

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Пономарева Алена Сергеевна

ТЕМА ТВОРЧЕСТВА В ТРИЛОГИИ
Д. РУБИНОЙ «ЛЮДИ ВОЗДУХА»

Выпускная квалификационная работа

Магистра филологии

Научный руководитель:
д.ф.н., проф. Большев Александр Олегович

Рецензент:
канд. искусствоведения, доц.
Семкин Алексей Данилович

Санкт-Петербург
2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Критики обратили внимание на творчество Дины Рубиной после публикации повести «Когда же пойдет снег?...» в 1977 году. Современная критика отмечает особый стиль автора, но все-таки отношение к ее творчеству достаточно спорное. Некоторые относят ее к «массовой словесности» и не признают в ней талант¹. Другие же отмечают, что в современной русской литературе мало авторов, способных соперничать с

¹ Шульпяков Г. Проза, которая никогда не станет текстом // [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.dinarubina.com/critique/shulpiakov.html> (дата обращения: 07.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.

Рубиной в мастерстве повествования². В статье «Лопнувший формат» Е. Луценко отмечает: «Рубина виртуозно владеет навыками остросюжетного повествования, приемы которого известны давно: закрученный событийный ряд, основанный на несоответствии фабулы сюжету, темповые диалоги, блестящая передача разговорного языка, лаконизм описаний <...> Сегодняшний толстожурнальный критик также убежден: книги Рубиной читаются залпом, они из тех, “которые листаешь, поверяя, сколько страниц осталось, – в надежде «на большее»”»³.

Спору о том, к какому типу литературы относить творчество Д. Рубиной, посвящена беседа «Вокруг Дины Рубиной», проведенная Михаилом Эдельштейном. В беседе участвовали: прозаик Афанасий Мамедов, литературный обозреватель Наталья Юдина, критик Давид Гарт и преподаватель РГГУ Елена Луценко. Исследователи сошлись на мнении, что творчество автора находится на границе «массовой» и «высокой» литературы: «Творчество Рубиной находится на границе очень достойной беллетристики и “высокой” литературы. В каком-то смысле в нашей литературе она “пограничник”»⁴.

При изучении творчества писателя исследователи, в основном, обращают внимание на несколько проблем: проблема самоопределения Рубиной, выделение «ташкентского» текста в её произведениях, изучение особенностей поэтики, отнесение автора к женской прозе и изображение творчества в романах.

Существует несколько работ, посвящённых вопросу литературного контекста, в котором работает автор. Несмотря на то, что пишет Рубина на русском языке, некоторые исследователи считают её еврейским автором. Такого мнения придерживается, например, Ю. Павлов в статье «Дина Рубина.

²Басинский П. В. Смерть в зеркале // Российская газета [Электронный ресурс]: [сайт]. URL:<http://rg.ru/2008/05/19/rubina.html> (дата обращения: 21.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.

³ Луценко Е. Лопнувший формат // Вопросы литературы. 2009. № 5. С. 43.

⁴ Эдельштейн М. Вокруг Дины Рубиной // [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/215/edelshteyn.htm> (дата обращения: 14.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.

Портрет на фоне русскоязычных писателей и Франца Кафки»: «Однако вызывает озабоченность здоровье, состояние ума и души тех авторов, которые вопреки очевидному <...> пытаются из Дины Рубиной, еврейского русскоязычного писателя, сделать классика русской литературы <...> То есть давайте изучать Д. Рубину и ей подобных русскоязычных авторов, которыми целенаправленно подменяют русских писателей в школе и вузе, по их “прописке”, по “ведомству” еврейской словесности»⁵. Сама Рубина отмечает, что она не относит себя к какой-то одной национальной литературе: «Вот я – пишу на русском языке, на разные темы, порой и на еврейские... А на днях закончила книгу новелл о путешествиях по разным странам. К какому подвиду отнести эту книгу, к какой национальности – к туристической?»⁶. К выводу о том, что невозможно точно определить принадлежность текстов Д. Рубиной к определенной национальной традиции приходят в статьях А. Ронелл⁷ и Р. Н. Тревотер-Липес⁸.

Особое внимание теме «ташкентского» текста критики уделяют в связи с романом «На солнечной стороне улицы», но для анализа также берутся и такие рассказы Рубиной как «Камера наезжает», «Яблоки из Шлицбутера», «Дом за зеленой калиткой» и др. Э. Шафранская и Т. Пономарева⁹ говорят об особом взгляде рубинского повествователя. Для не город и чужой, и свой одновременно.

Говоря об особенностях поэтики Д. Рубиной, исследователи отмечают ее умение «мгновенно сменить тональность»¹⁰, то есть постоянное

⁵ Павлов Ю. Дина Рубина. Портрет на фоне русскоязычных писателей и Франца Кафки // Российский писатель [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.rospisatel.ru/pavlov-rubina.htm> (дата обращения: 26.02.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.

⁶ Осипов А. Интервью по личным вопросам // Силуэт. 2005. № 3. С. 72–77.

⁷ Ronell A.P. Introducing Dina Rubina // Some thoughts on Russian Language Israeli Fiction. 2008. P. 197–231.

⁸ Treewater-Lipes R.N. Jewish Russian-ness or Rusian Jewish-ness: Dina Rubina and the Russian-speaking Allyah Identity // Новейшая история России. 2014. С. 181–189.

⁹ Шафранская Э., Пономарева Т. Ориенталистские и постколониальные мотивы в современной литературе: «На солнечной стороне улицы» Дины Рубиной и «Нас там нет» Ларисы Бау // Русская словесность. 2014. № 1. С. 37.

¹⁰ Дмитриев Д. Несерьезный писатель // Знамя. 2002. № 3. С. 218–220.

чередование лирических отступлений, экспрессивных монологов и философских размышлений. Этой позиции придерживается и А. Иличевский в статьях «Дина Рубина»¹¹ и «Цыганское зеркало»¹². Но существует также и мнение о том, что такая смена тональностей не талант автора, а всего удачный «рыночный ход»¹³. Исследователи говорят о том, что Рубина всего лишь сочетает разные приемы для того, чтобы привлечь читателя, продать больше книг.

Последние пару десятилетий существует тенденция относить современных авторов-женщин к особому жанру женской прозы. Эта тенденция прослеживается в учебниках по современной литературе (например, учебное пособие «Русская женская проза рубежа веков»¹⁴), а также и в отдельных критических статьях¹⁵. Сама писательница не согласна с этим выделением. В интервью она говорит о том, что не понимает этого особого жанра женской прозы: «Ненавижу! Меня трясет, когда я слышу что-то о “женской литературе”. В последнее время я уже научилась как-то себя сдерживать. Но раньше, как человек эмоциональный, просто выгоняла людей, которые мне говорили, например, что я – родоначальник женской прозы»¹⁶.

Интересующая нас тема творчества в трилогии «Люди воздуха» почти не разработана критиками. Этой темы касаются в статьях К. Загороднева¹⁷,

¹¹ Иличевский А. Дина Рубина // Книжное обозрение. 2007. № 46. С. 9–10.

¹² Иличевский А. В цыганском зеркале // Книжное обозрение. 2007. № 39. С. 5.

¹³ Липневич В. Универсаль беллетристики // Знамя. 1999. № 12. С. 207–209.

¹⁴ Русская женская проза рубежа веков: учеб. пособие / И.М. Попова [и др.]. Тамбов, 2008.

¹⁵ Барашкова С. Н., Желобцова С. Ф. Особенности поэтики современной женской прозы // Вестник ЯГУ. Т. 6. № 2. 2009. С. 98–102.

¹⁶ Рубина Д. Меня трясет, когда я слышу что-то о «женской литературе» // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/rg2010.html> (дата обращения: 17.04.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.

¹⁷ Загороднева К. Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2012. № 3. Т. 1. С. 67–74.

А. Парамонова и Г. Фролова¹⁸, В. Дейнега¹⁹ и др. Во всех работах творчество рассматривают как особый тип избранности, который зачастую равен постоянному страданию, отрешенности от всего остального мира. Г. Вайнштейн в статье «Дина Рубина. Люди воздуха. Трилогия» отмечает: «<...> во всех трех романах цикла обращает на себя мотив избранности, посвященности. Но тайны мастерства обрекают героев на одиночество и отчуждение от мира»²⁰. О неразрывной связи гениальности наказания говорит П. Басинский в рецензии «Смерть в зеркале»: «Гениальность – не подарок и не дар небес. Гениальность – жестокое наказание, с которым человек либо справляется, претворяя свой частный жизненный кошмар в феномен высокого искусства или науки, либо обречен погибнуть под этой ношей»²¹.

Отметим, что творчеству Д. Рубиной посвящены в основном критические статьи небольшого объема, рецензии и отзывы. На данный момент существует только одна монография о Д. Рубиной – книга Э. Шафранской «Синдром голубки. Мифопоэтика прозы Дины Рубиной». В ней несколько разделов: пространство прозы, мифологический текст, герой прозы, «ташкентский» текст и прозаические циклы. В основном, исследователи занимаются изучением ранних рассказов автора или романа «На солнечной стороне улицы». Малоизученностью творчества автора и объясняется **новизна** исследования.

Тема творчества является одной из ключевых в произведениях разных периодов и в русской, и в зарубежной литературах. **Актуальность работы** заключается в изучении особенностей изображения творчества, которое

¹⁸ Парамонова А., Фролова Г. Ключевые мотивы в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо» и «Синдром Петрушки» // Альманах современной науки и образования. 2015. № 6. С. 122–124. [Электронный ресурс]: [сайт]. URL:<http://www.gramota.net/materials/1/2015 /6/31.html> (дата обращения: 29.01.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.

¹⁹ Дейнега В. Проблематика и поэтика романа Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Вестник Запорожского национального университета. Филологические науки. 2010. № 1. С. 18–21.

²⁰ Вайнштейн Г. Дина Рубина. Люди воздуха. Трилогия. // Новый журнал. 2011. № 5. С. 11–15.

²¹ Басинский П. Смерть в зеркале // Российская газета [Электронный ресурс]: [сайт]. URL:<http://rg.ru/2008/05/19/rubina.html> (дата обращения: 10.03.2016). Загл. с экрана. Яз. рус

является одним из ключевых вопросов литературоведения, в произведениях современного автора.

Выбор материала обосновывается тем, что именно трилогия «Люди воздуха» полностью посвящена гениальным людям. По словам писательницы, темой трилогии является «двоящаяся реальность»: «<...> где-то она двоится в зеркалах, где-то между искусством подделки и просто искусством, а в последнем романе – между человеком и куклой»²². В интервью Рубина признается, что работа над этой трилогией была для нее и интересна, и сложна одновременно: «Эти романы были для меня очень тяжелы. Не то, что переступаешь через себя – наступаешь на себя и топчешь ногами»²³.

Объектом настоящего исследования является трилогия Д. Рубиной «Люди воздуха», в которую входят следующие романы: «Белая голубка Кордовы»²⁴, «Почерк Леонардо»²⁵, «Синдром Петрушки»²⁶.

Предмет исследования – особенности изображения творчества, творца и творения в трилогии «Люди воздуха».

²² Копылова В. Петрушкины слезки // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/mk2010.html> (дата обращения: 15.03.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.

²³ Рубина Д. И. Я решила описать тяжелую, страстную, идеальную любовь // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/interview/metronews2010.html> (дата обращения: 30.04.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.

²⁴ Рубина Д. И. Белая голубка Кордовы. М., 2010.

²⁵ Рубина Д. И. Почекр Леонардо. М., 2011.

²⁶ Рубина Д. И. Синдром Петрушки. М., 2011.

Методологической базой исследования станут работы М. М. Бахтина²⁷, Б. М. Гаспарова²⁸, Л. С. Выготского²⁹, Ю. М. Лотмана³⁰, И. А. Морозова³¹, В. Н. Топорова³², Б. А. Успенского³³.

Цель исследования – выявить особенности изображения творчества, творца и творения в трилогии «Люди воздуха». Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- Выявить в произведениях основные мотивы, связанные с темой творчества;
- Проанализировать особенность изображения автором творческой личности в романах, процесса создания произведений, а также изучить отношения между творцом и его творением.

Структура работы будет следующей:

- Введение, которое будет состоять из истории и теории вопроса;
- Первая глава будет посвящена анализу основных мотивов, связанным с темой творчества;
- Вторая глава будет посвящена анализу изображения творческой личности в трилогии;
- В заключении будут сформулированы выводы, полученные в результате анализа текстов.

Недостаточный объем нашей магистерской диссертации объясняется тем, что мы занимаемся изучением современного автора. Как нам представляется, тема, заявленная в названии нашей работы, раскрыта на

²⁷ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

²⁸ Гаспаров Б. М. Послесловие. Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993.

²⁹ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1987.

³⁰ Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.

³¹ Морозов И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма). М., 2011.

³² Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: [Сб. ст.] / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики; [Отв. ред. Т. В. Цивьян]. М., 1983.

³³ Успенский Б. А. «Точки зрения» в пространственно-временной характеристике // Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970.

данном этапе наиболее полным образом. Для более полного осмысления феномена творчества в трилогии «Люди воздуха» необходимо, чтобы исследователя и анализируемый им текст разделяла большая временная дистанция.

Глава 1. Основные мотивы, связанные с творчеством

Творчество в трилогии «Люди воздуха» связано с несколькими мотивами, которые помогают читателю лучше понять изображение автором гениальной личности. В статье «Ключевые мотивы в романах Дины Рубиной “Почерк Леонардо” и “Синдром Петрушки”» А. В. Парамонова и Г. А. Фролова для анализа выбирают только первый и последний романы трилогии, объясняя это тем, что в «Белой голубке Кордовы» главный герой «не смог в полной мере реализовать свой дар, предал его, остановившись на качественных подделках»³⁴. Исследователи выделяют три основных мотива в романах: одиночества, двойничества и смерти. Как нам кажется, все эти три мотива прослеживаются и во втором романе трилогии.

1.1. Мотив одиночества

Об одиночестве как о неотъемлемой части дара в интервью говорит автор трилогии: «А одиночество... Человек с этим рождается, с этим одиночеством и живет, как с глухотой. Представьте, человек не ослеп, а родился слепым; он видит, по-своему видит и чувствует мир, но видит его иначе, чем мы. Возможно, в десять раз более подробно и богаче. Так и художник. Дар, который в художнике произрастает, сам заботится о своем росте. И это не всегда благословение – для носителя дара. Порой ты ощущаешь его в себе, как мощнейший сорняк, который полностью заполоняет всего тебя, а с течением жизни вообще становится смыслом и сутью твоей жизни. Ты только и служишь этому дракону, которого выращиваешь внутри себя»³⁵.

³⁴ Парамонова А. В., Фролова Г. А. Ключевые мотивы в романах Дины Рубиной «Почерк Леонардо» и «Синдром Петрушки» // Альманах современной науки и образования. 2015. № 6. С. 122 [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.gramota.net/materials/1/2015/6/31.html> (дата обращения: 15.05.2014). Загл. с экрана. Яз. рус.

³⁵ Рубина Д. И. То, чего не выносит душа, чрезвычайно вредно для личности // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/interview/odnako2012.html> (дата обращения: 29.03.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.

Одиночество героев обусловливается их профессией. Из-за своей отвлеченности от мира, погруженности в работу они остаются непонятыми и одинокими. При анализе трилогии этот мотив кратко затрагивает Г. Вайнштейн: «Вообще, во всех трех романах цикла обращает на себя мотив избранности, посвященности. Но тайны мастерства обрекают героев на одиночество и отчуждение от мира. Расплата за эгоцентризм избранного великого: так, Анна исчезает в пространстве Монреаля, Кордовина убивают бандиты. Петру-кукольнику везет, ему удается преодолеть невзгоды и роковые обстоятельства. Подарком становится рождение здорового ребенка»³⁶. Их отчужденность больше всего проявляется в отношениях с родственниками, друзьями и любимыми. Психолог И. Ялом называет такое одиночество «экзистенциальной изоляцией»³⁷. При такой изоляции человек чувствует разрыв не только с другими людьми, но и с миром как таковым: «Человек отделен не только от других людей, но, по мере того, как он создает свой собственный мир, он отделяется также и от этого мира»³⁸.

В романе «Почерк Леонардо» главный герой Анна – приемный ребенок. Ее необычность проявляется еще в раннем детстве и пугает родителей: «Но более всего поразили меня тогда лица ее родителей, их извиняющиеся улыбки, опущенные глаза, словно вдруг обнаружилась дурная семейная болезнь»³⁹. Для них способность Нюты – это не дар, которым можно гордиться, а то, что нужно скрывать. Героиня это чувствует и довольно рано покидает дом для того, чтобы участвовать в шоу мотоциклов, а затем поступает в цирковое училище и возвращается домой всего лишь несколько раз, так как рядом с родителями она особенно чувствует свое отличие от остальных людей.

³⁶ Вайнштейн Г. Дина Рубина. Люди воздуха. Трилогия // Новый журнал. 2011. № 5. С. 15.

³⁷ Ялом И. Лечение от любви и другие психотерапевтические новеллы. М., 1997. С. 17.

³⁸ Там же.

³⁹ Рубина Д. И. Печерк Леонардо М., 2011. С. 52 (Далее ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием фамилии, даты издания и страницы по образцу: Рубина 2011А: 52).

В романе показаны два возлюбленных Анны – Сеня и Володя, но при этом ни один из них не способен понять ее и разделить с ней трагическую сторону ее гения. Оба героя говорят о том, что она их выбрала и с этим уже невозможно ничего сделать: «Но только в конце концов она сама меня выбрала. То есть не выбрала, а показала: теперь ты мой» (Рубина 2011А: 186). И они оказываются способны лишь безгранично любить Анну и смиряться с ее даром.

Даже Элиэзер, который считает героиню «своим подлинным духовным отражением» (Рубина 2011А: 583), не может справится с чувством одиночества, постоянно ее преследующим. Хотя он и знает о зеркальной реальности и способен помочь Анне в создании каких-то элементов для шоу, внутри у него зеркал нет.

Одноким чувствует себя и Захар Кордовин. Когда они с Андрюшой снимают студию, там постоянно находится много людей, но герой старается не контактировать: «В невнятном гомоне беспорядочного разговора он опять улавливал тот самый скучный шумок общего, от которого ему всегда хотелось отвернуться, ускользнуть»⁴⁰. Даже находясь рядом с мамой, с которой у него с детства очень близкие отношения и с кем они неразлучны, герой чувствует свое одиночество: «Он хотел горячо возразить, что он не один, что у него есть Андрюша, и еще разное-всякое вокруг, и главное, есть она сама... Но промолчал, чувствуя, как гулко бьется в животе одинокое сердце» (Рубина 2011Б: 280).

Несмотря на свою привязанность, преданность кукольному миру, Петя в романе «Синдром Петрушки» несколько раз совершает попытки покинуть его ради Лизы. Но каждый раз это пространство забирает его обратно. Например, после побега от Тедди Лиза и Петя постоянно меняют место жительства и работу, чтобы не быть найденными. Но из-за этого у Пети нет возможности зарабатывать достаточно денег своим мастерством, что заставляет его задуматься о смене профессии. Вскоре Петя случайно слышит

⁴⁰ Рубина Д. И. Белая голубка Кордовы М., 2011. С. 123 (Далее ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием фамилии, даты издания и страницы по образцу: Рубина 2011Б: 1).

«Минорный свинг» Джанго Рейнхардта и придумывает для них с Лизой номер, который заставляет вернуться в кукольное пространство не только самого кукольника, но и Лизу.

Как Петю в реальный мир заставляет возвращаться любовь к Лизе, так и Лизу возвращаться в кукольный мир заставляет любовь к Пете, но для Лизы каждое возвращение оказывается болезненным переживанием. В отличие от Пети, Лизу восхищает не мертвая красота кукол, а все живое. Поэтому даже любовь не спасает героя от одиночества. Особенно это заметно в эпизодах, когда герою приходится прятать от Лизы свое гениальное создание - Эллис. Петя не может ни с кем этим поделиться и остается наедине со своей тайной.

1.2. Мотив двойничества

Из мотива одиночества А. В. Парамонова и Г. А. Фролова логически выводят мотив двойничества: «Весь трагизм героев заключается в их неделимости на Я профессиональное и Я человеческое. Ни Петр, ни Анна не могут существовать только примерными семьянинами (чего от них и ждут окружающие), променять счастье творца на семейный быт»⁴¹. Возможность стать семьянином есть и у Захара Кордовина, когда он встречает Пилар. Он сразу ощущает особое отношение к этой девушке, но все же выбирает побег и создание очередной подделки картины. В рецензии на трилогию «Люди воздуха»⁴² Г. Вайнштейн говорит о том, что это первый опыт обращения Д. Рубиной к мотиву двойничества.

В «Почерке Леонардо» главное выражение мотива двойничества – это зеркала. Они с детства становятся частью жизни Анны. Её мать каждый раз, уходя из дома, говорит дочери о том, что всего лишь сходит в зеркало.

⁴¹ Парамонова А. В., Фролова Г. А. Ключевые мотивы в романах Дины Рубиной «Почерк Леонардо» и «Синдром Петрушки» // Альманах современной науки и образования. 2015. № 6. С. 123 [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.gramota.net/materials/1/2015/6/31.html> (дата обращения: 15.05.2014). Загл. с экрана. Яз. рус.

⁴² Вайнштейн Г. Дина Рубина. Люди воздуха. Трилогия. // Новый журнал. 2011. № 5. С. 12.

Поэтому, когда она умирает, для ребенка становится очевидным, что «мама в зеркало ушла» (Рубина 2011А: 57).

Кроме Анны, двоящуюся реальность видит её учитель – Элиэзер. Впервые Анна знакомится с ним, когда замечает на доске объявлений надпись, сделанную её «запретным правильным почерком» (Рубина 2011А: 113). Это единственный человек, который её понимает на протяжении всей жизни, именно поэтому Анна всегда обращается к Элиэзеру за советом.

Двоящуюся реальность видит и Машута, но это не дар, а болезнь. Увлеченность дочери зеркалами с самого начала является для неё необычной, но с годами это начинает сводить её с ума. Она разбивает все зеркала в доме, Машута боится отражения в любых предметах, ей кажется, что зазеркалье хочет её забрать. Поэтому, когда Анна решает зайти домой во время гастролей, Машута не узнает в ней родную дочь: «Вот видишь! <...> Видишь? Нюта никогда не говорила мне “мама”. Это не Нюта, а её проклятое отражение! Она и Нюту уничтожила, сожрала, теперь за мной пришла! Толя!.. Толя, скорей, разбей ее! Разбей ее!» (Рубина 2011А: 218).

А. В. Парамонова и Г. А. Фролова выделяют в своей статье отдельно «прямое двойничество»⁴³. В романе «Почерк Леонардо» оно явлено в образах Элиэзера и его близнеца-альбиноса Абрама: «Нюта онемела и так и стояла, не отвечая на приветствие. Это был негатив Элиэзера: все, что у того было черным, у этого было белым: волосы, брови, ресницы...» (Рубина 2011А: 131). Внешние двойники абсолютно противоположны по характеру, их отношения сложно назвать равными, до смерти Абрам остается главным в этой паре.

Мотив двойничества прослеживается и в романе «Белая голубка Кордовы». В первую очередь он связан с деятельностью Захара, который создаёт двойники – подделки картин. Для него это не является отказом от дара, подделка картин, создание для них «провенанса» (Рубина 2011Б: 26), то

⁴³ Парамонова А. В., Фролова Г. А. Ключевые мотивы в романах Дины Рубиной «Почерк Леонардо» и «Синдром Петрушки» // Альманах современной науки и образования. 2015. № 6. С.124 [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.gramota.net/materials/1/2015/6/31.html> (дата обращения: 15.05.2014). Загл. с экрана. Яз. рус.

есть истории, становится своего рода творчеством, к которому герой относится с большой любовью: «Как он любил этот этап – самый сложный этап работы, – когда уже подсохли тонировки и надо вновь покрыть картину лаком, да “не смахнуть” тонировочный слой, а распылять вновь и вновь, постепенно “нагоняя” и выравнивая лак» (Рубина 2011Б: 342).

Прямое двойничество проявляется в романе в нескольких вариантах. В первую очередь это внешнее сходство Захара с его дедом, а также и с другими родственниками по линии матери: «А это оказался отчаянный художник: он сопротивляется, борется с грабителем до последнего! До последнего молчаливого взгляда сражается за своё! Такое, согласись, в нашей практике мы видим впервые... Впервые я встретил достойного соперника. Или... Или просто столкнулся с самим собой?!» (Рубина 2011Б: 434). Во-вторых, это братья-близнецы Заккарий и Иммануэль Кордовера, чьи имена написаны на кубке, который ещё в молодости Захар сдаёт в скупку. История братьев-близнецов появляется в тексте романа как предание, которое пересказывается от поколения к поколению в семье Захара. В-третьих, проявление прямого двойничества показано также на примере Мануэль и мамы Захара. Их невероятную схожесть герой замечает, когда ему дают листовку о проведении вечера фламенко. И несмотря на то, что его преследуют и ему нужно как можно быстрее покинуть Кордову, он приходит посмотреть на шоу: «Это была мама – моложе, чем он помнил ее, и, кажется, чуть выше ростом, но те же пропорции фигуры, уж ему ли не знать, ему, который так часто помогал перед соревнованиями натянуть костюм <...> Это была ее прекрасная гибкая спина, тонкая талия, гитарная линия бедер, хорошо развитые встречи. Ее, ее лицо, пусть и замазанное гримом, её жесткие черные кудри, заколотые гребнем на высоком затылке...» (Рубина 2011Б: 488–489).

Находясь в Испании, Захар находит в одном из кафе картину, которая, как ему кажется, принадлежит кисти Эль Греко. Но на картине «Святого Бенедикта», с которым Захар обнаруживает пугающее сходство, он находит подпись Саккариаса Кордоверы. Однако двойничество картины понятно не

только на уровне внешнего сходства с героем романа, но и внутри нее: «Смотри <...> Тут у него тут на поясе висит кинжал. Подмалёвок сделан свинцовыми белилами... Диковинный какой-то святой, ты не находишь? Обращенный в веру разбойник» (Рубина 2011Б: 343).

В романе «Синдром Петрушки» в центре мотива двойничества мы видим кукол. Зачастую кукольник сам напоминает свои произведения. Это пугающее сходство творца со своими работами первым замечает лучший друг Пети, Борис: «<...> позади он: с жесткими, как вага, сутулыми плечами и скованной походкой, смахивающий на марионетку больше, чем все его куклы, вместе взятые. Ну просто – Синяя Борода со своей невинной жертвой...»⁴⁴.

Главной кукла Петиной жизни – Лиза. Он встретил её, когда она была ещё ребенком. Однажды он шел по городу и увидел оставленную коляску рядом с магазином. И он решил забрать ребенка: «Она настоящая! И теперь будет моя!» (Рубина 2012: 189). Петя не может жить только в кукольном мире из-за своей всепоглощающей любви к Лизе. Реальный и кукольный мир у него все время переплетаются.

Внешность Лизы была кукольной: огненно-рыжие волосы, миниатюрная, легкая, она всегда напоминала Пете о марионетках: «<...> ювелирная работа небесного механика, вся, от затылка до кроссовок, совершенная единым движением гениальной руки» (Рубина 2012: 22–23). Лиза так сильно походила на куклу, что в какой-то момент он придумал номер специально для неё: «В общем, это был ослепительный каскадный номер, в конце которого “кукла Лиза” вдруг “оживала” под изумленные аплодисменты: видимо, изрядная часть публики до конца не была уверена, что та – живая актриса. И тогда... вступали первые аккорды “Минорного свинга” Джанго Рейнхардта, и Петька с Лизой танцевали тот завораживающий, поставленный им самим, пленительно-эротичный танец –

⁴⁴ Рубина Д. И. Синдром Петрушки М. 2012. С. 38 (Далее ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием фамилии, даты издания и страницы по образцу: Рубина 2012: 38).

нечто среднее между танго, ламбадой и чем-то еще, – который приводил публику в исступление» (Рубина 2012: 70).

Петя обладает силой творца. Он два раза создает номер, сначала превращая живую Лизу в куклу, а затем куклу Эллис в живого человека. Создавая своё идеальное творение, Петя соревнуется с Творцом, так как пытается оживить неживое. После беременности и смерти ребенка, родившегося с «синдромом Петрушки», Лиза прекращает выступать. Тогда Петя решает перевернуть номер: создать куклу, которую он сможет оживлять на сцене. Именно так появляется Эллис: «<...> этот андроид: гениально сработанная им, очаровательная, ужасная кукла Эллис, копия Лизы. Копия точная до оторопи; настолько точная, что делалось страшно» (Рубина 2012: 69). Эллис – это первая копия человека, которую создаёт Петя. И именно сравнение с живой Лизой предаёт кукле ощущение мертвенностии: «Возможность сопоставления с живым существом увеличивает мертвенностъ куклы. Это придает новый смысл древнему противопоставлению живого и мертвого»⁴⁵.

1.3. Мотив смерти

Закономерным, по мнению Парамоновой и Фроловой, является и появление мотива смерти. В детстве оба героя теряют близких людей и всю жизнь балансируют на грани жизни и смерти.

Смерть для Анны – это не страшное событие, а освобождение от дара, который мучил ее на протяжении всей жизни: «Вдруг почудилось: железная хватка ее неумолимого стражи ослабла; 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... и с колотящимся сердцем: может ли быть, что... конечно, вышел срок, все отменено?» (Рубина 2011Б: 495). Автор не

⁴⁵ Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 378.

изображает ее смерть как реальное событие. Анна уходит в пространство между двумя природными зеркалами: звездным небом и озером, как однажды сделала ее настоящая мать.

Впервые Захар сталкивается со смертью, когда его мать делает аборт. Она возвращается домой вся в крови и умирает на глазах у героя. Но смерть мамы не имеет такого же сильного влияния на Захара, как убийство его друга Андрюши. Именно это событие заставляет героя прекратить писать картины, и только отомстив за друга, он чувствует в себе силы снова заняться настоящим творчеством, а не созданием подделок: «И впервые вдруг подумал: а зачем? Если все выгорит, ты уже через несколько месяцев будешь по-настоящему обеспечен. Брось все, живи, как человек, пиши свои картины – когда Андрюша успокоится» (Рубина 2011Б: 434).

В отличии от первого романа трилогии, смерть главного героя «Белой голубки Кордовы» абсолютно реальна: «И когда сзади взревел мотоцикл, и сразу хлопнуло и ударило в спину, он по лицу ее – по тому, как молча перехватила она ладонью губы – понял, что убит» (Рубина 2011Б: 421).

В третьем романе мы не видим реальной угрозы смерти героя, но при этом он постоянно, как ранее отмечалось, балансирует на грани двух пространств: реального и кукольного. Столкнувшись со смертью в детстве, герой принимает её как переход в другой мир. Частью творческого пространства главного героя является представление живых людей как кукол и кукол как людей. Одним из таких людей становится Ромка, отец Пети, который куклой себя никогда не считал, но всегда оставался ею в глазах своего сына: «Почему же опять я думаю только об отце? Снова и снова... Почему из них двоих только он, трагический шут, всегда занимал мои мысли – разве это справедливо? Не потому ли, что, как нож в масло, он вошел в мой кукольный мир и отлично там пребывает, со своими пороками, коварством, бесстыдством, неиссякаемым дивертишментом уловок и трюков и... внезапной нежностью в ярких глазах?» (Рубина 2012: 424–425).

Финал романа остается открытым: решится ли Петя покинуть свой идеальный кукольный мир, спастись от смерти? С одной стороны, кажется,

что после того, как Лиза сломала Эллис, Петя успокаивается. Лиза должна родить дочку, и в этот момент читатель понимает, что ещё рано судить об отречении Пети от кукольного мира: «Я сам ее видел вчера на экране, Борька, видел! Плавает, как рыбка: еще страшилище, но такая красотка – просто куколка!» (Рубина 2012: 533). Книга завершается страшным криком Бориса: «Она не ку-кол-ка!» (Рубина 2012: 533). Борис до последних страниц произведения верит в то, что Петю можно вернуть в реальную жизнь, «вырвать» его из кукольного мира.

1.4. Мотив рока

Кроме трех мотивов, которые отмечают в статье Парамонова и Фролова, с творчеством связан мотив рока. В «Синдроме Петрушки» Рубина пишет о том, что читатель и даже сами герои чувствуют во всех трех романах. Судьбы героев заранее спланированы Творцом, который управляет ими как кукловод:

Там, будто вызванная фантазией мальчика, в длинной голубой сорочке неподвижно стояла на подоконнике живая кукла с удивительными волосами: как пылающий костер <...> И в то мгновение, как Петя ее увидел, кукла сделала странное движение – рывок вверх! – словно сама себя вздергивала в небо. Но полетела-то она вниз, громко, как деревянная, ударившись о мостовую <...> Позже он бесконечно пускал по черной искристой ширме закрытых век изображение этого страшного кукольного действа: 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? (Рубина 2012: 111).

В. Ю. Пановица в статье «Метафорическое моделирование дара в трилогии Дины Рубиной»⁴⁶ отмечает, что именно через соотнесение образов кукловода и марионетки раскрывается весь драматизм и противоречивость дара, судьбы творца.

Анна из романа «Почерк Леонардо» может увидеть в своих внутренних зеркалах счет футбольного матча, какое-то событие, но чаще всего она видит то, как именно умрет человек. Впервые это случается в цирковом училище, когда она заговаривает со студенткой старшего курса: «... и вдруг за телесной плотностью живой Тани Маневич увидела другую Таню – бесформенным кулем на ковре манежа, с открытыми мертвыми глазами. И также мертво, равнодушно покачивалась высоко над манежем опустевшая трапеция, болталась порванная лонж...» (Рубина 2011А: 191). Все предсказания Анны сбываются, что она принимает как должное и даже не пытается как-то повлиять на события, изменить судьбу: «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, Женевьев» (Рубина 2011А: 521).

Неизбежность последовательности событий в жизни очевидна не только для главного героя романа «Белая голубка Кордовы», который часто повторяет фразу «так нужно», но и для его матери. Увидев сон, в котором её отец ходит и что-то ищет и поняв, что она беременна, Рита решает, что аборт делать нельзя: «Это был странный потаенный мир, когда Ритка вдруг ощутила безысходность любой жизни: своей, матери, маленького затенённого старика Меира-Зигмунда, пленной в ханукии мухи, своего навеки пленённого отца и ребёнка, пленённого в темнице её утробы» (Рубина 2011Б: 208-209).

Для героев всех трех романов «тотемом» их судьбы ставятся определенные предметы: для Анны – это зеркала, для Захара – белая голубка и семейный кубок, а для Пети – кукла.

⁴⁶ Пановица В. Ю. Метафорическое моделирование дара в трилогии Дины Рубиной // Язык и культура. Приложение. Томск. 2013. № 2. С. 43.

С «синдромом Петрушки» как болезнью в романе «Синдром Петрушки» связана отдельная сюжетная линия: мистическая роль куклы Корчмаря в семье Лизы. Эта «родильная» кукла, как считалось, «помогала» рождению девочек. Как обнаружит Петя, у Корчмаря внутри была спрятана еще одна кукла. В этой ситуации еще раз обыгрывается название романа, так как кукла внутри Корчмаря – это Петрушка, только в своем женском обличье. Когда кукла исчезала, рождались мальчики с синдромом Петрушки и умирали. Умер и сын Лизы и Петра.

Тема судьбы является определяющей в этой сюжетной линии. Лиза, как и все женщины в ее семье верит в это родовое предсказание, поэтому она радуется, когда Корчмарь возвращается в семью. Она верит в то, что он принесет ей дочку: «В общем... я подозреваю, что Корчмарь приносит дочерей <...> По всему так выходит <...> Его же не зря в семье считали залогом удачи. Отец называл Корчмаря не иначе, как «беременным идолом»» (Рубина 2012: 249). Но Петя ставит это под сомнение, и сначала решает не говорить Лизе о том, что нашел Корчмаря: «Погоди, но при чем тут Корчмарь? Если в брюхе у него ты обнаружил крошечного Петрушку, еще не значит, что он – ритуальная кукла. Может быть, малютка просто еще более старая семейная реликвия?.. Хм, что ж это за остроумец придумал нашу мрачноватую матрешку?» (Рубина 2012: 232). Когда же Лиза должна родить дочку, и Петр, и повествователь с некоторым удивлением в конце концов разделяют точку зрения героини.

Кукла связывает не только Лизину семью, но и второстепенных персонажей в романе: Вацлава Ратта, Веру Леопольдовну (бабушку Бориса) и доктора Зива. Каждый из них рассказывает историю семьи Вильковских со своей стороны, что затем помогает сложить полноценную картину трагедии этой семьи.

Судьба Лизиной семьи оказывается уже давно предначертанной. Легенду о предках Лизы главному герою рассказывает венгерский коллекционер, Вацлав, который тоже связан с Лизиной семьей. Он рассказывает Петру о том, что в XIX веке Лизин предок, Франц, тоже был

кукловодом и ходил по разным деревням и оставлял своим возлюбленным маленьких Петрушек: «Пробыв в каком-нибудь городке или местечке неделю, месяц или два, он оставлял на память очередной пассии такой вот сувенир – вы видели эту бравую шеренгу. Так что мне не стыдно за предка. Вернее, немного стыдно: ведь, кроме игрушки, он, порой и сам об этом не догадываясь, оставлял девушке и более существенную “память”» (Рубина 2012: 321). Однажды он влюбился в дочку корчмаря и пытался с ней сбежать, но разозленный отец проклял его и прогнал из деревни. Когда он женился на другой женщине, первые два их ребенка, сына, умерли. Тогда Франц создал куклу, которую заговорила старуха-ведьма. С тех пор, если Корчмарь был в семье, рождались рыжеволосые девушки. Главной силой становилась не сама кукла, а то, что спрятано внутри. В Корчмаре находился Петрушка, такой же, каких оставлял своим «пассиям» Франц, но только женского пола и с огненно-рыжими волосами. Судьба проявляется и в том, что в семье должна рождаться только одна дочка, так как служить Корчмарь может только одному человеку. Поэтому кукла и пропадала так долго, Лизина тетя после похорон сестры украла ее у племянницы.

1.5. Мотив гениальности как сумасшествия

Героев трилогии сложно назвать обычными людьми. Их дар одновременно является для них и наказанием. В книге «Гениальность и помешательство» Ч. Ломброзо разделяет два понятия: гениальность и талант. Он говорит о том, что гениальность не является осознанным действием человека в то время, как талантливая личность осознанно идет к цели. Поэтому для анализа в своей книге Ломброзо выбирает только гениальность.

Психиатр П. Б. Ганнушкин описывает связи психопатии, фантазии и гениальности следующим образом: «... нельзя не упомянуть об отношении, существующем между психопатией и гениальностью. Здесь надо исходить из того факта, что в не резко выраженной форме те или другие психопатические особенности присущи почти всем “нормальным” людям. Как правило, чем

рече выражена индивидуальность, тем ярче становятся и свойственные ей психопатические черты»⁴⁷. В трилогии «Люди воздуха» все главные герои обладают выдающимися способностями в своей профессии. Их отличает особое поведение, которое свойственно, как отмечает Ч. Лоброзо, большинству гениальных людей:

По мере развития умственных способностей впечатлительность растет и достигает наибольшей силы в гениальных личностях, являясь источником их страданий и славы. Эти избранные натуры более чувствительны в количественном и качественном отношении, чем простые смертные, а воспринимаемые ими впечатления отличаются глубиною, долго остаются в памяти и комбинируются различным образом. Мелочи, случайные обстоятельства, подробности, незаметные для обыкновенного человека, глубоко западают им в душу и перерабатываются на тысячу ладов, чтобы воспроизвести то, что обыкновенно называют творчеством, хотя это только бинарные и кватернарные комбинации ощущений⁴⁸

Также Ч. Ломброзо отмечает ранние проявление страстей у гениальных людей. В пример он приводит Данте, который был влюблен уже в 11 лет. В трилогии отмечается яркое проявление этой особенности гениальных личностей. Сложно назвать влюбленностью то, что происходит между Анной и Володей, потому что ни о каких чувствах со стороны героини не упоминается. В определенный момент она его просто выбирает. С этого момента герои постоянно находятся вместе. Их необъяснимую привязанность сложно назвать обычными отношениями между мужчиной и женщиной.

Но самое раннее проявление любви/страсти мы наблюдаем у Пети из романа «Синдром Петрушки». Он влюбляется в Лизу, когда еще сам не осознает этого. Друг Пети – Борис, наблюдает за развитием этого романа со

⁴⁷ Ганнушкин Б. П. Клиника психопатий, их статика, динамика, систематика. Н. Новгород, 1998. С. 43.

⁴⁸ Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. М., 2011. С. 15.

стороны. По сюжету произведения он – психолог и, анализируя поведение своих друзей, он не может назвать их отношения никак иначе, кроме как болезненными: «Что это было, вернее, что это есть – их навзрыд и насмерть болезненная связь? И лишь недавно понял: всем нам – тем, кто посмеивался над “слюнявой” Петькиной привязанностью, кто издевался над ним, кто крутил пальцем у виска, – посчастливилось взросльеть под сенью возвышенной и – сказал бы я теперь – трагической любви» (Рубина 2012: 257).

Лиза и сама понимает то, как к ней относится главный герой. Она уже свыклась с мыслью, что весь мир для Пети – кукольный театр: «Сначала он сделал из меня куклу, – сказала она мне однажды. – Потом он достиг наивысшего совершенства: сделал из куклы – меня <...> Я не нужна ему, Борис. Этому человеку нужны только куклы. В его империи нет места живой женщине. <...> Вот ты лечишь меня, Боря. Но если вдуматься: ведь настоящий сумасшедший, настоящий маньяк – это он сам» (Рубина 2012: 267).

Для гениальных людей свойственен особый метод создания произведения. Они погружаются в работу, не замечая ничего вокруг: «Нередко они обнаруживают поразительную нечувствительность к холоду, голоду и ко всевозможным физическим страданиям»⁴⁹. Погруженность в работу заменяет им все обычные человеческие рефлексы. Рубина отмечает эту особенность у всех главных героев трилогии, но подробно это описывается на примере Захара Кордовина:

Он приступал к работе, и время зависало и словно бы глохло, поглощая, и как болото всасывая шумы, шаги, негромкие разговоры меж собой старушек-служительниц...

...А уставал внезапно и окончательно, будто иссякала внутри какая-то батарея; медленно снимал с этюдника холст, медленно счищал мастихином краску с палитры.

⁴⁹ Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. С. 133.

Во время работы на часы не смотрел, но в конце оказывалось, что простоял за этюдником он часов шесть подряд, с сосущим зверьком в желудке, с переполненным мочевым пузырем (Рубина 2011Б: 324).

Частично герои осознают и даже принимают своё помешательство. Во время обучения кукольному мастерству Петя получает главный урок кукловода, которому потом посвящает всю свою жизнь: «Кукла смелее, ярче, мощнее человека. Поэтому: если ты, старичок, хочешь заниматься куклами, ты должен спятить, перевернуть мозги, научиться иначе мыслить. Кукольным делом должны заниматься фанатики, понял?» (Рубина 2012: 175).

Львовский кукольный театр является первым по-настоящему «кукольным» местом, которое посещает маленький Петя. Здесь он с помощью Казимира Матвеевича и других работников театра изучает мастерство кукловодства, учится создавать кукол, наблюдает за внутренней жизнью театра: «Попавшему за кулисы постороннему человеку эти странноватые люди за ширмой вполне могли показаться горсткой безумцев. А если еще послушать за дверью комнаты главрежа обсуждение новой, только что принесенной художником куклы, которую каждый осматривает, ощупывает и комментирует, то случайный человек вполне мог подумать, что попал в сумасшедший дом <...> Петю все закулисные разговоры и события волновали до полной потери сна» (Рубина 2012: 167).

Живя в особом кукольном мире, герои не пытаются из него выбраться. Их увлеченность, фанатичность удерживает их от возвращения в реальность. От Пети их отличает то, что их поглощенность куклами и кукольным миром не является для них трагичной, так как они или одиноки (как, например, Казимир Матвеевич), или окружены людьми, понимающими и разделяющими их страсть (как, например, вся семья Прохазка). Такие персонажи присутствуют и в двух других романах трилогии. В «Белой голубке Кордовы» это преподаватели художественной школы и Академии искусств, в которых обучался Захар, а в «Почерке Леонардо» это Элиэзер,

цирковые артисты и музыканты. Их увлеченность своим делом, гениальность отделяет их от обычного мира, их судьбы почти всегда трагичны.

Сравнивая понятия «гений» и «сумасшедший», Ч. Ломброзо не проводит между ними знак равенства: «Резюмируя наши положения, мы приходим к следующим выводам: в физиологическом отношении между нормальным состоянием гениального человека и патологическим – помешанного существует немало точек соприкосновения. Между гениальными людьми встречаются помешанные и между сумасшедшими – гении. Но было и есть множество гениальных людей, у которых нельзя отыскать ни малейших признаков умопомешательства, за исключением некоторых ненормальностей в сфере чувствительности»⁵⁰. Также не дает однозначного ответа и Д. Рубина: гении ее герои или же сумасшедшие. Возможно, и то и другое. Но это остается решением читателя.

Все выше перечисленные мотивы, как нам кажется, являются основными для раскрытия особенностей, отличия творческой личности от остальных людей.

⁵⁰ Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. С. 180.

Глава 2. Творчество и творец

Концепт «творчество», по мнению Э. Шафранской, является одним из основополагающих концептов для произведений Дины Рубиной. В нескольких произведениях автора мы встречаем очень талантливых людей. Но именно трилогия «Люди воздуха» – концентрированное его воплощение.

Главные герои трилогии наделены даром творца. Это влияет на их особое восприятие мира через призму своего творчества. Но в каждом романе появляется также образ Творца: «Тема творческой личности, таким образом, одна из главных в прозе Рубиной. Возможно, ещё и потому, что в метатексте рубинского повествования присутствует Главный Творец»⁵¹. Рубина не говорит прямо о том Бог ли это, или кто-то другой. Как отмечалось ранее при анализе мотива судьбы, герои ощущают над собой власть Творца, хотя и называют его по-разному. Например, для Пети – это небесный кукловод, который за невидимые нити управляет людьми. Анна же ощущает только то, что за ней кто-то наблюдает: «Теперь она ежеминутно чувствовала – за ней следят с насмешливым любованием: нут-ка, вот тебе картинка, глянь – эка заваруха?.. Побежи-побежи... дай полюбоваться, человечек... дай потешиться на твои метания, на усилия твоей бессмертной – хэ! – души...» (Рубина 2011А: 284). Ощущение того, что гениальность именно даруется человеку, а не является чем-то присущим ему, чувствуют не только главные герои: «Я вообще-то к музыке абсолютно глух, мне главное, чтоб ритмично ухало. А тут – смешно даже – прослезился!.. Может, потому, что это Ариша, ее подруга, да еще такие мучительные колокола... просто глас небес, даже страшно» (Рубина 2011А: 213).

Исследуя романы «Белая голубка Кордовы» и «Синдром Петрушки», ученые относят героев к особому архетипу персонажа, к трикстеру. Этому герою присуще «сочетание священного и похабного»⁵². К. В. Загороднева

⁵¹ Шафранская Э. Ф. Синдром голубки. Мифопоэтика прозы Дины Рубиной. СПб., 2012. С. 224.

⁵² Липовецкий М. Акунин и другие злодеи // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: материалы междунар. практич. конф.; ПГПУ. Пермь, 2007. Ч. I. С. 134.

отмечает: «Синтетическая фигура Захара Кордовина, сочетающего в себе эксперта, ученого, преподавателя, гениального художника и фальсификатора, дополняет коллекцию образов трикстеров наряду с бароном Мюнхаузеном, Остапом Бендером, Коровьевым, Бегемотом и др.»⁵³. Нарушение Петей из романа «Синдром Петрушки» границы между живым и мертвыми не остается без последствий, что замечает мать главного героя перед смертью: «<...> тебя унес Лесной Царь...» (Рубина 2012: 425).

Для Пети творчество – это способ общения с окружающим миром. Анализирует поведение Пети Борис, знающий его с детства. Для него кукольный мир непонятен. Он, как доктор, пытается объяснить увлечение друга медицинскими причинами и приходит к следующему выводу: «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. Сейчас думаю: не была ли его тяга к выражению себя через куклу преодолением частичного аутизма, способом как-то обратиться к миру?» (Рубина 2012: 49).

При анализе мотива «гениальность как сумасшествие» мы уже упоминали о том, что процесс создания произведения поглощает героев полностью. Для каждого героя это особое время, возможность почувствовать свою власть над окружающим их миром: «Три-четыре года, в течение которых будут выплетаться искусственные узоры случайных встреч и любопытных знакомств, вестись переписка с владельцами, осуществляться мелкие рокировки на шахматной доске обстоятельств. Плавная паванна, его любимый период сотворения мифа, как микроскопический скол *сотворения мира*: созревание ситуации, наполнение картины плотью и кровью судьбы» (Рубина 2011Б: 52) (Здесь и далее курсив Д. Рубиной – А. П.).

У каждой Петиной куклы был свой особенный характер. Появление куклы главный герой сравнивает с рождением ребенка. Сначала он узнавал

⁵³ Загороднева К. В. Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2012. № 3. Т. 1. С. 67–74.

пол, затем постепенно появлялись черты, и только потом он приступал к созданию. Иногда прежде всего могло появиться имя, а только затем внешность куклы. На создание куклы героя вдохновляли совершенно разные впечатления. Это могло быть воспоминание о человеке, какой-то предмет или даже город. Так появляется кукла Томариора, которая стала воплощением воспоминаний Пети о городе, в котором он вырос.

Кукла является неотъемлемой частью традиций различных народов. Интерес к антропоморфным предметам заметен ещё с древних времен. Это можно проследить в различных мифах и легендах древних цивилизаций. Куклы наиболее близки, с одной стороны, языческим идолам и деревянной народной скульптуре, а с другой стороны – маскированным участникам ритуалов. Условно кукол делили на обрядовых и внеобрядовых. Обрядовых кукол использовали как талисманы, обереги, а также как символы для различных ритуалов. И. А. Морозов в монографии «Феномен куклы в традиционной и современной культуре» отмечает: «Новый всплеск интереса к этой проблематике возник в Средневековье в связи с развитием алхимии и на фоне попыток создания искусственного человека – гомункулуса, что нашло продолжение в легендах о Франкенштейне и Големе. Увлечение в конце XVIII века автоматами, в том числе заводными куклами»⁵⁴.

Антропоморфность куклы влияет и на интерес к ней в литературе. Образ куклы в произведении используют и русские, и зарубежные авторы. Среди последних можно выделить Гофмана, Вольтера, Гете, Франса, Теккерея, Санд, Пруста и Метерлинка.

В статье «Смерть Пигмалиона» А. Беззубов-Кондаков пытается объяснить интерес человека к кукле: «Странно и страшно, что порой в людях нам нравится именно то, что они похожи на кукол. Мы говорим: красива, стройна, изящна, как кукла. Мы легко признаем превосходство неживого над

⁵⁴ Морозов И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма). М., 2011. С. 20–21.

живым. Ведь и Пигмалион влюбился в Галатею именно потому, что она была статуей»⁵⁵.

Но в трилогии мы замечаем отношение как к живым людям не только к куклам, которые обладающим антропоморфностью. Захар разговаривает и думает о своих картинах как о настоящем человеке: «Так увлеченно и тревожно, так страстно, как об этой картине, он не думал ни об одной из своих женщин» (Рубина 2011Б: 341). Литературовед Г. Дубова пишет: «Этот роман – в первую очередь повествование о картинах, причем картины реальные и картины, созданные ловким фальсификатором Захаром Кордовиным, описаны одинаково подробно, так, что невозможно не поверить»⁵⁶.

Если Петя и Захар со своими произведениями разговаривают как с живыми людьми, то Анна в своих «творениях» (зеркалах) видит настоящую реальность, а та жизнь, которой она живет, является лишь отражением: «И там, где существует правильная жизнь, где правильно движутся люди, – там она обязательно встретит настоящую правильную маму» (Рубина 2011А: 190).

Для Анны равноценными творческими процессами являются и создание зеркал, и создание цирковых номеров, и каскадерство. Каждое из этих занятий увлекает ее полностью. При создании цирковых и каскадерских номеров она готова идти на любой риск: «И тут у Анны мурашки побежали по спине: она вдруг увидела свой неповторимый странный номер: на большой высоте над манежем доска поперек каната, – романтические качели в зачарованном «снегопаде» от зеркального шара... Доска на канате?! Что за бред! Номер смертельный, на две секунды – с продолжительными торжественными похоронами...» (Рубина 2011А: 353).

⁵⁵ Беззубцев-Кондаков А. Смерть Пигмалеона // Топос. Литературно-философский журнал. [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.topos.ru/article/6702> (дата обращения: 09.05.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.

⁵⁶ Дубова Г. Роман-реставрация и роман-фальсификация // Сайт Полит.ру [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://polit.ru/article/2010/09/03/dirub/> (дата обращения: 11.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.

Петя мог не только создавать кукол, играть спектакли, но и превращать в куклы предметы, окружающие его. Но страшно то, что под влиянием руки этого умелого кукловода в куклы превращаются и живые существа вокруг него. В куклу он превращает собаку Карагеза, которого он нашел почти умирающим и вылечил, но собака осталась без одной лапы. Лиза настаивала на том, что Карагёз может и так передвигаться, но Петя создал ему протез: «По комнатам ковылял, стуча деревянным протезом, Карагёз – замечательно ласковый, лохматый песик, трехлапый инвалид, которого Петя спас и вылечил, и смастерили ему недостающую конечность» (Рубина 2012: 73).

Частью творческого пространства главного героя романа «Синдром Петрушки» является представление живых людей как кукол и кукол как людей. Встречая человека, Петя всегда подмечает у него особенные черты, которые затем можно было бы воплотить в кукле. К куклам же он всегда относится только как к людям: разговаривает с ними, беспокоится об их состоянии, наказывает за непослушание. Среди всех его творений Эллис – его гордость – занимает главное место. Общение Пети с ней как с живой – один из наиболее ужасающих эпизодов романа.

Значимой частью романа становится творческое пространство главного героя, которое можно назвать кукольным. У Пети особое виденье мира, весь мир для него большой кукольный театр. На протяжении всего романа читателю постепенно раскрывается творческое пространство героя. Автор описывает создание кукол Петей, их внешний вид, искусство кукловода:

Скелетик – тот, наоборот, мерцал: то появится, то исчезнет. Пугливым был, но очень кокетливым, даже жеманным. Поначалу вообще перед глазами возникали только забавно отклещенные тазовые кости, которые принимались крутить хула-хуп. Петя долго не мог придумать ему выражение лица, которого, понятно, не должно было быть – ведь вместо лица имеем дело с голым черепом. И вдруг в один миг – именно в эту минуту он придумал, что

крышка черепа откидывается и Скелетик (а тот еще и вороватым оказался), весь свой неправедно добытый трофей складывает в шкатулку-череп. При этом у него блаженно отвисала нижняя челюсть – это решило дело. Публика помирала со смеху, когда Скелетик, бесстыдно вихляя бедрами и вращая глазными яблоками с пронзительно синими точками зрачков, вытягивал из кармана какого-нибудь господина носовой платок или портмоне и складировал к себе в черепушку с выражением полного кайфа (Рубина 2012: 202–203).

Композиция трилогии сложна. Герои постоянно перемещаются во времени и пространстве, но лейтмотивом, связывающим все композиционные элементы в каждом романе, является какой-то предмет. В «Белой голубке Кордовы» – это картины, в «Почерке Леонардо» – зеркала, в «Синдроме Петрушки» – кукла. Автор постоянно играет с читателем, заставляет его поверить в мистичность каждого из предметов, их особое значение в жизни каждого героя, несмотря на скептицизм некоторых из них. Как отмечает К. В. Загороднева, анализируя роман «Почерк Леонардо»: «Сложное разорванное повествование с включением писем и интервью помогает читателю посмотреть на героиню с разных сторон, проникнуть в загадку ее странного исчезновения и создать собственную версию относительно ее смерти»⁵⁷. Нам кажется, что такая сложная повествовательная структура способствует раскрытию героя не только в романе «Почерк Леонардо», но и во всей трилогии.

Трилогия Д. Рубиной не дидактична. Читателю предлагается ощутить опасную грань творчества, уточнить собственный нравственный критерий. Повествование с разных психологических, идеологических, пространственных и временных точек зрения способствует этому.

Творческое пространство для многих героев трилогии является не только основным, но и становится источником их жизни: «Я что скажу – и

⁵⁷ Загороднева К. В. Образ сильной личности в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Пушкинские чтения. 2012. № 17. С. 272.

это чистая правда, клянусь самым дорогим. Всю жизнь манеж для меня – как святой источник. Энергией питал, исцелял в самом буквальном смысле...» (Рубина 2011А: 295). Каждый роман трилогии построен на рассказе о жизни главного героя. Их связь с остальными героями произведения держится на том, как они видят их. Кто-то всегда существует только в творческом пространстве героев, кто-то только в реальном, а в отношении некоторых героев Петя, Захар и Лиза не могут определиться.

Пространство семьи Вильковских показывается не изнутри семьи, а с точки зрения второстепенных героев. Лиза не знает историю своей семьи, она лишь только по рассказам мамы и тети, а затем предсмертным слова Тадеуша Вильковского догадывается о роли Корчмаря в семье. Но для нее он не имеет такой страшной значимости, как для Вацлава Ратта, знающего историю создания куклы. Для Лизы Корчмарь всего лишь талисман, в который она верит без сомнения.

Трагическая судьба семьи Вильковских изначально связана со вторым типом пространства: кукольным. Когда Лизин предок Франц решает снять проклятье корчмаря со своей семьи, он использует кукольный мир, нарушает границы между реальным и кукольным пространством.

Это нарушение границы влияет на все последующие поколения. Женщины в этой семье вынуждены постоянно искать «беременного идола», рожать мальчиков с синдромом Ангельмана или вовсе отказаться от рождения ребенка.

Концентрацией кукольного пространства становятся определенные локусы: кукольный театр Львова, мастерские, магазин кукол и домашняя коллекция кукол Вацлава Ратта.

Особым локусом становится магазин семьи Прохазка, в котором находятся не только многие Петины творения, но и Эллис, которую он какое-то время прячет там от Лизы: «Обошел всю галерею, увшанную, действительно, очень добрым товаром. Стai принцесс, страшил, коней и кошечек, королей, и кашпареков, и пучеглазых гурвинеков, и ушастых спейблов, и прочего забавного люда, тихо покачиваясь, свисали с потолка на

своих странах: неслышная музыка волшебной мистерии...» (Рубина 2012: 409).

В трилогии выделяются три типа героев: всегда находящиеся в своем творческом мире, всегда находящиеся в реальном и пересекающие границу двух пространств.

Каждое произведение имеет свою неповторимую пространственно-временную модель. Пространство и время в литературе широко изучаются исследователями как в прозе, так и в поэзии (например, многочисленные работы об особенностях представления пространства и времени в лирике Бродского). Особенno следует выделить работы М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, В. Н. Топорова.

Для анализа художественного пространства нам необходимо определение хронотопа, предложенное М. М. Бахтиным в работе «Формы времени и хронотопа в романе»: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмыщенном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»⁵⁸.

Особый подход к определению пространства мы находим у Успенского в монографии «Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы». Он рассматривает отражение пространства в литературе через «точки зрения»: «В определенных случаях точка зрения повествователя может быть как-то – с большей или меньшей определенностью – фиксирована в пространстве или во времени, т. е. мы можем догадываться о месте (определяемом в пространственных или временных координатах), с которого ведется повествование. В частном

⁵⁸ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235.

случае <...> это место рассказчика может совпадать с местом определенного персонажа в произведении, т. е. автор в этом случае как бы ведет репортаж с места нахождения данного персонажа»⁵⁹.

Обратимся к первому типу героев. К нему можно отнести всех героев, связанных с обучением Анны цирковому искусству и искусству создания зеркал (Элиэзера, Лазурина, дядю Лёшу, Клавдию Ивановну Маstryкину, Элину Яковлевну Подворскую), обучением Захара созданию картин (Юрия Петровича Солонина, Манусина) обучением Пети кукольному мастерству (Казимира Матвеевича; художника Юру Проничева; портниху Тамару; механика по куклам Мирона Петровича, или Мирошу; студента Владика), друзей и знакомых циркачей (Женевьеву, Нинку, однокурсников Анны), музыкантов (Сеню, профессора Мятлицкого, Аришу), художников и искусствоведов (Андрюшу, Хавьера, Пако, Бассо, Босоту), кукловодов или коллекционеров (семью Прохазка: Тонду, Марушку, Тerezу, Магду, Зденека, Хану; профессора Вацлава Ратта).

Герои романа, которых мы отнесли к первому типу, полностью поглощены миром творчества. Вся их жизнь так или иначе связана с искусством в разных его проявлениях. Например, Казимир Матвеевич и остальные, обучающие Петю мастерству кукловодства, работают в кукольном театре. Семья Прохазка владеет мастерской по производству кукол и магазином: «На крыльце перед дверью в галерею стояла шикарная Баба Яга – кукла-великанша с аппетитным мясистым кренделем вместо носа, в который хотелось вонзиться зубами, и с таким седалищем, что, прежде чем толкнуть дверь и войти внутрь, я минут пять им любовался, обходя фигуру то справа, то слева. А когда открыл дверь и увидел там старуху, то понял, с кого создатели ваяли рекламную “страшилу”» (Рубина 2012: 407).

Профессор Вацлав Ратт – коллекционер. Его коллекцию начал собирать еще отец. Несмотря на то, что сам оживлять кукол Вацлав не мог, он всегда восхищался теми, кто может это делать. Его увлеченность куклами

⁵⁹ Успенский Б. А. «Точки зрения» в пространственно-временной характеристике // Успенский Б. А Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М. 1970. С. 80.

неоспорима; показывая Пете свою коллекцию, он рассказывает о каждой кукле с какой-то фанатической страстью:

Смотрите-ка на эту пару: Принц и Принцесса. Индонезия, XIX век.

Сколько в них нежности, а? Какие оба хрупкие – эти ручки-палочки, эта умоляющая о бережности худоба... И как целомудренно склоняют друг к другу лица, и оба смущены от любви. Куклы в отличном состоянии. Когда я пригласил Прохазок на реставрацию, мне казалось, что вот тут... на коронах у него и у нее... надо бы тронуть позолотой. Но Зденек отговорил, и теперь вижу, он был прав. Это тусклое золото не должно сверкать <...> Он задержал влюбленный взгляд на куклах, помедлил и, стряхнув с себя задумчивость, перешел к соседней витрине» (Рубина 2012: 336).

Живя в своем творческом мире, герои первого типа не пытаются из него выбраться. Их увлеченность, фанатичность удерживает их от возвращения в реальность. Поэтому только для Сени из романа «Почерк Леонардо», понимающего эту отличие Анны от остальных людей: «Единственный, кому ничего не мешал в ней, был Сеня. Однажды он сказал мне: “Все, чем располагает эта кладовка под этой сивой паклей, – и постучал себя пальцем по макушке, – всего лишь любовь, товар залежалый, налогообложению не подлежит”» (Рубина 2011А: 370). Возможно, именно потому, что Сеня тоже находится в своем творческом пространстве, хоть и не зеркальном, когда он впервые видит Анну еще ребенком, ему кажется, что она «прямо из зеркала мне на встречу выбегает...» (Рубина 2011А: 45). В романе «Синдром Петрушки» таких людей отличает то, что их поглощенность куклами и кукольным миром не является для них трагичной о чем мы упоминали, анализируя мотив гениальности как сумасшествия. Не только жизнь, но иногда и смерть у этих людей кукольная: «<...> ни моего старика Казимира Матвеевича, на которого так обижалась мама и который в награду за свои прижизненные горести получил легкую кукольную смерть:

отыграв последний в сезоне спектакль, упал за кулисами навзничь, как падает марионетка из руки кукловода» (Рубина 2012: 430).

К героям, всегда находящимися только в реальном мире, можно отнести следующих героев из «Почерка Леонардо»: Толю, Христину, Панну Ивановну, Фиравельну, Зойку, Тамару, Шуру, Володю, следователя Керлера, Абрама; из «Белой голубки Кордовы»: Марго, Ирину, Леню, Катарину, Владимира Игоревича, Нюсю, Риту, дядю Сему, тетю Ксану, Володю; из романа «Синдром Петрушки»: Бориса Горелика, Катю (Петину мать), Басю, Сильву и отца Лизы, Тадеуша Вильковского. Важно отметить, что к героям, находящимся только в реальном пространстве, Петя, смотря на всех с точки зрения кукольного мира, никогда не применяет сравнение с куклами.

Доктор Борис Горелик в произведении «Синдром Петрушки» становится рассказчиком истории любви Лизы и Пети. Замечая, что его друг находится только в кукольном мире, куда постоянно пытается втянуть и Лизу, Борис пытается заставить друга вернуться. Он постоянно напоминает Пете о том, что Лиза не кукла и ей в его кукольном мире из-за болезни становится только хуже. Сосредоточением этого является крик Бориса в последней главе. Борис пытается вернуть в реальный мир не только Петю, но и Хану, показавшую ему спрятанную Эллис:

— Послушайте, Хана! Это просто кукла. Замечательно сработанная вещь. Произведение искусства. Но это не человек, а кукла! И вы, как профессионал, это прекрасно понимаете...

Она как-то странно усмехнулась и сказала:

— Я-то понимаю... А вам случайно никогда не приходилось бывать в музее кукол театра Образцова? Не случалось заглянуть в их хранилище? Как они лежат там на полках, будто в морге, и из-под савана то рука свешивается, то нога торчит... Там смотрителем музея работала одна очаровательная дама. Так вот, рабочий стол она установила так, чтобы все тамошнее население держать под обзором. А то, говорила, стоит мне отвернуться, как они уже другие позы приняли» (Рубина 2012: 417–418).

В какой-то момент кажется, что доктор Горелик поддается «магии» кукольного мира, когда он смотрит на работу Пети, но это ошибочное предположение. Анализируя его реплики и внутренние монологи, мы приходим к выводу о том, что Бориса увлекает не кукольный мир, а человек, а именно мастерство друга. Единственный момент в романе, когда доктор Горелик почти поддается этой «магии», – это «встреча» Бориса с куклой Эллис в магазине семьи Прохазка. Дуновение ветра заставляет его поверить в то, что кукла жива и дышит, но Борис тут же сам разубеждает себя:

Не знаю, как я не сверзился со стремянки... У меня похолодели руки, сердце заполошно зачастило, а в горле перекрыли кран. И прошло еще два-три мгновения, прежде чем я, взбешенный самим собой и своей идиотской паникой, положил ей на грудь ладонь и сразу же отдернул: это была мягкая податливая плоть... Я потянул вниз декольте тяжелого зеленого шелка и все понял: он использовал медицинские силиконовые имплантанты, он вживил их в тканине менее виртуозно, чем какой-нибудь пластический хирург, – вероятно, для того, чтобы в танце грудь волновалась и дышала, будто живая <...> Так что же сейчас-то с тобой происходит, отчего ты столбом стоишь, не торопясь завернуть ее в покрывало и слезть со стремянки? Никакой тайны в ней нет, только талант и работа, Петькины талант и работа, он и сам повторял это много раз (Рубина 2012: 418).

Мать Пети, Катю, так же, как и мать Захара, Риту, нельзя отнести к творческому пространству. Они были живыми людьми. Например, Катю, несмотря на ее художественное образование всегда больше интересовали люди, чем куклы. Поэтому и встреча с Казимиром Матвеевичем не встреча с кукольником, а встреча с человеком из прошлого, возможность вспомнить Львов. Но именно об этой встрече она жалеет больше всего, так как считает, что частично виновата в том, что ее сын попал в другой мир: «Уже на исходе последних сил, уже не вставая, мама призналась мне, что жалеет о своем

попустительстве: мол, нельзя было в детстве пускать меня в Южный к Матвеичу, нельзя было позволять настолько “прилепиться” к кукольному делу, настолько в нем “пропасть”» (Рубина 2012: 425).

Полячка Бася, как и мать Пети, тоже живая. У нее есть только один мир – реальный, о кукольном мире она даже не задумывается. К такому выводу можно прийти после анализа эпизода, когда Петя принес домой к Басе младенца – Лизу. У Баси даже не возникает мысли подумать о ребенке как о кукле, она находит обычное для реального мира объяснение Петиному поступку: ребенок всего лишь захотел сестричку. Так же не возникает и мысли об особенности куклы и у Сильвы, который, найдя после смерти Виси Корчмаря, отдает его поиграть детям соседей: «Я соседкиным внучкам давал поиграть, потому и забыл. Такие девочки славные... А щас вдруг вспомнил: ё-моё, куклу-то Петьке надо отдать. Она ведь старинная, правда? Лет, скажем, восемьсят, или даже сто? И заметь, большая, чуть не метр, а? Наверняка еще от пани Лели осталась» (Рубина 2012: 114).

С реальным миром Басю связывают ее поступки. Она всю жизнь старается помочь людям, окружающим ее, не прося ничего взамен. По воспоминаниям бабушки Бориса, полячка во время войны помогала еврейским детям:

Она выводила из гетто еврейских детей, <...> И переправляла их митрополиту Шептицкому. Тот их распределял по монастырям, они там выживали... Говорю тебе – она ангел, она – святая» (Рубина 2012: 387). Спасает она и Петю с Лизой, когда перед смертью говорит Пете о том, что им стоит опасаться Тедди: «<...> ведь это она спасла нас, меня и Лизу, одной только фразой, произнесенной серыми, почти мертвыми губами, уже не боясь оговорить, оклеветать, ничего уже не боясь, даже смерти (Рубина 2012: 439).

Володя – первый возлюбленный Анны из романа «Почерк Леонардо», хоть и является циркачом, но не погружен в искусство полноценно. Он

отличается от всех остальных героев романа, связанных с цирком. Закончить цирковое училище, а затем продолжать работу в этой области заставляет его только любовь к Анне и его вера в то, что она его «выбрала» (Рубина 2011А: 186).

В реальном мире живет Тедди, но его сложно назвать живым человеком. Петя в воспоминаниях его называет «троллем»: «Ты ведь знаешь мои странности. Я с детства умел различить эту породу... даже не могу произнести – “людей”. Это тролли такие, подземный народец, с любопытством исследующий жизнь человека» (Рубина 2012: 443). Отношения Тедди с людьми строятся на страхе, до определенного момента ему никто не может противостоять. В романе не показаны все страшные поступки Тедди, но уже двух, о которых рассказывается подробно, читателю достаточно для понимания того, что в душе у этого человека не осталось ничего живого.

К третьему типу героев, переходящих границу между мирами, можно отнести Анну, Машуту и Риту (биологическую мать Анны) из «Почерка Леонардо», семью Вильковских, Петю, Лизу и кукол-марионеток «Синдрома Петрушки». В «Белой голубке Кордовы», как нам кажется, к такому типу героев можно отнести только Захара, ведь только он из всех героев переступает границу, примеряет на себя роль Творца.

Ю. М. Лотман отмечает, что то, как текст делится границей, является одной из существенных его характеристик. Нарушение границы является невозможным: «Граница, делящая пространство на две части, должна быть непроницаемой, а внутренняя структура каждого из подпространств – различной. Так, например, пространство волшебной сказки отчетливо членится на “дом” и “лес”. Граница между ними отчетлива – опушка леса, иногда – река (битва со змеем почти всегда происходит на “мосту”). Герои леса не могут проникнуть в дом – они закреплены за определенным

пространством. Только в лесу могут происходить страшные и чудесные события»⁶⁰.

Творческое пространство Анны, а именно зеркала, несколько раз пересекаются с реальным пространством. Во-первых, Анна считает, что ее настоящая мать не умерла, а просто ушла в зеркало. Во-вторых, когда Машута начинает сходить с ума в реальности, внутренние зеркала Анны начинают разрушаться: «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...» (Рубина 2011А: 253). В-третьих, встречу Володи с Нютой автор показывает не только с точки зрения Анны, но и с точки зрения Володи: «Для меня это было, как... как потусторонний мир! Помню, входим мы. Напротив, чуть сбоку – зеркало на стене, коридор отражает. Кто по коридору идет, сначала в зеркале появляется, потом уже лично к вам выходит. И вот выбегает из огромного этого зеркала навстречу нам егоза: рот зубастый, глаза горят, хохочет-заливается» (Рубина 2011А: 48). В-четвертых, нарушение двух пространств происходит несколько раз при встрече Нюты с природным зеркалом – водой. Дважды Нюта находится на этой границе между мирами, но ее преследует ощущение, что ее время покинуть реальное пространство еще не пришло. И только в третий раз она исчезает в пространстве между двумя зеркалами, созданными природой: водой и небом.

Лизину семью нельзя отнести к первому типу, так как большую часть своей жизни они живут в реальном мире. Но и ко второму их отнести нельзя, так как сюжетная линия, связанная с Корчмарем, раскрывает тайну: все женщины в семье Вильковских в какой-то момент обращаются к кукольному миру за помощью: «вереница огненноволосых женщин, в погоне за беременным идолом» (Рубина 2012: 250).

⁶⁰ Лотман Ю. М. Композиция словесного художественного произведения // Лотман Ю. М. Структура художественного текста. СПб., 1998. С. 145.

Петя понимает, что кукольный мир для него становится родным уже после первого увиденного им кукольного представления, он отдает душу на служение кукльному миру: «В самую точку о вашем дьявольском ремесле. Душу, душу – на службу! И – бесповоротно, безвозвратно, до гроба» (Рубина 2012: 331). Но в тот же момент он встречает и Лизу и вынужден из-за своей любви каждый раз пересекать границу реального и кукольного миров. Для него нахождение среди кукол – это счастье: «В своей империи он был могуществен и абсолютно счастлив. Самый счастливый властелин самой счастливой из всех когда-либо существовавших на свете империй» (Рубина 2012: 399). Трагичность их с Лизой судьбы, несчастье в реальной жизни Петя компенсирует своим счастьем в кукольном мире. Именно ощущение счастья и определенности заставляет Петю каждый раз пытаться утянуть в свой мир Лизу, хотя он и понимает, что она не принадлежит кукльному миру. Контроль над марионетками становится Петиной привычкой, частью жизни. Он думает, что если он сможет управлять Лизой, как одной из своих кукол, то сделает и себя, и Лизу счастливее: «Что это было, когда он сжимал меня так, что я дышать не могла, и скрипел зубами даже во сне: он боялся расстаться со своей главной куклой. Ведь это означало перевести меня в ранг живой женщины, означало признать во мне живого человека» (Рубина 2012: 268). Что означало бы полную потерю контроля над их отношениями.

Для Пети соотнесенность реального и кукольных миров постоянно меняется. Обращаясь с людьми как с куклами, пытаясь подчинить их умелым рукам кукловода, с куклами Петя всегда стоит на равных, относится к ним как к живым людям: «Иногда он наказывал ту или другую, не оживляя ее неделями. Потом они мирились. Однажды я сам видел такое примирение, вроде бы шутливое <...> Но я-то видел его лицо в тот момент, когда, проходя мимо висящей на стене компашки, он легонько тронул одну из кукол плечом и что-то с нею сделал. Та открыла глаза, и он насмешливо проговорил: “Ну? Отозлилась? Будешь еще выкрутасничать?”» (Рубина 2012: 397–398).

Погруженность Пети в кукольный мир настолько глубока, что его знакомые приписывают ему магические способности. Хана просит Петю оживить ее после смерти: «Я говорю ему: «Петя, когда я сдохну, приди и просто коснись меня своей животворящей лапой. Я тогда сразу поднимусь...»» (Рубина 2012: 412), а Вацлав Ратт, когда Петя подвергает сомнению способность Корчмаря приносить девочек в семью, говорит о невероятной способности Пети оживлять неживую куклу:

А вы-то сами, вы-то – кто? Искусство ваше проклятое, магическое – это что? не ворожба? Когда расписанная деревяшка в ваших руках оживает, это как называется? не ворожба?

– Нет! <...> Не ворожба, а мои руки <...> Мои руки и моя интуиция.

– Руки! <...> А вы поглядите-ка на свои руки <...>

Гигантская тень на стене, отбрасываемая этими крыльями, полностью опровергала Петины слова: казалось, что пальцев не десять, а куда больше, и в каждом не три, а четыре фаланги (Рубина 2012: 367).

Но не только Пете приписывают магические способности. Отличия Анны и Захара также заставляют людей видеть в них что-то большее, чем талант. Людям вокруг них кажется, что они обладают особыми способностями. Захару, как и Пете, говорят о том, что у него есть возможность превращать живое в неживое. Абсолютно противоположную способность видят в Анне. Еще в цирковом училище, когда она предсказывает смерть однокурснице, это считают не просто предсказанием, а проклятием.

Петина любовь к куклам противопоставляется Лизиной любви к природе, чему-то живому. Это замечает Борис, когда отвозит Лизу на природу, считая, что это поможет ее выздоровлению: «Она была так счастлива! Более благодарного, более впечатленного посетителя этот ботанический сад вряд ли видел. Она ахала, оборачивалась еще на какой-нибудь указанный мной кактус или куст, вспыхивала любованием и.

радостью – я даже подивился этим реакциям на фоне седативных препаратов» (Рубина 2012: 275–276).

Петина увлеченность куклами пугает Лизу еще задолго до появления гениального творения – Эллис: «Лиза <...> оказалась совсем непригодна к нашему делу. Увы, это бывает: прирожденных кукольников мало. Но она сопротивлялась любой моей попытке чему-то ее научить, ревновала меня к сцене и куклам, всыхивала, когда видела мои вынужденные – за ширмой – физические соприкосновения с какой-нибудь актрисой во время спектакля (неважно, сколько лет этой бедной пенсионерке было, и неважно, в какой адской тесноте мы – вспотевшие, как лошади, толклись)» (Рубина 2012: 476).

Но именно появление Эллис становится для Лизы невыносимым. Их схожесть, фактически идентичность пугает Лизу. Кукольный двойник становится для нее показателем того, что Петя может создать себе копию Лизы, ту, которая сможет находиться с ним в кукольном мире. Поэтому ей кажется, что Эллис забирает ее душу, и Лиза готова на все, даже периодически возвращаясь в кукольный мир, который ее так пугает, лишь бы этот страшный двойник исчез из ее жизни: «Мартын мой, Мартын… продай ее! Умоляю, продай ее! А лучше – уничтожь! И все сразу кончится… Все уйдет, уплывет, как мрак и ужас… Горе кончится! Убей ее, Мартын-и-ин!!! Я буду опять выступать, хочешь?! Я опять выйду на эту проклятую сцену, только убей ее!!!» (Рубина 2012: 246).

Эллис становится кошмаром не только Лизы, но и своего создателя. Она снится ему в кошмарах, кажется, что он не может узнать, которая из них его жена, Лиза. Этот сон заставляет Петю задуматься о том, чтобы продать куклу. Но гордыня за свое творение, заработка и возможность хоть иногда уходить в свой идеальный мир, имея власть, возобладает над страхом потерять Лизу: «Знаю, и ты одно время думал, что так оно было бы лучше. Но у меня не хватило духу. Если б ты только знал, сколько в нее вложено труда и искусства! Да и на что бы мы стали жить? <...> Даже если б я решился Эллис продать – а ее можно продать за большие деньги, – все равно на всю жизнь нас бы это не обеспечило; да и как подумаю, что моя бедная

гениальная малютка навек обречена стоять за стеклом в чьей-то частной коллекции или в музее... и никогда больше – ни шажка по сцене, ни взмаха руки под музыку, ни единого грациозного пируэта...» (Рубина 2012: 483–484).

В романе границы двух миров переходят не только люди, но и куклы. Каждый раз в руках умелого кукловода кукла оживает и становится как бы частью реального мира. Она обладает определенным характером, привычками, жестами:

Тут марионетка, обиженная, что от нее отвлеклись, подняла к Пете горбоносое лицо, решительно протянула руку и требовательно подергала его за брюки. Тот приветливо кивнул: “О, натюрлих, майн херц!” – и, внезапно перейдя на немецкий и напрочь стряхнув с Фаустуса всякую загадочность и тоску, выдал всевдомонолог сегодняшнего таксиста, с непременным “шайсе” через каждое третье слово, мгновенно превратив почтенного средневекового доктора в турка-эмигранта (того, что держит лавочку, где за пять-семь евро вы покупаете курицу на гриле), да с соответствующими ухватками, с соответствующим акцентом; а когда турок решил, что пришло время намаза и повалился на колени, выставив в сторону профессора острый зад, тут уже обессилевший от смеха, плачущий Ратт лишь руками замахал, прося пощады... (Рубина 2012: 344).

Разделение героев по типу пространства позволяет лучше осознать точки зрения персонажей романа на реальное и творческое пространство. Реальное пространство в романе «Синдром Петрушки» представлено городами: Прага, Львов, Иерусалим, Томари, Берлин, Самара, Толедо. Разница между героями, находящимися в реальном и кукольном пространстве, наиболее показательна на примере представления городов в их сознании. Львов, Прага, Иерусалим – города, в которых были и Петя, и Борис, лучше всего показывают разницу в мировоззрениях героев.

Боря из романа «Синдром Петрушки» жил в Львове все детство, для него это город, связанный с воспоминаниями о взрослении и особенной атмосфере. Вспоминая Львов, доктор Горелик, думает об определенных, знаковых для него местах:

Не знаю, кем и когда рождена была легенда, что кофе на Армянской – это лучший кофе в мире. Чужим там вполне могли подать порядочное пойло. Просто чужие-то почти и не забредали – не слишком очаровательное было место: сесть практически негде, десерта никакого... Да и сама эта уочка, со своим, замечательных, конечно, пропорций, но таким облупленным храмом... Почему же Армянская у нас котировалась выше всех прочих мест в городе? Здесь можно было застать того, чей адрес и телефон давно потерял, здесь оставляли друг для друга передачки, документы и записки. «Я оставлю для тебя на Армянской», – привычная фраза, оброненная на бегу, выкрикнутая из окна трамвая, шепотом сказанная в «читалке» института... (Рубина 2012: 57–58).

Когда же Петя вспоминает о Львове, он думает только об особой архитектуре, кукольности города: «Лики и фигуры – эти куклы – были тут везде: на фасадах домов, над брамами и окнами, в основании круглых, как бокал, узорных балкончиков, в нишах, на портиках... Это взволновало его и даже потрясло: театр вырвался на улицу и правил бал, незаметно затягивая в волшебную игру целый город <...> Мальчик был очарован, покорён, счастлив: наконец-то он оказался там, где и должно жить людям. Таким и должен быть настоящий кукольный город» (Рубина 2012: 186–187). Для главного героя этот город навсегда остается местом встречи с его главной куклой.

То же самое читатель наблюдает и в описании героями Праги. Борис видит Прагу как обычный город, в то время как для Пети это: «<...> самый грандиозный в мире кукольный театр. Здесь по три привидения на каждый дом <...> ты обратил внимание, что дома здесь выстроены по принципу

расставленной ширмы, многоплоскостной? Каждая плоскость – фасад дома, только цвет иной и другие куклы развесаны. И все готово к началу действия в ожидании Кукольника...» (Рубина 2012: 67).

Иерусалим же для Пети становится только местом, где на лечении находится его любимая. Он не замечает прекрасную природу, окружающую его, которую описывает доктор Горелик, выезжая за город вместе с Лизой.

Для Захара реальное пространство является лишь вдохновением для картин. Он видит влияние природы на творчество художника, выделяет с какого реального пейзажа художник мог привнести цвет или сюжет в свою картину: «Он смотрел на недобро оживающий глубинными огнями город, на тлеющий потаенным жаром костер, который – если раздуть его – мог заняться с исполу внезапным пламенем, каким занимался на полотнах Эль Греко – ни на кого и ни на что не похожего мастера. Вот что-то принес сюда с Востока, из своей Византии» (Рубина 2011Б: 120).

Соотношение реального и творческого пространств в трилогии не равноценно. Пространство в трилогии показывается через героев и их возможность находится в том или ином мире, пересекать границу между мирами. Пересечение границ пространств в трилогии является главным толчком к развитию сюжетного повествования. Живые люди, пересекающие границу, всегда чем-то жертвуют: Лиза и Машута – своим здоровьем, Анна и Захар умирают, Петя же теряет свое гениальное творение и почти теряет себя. Большая часть действий в романе происходит в кукольном мире, так как в нем находится главный герой произведения и куклы, которыми он управляет. Но реальное пространство не дает герою полностью погрузиться в его идеальный мир, поэтому к концу произведения соотношение пространств меняется: герой пытается окончательно перейти в реальный мир, который становится для него важнее.

Заключение

Одна из основных тем трилогии: мир творческого человека. Дина Рубина показывает состязание главных героев с Творцом и то, к чему оно приводит. Герои, хоть и пытаются состязаться с Творцом, но осознают его власть над собой, понимают, что несмотря на все их попытки, судьба все равно выстроит их жизнь по известному только ей порядку. Драматизм создается оппозициями: счастье творения и болезнь – очарованность своим творением; жажда любви и жажда власти; творческий и реальный мир; живое и мертвое; тело и душа. Автор постоянно играет с читателем, заставляет его задуматься о правильности выбора, который кажется естественным и верным сначала. Для героев конфликтной оказывается принадлежность двум мирам – реальному и творческому. Творческое пространство их не отпускает, но в тоже время реальный еще более притягивает.

Силу и глубину конфликта: талант создания красоты и опасность породить смертельную болезнь, оживление неживого и угроза живым чувствам, полноте жизни – Д. Рубина передает средствами композиции: пересечение реального и творческого пространств героями; взаимопроникновение реальной, творческой и детективно-мистической сюжетных линий; смена точек зрения, с которых ведется повествование, что создает иллюзию многомерности, таинственности жизни.

Художественное пространство трилогии плотно обжито не только людьми, но и вещами. В романе «Почерк Леонардо» – это зеркала, в «Голубке Кордовы» – картины, а в «Синдроме Петрушки» – куклы.

Мир трилогии подробен, многоцветен, затягивает читателя. Кажется, иногда, что автору хочется попробовать себя в создании не только полнокровных образов героев, но и образов кукол, изображении картин, а также в создании цирковых трюков. В каждом из романов нет двух предметов искусства. Они отличаются не только внешне, но и по характеру и истории создания

Творчество в трилогии является связующим элементом на всех уровнях повествования. Но особенно это видно на мотивном уровне трилогии. Мотивы судьбы, одиночества, смерти, двойничества и гениальности как сумасшествия являются традиционными приемами мировой литературы. Д. Рубина использует их для характеристики и главных персонажей и второстепенных; для мистификации «обычной» жизни; для усложненной композиции романа.

«В наше время в прозе побеждает артист»⁶¹, – утверждает Д. Рубина в одном из интервью. Игра приемов – от романтических – до постмодернистических – в романе «Синдром Петрушки» образует интертекстуальное поле; разнообразие культурных кодов активизирует читателя.

Перспектива исследования видится нам как близкая – феномен творения и Творца не только в трилогии, но и во всей прозе Д. Рубиной, так и более отдаленная – тема счастья и трагедии художника в современной литературе.

⁶¹ Рубина Д. И. В наше время в прозе побеждает артист // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/interview/izvestia2014.html> (дата обращения: 20.03.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.

Библиография

Источники художественных текстов

1. *Рубина Д. И.* Белая голубка Кордовы. М.: Эксмо, 2012. 704 с.
2. *Рубина Д. И.* Синдром Петрушки. М.: Эксмо, 2011. 544 с.
3. *Рубина Д. И.* Почерк Леонардо. М.: Эксмо, 2011. 634 с.

Интервью

4. *Рубина, Д. И.* Береги Дев! // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/interview/tair2011.html> (дата обращения: 24.04. 2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
5. *Рубина Д. И.* Биография // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.dinarubina.com/biography.html> (дата обращения: 13.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
6. *Рубина Д. И.* В наше время в прозе побеждает артист // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/interview/izvestia2014.html> (дата обращения: 20.03.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
7. *Рубина Д. И.* Вижу – думаю – пишу // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <https://rg.ru/2008/07/23/rubina.html> (дата обращения: 23.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
8. *Рубина Д. И.* Зачем я собираю кукол // Dolly. 2013. Апрель. С. 18–24.
9. *Рубина Д. И.* Между земель, между времен // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: http://www.dinarubina.com/interview/kultura_tv_2010.html (дата обращения: 14.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
10. *Рубина Д. И.* Меня трясет, когда я слышу что-то о «женской литературе» // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL:

<http://dinarubina.com/interview/rg2010.html> (дата обращения: 30.04.2015).

Загл. с экрана. Яз. рус.

11. *Рубина Д. И.* Не люблю любое «собрание» // Российская газета [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.rg.ru/2013/10/03/rubina.html> (дата обращения: 10.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
12. *Рубина Д. И.* Никто из писателей не был душкой // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/interview/litacademia.html> (дата обращения: 13.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
13. *Рубина Д. И.* Писатель – это рентген, который просвечивает всё // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/interview/ok2012.html> (дата обращения: 20.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
14. *Рубина Д. И.* По характеру я страшный интроверт! // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: http://dinarubina.com/interview/wikers_weekly2013.html (дата обращения: 21.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
15. *Рубина Д. И.* То, чего не выносит душа, чрезвычайно вредно для личности // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/interview/odnako2012.html> (дата обращения: 29.03.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
16. *Рубина Д. И.* Тянет в незнакомые места // Российская газета [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <https://rg.ru/2015/12/10/rubina.html> (дата обращения: 20.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
17. *Рубина Д. И.* Я никогда не была очарована существом, носящим громкий титул царя природы // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/interview/jeps.html> (дата обращения: 21.04.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.
18. *Рубина Д. И.* Я решила описать тяжелую, страстную, идеальную любовь // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/interview/metronews2010.html> (дата обращения: 30.04.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.

19. Ток-шоу «Линия жизни». Дина Рубина / реж. Константин Владимиров // Сайт телеканала «Культура» [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20872/episode_id/154261/video_id/154261/ (дата обращения: 06.05.2015). М., 2011. 52 мин. Передача вышла в эфир в 2011 г.

Научная литература, литературная критика

20. *Басинский П. В.* Смерть в зеркале // Российская газета [Электронный ресурс]: [сайт]. URL:<http://rg.ru/2008/05/19/rubina.html> (дата обращения: 21.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
21. *Барашкова С. И., Желобцова С. В.* Особенности поэтики современной женской прозы // Вестник ЯГУ. 2009. Т. 6. № 2. С. 98–102.
22. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М: Искусство, 1986. 444 с.
23. *Беззубцев-Кондаков А.* Смерть Пигмалеона // Топос. Литературно-философский журнал. [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.topos.ru/article/6702> (дата обращения: 09.05.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.
24. *Вайнштейн Г.* Дина Рубина. Люди воздуха. Трилогия. // Новый журнал. 2011. № 5. С. 11–15.
25. *Воронцова В.* Дина Рубина. Белая голубка. Место для нового героя // Проза. ру [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.proza.ru/2010/05/31/466> (дата обращения: 15.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
26. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М: Лабиринт, 2008. 349 с.
27. *Ганнушкин Б. П.* Клиника психопатий, их статика, динамика, систематика. Н. Новгород: Изд-во НГМА, 1998. 128 с.
28. *Гаспаров Б. М.* Послесловие. Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. С. 274–303.

29. Гинзбург Л. Я. Вещный мир // Гинзбург Л. Я. О лирике. Л.: Сов. Писатель, 1974. С. 311–353.
30. Дейнега В. В. Проблематика и поэтика романа Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Вестник Запорожского национального университета. Филологические науки. 2010. № 1. С. 18–21.
31. Дмитриев Д. Несерьезный писатель // Знамя. 2002. № 3. С. 218–220.
32. Дубова Г. Роман-реставрация и роман-фальсификация // Сайт Полит. ру [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://polit.ru/article/2010/09/03/dirub/> (дата обращения: 11.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
33. Загороднева К. В. Образ сильной личности в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Пушкинские чтения. 2012. № 17. С. 272–277.
34. Загороднева К. В. Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2012. № 3. Т. 1. С. 67–74.
35. Загороднева К. В. Художественные особенности романа Д. Рубиной «Почерк Леонардо» и его пушкинская проекция // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2012. № 1. Т. 1. С. 46–54.
36. Знятдинова Д. Д. «Иаковский код» в трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» // Известия УрФУ. Серия 2: Гуманитарные науки. 2014. № 4. С. 178–185.
37. Иличевский А. Дина Рубина // Книжное обозрение. 2007. № 46. С. 9–10.
38. Иличевский А. В цыганском зеркале // Книжное обозрение. 2007. № 39. С. 5.
39. Колядич Т. М. Мотивный дискурс в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Интернет-газета newslab.ru [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://newslab.ru/article/267083> (дата обращения: 15.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
40. Липневич В. Универсаль беллетристики // Знамя. 1999. № 12. С. 207–209.

41. *Липовецкий М.* Акунин и другие злодеи // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: материалы междунар. практич. конф.; ПГПУ. Пермь, 2007. Ч. I. С. 125–151.
42. *Липовецкий М.* Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 224–245.
43. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство. М: Академич. Проект, 2011. 240 с.
44. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб: Искусство–СПб, 1998. С. 14–285.
45. *Лотман Ю. М.* Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1992. С. 377–380.
46. *Луценко Е.* Лопнувший формат // Вопросы литературы. 2009. № 5. С. 100–113.
47. *Копылова В.* Петрушкины слезки // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/mk2010.html> (дата обращения: 15.03.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
48. *Максимова Н. В.* Курсив в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Гуманитарные исследования. 2012. № 3. С. 133–136.
49. *Некрасова Е.* «Код да Винчи» Дины Рубиной // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/critique/nudelman2010.html> (дата обращения: 15.05.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.
50. *Несынова Ю. В.* Мотив кукольности в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» // Филологический класс. 2015. № 2. С. 75–81.
51. *Нудельман Р.* Так похожи на людей // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://dinarubina.com/critique/nudelman2010.html> (дата обращения: 15.05.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.
52. *Осипов А. И.* Интервью по личным вопросам // Силуэт. 2005. № 3. С. 72–77.
53. *Павлов Ю.* Дина Рубина. Портрет на фоне русскоязычных писателей и Франца Кафки // Российский писатель [Электронный ресурс]: [сайт].

- URL: <http://www.rospisatel.ru/pavlov-rubina.htm> (дата обращения: 26.03.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
54. *Пановица В. Ю.* Метафорическое моделирование дара в трилогии Дины Рубиной // КиберЛенинка [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/> (дата обращения: 15.05.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.
 55. *Пановица В. Ю.* Метафорическая модель «Жизнь – это театр кукол» в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» // Вестник науки Сибири, 2013. № 1. С. 258–262.
 56. *Пановица В. Ю.* Метафорическое моделирование как принцип организации романной структуры (на материале романного цикла Д. Рубиной): автореф. дис. канд. филол. наук. Кемерово: КемГУ, 2014. 23 с.
 57. *Пановица В. Ю.* Мотив двойничества в трилогии «Люди воздуха» Д. Рубиной: сюжетно-композиционное и вербально текстовое воплощение // Вестник Сибири. 2013. № 4. С. 215–223.
 58. *Пановица В. Ю.* Роль обратимых метафорических моделей в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» // Вестник науки Сибири, 2013. № 2. С. 155–160.
 59. *Парамонова А. В., Фролова Г. А.* Ключевые мотивы в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо» и «Синдром Петрушки» // Альманах современной науки и образования. 2015. № 6. С. 122–124.
 60. *Прохорова Т. Г., Фаттахова Р. Р.* Особенности повествовательной структуры романы Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Филология и культура. 2014. № 2. С. 160–163.
 61. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура: [Сб. ст.] / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики; [Отв. ред. Т. В. Цивьян]. М: Наука, 1983. С. 80–108.

62. Успенский Б. А. «Точки зрения» в пространственно-временной характеристики // Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. С. 80–107.
63. Шафранская Э. Ф. Дина Рубина // Русская словесность. 2011. № 3. С. 45–57.
64. Шафранская Э.Ф. Дина Рубина: продолжение чеховских традиций // Русская словесность. 2003. № 7. С. 70–72.
65. Шафранская Э., Пономарева Т. Ориенталистские и постколониальные мотивы в современной литературе: «На солнечной стороне улицы» Дины Рубиной и «Нас там нет» Ларисы Бау // Русская словесность. 2014. № 1. С. 34–42.
66. Шафранская Э. Ф. Синдром голубки. Мифопоэтика прозы Дины Рубиной. СПб: Свое Издательство, 2012. 470 с.
67. Шишкова-Шипунова С. Е. Почерк голубки // Знамя. 2010. № 5. С. 150–161.
68. Шульпяков Г. Проза, которая никогда не станет текстом // Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.dinarubina.com/critique/shulpiakov.html> (дата обращения: 07.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
69. Эдельштейн М. Вокруг Дины Рубиной // Лехаим [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/215/edelshteyn.html> (дата обращения: 01.05.2015). Загл. с экрана. Яз. рус.
70. Ялом И. Лечение от любви и другие психотерапевтические новеллы. М.: Класс, 1997. 288 с.
71. Ronell A.P. Introducing Dina Rubina // Some thoughts on Russian Language Israeli Fiction. 2008. P. 197–231.
72. Treewater-Lipes R.N. Jewish Russianness or Rusian Jewishness: Dina Rubina and the Russian-speaking Allyah Identity // Новейшая история России. 2014. С. 181–189.