

УДК 821.161.1 + 82-1

М. Ф. Климентьева

Томск, Россия

**ОРНИТОЛОГИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
СЮЖЕТА О БЛУДНОМ СЫНЕ В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ
«РУССКАЯ КАНАРЕЙКА»**

Рассматривается репрезентативный «вечный сюжет», преломленный в новом романе Дины Рубиной в образе птицы как нарративного феномена, организующего образную, композиционную, повествовательную структуру текста. Архетип птицы естественно входит в хронотоп романа, русская канарейка приобретает знаково-метафорическое значение и вписывает историю о Блудном сыне в современную картину мира.

Ключевые слова: картина мира, «вечный сюжет», архетип.

Новый роман Д. И. Рубиной «Русская канарейка» выходил в свет в течение 2014 г. Общее название романа конкретизируется названиями трех его книг: «Желтухин», «Голос», «Блудный сын». Именно последняя книга нарочито актуализирует евангельский сюжет, широко распространенный в русской и мировой литературе. Кроме того, дважды появляется в тексте романа оратория «Der verlorene Sohn», «Блудный сын» немецкого композитора XVIII в. Маркуса Свена Вебера; главная партия барочной оратории оркестрована в финале последней книги неким современным английским композитором на два голоса – голос греха и голос чистоты. Помимо музыки, сюжет Блудного сына вписан в текст романа картиной Рембрандта, причем художественное осмысление полотна Рембрандта соответствует сюжету, идейному смыслу романа и самой его архитектонике: «В чужих странах блудный сын *забыл родной язык*, так что, вернувшись, не мог попросить слуг позвать отца и в отчаянии *закричал*, то есть *криком запел* – и тогда слепой старик-отец узнал его голос...» [1, с. 433].

Орнитологическая репрезентация «вечного сюжета» происходит прежде всего на сюжетно-композиционном уровне: в прологе первой книги главный герой, перодевший «приятной старой дамой», сообщает заинтересованным слушателям в пражском ювелирном магазине, что «на Востоке во многих лавках вешают клетку с канарейкой. И чтоб веселее пела, удаляют ей глаза острием раскаленной проволоки» [2, с. 10]; в финале романа главному герою выкалывают глаза; в эпилоге истории Блудного сына он становится слепым отцом своего сына, нового Голоса.

Климентьева Маргарита Фёдоровна – кандидат филологических наук, учитель литературы высшей квалификационной категории Гуманитарного лицея города Томска (ул. Говорова, 50, Томск, 634057, Россия, mfk5811@gmatl.com)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 36–42.

© М. Ф. Климентьева, 2015

В начале романа начинает звучать «безгрешный голос» канарейки, в конце романа «голос греха и вины постепенно уступает первозданной чистоте детства, сходит на пианиссимо, отодвигаясь на второй план и вовсе растворяясь... <...> звучит <...> мальчишеский альт <...> звенящий ключ во вселенной: Я – Голос!.. Я – Голос!..» [1, с. 443].

Голос в романе связан, прежде всего, с образом главного героя, оперного певца, обладателя уникальной голосовой эмиссии – контратенора Леона Этингера, получившего именно благодаря голосу еще в Армии обороны Израиля, а затем и в контртеррористическом отделе Моссада кодовое имя – оперативный псевдоним Кенар Руси. Так голос оперного певца и голос «артиста» кенаря Желтухина и его потомков приобретают особую романную функцию высшего критерия, категорического культурно-нравственного императива. Пение и голос, таким образом, – равные категории, соединенные и художественно осмысленные в сюжете романа.

По мнению М. Ямпольского [3, с. 249], голос в европейской традиции всегда имел двойной статус. Во-первых, голос – это носитель смысла, артикулированного языка. Во-вторых, чтобы язык мог состояться, голос должен исчезнуть, раствориться в различиях, организующих смысл. Согласно фонологии Трубецкого-Якобсона, «звуковые противопоставления, которые могут дифференцировать значения двух слов данного языка» [4, с. 37], образуют мельчайшие единицы смысла, не имеющие никакого акустического субстрата [5, с. 105]. Фонологическому обеззвучиванию и исчезновению голоса противостоит пение, архетипом которого в романе становится не аллегорическое традиционное пение соловья, но голос русской канарейки. Пение птицы естественным образом является *phone* – звуком, и этот звук претендует на выражение смыслов, неартикулированной экспрессивности. Более того, название всех трех романов, наименование его первой части – «Желтухин» (выдающийся певчий кенарь), второй части – «Голос», посвященной почти исключительно главному герою певцу, фонологически, так сказать, орнитологически репрезентирует третью часть романа «Блудный сын».

Повествовательная структура текста романа причудливо орнаментирована «плановой песней» канарейки: «<...> в воздухе легчайшими перышками мерцали его вздохи-попискивания, затем вздулся тугой шар тишины, и в нем вначале короткими побаловками, низами, синичкой грянула звонкая серебристая россыпь, широко и вольно разливаясь, вознося мелодию ввысь, заплетая длинные витые пряди, подстегивая себя увертливой скороговоркой флейты. <...> И заканчивалось артистично: звонкими отбоями» [2, с. 60]. Нарратив большого романа подчиняется, по сути, этой прихотливой песне хорошего домашнего певца, что нарочито подчеркивается специальным авторским приемом: «И тогда витиеватый наш сюжет, посакал бы совсем в иные степи, в поисках иных, так сказать, изобразительных средств» [6, с. 409], «странный это роман, где Он и Она встречаются друг друга чуть ли не в конце; где сюжет норовит ускользнуть и разлиться на пять рукавов; <...> где перед каждой встречей громоздится высокая гора жизни, которую автор толкает, подобно Сизифу, то и дело оступаясь, удерживая вес, вновь напирая плечом и волоча эту нелепую повозку вверх, вперед, к эпилогу (где всех нас встретит, бог даст, знаменитое верхнее до), – обреченно тащит ее, вопреки здравому смыслу и законам сюжетосложения <...>» [6, с. 330–331].

Повествующий субъект, нарратор, не растворяется в художественной ткани романа, в феноменологичности его стиля, тогда как воспоминания о прошлом, принадлежащие героям, но взятые автором, ретроспекции, резкие повороты сюжета, а также их нарративное восприятие возводятся в разряд абсолютной достоверности, подчиняющейся особой сюжетной закономерности. Роман Д. Рубиной, как и любой литературный текст, представляет собой сложную конструкцию мо-

тивов, деталей, ситуаций, не выпадающих из общей романной концепции. При этом особое нарративное значение приобретает птичья тема и образ птицы, соответствующие всем пяти критериям нарратива (по В. Шмиду)¹: релевантность, непредсказуемость или парадоксальность, консекутивность или событийность, необратимость и неповторяемость.

Канареечный род Желтухиных, начатый Желтухиным I, не «почившим в бозе», но застреленным 19 октября 1941, «через два дня после того, как румынские войска заняли Одессу» («герой и храбрец» <...> «умолк, снятый метким выстрелом» [2, с. 195]), соединяет в сюжете романа две семьи, две основные сюжетные линии, сначала два художественных пространства – Одессу и Алма-Ату – и два пространственных текста, затем топос романа расширяется: потомок героического родоначальника Желтухин V путешествует из апортовых садов Алма-Аты в Париж, Бельгию и Лондон.

Безусловно, главным сюжетным событием становится встреча главных героев, их узнавание друг друга через песенку «Стаканчики граненые» и семейного кенаря Желтухина: «Но ведь так не бывает» – «<...> четыре поколения, кричащие <...> через весь двадцатый век: все доподлинно, все так и есть, вот так все и бывает...» [6, с. 330].

Выраженная через образ птицы архетипическая полнота бытия, чистота и гармония звука, голоса, жизни оказывается противопоставлена жестокости, злодейству, преступлению: «простенький тест матери-природы. И доказывать ничего не надо: из глаз слезы, изо рта слюна – виновен!» [1, с. 475]; добавки в кормах для канареек вызывают почти смертельную аллергию у всех, кто имел когда-либо дело с ураном или его производными.

Птица в литературе, однако не канарейка, а, например, ласточка, чайка, лебедь, жаворонок, орел, традиционно для XIX и XX в. формирует богатый образный романтический контекст и выражает метафорику свободы, жизни, любви, сосредоточение силы жизни, раскрывает антитезу земного и горнего миров, оформляет метафизическую вертикаль, отражает стремление человека к полноте бытия, к единству с природой, Творцом. Та же вертикаль выстраивается в романе через орнитологическую символику сюжета.

Канарейка в романе является контрапунктом сюжета вообще и «вечного сюжета» о Блудном сыне, ведущего сюжета всего романа. В одном из богословских толкований притчи о Блудном сыне в Евангелии от Луки² история Блудного сына – это пример обращения к Богу, постижение истины о милосердии отца. «Читая этот евангельский рассказ, мы можем шаг за шагом следовать за младшим сыном и обратить внимание на парадоксальность этого процесса обращения: оно предстает перед нами не столько как собственно обращение к Богу, сколько постижение той истины, что Бог с самого начала обращен к нам»³. Однако «*Lectio divina* призвана искать в Писании не только нравственный, но и духовный, и эсхатологический смысл»⁴: описание образа Троицеобразного Бога.

Тем не менее вполне светский роман о человеке Дара, о его трагической судьбе в «дерьмовом мире, где вонь стоит до небес, так что морщится даже бог, который тоже уже провонял» [1, с. 382], никак не подразумевает *Lectio divina*, поэтому репрезентация сакральной притчи происходит особым способом и на нескольких уровнях сюжетной образности. Во-первых, в истории блудного сына Якова Этингера, не прощенного, а проклятого безумным отцом; «проклятье отца сработало

¹ Шмид В. Нарратология. URL: <http://royallib.com/read/> (дата обращения 02.05.2015).

² Иакинф Дестивель OP. URL: <http://www.katolik.ru/> (дата обращения 13.04.2015).

³ Там же.

⁴ Там же.

незамедлительно <...>: Яшу взяли тут же, во дворе <...> двое мужчин <...>. Яков Гаврилыч мог разметать их, как воробьев <...> но почему-то не разметал» [2, с. 209]. Причем в сцене встречи проклявшего отца и проклятого сына «оба пели как оглашенные», что, с одной стороны, придает эпизоду трагедийный накал и поднимает эпизод на трагическую высоту евангельского текста, с другой – деактуализирует через пение и очевидную, но неуместную театральность ситуации, евангельскую метафорику.

Во-вторых, «вечный» евангельский сюжет реализуется через судьбу блудной дочери, тоже не прощенной матерью, – «она с детства была такой... убежала и убежала... <...> однажды явилась домой не одна, а...» [2, с. 64]. В романе возникает важнейшая для евангельской притчи тема милосердия и прощения, замененных проклятием и мстью: «живу только верой, что тебе воздастся за все твоё зло, за то, что с детства топтала меня, искалечила душу, отняла ребенка, за мою тоску и горе, за всю твою великую подлость, жестокость и ханжество!» [2, с. 332].

В-третьих, история главной героини – это фабульно тот же «вечный сюжет»: уход – возвращение – прощение. Однако отец Айи, помня о трагической судьбе своей несчастной, не прощенной и не простившей матери, которой был лишен, отпускает дочь, генетически унаследовавшую птичье стремление к свободе, выпускает на волю птицу («вот уж кто не канарейка, вот уж кто птица свободная»): «Ты навсегда и совершенно свободна. И хотя мне будет горько расставание, я пойму и... и приму твой выбор» [2, с. 337]. В чужих странах, «живя распутно» (скитания, бегство, бездомность, наркотики, лечение от наркотиков, выпивка, драки и проч.), Айя ни в чем не согрешила «против неба» и перед отцом; блудные испытания дали ей силу, характер, отвагу, решительность, бесстрашие и любовь. *Lectio divina* притчи выявляет в этом образе высокое духовное начало, недаром главный герой видит в ней воплощение Марии Аннунциаты Антонелла да Мессина. Для других героев романа Айя – «скала, скала», «пальмовая ветвь», библейская Руфь – символ праведного вхождения в еврейский народ; эта ее сущность открывается в любовной коллизии романа.

Тема блудного сына, а равно и сакральный сюжет притчи, теснее всего связана с образом главного героя, «последнего по времени Этингера». Именно с этим образом всего очевиднее корреспондирует евангельское: «А о том надобно было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашёлся» [7, с. 86] – евангельский постулат в данном случае – это сюжетная канва романа.

«Сакральное сопротивляется историческому осмыслению; может быть, это даже самый антиисторический элемент человеческой действительности. <...> Сакральное в культуре, тем более в современной рационалистической культуре, присутствует в виде остатков, полуприродных «пережитков» не-культуры, вытесненных элементов коллективного бессознательного, которые сами по себе не обладают исторической эволюцией...»⁵. Концепция С. Зенкина, изложенная в его труде «Сакральное как вызов», дает возможность взглянуть на известный евангельский текст с особых художественных позиций и увидеть его неизбежную секуляризацию.

Характерно, что во всех последних романах Д. Рубиной главные герои наделены особым Даром: гениальный художник из «Белой голубки Кордовы», ставший преступником, подделывающим Эль Греко, Рубенса, Фалька, кукольник из «Синдрома Петрушки», губящий своим видением «кукольного мира» любимую женщину, женщина из «Почерка Леонардо», видящая мир через свои внутренние зер-

⁵ Зенкин С. Сакральное как вызов // НЛО. 2012. № 118. URL: <http://magazines.russ.ru/> (дата обращения 23.04.2015).

кала, – всё это герои, не совпадающие со своей картиной мира с миром вообще, – герои трагические; ни в одном из названных романов нет благополучного финала. В некотором смысле «последний по времени Этингер» – исключение, так как, помимо собственно Дара – Голоса, оперы, концертов, пения, известности и славы, его природа артиста включает еще и тайную, скрытую, но вполне театральную, с переодеваниями, гримированием и игрой, жизнь агента Конторы, которая «веников не вяжет, Контора делает гробы», «мистаарвим», разведчика и киллера. Именно этот факт биографии героя и обращает его в блудного сына, «забывшего родной язык». Причем эта евангельская метафора буквально связана в сюжете романа с редким лингвистическим даром персонажа: «для каждого языка у него существовало гармоническое соответствие, и чтобы перейти с языка на язык, нужно было прислушаться... приклонить свое ухо <...> к глубинной сути самого себя; перейти в другую тональность» [6, с. 150].

Потеря «родного языка» в данном случае перестает быть метафорой утраты и греха, но приобретает иной смысл, прежде всего связанный с пением птицы. Именно канарейки обладают способностью «перехватывать» любую мелодию – возникает прямая аналогия с героем, его талантом и артистизмом. Птицу «учат» петь и держат в «карантине», оберегают от «нежелательных влияний», сохраняют и развивают ее певческий дар в дубовой исповедальне, «выброшенной из ташкентского костела за ненадобность» [2, с. 22], голос канарейки – «самый безгрешный голос, когда-либо звучащий в исповедальне, «сей обители грехов и печалей» [2, с. 24].

Голос Леона – это во всех смыслах голос греха, искусительный и чувственный контратенор, доводящий зрителей до обмороков. Вторая сущность Кенара Руси тоже орнитологически мотивирована кодовым именем и склонностью к неожиданным импровизациям. Кроме того, герой оказывается заперт в своей условной «дубовой исповедальне» мезью, ненавистью и долгом, охотой за «родэфом». Следует заметить, что именно мезья становится мотивом отступничества всех «блудных детей» романа.

Репрезентация сюжета о Блудном сыне происходит внутри художественной ткани романного повествования, поэтому сакральный текст переходит из области континуальной в область профанную; не подлежащий нарративации «вечный сюжет» притчи о Блудном сыне приобретает смысл секулярного текста и все признаки нарратива. По мнению С. Зенкина, сакральное «в ткани повествования образует непроницаемую кисть»⁶, способом ресимволизации, секуляризации становится, как представляется, орнитологический нарратив романа.

Герой – певец, Голос и музыка – это его жизнь и смысл ее, его свобода, он не «расточает имение свое», однако пытается соединить свой дар с другой своей жизнью. Сакральный текст в принципе неделим, лишен дискретности, однако репрезентация сюжета о Блудном сыне десакрализует его, делает прерывистым: герой становится «наемником отца своего» буквально: служит высшим целям, избавляет мир от террористов, отнимает жизни у тех, кто мог бы отнять их у других («я согрешил против неба и пред тобою, и уже недостойн называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих» [7, с. 85]). При этом текст романа лишен каких бы то ни было признаков сакральной символики, так как «сакральное является областью континуального, поэтому противоположно дискретности понятийного мышления; «континуальное сопротивляется “историческому” и вводит в оборот совершенно особую темпоральность»⁷.

⁶ Зенкин С. Сакральное как вызов.

⁷ Там же.

Новая темпоральность определяет и вторую попытку героя возвращения к себе, своим истокам, предназначению, к подлинному смыслу своей жизни: «Отче! я согрешил против неба и пред тобою, и уже недостойн называться сыном твоим» [7, с. 85]. Причем, ни о каком религиозно-церковном покаянии речи нет; герой, «убивший триста человек», знает единственный императив – Музыку. Именно Музыка и Голос – это абсцисса и ордината его ценностной системы; в арабском плену Леон повторяет «доминант септаккорд разрешается в тонику» – и ему становится легче, хотя «никого не спасают мантры, когда тихо тлеют собственные пятки» [1, с. 359], или вызывает в памяти финальные аккорды оперы-оратории Виральдини «Ликующая Руфь»: «Dove morirai tu, moriro anch'io e vi sarò sepolta», «Il Signore mi punisca come vuole, se altra cosa che la morte mi seperara da te» – «пусть то и то причинит мне Господь, и даже больше причинит, смерть одна различит меня с тобою...» [1, с. 360].

Оперный репертуар контратенора в силу особенностей голосовой эмиссии в основном включает музыку барокко, причем именно «Ликующая Руфь» Виральдини представляет собой интонационную целостность, ее центральные образы устремлены в развитии к музыкальной кульминации финала. Такой кульминацией становится сцена ослепления героя: «Пусть канарейка и дальше поет, даже лучше поет, но пусть тоже ничего не увидит!» [1, с. 414]. Для героя это плата, искупление, рубеж: исполнив свой долг и совершив суд над родэфом, Блудный сын романа возвращает свою подлинную и единственную сущность через «Реквием» Моцарта: «Под зловещий клекот в адском мраке ледяного тумана восстали, надвинулись мертвецы – бородатые тени в белых саванах... Под далекий гул подземного зова его волокли в мертвенный свет, в белесую пелену бескрайней равнины, где синь и золото гаснут, где душа цепенеет, мертвеет, погружается в тень – навсегда» [1, с. 414].

Однако подлинной кульминацией репрезентированного сюжета о Блудном сыне становится сцена эпилога, когда ораторию исполняют в старой церкви Святой Марии в Иерусалиме главный герой и его восьмилетний сын: «А о том надобно радоваться и веселиться, что брат сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся» [7, с. 86]. Таким образом, орнитологическая репрезентация «вечного сюжета» приводит к ресимволизации сакрального текста, так как проходит через личность и судьбу героев романа, переживает вторичную повествовательную структуризацию и образует новую картину мира, частью которой является особый образ романа: «Знаешь, что мне это напомнило? Нашу канарейку в Вильно, до войны. Мама выпустила ее из клетки, когда всех нас уводили в гетто. Сказала: *пусть хоть кто-то из семьи будет на воле*» [6, с. 123].

Список литературы

1. Рубина Д. И. Русская канарейка. Блудный сын. М.: Эксмо, 2015. 448 с.
2. Рубина Д. И. Русская канарейка. Желтухин. М.: Эксмо, 2014. 480 с.
3. Ямпольский М. Б. Подземный патефон (об одном мотиве в поэзии Марии Степановой) // Новое литературное обозрение. 2014. № 130. С. 231–268.
4. Трубецкой Н. С. Основы фонологии. М.: Аспект-Пресс, 2000.
5. Деррида Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб.: Алетейя, 1999. С. 105–106.
6. Рубина Д. И. Русская канарейка. Голос. М.: Эксмо, 2014. – 512 с.
7. Евангелие от Луки. Гл. 15. 11–32 // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. Напечатано в Финляндии. Перепечатано с Синодального издания. 1989. Ч. 2. С. 85–86.

Сюжет, мотив, жанр

M. F. Klimentyeva

Tomsk, Russian Federation

**THE ORNITHOLOGICAL REPRESENTATION
OF THE STORY OF THE PRODIGAL SON IN THE NOVEL
BY DINA RUBINA «THE RUSSIAN CANARY»**

The paper studies the «eternal story» reflected in the new novel by Dina Rubina «The Russian Canary». The story is represented by the image of a bird as a narrative phenomenon that organizes the text structure on the levels of imagery, composition and narration. The archetype of bird naturally enters the novel's chronotope. The Russian canary acquires a metaphoric and iconic meaning. It integrates the Story of the Prodigal Son into the picture of the modern world.

Keywords: the picture of the modern world, «eternal story», archetype.

Klimentyeva Margarita F. – PhD in Philology, Teacher of Literature of the Highest Degree, Tomsk Humanities Lyceum (50 Govorov Str., Tomsk, 634057, Russian Federation, mfk5811@gmail.com)