

КЛЮЧЕВЫЕ ТЕКСТОВЫЕ МЕТАФОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ ТРИЛОГИИ Д. РУБИНОЙ «ЛЮДИ ВОЗДУХА»

Представлен анализ метафорического слоя романов трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха». Обосновывается функциональный статус ключевой текстовой метафорической модели и характеризуются варианты ее отношений с языковыми метафорическими моделями. Доказывается идея о том, что своеобразии архитектуры метафорических моделей трилогии определяется их функциональной направленностью на художественную интерпретацию проблемы природы дара творца, его глубоко противоречивых, драматичных отношений с миром и Создателем, проявляется в функционировании обратимых метафорических моделей и сквозных текстовых метафорических моделей.

Ключевые слова: Дина Рубина; художественный текст; метафорическая модель; ключевая текстовая метафорическая модель; концептуальная метафора; обратимые метафорические модели.

В пределах данной статьи на обсуждение вынесен один из аспектов широкого проблемного поля «метафора в художественном тексте» – функционально обусловленная организация метафорического слоя текста, интерпретируемая с опорой на сочетание методов семантического и лингвокогнитивного моделирования.

В предлагаемой системе анализа текстовая метафорическая единица (лексема, словосочетание, целостный фрагмент текста) интерпретируется как актуальный текстовой репрезентация метафорической модели. Модельность метафорообразования в настоящее время не требует доказательств, имеется обширная литература как по теоретическому обоснованию этого явления, так и приемам выделения метафорических моделей как типовых схем развития многозначности в системе языка, начиная с работ 1970-х г. Д.А. Шмелева, В.Г. Гака, Ю.Д. Апресяна, и развиваемых в исследованиях Н.Д. Арутюновой, В.Н. Телии, Г.Н. Складневской и их последователей. Переключение исследовательских интересов от языка к тексту предопределяет необходимость введения соотносимого (что соответствует логике противопоставления и вместе с тем функционального соотношения явления языка и речи в постсоюрисанской лингвистике) понятия «текстовая метафорическая модель» и постановки вопросов не только о факторах, влияющих на направленность внутритекстового варьирования языковых моделей, но и механизмах его осуществления. Один из путей решения данной проблемы – выявление когнитивных оснований формирования языковых и текстовых метафорических моделей, т.е. лежащих в основе их формирования концептуальных метафор. Концептуальные метафоры, согласно многосторонне и глубоко проработанной на разноязычном материале теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона, служат одним из универсальных средств когнитивной обработки формируемого знания: концептуальная структура явлений реальности, непосредственно присутствующая в человеческом опыте (сфера-источник), проецируется на отсутствующую в опыте или нуждающуюся в дополнительной интерпретации концептуальную структуру (сферы-мишени) [1]. Таким образом, конкретные лексические текстовые метафоры отсылают к языковым и внутритекстовым метафорическим моделям, посредством их – к концептуальным метафорам.

Концептуальное пространство сферы-источника метафорического моделирования структурируется

системой фреймов, ментальных структур знаний о стереотипных ситуациях, объективированных в упорядоченных группировках лексических единиц [2, 3]. Каждый из элементов фреймовой структуры может послужить базой метафорического отождествления и, соответственно, каждый из элементов лексико-семантического поля, репрезентирующего данную фреймовую структуру, получает импульс к развитию семантики, формированию метафорического лексико-семантического варианта, что является когнитивным основанием объединения метафор в рамках единой **языковой метафорической модели (ЯММ)**, например: «жизнь – это театр», «жизнь – это книга», «жизнь – это дорога».

Языковая метафорическая модель обладает весьма широким потенциалом развития. Находясь в целом в рамках смыслообразования ЯММ, говорящий в конкретных дискурсивных условиях может актуализировать новые смыслы, ассоциативные связи, наличествующие во фреймовой структуре концептуальной сферы-источника, но не объективированные в узуальных лексических метафорах. Именно на этом глубинном когнитивном соотношении базируется смысловой эффект использования *текстовых метафор*, отсылающих к метафоризирующему фрейму, представленному в языке рядом узуальных метафор, но актуализирующих в нем новые внутрифреймовые связи. Ярким примером такой внутритекстовой метафоры, отсылающей, однако, к языковой метафорической модели, является, на наш взгляд, авторская развернутая метафора «поля текста книги» В. Набокова, понимаемая и интерпретируемая, с одной стороны, в контексте художественного произведения, с другой – в соотношении с другими лексическими репрезентациями ЯММ «жизнь – книга» *Как всегда впопыхах она появлялась на полях моей жизни, никак не влияя на ее основной текст* (В. Набоков. Весна в Фиальте).

Текстовые метафорические модели (ТММ) могут быть различным образом соотношены с ЯММ. Во-первых, ТММ могут быть текстовыми конкретизациями ЯММ, актуализируя в соотношении с целостным смыслом текста часть ее концептуального потенциала. Например, в романе «Синдром Петрушки» [4] текстовая метафора «жизнь – кукольный театр» интерпретируется нами как текстовый вариант ЯММ «жизнь – театр», представленной практически во всех функцио-

нальных сферах русского языка многочисленными лексическими метафорами.

Во-вторых, именно в составе ТММ может намечаться развитие ЯММ. Так, в романе «Белая голубка Кордовы» [5] отношения творца и его произведения интерпретируются в рамках базовой метафоры рождения, что репрезентировано внутритекстовыми моделями: «только что написанная картина – младенец», «картина-подлинник и картина-копия – близнецы», в романе «Синдром Петрушки» – моделью «куклы – дети кукольника» и под.

В-третьих, ТММ может быть собственно внутритекстовой, рождаясь на пересечении ряда ЯММ. В данном случае в качестве примера можно привести метафору в романе «Почерк Леонардо» [6], построенную на пересечении текстовой метафоры «Анна – зеркало» и языковой метафорической модели «жизнь – это книга»: *Пойми, я просто зеркало. Просто зеркало. Иногда мне что-то показывают, но мне не позволено ничего исправить, я только отражаю... Мы вообще ничего не можем изменить, Женеви́ев. Просто все читают эту книгу по складам, по слову, по строчке, записывая на каждой букве. А я знаю все содержание. Но не могу заставить автора переписать страницу.*

В целостной структуре текстов романов трилогии выстраивается сложное функционально обусловленное соотношение ТММ, их своеобразная архитектура. Архитектура текстовых метафорических моделей интерпретируется нами как принцип их внутренней организации, функционального распределения, функционально-смыслового взаимодействия в текстовом или, шире, – дискурсивном пространстве. Ряд текстовых метафорических моделей может иметь функциональный статус *ключевой текстовой метафорической модели, или ключевой текстовой метафоры* [7–9]. Ключевая ТММ функционируя в структуре художественного текста, направлена на моделирование основных смысловых слоев текста, образов главных героев, основных сюжетных коллизий художественного произведения. Таким образом, реализуется основная функция ключевой текстовой метафоры – функция текстопорождения. Мы говорим о текстопорождающем потенциале метафоры в смысле возможности ее влияния на тип развития формально-смысловой и образной структуры текста в условиях взаимодействия с другими элементами образной структуры, в свою очередь, опирающимися на соответствующие им когнитивные модели текстопорождения.

В центре образной структуры романов трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» находятся образы творцов, исследуется в трагическом ключе природа дара, вырисовываются сложные, противоречивые натуры гениально одаренных людей, их полные драматических коллизий отношения с миром, собственным даром и Создателем. В каждом из романов трилогии эта центральная проблема раскрывается наряду другими средствами художественной структуры с опорой на ключевые текстовые метафоры и их своеобразную организацию. В статье выявляются и характеризуются две основные особенности архитектуры ключевых текстовых метафорических моделей в романном цикле «Люди Воздуха» и текстах отдельных романов: наличие обра-

тимых метафорических моделей в качестве одного из приемов художественной интерпретации драматического противоречия свободы и несвободы гения и их функционирование в качестве *сквозных текстовых метафор трилогии*.

Обратимые метафорические модели – это языковые репрезентации функционально и семантически соотносимых концептуальных метафорических моделей, характеризующихся обратным соотношением сфер-источников и сфер-мишеней: когнитивная сфера-источник первой метафорической модели в рамках обратной модели является сферой-мишенью, а сфера-мишень первой модели является сферой-источником другой модели [10].

Герои романа – люди творческие, гении, демиурги, создающие особые миры – мир живописных полотен Захара Кордовина в «Белой голубке Кордовы», кукольного театра в «Синдроме Петрушки», мир зазеркалья, где Анне открывается будущее и истинные смыслы в «Почерке Леонардо», это люди, живущие в пограничье миров – мира «реального» и мира искусства, ими творимого. Эти сложные смыслы формируются в романе и за счет взаимовлияния метафор, создаваемых в рамках обратимых текстовых метафорических моделей «художник – творение Создателя», «художник – создатель».

В каждом из романов складывается, с одной стороны, особая архитектура внутритекстовых метафорических моделей, с другой стороны, сквозные метафорические модели скрепляют текстовое единство трилогии, по-разному реализуясь в отдельных романах. Герой романа «Белая голубка Кордовы» Захар Кордовин – творец и мистификатор, гений, наделенный исключительным художественным даром, и «злодей», наводняющий рынок гениально выполненными подделками. Эта оппозиция создается и противопоставлением метафорических образов двух ипостасей его личности. Природа творческого дара Захара Кордовина проинтерпретирована через уподобление деятельности художника (творца) и Создателя, художника и родителя. В следующем фрагменте представлена текстовая метафора, формирующаяся на основе этих двух сфер-источников когнитивного моделирования: *...становишься им, этим единственным мастером, с его единственным стилем, его взглядом на свет и предметы... одним словом, когда ты, подобно Всевышнему из космогонической теории каббалы, сжимаешься и умяешься сам в себе, дабы освободить место рождению новой сущности...*

ТММ «художник – родитель» представлена многочисленными лексическими реализациями в романе. Высокий дар Кордовина определяется метафорой *живородящий*: *Таких не на каждом углу раздают! Вы... вы – живородящий, понимаете?; Так вот, я хочу, чтобы вы сделали для меня повторение «Венеры». Точную копию, на которую я буду смотреть до конца своих дней где-нибудь в далеком Сиднее. Работать будете у меня дома: рождение близнеца мне хотелось бы оставить между нами.* Интерпретация творения художника, картины как живого существа представлена большим количеством лексических репрезентаций ТММ «картина – женщина», «только что написанная картина – младенец», «картина-подлинник и картина-копия –

близнецы»: Все еще было у нее, у воздушной красавицы, впереди. ...И все-таки помедлил еще, отступив на три шага и охватывая взглядом всю ее целиком, как где-нибудь на высоком приеме охватываешь изумленным и гордым взглядом любимую, с головы до ног наизусть выцелованную женщину, неожиданную и ослепительную, в полном блеске многочасовых стараний портного, парикмахера и косметолога...: Там, топчась и пыхтя, пыхая эксперта локтями в бок, приподнимая подол картины и в то же время не решаясь снять ее совсем; А пока заехать к Марго и, тщательно запеленать и укутать драгоценную добычу. Ну, вот; Наконец открыл автомобиль и с полчаса еще суетился, будто молодой отец, уютно и безопасно – как своего младенца – обустроивая в салоне утреннюю добычу, будущую драгоценность; Работа над близнецом «Спящей Венеры» была самым странным периодом в жизни; Через две недели две «Венеры», два абсолютных близнеца дышали парным теплом обнаженного тела в кабинете Босоты.

Как в романе «Белая голубка Кордовы» одушевляется картина – живое творение мастера, так в «Почерке Леонардо» одушевляются зеркала, реализуется ТММ «зеркало – одушевленное вместилище мира»: У входа в кофейню торчало на столбе круглое зеркало, усталое уличное зеркало, проглотившее на своем веку такое количество автомобилей и пешеходов, что у иного случилось бы жестокое несварение; Две смежные стенки в комнате были зеркальными, и поверх склоненной спины Женеьевы Анна видела себя в этих оторопелых ставнях-близнецах, что уже ослепли от бесчувственных гипсовых видений; Странная это была пудреница, с двойным зеркалом. И с той, и с другой стороны отражалась. Ловила Нютино лицо и руки, хотела что-то подсказать. Направить... Но самое страшное: одновременно это были и сокровенные зеркала, что отражали весь живой мир ее дочери, и этот хрупкий мир с каждым ударом, с каждым воплем торжествующей безумной Машуты осыпался, струился кровавыми трещинами...

В романе «Синдром Петрушки» герой романа гениальный кукольник Петр создает живой мир кукол: В руках Петра Вдруг что-то произошло – неизвестно как, неувлимо, непонятно: минутой назад безучастно обмякшая в его руках марионетка вдруг встрепенулась, подобралась, подпружинилась... и стала человеком; Профессор Ратт – в первые минуты он растерялся, как теряется человек, увидевший не то, что ожидал, – тихо воскликнул, выкатив черные глаза:– Боже, да он ведь живой, черт меня дер! Не понимаю, как вы это делаете... Даже страшно! Мне страшно тут, рядом с вами...; это особый мир, в котором куклы – дети кукловода: Мне вот приятно, что ты цалы вечер рассматривал моих детишек. Давай вместе их посмотрим, и я тебе что-то повем?

Оживление неживого осмысливается в системе метафор трилогии как самая суть искусства: Магазинная штамповка становилась волшебной живой в его гениальной руке, даже когда оставалась неподвижной, – это и было самым поразительным; Сравнить может только идиот, понимаешь? Тут речь об искусстве, об оживлении неживого; После смерти отца,

преследуемый сумбурными требовательными снами, Петя решился оживить его, и с тех пор Ромка, будто вырвавшись на свободу, участвовал во многих представлениях: играл в бильярд, отбивал чечетку и дрался одной левой (драки марионеток вообще были у Пети постановочным коньком); Но отец был и первым кукольником. Дело не в том, что он умел смастерить игрушку из пустяка – он умел ее оживить; Так вот: почему, спросим мы, драматические актеры, не приспособлены для работы с куклами? Потому что они кипят, пылают и «играют!»... кукла же остается сама по себе, она у них не живет.

Эта же идея отражена в текстовой метафоре и в «Белой голубке Кордовы»: Именно тут всплыла способность Захара воспроизводить живое из неживого: например, извлечь из воздуха бесплатный билет на Таганку – на Высоцкого в «Гамлете», и в романе «Почерк Леонардо»: Я никогда не понимал – что там видит она в этих кусках стекла, какими свойствами наделяет их и почему всюду их одушевляет.

Существо рождения произведения искусства в романах трилогии предстает в метафоре одухотворения: И что такое интуиция в вашем деле, если не предтеча свершения, созидания? – продолжал профессор. – Что это, если не энергия предвосхищения, которая и сама по себе уже – свершение? Интуиция, она и есть – ворожба... Обостренная и развитая, она и есть та сила, что «из воздуха производит воду, из воды – кровь и из крови – плоть». А уж душу для этой плоти добыть... – он наклонился над столом, приблизив свое острое лицо к ястребиному лицу гостя, и голос понизил: – ...душу добыть для созданной плоти... это уж как получится...

Оживляя неживое, мастер действует подобно Создателю; природа дара, гениальной одаренности художника интерпретируется в романах трилогии через метафорическое отождествление действий творца и Создателя. В метафорическую интерпретацию действий художника вовлекается сфера-источник «Перво-творение мира», реализуясь в текстовых метафорах романа «Синдром Петрушки»: Вот она лежала тут – немая, недвижимая и прекрасная болванка, пребывающая в ожидании начала творения, вечно начала творения; предназначенная к жизни лишь тогда, когда этого пожелает ее создатель; в романе «Белая голубка Кордовы»: ...Плавная паванна, его любимый период сотворения мифа, как микроскопический скол сотворения мира: созревание ситуации, наполнение картины плотью и кровью судьбы; одним словом, когда ты, подобно Всевышнему из космогонической теории кабаллы, сжимаешься и умяешься сам в себе, дабы освободить место рождению новой сущности...; Да-да: «и вдохнул дыхание жизни в ноздри ея...»; Никакой доверенной работы Петрушевской у него никогда не было. Но будет. «Дождь на Авеню де Баграм» еще только предстоит извлечь из небытия, вернее, из вечно длящегося, дымящегося мартовскими туманами бытия...

Решая проблему границ творческой силы гения (в каких пределах творец приближен к Создателю?), Д. Рубина в метафорических образах соотносит Создателя и творца. Исследуя природу дара, Д. Рубина в системе обратимых метафорических моделей представляет одно из глубоких противоречий природы дара – противоречие полной сво-

боды художника и его внутренней несвободы от воли Создателя: художник, создатель *живого* мира искусства и обладающий в этом мире абсолютной властью, сам есть творение Создателя, находящийся в полной зависимости от Него. Как мир, созданный художником, полностью подвластен ему, так и художник подвластен Создателю, полностью находится в его воле.

Идея *полной власти творца* над созданным им миром метафорически проинтерпретирована значительным количеством лексических репрезентаций в романе «Синдром Петрушки»: *В своей империи он [Петр] был могуществен и абсолютно счастлив. Самый счастливый властелин самой счастливой из всех когда-либо существовавших на свете империй; Так я о том, что с детства он был замкнут и скрытен – во всем, что не касалось главного: его зачарованности куклами, какой-то обезумелой погруженности, безжалостной – и я сказал бы, тиранической – влюбленности в ирреальное пространство кукольного мира; Сержа. Дополнительный контроль над куклой. У моих кукол всегда еще одна нить.*

Власть художника распространяется за пределы созданного им мира, художник властен над теми, кому адресовано его творчество: врач-психиатр, друг и потрясенный силой дара художника зритель кукольного театра, от лица которого ведется повествование в «Синдроме Петрушки», определяет свое отношение к творчеству друга в метафоре *плена*: *Я был покорен, взят в плен, поработан им раз и навсегда... Боюсь, все это продолжается по сей день, хотя кукольный театр и вообще сам мир кукол так и не стал моим.*

Сложная система действий Захара Кордовина, направленных на внедрение гениальных живописных подделок во внешний мир, интерпретируются в метафоре действий *кукловода*, имеющего абсолютную власть над куклами – «потребителями» его творчества: *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: картинку надо выцганить так, чтобы адвокатица не уперлась каракатицей; временами звонить Морису, намекая, что нацупанный им, Кордовиным, неизвестный Фальк вот-вот попадет к нему в руки, и можно присматривать клиента...*

Вместе с тем в романах трилогии художник-демиург, казалось бы, полностью контролирующий им же создаваемый мир, создающий из *игрушек* живой мир, одновременно предстает в образе *игрушки* в рамках обратимой метафорической модели «художник, творец – игрушка в руках Создателя».

В «Синдроме Петрушки» природа героя метафорически раскрывается через его отождествление с куклой в системе лексических реализаций внутритекстовых метафорических моделей: «Петр – Петрушка»: *Молчать! Лежи, лежи, Петрушка, лежи смиренно, и когда-нибудь тебе воздастся, старый олух;* «Петр – Трикстер»: *Трикстер во мне пробудился: выпростался из самых нутряных глубин, взмыл из мошонки, просвистел сквозь желудок и легкие и вылетел через ноздри;* «Петр – марионетка»: *и позади он: с жесткими, как вага [2], сутулыми плечами и скованной походкой, смахивающий на ма-*

рионетку больше, чем все его куклы, вместе взятые. Ну просто – Синяя Борода со своей невинной жертвой...

Отношения героя и Создателя метафорически интерпретируются в соответствии с общей образной структурой романа в образе *главной золотой нити*. В романе через образ *нити* сначала интерпретируется абсолютная власть кукловода Петра над куклой: *Сержа. Дополнительный контроль над куклой. У моих кукол всегда еще одна нить.* Метафора *нити* в отношениях куклы и кукловода – это образное выражение и одухотворяющей связи творца и его творения, и абсолютной зависимости творения от творца.

Метафора *нити* как связи кукловода и его творения, животворящей и вместе с тем ограничивающей, является основной в интерпретации отношений Создателя и художника в рамках обратимой метафорической модели: *У него тысяча учеников была. Ты у меня один, а у Платона – тысяча! Так вот, Платон называл человека божьей марионеткой и говорил, что у него тоже много нитей – добрые побуждения, дурные побуждения... Но подчиняться стоит только «золотой нити» разума...; Он танцевал... в забытых, с отрешенным лицом, двигаясь так, будто и сам он – всего лишь воздух, уплотненный в плоть, всего лишь божья кукла, ведомая на бесчисленных нитях добра и зла. И, прошивая сердце насквозь, от головы его тянулась в небо бесконечная золотая нить.*

Он и сам поработал здесь на славу, он на совесть служил, а теперь не прочь оборвать по одной эти нити, до последней, единственной золотой, на которой вздел бы себя над мостом, даже если б не долетел до неба, а только рухнул в оловянные блики волн...

Этот же образ власти – нити невидимого Кукловода появляется и в «Почерке Леонардо»: *И пошла ровной расслабленной походкой, словно давая кому-то невидимому тянуть себя за ниточку; втерлась между мужчиной в сером плаще и двумя подростками и на глазах у потрясенной Ариши мелькнула уже позади старух.*

Метафора *нити* является одной из лексических реализаций текстовой метафорической модели «Творец – Главный кукольник», которая соотносима в романах трилогии с ММ «Творец – Небесный механик»: *Как назвать эту жгучую смесь восторга и тоски: восторга перед шедевром Главного Кукольника, а тоски – от невозможности смотреть на нее, не отрываясь...; [Лиза] она стояла к нему спиной: ювелирная работа небесного механика, вся, от затылка до кроссовок, свершенная единым движением гениальной руки; Главное же, будто одним поворотом невидимого ключа изменилась между ними расстановка сил. Уже не она подчинялась ему, а он – ей, причем безоговорочно. Созданием Небесного механика ощущает себя и Анна: 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.*

В «Почерке Леонардо» Анна особенно остро переживает свою несвободу от Создателя, ощущая себя *игрушкой* в его руках: *Она знала: та безжалостная сила, что ворочала, месила и ломала ее, забавляясь этой неравной борьбой, уже не отпустит свою игрушку.* Дар Анны в романе также интерпретируется в обратимых тек-

стовых метафорических моделях: «дар – игрушка художника» (а) и «дар художника, творца – игрушка Создателя» (б): (а) *Отпугнуть может кого угодно. Я ведь и сам не сразу узнал, хотя в то время, в ранней юности, она иногда еще играла своим даром, как в бирюльки*; (б) *Но приходила ночь, наваливалась, знала и знала... Анна мчалась от кого-то, ее настигали... невидимый сзади хватал, сжимая локти в яростной любовной схватке... и с ним она боролась до зари – Нет, Ты мною не развлечешься! – и вдруг отпущенная на волю чьим-то высочайшим милосердием, боясь поверить, летела по краешку неба на своем мотоцикле в одержимой надежде прорвать на сей раз зеркальную пленку небес.*

Итак, художник, творец – орудие в руках Создателя, его игра с миром – это отражение игры Создателя, игры светлой, полной радости, как ее воспринимает Семен в романе «Почерк Леонардо»: *Ты – такой привет Создателя, его улыбка, солнечный зайчик, который Он, как ребенок, пускает на землю – играет каким-то своим небесным зеркальцем, пытается обратить на себя внимание людей?*, или, напротив, игры темных сил, которые, играя, ломают свою игрушку, как ее воспринимает сама Анна: *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 потетишься... Не развлечешься мною.

Нет! Ты мной не развлечешься.

С данной концептуальной метафорой соотносится, усиливая ее, метафора плена, в соответствии с когнитивной структурой которой Создатель есть страж, художник – пленник Создателя и своего дара: *Вдруг почувдилось: железная хватка ее неумолимого стража ослабла; показалось, что ее оставили... позволили... отпустили на волю! Обмерев от надежды, она качнулась, будто пробуя границы свободы для затекшего от оков освобожденного сердца, не смея верить – может ли быть...* Таким образом, природа дара также интерпретируется в романах в обратимых моделях «дар – то, с помощью чего художник берет мир в плен», «дар – то, с помощью чего Создатель берет в плен художника», и в этом также проявляется особая связь художника и Создателя, художник – отражение Создателя: *Ты была едина в двух лицах: Ты билась сама в железных клещах Невидимого и беспощадной хваткой держала того, кто был к Тебе ближе всех. Это Ты ломала бедро, и Тебе ломали бедро.*

В концептуальной структуре романов трилогии в соотнесенных моделях метафорически формируются разные аксиологические и концептуальные проекции дара: «дар – груз», «дар – плен», «дар – жестокая внешняя сила, разрушающая его носителя», и как концептуализирующий акцент: «дар – это пространство борьбы добра и зла, белого и черного ангела, Создателя и его антипода». В романе «Почерк Леонардо» переживание, проживание Анной своего дара, вся ее жизнь предстает в метафоре борьбы белого и черного ангела: *Гул внезапно снижал, почти достигая берегов тишины; словно водяные перекаты бежали на лесных ручьях, родниковые, чистые...*

И вновь воинственный клич! И снова томящий зов... замирание в горних высях...

Это боролись два ангела, белый и черный, жестокие оба, непримиримые, – до последнего стога, последнего падения. Это сражение для нее было, ради нее, за нее... Нет, это она и была, это ее жизнь сейчас перемалывала могучая безжалостная сила... Антагонистические определения природы дара актуализируются в системе метафор, Анна – *такой привет Создателя, его улыбка, солнечный зайчик*, ее леворукость – *дьяволовы забавы*: *Так она мне говорила – как увидишь, что человек левой рукой ест али крестится, – беги от того без оглядки. Это не божий промысел, а дьяволовы забавы. Это он, леворукий, наплодил своих последышей...*; в «Синдроме Петрушки», в котором творчество Петра определяется и как одухотворяющее, и как *дьявольское*: *Тут мы поняли, что он (речь идет о Симоне Волхве) говорил о мальчике, которого убил, а душу его взял к себе на службу»; Как вам этот отрывок? В самую точку, а? В самую точку о вашем дьявольском ремесле. Душу, душу – на службу! И – бесповоротно, безвозвратно, до гроба...*

Таким образом, глубинное единство метафорического слоя романов трилогии прослеживается на концептуальном уровне: мы наблюдаем значительную степень единства набора концептуальных метафор, представленного в вариативном наборе текстовых метафорических моделей, в вариантах конкретных лексических репрезентаций, что является одним из проявлений особенностей художественного метода Д. Рубиной. При глубинном концептуальном единстве текстовые метафорические модели выполняют различные функции в развертывании текстовой структуры, занимая различное положение в архитектуре метафорического слоя. Одна и та же метафорическая модель может занимать статус ключевой в одном романе, в другом – быть представленной единичными метафорическими номинациями. Так, ЯММ «Жизнь – театр» реализуется в ТММ «жизнь – кукольный театр», которая в романе «Синдром Петрушки» выполняет функцию ключевой текстовой, в других романах трилогии представлена единичными метафорами, которые, вследствие когнитивной способности единичной метафоры отсылать к целостному метафоризирующему фрейму, способны задавать весь сложный ассоциативный комплекс метафорической модели. Ярким примером такого функционирования является метафора нити в романах «Почерк Леонардо» и «Синдром Петрушки». Одним из важных приемов художественного метода Д. Рубиной является использование концептуального потенциала обратимых метафор при формировании амбивалентных образов героев романа, играющих значительную роль в формировании концептуального единства трилогии и репрезентированного значительным количеством соотнесенных лексических метафор. Концептуальная асимметрия обратимых метафорических моделей является одним из механизмов текстостроения, объективирующихся в поверхностном слое произведения одну из основных идей романного цикла: деятельность художника подобна деятельности Творца, но заведомо не может уравниваться с ней, ибо творец есть сам творение, осуществляющее замысел Творца, кукловод, безраздельно владеющий созданным им миром, ведомый золотой нитью Главного кукольника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we live by*. London : University of Chicago Press, 2003. 276 p.
2. Мински М. Фреймы для представления знаний. URL: <http://myai.narod.ru/Minsky/prilrus.htm>
3. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. М. : Прогресс, 1988. С. 52–92.
4. Рубина Д. Синдром Петрушки. М. : Эксмо, 2010. 410 с.
5. Рубина Д. Белая голубка Кордовы. М. : Эксмо, 2009. 225 с.
6. Рубина Д. Почерк Леонардо. М. : Эксмо, 2008. 159 с.
7. Резанова З.И. Метафора в лингвистическом тексте: типы функционирования // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2007. № 1. С. 18–29.
8. Шильяев К.С. Метафорическая модель «собака – ученик» в повести Дж. Лондона «Зов предков» // Язык и культура. 2012. № 3 (19).
9. Шильяев К.С. Фреймовая архитектура ключевой текстовой метафоры произведений Дж. Лондона «White Fang» // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 372. С. 7–12.
10. Резанова З.И. Обратимые метафорические модели: семантико-функциональная асимметрия // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. № 2. С. 30–43.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 13 апреля 2014 г.

KEY TEXT METAPHORICAL MODELS OF D. RUBINA'S TRILOGY *LYUDI VOZDUKHA*

Tomsk State University Journal. No. 382 (2014), 33-38. DOI: 10.17223/15617793/382/6

Rezanova Zoya I. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation), Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: resso@rambler.ru

Panovitsa Valeria Yu. Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: panovica@tpu.ru

Keywords: Dina Rubina; fiction; metaphorical model; key text metaphorical model; conceptual metaphor; reversible metaphorical models.

The article presents an analysis of the metaphorical layer of D. Rubina's trilogy of novels *Lyudi vozdukha* (People of the Air) on the theoretical platform of cognitivism. The terms "lexical metaphor", "conceptual metaphor", "basic linguistic metaphorical model", "key text metaphorical model", "architecture of text metaphorical models", "reversible metaphorical models" are correlated. The functional status of the key textual metaphorical model is substantiated and variants of its relationship with basic linguistic metaphorical models are characterized. The idea is proved that the originality of the architecture of metaphorical models in the trilogy is determined by their functional orientation to the artistic interpretation of the problem of the nature of the gift of the creator, its deeply controversial, dramatic relationship with the world and the Creator. Key text metaphorical models (KTMM) or key text metaphors can be variously correlated with basic linguistic metaphorical models (BLMM). First, KTMM can be textual specifications of BLMM actualizing part of its conceptual potential when correlated with the whole meaning of the text: in the novel *Sindrom Petrushki* (The Syndrome of Petrushka) the key text metaphor "life is a puppet theater" is interpreted as the text version of BLMM "life is a theater" expressed virtually in all the functional spheres of the Russian language by numerous lexical metaphors. Second, the composition of KTMM can show further development of BLMM: in the novel *Belaya golubka Kordovy* (The White Dove of Cordoba) the relationship of the creator and his works are interpreted within the basic metaphor of birth, what is represented by in-text models "newly painted picture – baby", "original picture and a copy – twins", in *Sindrom Petrushki* it is the model "dolls – puppeteer's children", etc. Third, KTMM can be in-text, born at the intersection of a number of BLMM. An example is a metaphor in the novel *Pocherk Leonardo* (The Handwriting of Leonardo) built at the intersection of the key textual metaphor "Anna – Mirror" and the basic linguistic metaphorical model "life is a book": *Poymi, ya prosto zerkalo. Prosto zerkalo. Inogda mne chto-to pokazyvayut, no mne ne pozvoleno nichego ispravit', ya tol'ko otrazhayu... My voobshche nichego ne mozhem izmenit', Zhenev'ev. Prosto vse chitayut etu knigu po skladam, po slovu, po strochke, zapinayas' na kazhdoy bukve. A ya znayu vse sodержanie. No ne mogu zastavit' avtora perepisat' straniitsu* (You must understand, I'm just a mirror. Just a mirror. Sometimes I have something to show, but I'm not allowed to fix anything, I'm just reflecting... We generally can not change anything, Genevieve. All just read this book part by part, word by word, line by line, stumbling at each letter. And I know all of the content. But I can not force the author to rewrite the page). One of the important artistic methods of D. Rubina is to use the conceptual potential of reversible metaphors in the formation of ambivalent images of the characters of the novel. Exploring the nature of the gift, in the system of reversible metaphors D. Rubina presents one of the profound contradictions of the nature of the gift – a contradiction of the complete freedom of the artist and his inner dependence on the will of the Creator.

REFERENCES

1. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we live by*. London: University of Chicago Press, 2003. 276 p.
2. Minsky M. *Freymy dlya predstavleniya znaniy* [Frames for knowledge representation]. Available at: <http://myai.narod.ru/Minsky/prilrus.htm>.
3. Fillmore Ch. Freymy i semantika ponimaniya [Frames and the semantics of understanding]. Translated from English. *Novoe v zarubezhnoy lingvistike*, 1988, Issue 23, pp. 52-92.
4. Rubina D. *Sindrom Petrushki* [The Syndrome of Petrushka]. Moscow: Eksmo Publ., 2010. 410 p.
5. Rubina D. *Belaya golubka Kordovy* [The White Dove of Cordoba]. Moscow: Eksmo Publ., 2009. 225 p.
6. Rubina D. *Pocherk Leonardo* [The Handwriting of Leonardo]. Moscow: Eksmo Publ., 2008. 159 p.
7. Rezanova Z.I. Metaphor in a linguistic text: types of functioning. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*, 2007, no. 1, pp. 18-29. (In Russian).
8. Shilyaev K.S. Metaphoric model 'Dog is Student' in *The Call of the Wild* by Jack London. *Yazyk i kul'tura – Language and Culture*, 2012, no. 3 (19), pp. 71-81. (In Russian).
9. Shilyaev K.S. Frame architecture of the key textual metaphor in "White Fang" and "The Call of the Wild" by J. London. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2013, no. 372, pp. 58-63. (In Russian).
10. Rezanova Z.I. Reversible metaphorical models: semantic and functional asymmetry. Article 1. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*, 2012, no. 2 (18), pp. 29–43. (In Russian).

Received: April 13, 2014