно одна перед ужасающей бездной, куда распахивались – всегда внезапно – ее зеркала... Нет... Нет! Ты можешь убить меня, сказала она беззвучно этой непостижимой чудовищной силе, можешь сломать меня, раскрошить на кусочки. Можешь в пыль меня стереть. Но и только. Ты больше не потешишься... Не развлечешься мною. Нет! Ты мной не развлечешься [22].*
- *Но темно-синяя искристая пядь внизу сверкнула вдруг таким глубоким зеркалом, явила ошеломленному зрению конец пути, окончательный выход, блаженный тоннель в Зеркалье. И было это нежданно, необязательно, как некий запасной вариант... Незаслуженный пока еще, не выстраданный, подарочный выход... [22].*

Метафорическая модель «Дар – это бездна» задает тип поведения главной героини – «Талантливый человек – беженец»: *Ее будто тяготили вещи, привязанность – через вещи – к чему бы то ни было. Ни колечка, ни цепочки на шею, ни единой памятной мелочи. Вечная мотоциклистка – куртка, перчатки, шлем; она казалась человеком, ежеминутно готовым отбыть. Куда? Бог весть. Отбыть, как отбывают в дальнюю дорогу: на каторгу, например. Или в небеса [22].*

В романе «Белая голубка Кордовы» дар интерпретируется как средство обмана. При этом обман метафорически концептуализируется как искусство, в качестве сферы-источника, концептуального двойника обмана, выступают театр и симфония, обманщика – дирижер и кукловод. Ключевыми текстовыми метафорическими моделями романа являются следующие модели:

1) «Обман – это симфония»; «Обманщик – это дирижер»:

- *И завтра, наконец, на утренней зорьке, на фоне бирюзовых декораций, из пены морской (лечебно-курортной, отметим, пены), родится новая Венера за личной его подписью: последний взмах дирижера, патетический аккорд в финале симфонии;*
- *Они знали друг друга в лицо. В этом отеле, многолюдном и бестолковом, как город, стоящем в стороне от курортного поселка, он любил назначать деловые встречи, последние, итоговые: тот самый завершающий аккорд симфонии, к которому интересанту надо еще пилить по неслабой дороге, меж нависших над морем скалистых зубов, затянутых скрепами и сеткой исполинского дантиста;*

2) «Обман – это театральное представление»; «Обманщик – это кукловод»:

- *И вот там-то, под очаровательно мерзким искусственным светом ламп, приглашенный разгневанный госэксперт выводил своей официальной рукой приговор: картины подлинны! Вывоз незаявлен! Он изображал небольшой театр;*
- *И со злостью одергивал себя: у тебя нет времени на весь этот театр, идиот;*
- *Это десятки разнонаправленных действий, похожих на мельчайшие движения распяленной пятерни кукловода, с привязанными к каждому пальцу нитями, благодаря которым арлекин одновременно топает ножкой, вертит головой, бренчит на струнах гитары и раскрывает рот [23].*

В «Синдроме Петрушки» дар интерпретируется как причина болезни: вследствие измененного сознания героя мир воспринимается в романе как театр кукол, ключевыми текстовыми метафорическими моделями романа являются модели «Человек – это кукла» и «Человек – это кукловод». Данные модели являются одним из основных средств моделирования отношений главных героев, которые в сюжетных коллизиях романа меняют свои роли.

А. Петр – кукловод, Лиза – кукла/марионетка, заявляющая: *Довольно, я полжизни провела за ширмой кукольника; Я все отсекала в своей жизни, Боря, не оглядываясь назад, ничего не боясь. Я теперь внутренне свободна, полностью от него свободна! Я уже не марионетка, которую можно... [24].* Ср. также: *Шаги в коридоре... На слух-то идет кто-то один, и грузный, но его это с толку не собьет: она с детства ступала бесшумно – такими воробьиными шажками шествуют по сцене марионетки [24].*

*Брюхатый идол служил на совесть: как станок на монетном дворе, он печатал миниатюрных девочек нежнейшей фарфоровой красоты в ореоле бушующего огня. Этаких опасных парселиновых куколок [24] [Лиза – одна из них, из кукол – В.П.].*

Б. Петр – марионетка, Лиза – кукловод: *Сейчас понимаю: то, что тогда казалось мне психозом, сдвигом по фазе, «съехавшей крышей», было не чем иным, как назначенным себе служением. Он просто с детства посвятил себя ей. Нечто вроде образа благородного рыцаря в кукольном театре: шлем и латы, никчемное копьё, длинные ноги, мельтешащие руки, изможденное лицо из папье-маше... [24].*

В. Петр и Лиза – марионетки, Высшая сила – кукловод: *Он [Петя] ... всего лишь божья кукла, ведомая на бесчисленных нитях добра и зла. И, прошивая сердце насквозь, от головы его тянулась в небо бесконечная золотая нить [24].*

*Позже он бесконечно пускал по черной искристой ширме закрытых век изображение этого страшного кукольного действия: на какое-то мгновение был уверен, что видел нити, шедшие от куклы. Что невидимый кукловод самую краткую долю секунды не мог решить – то ли воздеть ее к небу, обратив в ангела, то ли сбросить вниз, пусть ломается... Может, поэтому сначала мальчику показалось, что она слегка взлетела? [24].*

Метафорическую интерпретацию в романах трилогии получают отношения героев и Создателя. В качестве метафорического двойника Создателя в романах предстает:

#### 1) небесный механик:

- *она стояла к нему спиной: ювелирная работа небесного механика, вся, от затылка до кроссовок, свершенная единым движением гениальной руки («Синдром Петрушки») [24];*
- *...Не знаю!.. Не уверен, что испугалась... Понимаете, обычно, когда каскадеры выполняют трюки, они близки к истерике. Говорю вам, не знаю, что ее остановило. Будто рычажок какой у нее внутри повернулся, и она в одну секунду решила покончить с этим делом раз и навсегда. У меня ее лицо перед глазами: такое... освобожденное, понимаете? Наверное, такие лица у оправданных в суде... Идет она, глаза зеленые – аж синие, как вода в этом самом заливе («Почерк Леонардо») [22];*
- *она стояла к нему спиной: ювелирная работа небесного механика, вся, от затылка до кроссовок, свершенная единым движением гениальной руки. («Синдром Петрушки») [24];*

#### 2) кукольник:

- *И пошла ровной расслабленной походкой, словно давая кому-то невидимому тянуть себя за ниточку... («Почерк Леонардо») [22];*

- Позже он бесконечно пускал по черной искристой ширме закрытых век изображение этого страшного кукольного действия: на какое-то мгновение был уверен, **что видел нити, шедшие от куклы. Что невидимый кукловод самую краткую долю секунды не мог решить** – то ли воздеть ее к небу, обратив в ангела, то ли сбросить вниз, пусть ломается... Может, поэтому сначала мальчику показалось, что она слегка взлетела? («Синдром Петрушки») [24];
- та безжалостная сила, что ворочала, месила и ломала ее, забавляясь этой неравной борьбой, уже не **отпустит свою игрушку** («Почерк Леонардо») [22].

Талантливый человек метафорически интерпретируется и как **посвященный**, и как **ведомый Высшей силой**:

- Просто объясняю вам – ее природа создала по какому-то **спецзаказу**. Идеальное существо. Порой мне казалось, что ее ничему никогда не учили, что она сама брала от окружающих лишь то, что ей было необходимо, – **как птица на лету ловит мышку. Или просто явилась в этот мир с небольшим, но прочным запасом только ей нужных сведений, который в нее вложили где-то там, не знаю где...** («Почерк Леонардо») [22];
- для прыжков, сальто, растяжек и прочих трюков. Что б она ни делала, на нее все время хотелось смотреть... Двигалась – будто **откликалась на неслышимый зов**. Словно всегда на чеку. Даже когда что-нибудь увлеченно рассказывает. **Это как бывает: милый тебе гость уже собрал чемодан, надел туфли, куртку, ожидает такси. И разговор еще оживленный, и хохмы, и смех... а он, между тем, прислушивается – не машина ли там, у подъезда, сигналит?** («Почерк Леонардо») [22];
- Он [Петя] ... **всего лишь божья кукла, ведомая на бесчисленных нитях добра и зла. И, прошивая сердце насквозь, от головы его тянулась в небо бесконечная золотая нить** («Синдром Петрушки») [24];
- Чего, собственно, он здесь ждет? Почему вдруг решил, что она непременно появится здесь сегодня, а не завтра, например, или в какой-нибудь другой день недели? Для чего вообще она ему понадобилась, что он собирается ей сказать? – ни на один из этих вопросов он ответить себе не мог. Это было одно из тех странных, почти **бездумных подчинений его вечному тайному наставнику, скрытому глубоко внутри, кому он всегда беспрекословно подчинялся**. Так было надо: сидеть вот тут, на этом месте, откуда просматривается улица. И точка («Белая голубка Кордовы») [23].

Эффект метафорического двоения в романе усиливается за счет того, что некоторые из используемых в романе метафорических моделей имеют вариант-«перевертыш». Это так называемые обратимые метафорические модели – «языковые репрезентации функционально и семантически соотносимых концептуальных метафорических моделей, характеризующихся обратным соотношением сфер-источников и сфер-мишеней» [21].

Так, в романе «Синдром Петрушки» **люди** характеризуются с использованием концептуального метафорического двойника **куклы** («Люди – это куклы»), а куклы интерпретируются через сферу-источник – **люди** («Куклы – это люди»). Для удобства сопоставления контексты сведены в таблицу:

«Люди – это куклы»	«Куклы – это люди»
1. ...она стояла к нему спиной: <b>ювелирная работа небесного механика, вся, от затылка до кроссовок, свершенная единым движением гениальной руки.</b>	1. И вдруг всё волебно случается: <b>кукла ожила! Она двигается, она совершенно послушна его мыслям и той горячей волне, что бежит к ней, бежит по его руке... Вот она доверчиво поднимает к нему лицо, прижимает к сердцу узкую ладонь с тонкими подвижными пальцами... Он чувствует, как бьется у нее сердце! Еще мгновение – и она что-то произнесет!</b>
2. Как назвать эту жгучую смесь восторга и тоски: восторга <b>перед шедевром Главного Кукольника</b> , а тоски – от невозможности смотреть на нее, не отрываясь...	2. Минуту назад <b>совершенно живая на руке старика кукла, перекочевав на</b>
3. Что ж, он [Петя] рад был этим номером как-то <b>скрасить грандиозное</b>	

<p><i>одиночество Творца.</i></p> <p>4. Рыжеволосая кукла – она оказалась миниатюрной женщиной – лежала на булыжной мостовой, и голубая сорочка так воздушно обволакивала ее хрупкое изломанное тело, и у нее... у нее были такие <b>чудесно сделанные ножки и миниатюрные босые ступни</b> [24].</p>	<p><i>Петину руку, отказывалась дышать, прикидывалась тряпкой с деревяшкой вместо головы...</i>[24].</p>
---	--

В романе «Белая голубка Кордовы» в качестве обратимых функционируют метафорические модели «Женщина – это картина» и «Картина – это женщина».

«Картина – это женщина»	«Женщина – это картина»
<p>1. Там, топчась и пытая, тихая эксперта локтями в бок, приподнимая <b>подол картины...</b></p> <p>2. <i>Пейзаж Фалька стоял на диване, и в дымно утреннем мареве из распахнутой на балкон двери мерцал всеми своими драгоценными зелеными, серовато-желтыми, серебристыми... Венера, рожденная из пены морской! Моря, впрочем, Мертвого... Так что ж: мертворожденная Венера?</i></p> <p>3. – Слышишь, Марго? <b>Всё будет отлично. Там, внизу, в тубе три холста. В ближайшие дни ты натянешь их на подрамники, оденешь в приличные – приличные, а не помпезные – рамы...</b> [23]</p>	<p>1. <i>Понимаешь, когда женщина чуток набирает весу, ее грудь становится благостней, щедрее... улыбчивей. И цвет кожи меняется. Нежный слой подкожного жира дает телу более благородный, <b>перламутровый оттенок</b>. Возникает такая... ммм... <b>прозрачность лессировок, понимаешь?</b></i></p> <p>2. <b>Мягкие блаженные линии</b>, округлые, вздорные, заносчивые, кроткие груди...</p> <p>3. <i>При тонкой спине сильная выразительная линия бедер...</i></p> <p>4. <i>В конце концов, ты сам не раз замечал – типов внешности не так уж и много... <b>Всевышнему довольно быстро прискучила мелкая работа по индивидуальным эскизам, и, наняв скульптора по оснастке, он запустил поточные линии</b></i> [23]</p>

Таким образом, нами был выявлен сквозной мотив трилогии Дины Рубиной «Люди воздуха» – мотив двойничества, реализующийся одновременно на двух уровнях – сюжетно-композиционном и вербально-текстовом. В каждом романе обнаружено двоение смыслов в заглавии романов, применение закона зеркальной симметрии, символов с соответствующей семантикой. Двоение в системе ключевых текстовых метафор служит ответом на вопрос о месте и роли талантливого человека в мире.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кантор В.К. Любовь к двойнику. Миф и реальность. 1-я лекция // Academia. 2013. URL: [http://video.sibnet.ru/video1041963Vladimir\\_Kantor\\_Lyubov\\_k\\_dvoyniku\\_Mif\\_i\\_realnost\\_1\\_ya\\_lektsiya](http://video.sibnet.ru/video1041963Vladimir_Kantor_Lyubov_k_dvoyniku_Mif_i_realnost_1_ya_lektsiya) (дата обращения: 25.07.2013).
2. Вашукова М. Интервью с Диной Рубиной «Между земель, между времен» // Сайт Дины Рубиной. 2010. URL: [http://www.dinarubina.com/interview/kultura\\_tv\\_2010.html](http://www.dinarubina.com/interview/kultura_tv_2010.html) (дата обращения: 15.04.2013).
3. Александров Н. Интервью «Дина Рубина о куклах и иной реальности» // Jewish.Ru – Глобальный еврейский онлайн центр. 20.01.2011. URL: <http://www.jewish.ru/culture/press/2011/01/news994292830.php> (дата обращения: 15.04.2013).
4. Энциклопедический словарь символов / авт.-сост. Н.А. Истомина. – М.: Изд-во АСТ: Изд-во Астрель, 2003. – 1056 с.
5. Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов. – М.: Вече, 2006. – 528 с.

6. Словарь символов // Коллекция энциклопедий и словарей. 2009–2013. URL: <http://enc-dic.com/symbol/Golub-Golubka-177> (дата обращения: 25.07.2013).
7. Лотман Ю.М. // Статьи по семиотике и топологии культуры. URL: [http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#\\_Тoc509600937](http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#_Тoc509600937) (дата обращения: 26.07.2013).
8. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
9. Борухов Б.Л. «Зеркальная» метафора в истории культуры // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – С. 109–117.
10. Вулис А.З. Литературные зеркала // Электронная библиотека RoyalLib. ru. URL: [http://royallib.ru/read/vulis\\_abram/literaturnie\\_zerkala.html#0](http://royallib.ru/read/vulis_abram/literaturnie_zerkala.html#0) (дата обращения: 27.07.2013).
11. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева и др. – М.: Локид; Миф. – 576 с.
12. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
13. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе // Книжный развал. 2013. URL: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=19> (дата обращения: 27.07.2013).
14. Морозов И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма). – М.: Изд-во «Индрик», 2011. – 352 с.
15. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Избранные статьи в трех томах. – 2003. – Т. 1. – С. 377–381.
16. Харченко В.К. Функции метафоры. – 2-е изд. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 96 с.
17. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 44–67.
18. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: пер. с англ. / под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
19. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57 000 слов / под ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – 20-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1988. – 750 с.
20. Резанова З.И. Метафора в лингвистическом тексте: типы функционирования // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2007. – № 1. – С. 18–29.
21. Резанова З.И. Обратимые метафорические модели: семантико-функциональная асимметрия (статья 1) // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2012. – № 2 (18). URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/fil/18/image/18-029.pdf> (дата обращения: 15.04.2013).
22. Рубина Д. Люди воздуха: трилогия: романы. – М.: Эксмо. – 2011. – 976 с.

Поступила 01.08.2013 г.