

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

DOI 10.24412/1829-0450-2024-4-143-158  
УДК 82.0

Поступила: 01.11.2024г.  
Сдана на рецензию: 02.11.2024г.  
Подписана к печати: 03.12.2024г.

## ПРИТЧА О БЛУДНОМ СЫНЕ И АРХЕТИП «БЛУДНЫЙ СЫН» В РОМАНАХ ДИНЫ РУБИНОЙ

*Р.А. Саркисян*

*Ереванский Северный университет*  
*s.ruzanna@hotmail.com*  
*ORCID: 0009-0009-4537-8879*

### АННОТАЦИЯ

Данная статья посвящена особенностям интерпретации притчи о блудном сыне и архетипа «блудный сын» в романах Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» и в трилогиях «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз».

Начавшийся в 20 веке процесс ремифологизации литературы привел к тому, что в современных литературных произведениях широко используются архетипические структуры и образы для создания многослойных и символически насыщенных текстов, по-новому интерпретирующих хрестоматийные общекультурные модели. К ним относятся и библейские (ветхозаветные, новозаветные и апокалиптические) образы и схемы, которые в современной художественной литературе могут отходить от традиционной трактовки образов и смыслов.

Поставив задачу исследовать особенности реализации притчи о блудном сыне и ее ключевых образов в романах Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы», «Русская канарейка» и «Наполеонов обоз» и применив метод мифопоэтического анализа, можно заметить, что для формирования сюжетной модели и образа главного героя в своих романах писатель использует и евангельскую, и хасидскую версию этой притчи, актуализирует различные трактовки слова «блудный» в выражении «блудный сын», а также трансформирует традиционную систему персонажей притчи, используя характерные для своего творчества приемы «двойничества», экфрасис, а также прием «смены имени». Традиционные мифологемы притчи о блудном сыне в этих произведениях Рубиной интерпретируются как ключевые для ее мировоззрения концепты рода, дома, пути, самоидентификации, возвращения к себе.

**Ключевые слова:** ремифологизация, деконструкция, притча о блудном сыне, «мужская» и «женская» версии, экфрасис, прием «двойничества» и «смены имени».

Наблюдения над современным литературным процессом показывают, что одной из его ведущих тенденций является начавшийся еще в 20 веке процесс «возрождения мифа», или ремифологизации [1], т.е. «возвращения к мифу» и его включению в художественный текст. Мифопоэтика становится одним из актуальных направлений литературоведения, и в последние годы выходит множество научных работ, посвященных различным аспектам осваивания мифа художественным текстом, таким, например, как современная концепция категории мифа, неомифологизм как тип литературного творчества, миф как вторичная система и ее функционирование в современной литературе, подход современного мифа к литературному жанру и отдельно-авторский миф, вопрос о «герое», а также такие относительно новые явления, как «мифологическая вселенная» или «ретеллинг» и т.д. В современной литературе появляются произведения, в которых традиционный миф накладывается на авторский нарратив, что позволяет решать художественные задачи и в то же время планировать смысловую и композиционную организацию текста. Особый интерес представляет анализ возможностей функционирования мифа в произведениях, которые заимствуют жесткую структуру мифа («перенимающий» подход) или вплетают в контекст повествования эпизоды или мотивы мифа («оспаривающий» подход), в зависимости от чего выделяются два типа повествования: тип «скелета», когда миф становится идейной основой романа, и тип «ткани», когда мифологические элементы рассеяны по всему тексту [2]. В произведениях больших эпических форм, ориентированных на миф (как правило, мифоцентрических), часто комбинируются оба типа повествования. Это характерно и для циклических форм, и, в частности, для больших романских циклов Дины Рубиной.

Изучение мифопоэтической модели мира предполагает анализ универсальных культурно-исторических символов, образов и моделей (архетипов, мифологем, мифологических структур), закрепленных в коллективной памяти, а также индивидуально-творческих символов, ориентированных на коллективную память.

Среди культурно-исторических символов как объектов изучения мифопоэтики особое место занимают библейские (ветхозаветные, новозаветные и апокалиптические) образы и модели. Библейские, в особенности евангельские мотивы в культуре и литературе получили множество интерпретаций, претерпели смысловые трансформации, расширяющие их содержание и «перешли на уровень архетипов, т.е. оказались наделены свойством вездесущности, приобрели характер устойчивых психических схем, бессознательно воспроизводимых и обретающих содержание в художественном творчестве» [3].

К числу таких архетипических мотивов относится один из основополагающих христианских текстов - притча о блудном сыне, изложенная в Еванге-

лии от Луки. Ее содержание общеизвестно, в ней говорится о молодом человеке, который потребовал свою долю наследства, промотал его в чужих краях и после множества испытаний раскаялся в своем поведении и вернулся в дом своего отца, который принял и простил его. Среди множества толкований этой притчи и ее символики главным является то, что каждая заблудшая душа, отошедшая от Бога, может раскаяться и быть с любовью принята и прощена Им.

В искусстве и литературе притча о блудном сыне традиционно интерпретируется как история об «отцах и детях», история о конфликте поколений, а также как «история поиска» и «история возвращения» [4]. Универсальность этого архетипа позволяет в пределах художественного текста создавать множество его модификаций. Ключевую роль здесь может сыграть анализ значений слова «блудный» в выражении «блудный сын»: в Евангелиях на разных языках оно отличается.

В русском языке слово «блудный» имеет несколько значений. В словаре В. Даля приводятся следующие: 1. «блуждать, блудить» – уклоняться от прямого пути в прямом и переносном смысле; 2. «скитаться, шататься, сбившись с дороги...»; 3. «любодействовать»; 4. «отпадать от истинной веры, впадать в раскол или ересь». 5. Блудный-любодейный, распутный, нравственно блуждающий [5]. Заметим, что и в армянском языке значения слова блудный – «նըրսիւմ» (заблудший), «խիւնիւզիւմ» (сбившийся с дороги), «սիւնիւմ» (распутный) близки значениям на русском языке.

В латинском языке в выражении «блудный сын» используется слово *prodigo* – «щедрый, расточительный, транжира». То же – в английском, французском, итальянском, испанском языках.

В греческом языке выражение «блудный сын» – это “*oáotosyíós*”, где слово “*ásotos*” переводится и как «распутный, расточительный», и как «потерянный, неспасенный», что близко немецкому “*derverlorene*” – «потерянный», «утраченный».

«История возвращения» и «история поиска – магистральные сюжеты романов циклов Дины Рубиной, а история о блудном сыне – один из его главных архетипических мотивов. В циклах «Люди воздуха» и в трилогии «Русская канарейка» этот мотив является ключевым для моделирования композиции и сюжета, и системы образов персонажей и решения идейно-художественных задач. Кроме того, в произведениях Рубиной в различных сюжетных ситуациях и по отношению к разным персонажам актуальными оказываются все значения слова «блудный» в выражении «блудный сын».

Кроме общепринятого толкования этой притчи, в контексте ее переосмысления в произведениях Дины Рубиной особое значение приобретают и другие версии трактовки ее смысла и символики. Три из них связаны с Ветхим Заветом:

1. Образ блудного сына – это образ ветхозаветного Адама, который, в свою очередь, олицетворяет род человеческий. Ослушавшись Господа и совершив первородный грех, Адам отпал от Бога и был изгнан из рая, то есть из дома своего Отца. И он, и его потомки могут вновь обрести рай/дом Отца через искупление грехов и покаяние.

В православии известен старинный русский Плач, или Покаянный стих, первоначально исполнявшийся во время Великого поста; он датируется промежутком между XV–XVII веками. В современной версии этого Плача есть такие строчки: «Адам, отец вселенной, в раю знал сладость любви Божией, и потому, когда был изгнан из рая за грех и лишился любви Божией, горько страдал и с великим стоном рыдал на всю пустыню... Адам потерял земной рай и плача искал его; «Рай мой, рай, прекрасный мой рай...» [6]. Известны также версии апокрифа об Адаме и Еве, встречающиеся в арабских, сирийских, греческих, армянских, болгарских рукописях, в которых говорится о скорби Господа и Адама о грехе и изгнании из рая: «И поставлен был престол посреди Рая, и воззвал Господь громким гласом: «Адам, Адам, где ты?» – вещал сильный голос. Адам же скрылся. И схватили нас (Адама и Еву) ангелы, и яростно били нас, и изгнали нас из Рая. Адам же плакал и молился, говоря: «Пощадите нас, может, смилуется Господь над нами!» ... И так изгнали нас из Рая и отвергли нас. Мы же сидели, лишённые Эдема. Адам упал ничком и рыдал...» [7]. И еще раз образ Адама, изгнанного из Отчего дома, возникает в 136 (в 137-ом в западных переводах Псалтири) псалме царя Давида, известном, как «На реках Вавилонских»: «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе; ... Как нам петь песнь Господню на земле чужой? Если я забуду тебя, Иерусалим, – забудь меня десница моя; прилипни язык мой к гортани моей, если не буду помнить тебя, если не поставлю Иерусалима во главе веселия моего...» [8]. Этот псалом в православии исполняется во время литургии в Неделю Блудного сына, т. е. во второе перед Великим Постом воскресенье, и тогда же читается притча о блудном сыне из Евангелия от Луки. В иудаизме этот псалом поют и по будням, и в знаменательные дни, и на Рош ха-Шана, т. е. на еврейский Новый год. Израильская исследовательница Галина Любан отмечает связь притчи о блудном сыне с празднованием Рош ха-Шана, когда в синагогах традиционно трубят в шофар (ритуальный духовой инструмент, сделанный из рога животного), звук шофара символизирует мольбу к небесному Отцу о любви и прощении [9].

2. С притчей о блудном сыне может быть соотнесена и история об Исходе евреев из Египта, их блуждании по пустыне и событиями, которые они пережили в течение сорока лет пути, пока наконец не достигли земли обетованной.

3. Заблудившимися, потерявшимися, утраченными детьми называют также десять колен Израилевых, уведённых из Северного Израильского Царства в ассирийский плен.

Для мифопоэтики творчества Дины Рубиной ключевое значение имеют и упомянутая христианская, и другая, хасидская версия притчи, которая отличается от евангельской. В хасидской версии в дальних странах блудный сын забыл родной язык и, вернувшись домой, даже не смог попросить слуг позвать отца. Тогда он в отчаянии закричал, и отец узнал его голос: в этой версии отец юноши слеп [10].

В первом цикле Рубиной «Люди воздуха» (куда входят три романа «Почерк Леонардо», «Белая голубка Кордовы» и «Синдром Петрушки») мотив блудного сына, сохраняя каноническую схему, выбивается за рамки его традиционных интерпретаций и получает новые трактовки. Он в той или иной степени проявляется во всех трех романах цикла, но во втором, в «Белой голубке Кордовы», он стал одним из центральных мотивов, связанных с образом главного героя, Захара Кордовина – художника-фальсификатора, который, гениально копируя чужую манеру, рисует или *дорисовывает, подправляет* найденные им картины малоизвестных художников. Он придумывает им провенанс (сведения о владении, продаже, дарении), историю находки картины и ее появления на рынке и продает, выдавая за работы знаменитых художников. У него есть и вторая, «официальная» профессия: он международный эксперт высокого класса по определению подлинности картин (причем ему часто доводится давать заключение о «подлинности» именно своих подделок). Захар уехал из родного дома в Виннице, жил и учился в Петербурге, потом переехал в Израиль, где у него есть дом и мастерская, есть у него пристанище и в Испании, но он нигде подолгу не живет и ездит по всему миру. В его образе архетипический мотив блудного сына реализуется с помощью трех взаимосвязанных, имеющих функцию «программирующих, обуславливающих сюжетное развитие» [11] мотивов: мотива рода, пути/возвращения и утраты/«подмены» своего предназначения. Эти мотивы, в свою очередь, реализуются в рамках синтетической жанровой формы – семейно-авантюрного романа, в котором есть и детективная линия, и элементы триллера. Она основана на истории рода Кордовиных/Кордовера, который также можно назвать «заблудшим, блуждающим, блудным» в прямом и переносном значении: спасаясь от инквизиции, их предок покинул родную испанскую Кордову и стал пиратом т. е. «уклонился от праведного пути»; его потомки неизвестными путями оказались в украинской Виннице, но свою «пиратскую» природу не утратили. У них «дурная кровь»: прапрадеда в Виннице называли «лихой человек», «испанец», «пройдоха и бандит», «страшный человек, который то уезжал черт-те куда и пропадал месяцами, то приезжал опять... Будто гнала его по свету какая-то нечистая сила. Ходили даже слухи, что он

кого-то порешил и потому всю жизнь бегал. То он был Кордовер, то Кордовин, то еще черт знает кто...И он врал, все время врал!» [12]. Дед Захара был неординарной личностью с авантюрной жилкой, «пират», воевал в Гражданскую войну, потом – в Испании, после чего служил в НКВД в высоком чине; главного героя разные персонажи называют, как и его прапрадеда, пройдохой, бандитом и пиратом. Таким образом, в образе главного героя Захара Кордовина реализуется постоянный для поэтики Рубиной прием неразрывной связи поколений и влияния предков на судьбы своих потомков. В образе героя аккумулируются черты всех мужчин его семьи: внешне он копия и полный тезка деда, «пират» и «бандит», у него есть оружие, он присваивает себе чужие имена и чужие картины, у него свое собственное понимание правосудия, он почти никогда не говорит правды, заводит множество романов и готов убить человека. В этом контексте актуализируется оригинальное греческое выражение из Евангелия “ο άσotosυιός”, «неспасенный сын», «неспасенный», заблудший, так как «не соблюдал заповеди» [13]: Захар крадет, прелюбодействует, лжесвидетельствует, желает чужое и способен на убийство.

Наследство из притчи символизируют в романе «Белая голубка Кордовы» три предмета: папка с подлинниками картин европейских художников, доставшаяся Захару от деда-тезки, старинная картина, которую Захар обнаружил в Толедо, в кафетерии «Палома бланка» (исп. «Белая голубка») и на которой, как выяснилось, изображен его предок, и главное – серебряный кубок с выбитым на нем галеоном и надписью на «неизвестном языке»; кубок в семье называют «наш удел». Издесь актуализируются несколько значений и коннотаций слова «удел»: 1. «доля», «часть имущества». Как в притче блудный сын, так и Захар в буквальном смысле транжирит, расточает свое наследство, продав семейный кубок антиквару, продавая дедовы картины на европейских аукционах и продав старинную картину пинакотеке Ватикана. 2. Удел – это и «судьба, участь», в данном случае можно понимать как «пиратская, бродяжья» участь. 3. Удел – это и символ Дома и самоидентичности (у Рубиной дом всегда означает и «род», и «семья»): Захар находит такой же кубок в испанской Кордове, в старинном доме своих родственников Кордовес. В финале романа сюжет замыкается: пройдя долгий несправедный путь и потеряв свое наследство, «блудный сын» Захар возвращается домой в буквальном смысле навсегда: его убивают в испанском городе Кордова, откуда началась история его рода.

В романе «Белая голубка Кордовы» притча о блудном сыне приобретает еще один дополнительный подтекст. Он выражается через мотив утраты/«подмены» истинного предназначения героя, который выстраивается на основе других значений слова «блудный»- «потерянный, расточительный, транжира». Захар наделен уделом/судьбой художника, но транжирит его на фальшивки, его дар потерялся, был подменен ложным ремеслом фальсификатора.

Маркером этого мотива является определение, которое несколько раз возникает в повествовании: свои гениальные подделки герой называет *мертво-рожденные*. Фальшивым картинам противопоставляется найденное героем изображение его предка, который, как постоянно подчеркивает автор, выглядит на картине как живой: он смотрит на своего потомка то с укоризной, то с печалью и т.п., во-вторых, перекликается с обликом и судьбой самого Захара: под сутаной монаха на картине обнаруживаются пиратский кинжал; только найдя эту картину, герой в полной мере осознает ложность своего пути и начинает «возвращаться к себе»: «...Впервые за много лет ты стал самим собой; не жалким подражателем, не поддельщиком, а зрелым мастером...» [14]. Чтобы по канону евангельской притчи привести своего героя к высшей степени отчаяния, чувству вины и раскаянию, автор заставляет его совершить предательство: Кордовин продает найденную картину Ватикану прямо во Дворце инквизиции, от которой в начале 16 века бежал изображенный на ней его предок испанский еврей Саккариас Кордовера.

Одним из ключевых образов этого романа является образ белой голубки, символика которого многослойна и многозначна [15]. Но в контексте роли и функции мотива блудного сына в романе можно выделить одно из значений этого образа: он может восприниматься как символ прощения и искупления. Так, в сцене смерти главного героя последнее, что он видит – белое голубиное перо: в Ветхом Завете перья голубки символизируют искупление и угодную Богу жертву [16].

В трилогии «Русская канарейка» разворачивается история двух семей, к которым принадлежат главные персонажи: глухая девушка-фотограф Айя и выдающийся контрабасист и разведчик Леон Этингер. В романе две основные сюжетные линии, эта двойная конструкция экспонируется многократным дублированием деталей и мотивов, среди которых ключевым является мотив блудного сына (последний том трилогии называется «Блудный сын»). Также, как и в романе «Белая голубка Кордовы», в «Русской канарейке» мотив блудного сына дополняется мотивами рода, пути/поиска, предназначения, искупления. В большом по формату произведении он имеет несколько смысловых планов; среди них отдельно стоит выделить план, связанный с концептами «отчий дом», «возвращение в отчий дом», которые являются постоянными элементами художественной системы произведений Рубиной. В «Русской канарейке» концепт дома выражен и в своем прямом значении – «жилье», «место, где живут люди», и как метафора, в значении «семья, род, династия». Семья Айи – это ее отец, а от прошлых поколений девушке досталась странная, как говорят родственники, «болезнь» ее бабушки – непреодолимое, патологическое стремление убежать из дома (в психиатрии называется «синдром бродяжничества», возникает на фоне стресса); у Леона в роду несколько поколений интересных, выдающихся музыкантов с семейными историями и

легендами, с удивительными поворотами в судьбах. Выражение «Дом Этингера», которое придумал ее родоначальник Соломон Этингер и которое много раз повторяется в повествовании в драматических для семьи ситуациях (например, «Какая в том беда дому Этингера!») подразумевает именно династию, род. В этом контексте концепты «дом», «наследство» приобретают в трилогии множество разных значений для реализации мотива блудного сына.

В «Русской канарейке» притча о блудном сыне коррелирует с отсылками к двум произведениям искусства: картине Рембрандта «Возвращение блудного сына» и оратории “*Der verlorene Sohn*” (нем. «Блудный сын») барочного композитора 18 века Маркуса Свена Вебера, т. е. автор использует прием экфрасиса. Архетип блудного сына соотносится, прежде всего, с образами двух центральных персонажей, Леона и Аيي. Аллюзия на картину Рембрандта возникает в начале первой книги, когда Леон готовится к исполнению оратории Вебера. Впечатление от картины, ее свет, цвет, некоторые детали постоянно отражаются в повествовании, хотя прямо о ней говорится только в финале. Так, обритая голова Леона – аллюзия на бритую голову младшего сына с полотна Рембрандта; у отца на картине отрешенный, полный покоя, невидящий взгляд, – в финале романа ослепший Леон умиротворенно и отрешенно будет петь партию отца в оратории Вебера, а партию сына споет его маленький сын Гаврик. У отца на картине две разные руки, маленькая и большая, «мужская» и «женская». Эта деталь много раз отмечена искусствоведами, так, канадский писатель и богослов Генри Нувен, автор посвященной полотну Рембрандта книги «Возвращение блудного сына» считает, что большая рука символизирует сильную, надежную отцовскую любовь, маленькая, лежащая на спине юноши, символизирует материнскую руку и материнскую любовь [17]. В романе есть персонаж с такими руками, антиквар Адиль, лавку которого в Иерусалиме Леон-разведчик использует в своих целях. На образе Адиля (его имя на арабском значит «справедливый, благородный», можно считать, что в романе его убийство требует справедливой мести) сходятся основные линии повествования. Во-первых, в его лавке Леон находит пропавшие прадедовы книги с гербом рода Этингеров на форзаце: это становится своеобразным символом начала пути к себе, к своему роду и своему предназначению. Во-вторых, история Леона и Аيي начинается по-настоящему не на острове Джум в Адамандском море, где они встретились впервые, а позже, когда Айя показывает Леону случайно сделанную фотографию двух разных рук Адиля. Эта деталь получает текстообразующую и моделирующую сюжет функцию: она и сводит героев, и подсказывает, что в повествовании «зашифрованы» две версии притчи о блудном сыне, «мужская» и «женская». Далее герои соединятся, вернутся домой и у них родится сын, наследующий редкий



голос отца и форму рук матери. Смысловую цепочку, связанную с этой деталью, в финале трилогии замыкает парафраз цитаты из Библии, обращенной к сыну героев: «Голос, голос Леона, а руки, руки Айи»<sup>1</sup>.

Второй план мотива блудного сына связан с обстоятельствами жизни героев. Родившийся в Одессе Леон возвращается на землю предков, в Израиль, где становится высококлассным контрразведчиком и одновременно выдающимся оперным певцом. Он постоянно разъезжает по миру, то есть оказывается, как в притче, в «дальней стороне» [18]. Айя – «женский вариант» архетипа блудного сына, в ее случае этот мотив усложнен, усилен мотивом бегства. Она тоже получает наследство (от школьного учителя достается фотоаппарат (в поэтике Рубиной архетип Учителя всегда равноценен образу отца) и с этим наследством уходит из отчего дома и уезжает в «дальние страны». Маршруты Айи, как и Леона, обширны: Англия, Израиль, Европа, Азия, Южная Америка, где Леон и Айя, как и герой еврейской версии притчи, «теряют» родной язык, потому что говорят не на родном, а на множестве иностранных языков. Таким образом Айя, как и ее бабушка – беглянка, «блудная дочь»: она возвращается к отцу только тогда, когда нуждается в отцовской любви и опеке и когда родительский дом оказывается для нее единственным пристанищем. Можно отметить и противоположное отношение героев к понятию «дома»: Леон внимателен к местам, где живет и где бывает, он обустроивает, украшает свое жилье, Айе же безразличны условия, в которых она живет, дом для нее связан только с Леоном. Асимметричны и их внутрисемейные отношения: «последний по времени Этингер» Леон берет на себя ответственность за двух своих «старух», Стешу и Эську, мать он воспринимает как своего «вечного ребенка». И наоборот, Айя совершенно несемейный человек, к родственникам, за исключением своих лондонских родственников, Фридриха и Гюнтера, которых она ненавидит и боится и которые сыграли в ее судьбе и в судьбе Леона фатальную роль, она равнодушна, а с отцом, которого очень любит, у нее непростые отношения, что тоже является маркером связи ее образа с архетипом блудного сына.

Аллюзия на этот архетип возникает уже в первой книге трилогии, где рассказывается предыстория героев и их семей и где тоже можно увидеть несколько персонажей, подходящих под определение «блудный», в значении «утраченный» или «потерянный», сын. Так, двоюродный дед Айи, дядя Коля Каблуков по прозвищу «Зверолов», был сыном состоятельного купца-конезаводчика, но тоже отбился от дома, примкнул к большевикам и ездил по «дальним странам» делать революцию. Отец Айи не знал ни свою мать, ни отца,

---

<sup>1</sup>«Иаков подошел к Исааку, отцу своему, и он ощущал его и сказал: голос, голос Иакова; а руки, руки Исавовы, Быт, 27:22.

его воспитывала бабушка, то есть и он оказался «утраченным» сыном. В контексте истории семьи Этингеров вариантов мотива блудного сына оказывается несколько, и их история насыщена аллюзиями на Библию: прапрадед Соломон Этингер сначала «потерял» свое настоящее имя и язык и стал царским солдатом Никитой Михайловым, потом, отслужив в армии, то есть тоже, по сути, побывав в дальней стороне, вернулся домой и вернул свое родовое имя; как у ветхозаветного Авраама, у Соломона на склоне лет родился сын Герцль, тоже потерявший имя и родной язык и ставший Гаврилой Оскаровичем (характерно, что все разговоры в семье, не предназначенные для чужих ушей, ведутся на идише). От прапрадеда осталось наследство: три старинные книги на иврите и царский червонец, которые сыграют важную роль в сюжете. В свою очередь, у Гаврилы Оскаровича родился сын Яков, чья история жизни является почти буквальным повторением событий библейской притчи и зеркальным отражением истории Леона: он ушел из отчего дома, стал революционером, потребовал и забрал наследство Дома Этингеров: книги предка и царскую монету. Встреча отца и сына, когда после долгого отсутствия Яша вернулся в родительский дом, повторяет действие оратории Вебера: отец и сын поют каждый свою партию, но здесь актуальна и аллюзия на еврейский вариант притчи: они повышают, подают голос, т.е., по сути, кричат, чтобы быть услышанными друг другом: «...Безумный отец не «пал на шею» сыну, не ощупал дрожащими руками согбенную спину бродяги-чекиста.... Увидев сына, он сначала не узнал его, а узнав, первым делом, конечно, запел... Вначале Яков Гаврилыч пытался что-то сказать, старался даже перекричать отца – все бесполезно. Так он тогда... взял и тоже запел... Папаша гремел: «Проклина-а-а-аю!!! Проклина-а-аю!!!» А тот: «Оте-е-ец! Ты не знаешь, что пришлось пережи-и-и-ить!... А помните, помните, барышня, как пели они на даче дуэтом. Помните, голоса-то их... как две чайки над морем?». Но Яша вернулся в отчий дом без раскаяния и смирения и не за отцовским прощением («Возвращение – ну, может, и не возвращение, а так, прогулка до ридной хаты – блудного сына...»), поэтому не спасся, погиб, и понимая это, не сопротивляется аресту: «...Яшу взяли тут же, во дворе... двое мужчин, таких себе хлюпиков... Яков Гаврилыч мог разметать их, как воробьев, да и поминай как звали... Но почему-то не разметал. Помолчал так с минуту и будто покорился: опустил голову, достал наган и отдал» [19]. Надо отметить, что дом Этингеров во всех смыслах притягивает к себе своих детей: после долгих странствий возвращаются домой Яша и Эська, из Магадана к Этингерам приезжает на время и остается навсегда Владка, «приблуда» Стеша обретает в нем семью, и в итоге сама становится его ангелом-хранителем: «Стеша... Эта женщина стала Домом Этингера...» [20].

Третий, главный и самый сложный в смысловом и структурном отношении план мотива блудного сына связан с образом главного героя. Леон Этингер – оперный певец-контратенор и одновременно сотрудник израильской контрразведки, и эти две его ипостаси находятся в постоянном конфликте друг с другом, заставляя героя пройти тяжелый и мучительный путь к себе (что у Рубинной всегда связано с мотивами рода, зова крови, призвания). Эта идея выражается и композиционно: роман начинается с Пролога, в котором Леон артистически выполняет оперативное задание и ощущает себя больше азартным Охотником, чем певцом, и даже исполняя оперную арию, он переживает то же, что и во время контрольного выстрела в голову врага; в Эпизоде, пережив мучения и пытки в плену, ослепший Леон, наконец, становится самим собой: певцом, Голосом. Через плен и пытки Леон проходит путь искупления и делает окончательный выбор, не случайно главным, что помогает ему не сломаться в плену, становится музыка: «Спасал его неизменно Артист, тот самый, что всю жизнь властно правил его личностью и ни разу еще не подвел... Приходя в сознание, он молча пел., распевался «Ликующей Руфью...» [21]. «Ликующая Руфь» – это ария-оратория итальянского композитора 18 века Антонио Виральдини на ветхозаветный сюжет, в которой противопоставлены его героиня Руфь и хор, где Руфь – носительница идеи сугубо земного существования, а хор – некой высшей небесной сущности, связанной с человеческим бытием. В ней есть такие строки: «Это будет... Там, в небесах/ Где гимны звезд/Но здесь, в земной юдоли, /где с ветром пролетающим я плачу,/Необратима тьма небытия безмолвная. /Но той вечности всесильной/не погасить свечи/Зажженной духом...» [22].

В этом контексте ключевое значение имеет оратория «Блудный сын», написанная немецким композитором Вебером, которого в реальности не существовало (в отличие от множества других композиторов и их произведений, о которых говорится в трилогии). В ней в начале романа Леон поет партию блудного сына, в финале – партию отца, причем Рубина, придумывая свою, то есть Маркуса Свена Вебера, ораторию, объединяет две версии, евангельскую, и хасидскую, возможно, подсказывая это и в тексте романа: «...начала «Хисторикус» продолжил свой поучительный рассказ, притча катилась дальше, дальше: и встал блудный сын, и пошел к отцу своему, и когда был еще далеко, *увидел* его отец и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его...», далее «После пропетого «Хисторикусом» «дэрэрблиндете Фатер» («ослепший отец») следует поистине ангельское умиротворение, дуновение эфира, стон по утраченной душе» [23].

Автор подробно излагает содержание оратории и переводит с немецкого музыкальные реплики, некоторые из них важны для понимания и трактовки образа героя и проецируются на его судьбу.

1. Первая фраза оратории «У некоего человека было два сына: под образом этого человека подразумевается Бог; два сына – это грешники и мнимые праведники» может также указывать на двойственность образа Леона ( ср. в канонических Евангелиях «Еще сказал: у некоторого человека было два сына; и сказал младший из них отцу...»)-сыновья никак не определяются) и на его борьбу с самим собой, со своими двумя обличиями: «Леон ...проговорил ровным, почти легкомысленным тоном: Знаешь, все жду – когда я начну петь во сне... Ну, обычно человек совершает во сне то, чем занят наяву... Плотник строгаёт, парикмахер стрижет, портниха кроит или там вертит ручку швейной машинки. Все жду – наступит ли день, когда во сне я буду петь, а не подсекать бегущего человека, перебрасывать его через себя, ломать ему позвоночник или душить двойным нельсоном...» [24]

2. «Собрав все, пошел: тяжела ему показалась опека отеческая...». Самым нетривиальным приемом в интерпретации притчи о блудном сыне в романе «Русская канарейка» является то, что роль Отца автор распределяет между тремя персонажами. Первый родной отец главного героя, которого он никогда не видел, двух других, Иммануэля и Аврама, Леон встречает в Израиле, и оба сыграли в его жизни важные роли. Они, каждый по-своему, проявляют к Леону отеческую любовь и опеку, и здесь можно увидеть переключку с двумя руками отца на картине Рембрандта, тем более что оба персонажа наделяются автором соответствующими чертами, на что указывают и их имена: Иммануэль – умный, сильный, мужественный, его имя на иврите означает «с нами Бог» или «Божественное присутствие», Аврам мягкий, заботливый, семейственный, любящий отец четырех дочерей, чье имя и означает «отец» или «отец наш». Можно отметить, что первый из них находится в начале пути Леона, второй встречает его в конце пути. Характерно, что Леон с Иммануэлем говорят друг с другом только на русском, т. е. на одном языке. Иммануэль опекает Леона, помогает ему в самые тяжелые моменты его жизни; Леон становится оперативником с подачи Иммануэля, и тот же Иммануэль подсказывает ему путь ухода от оперативной работы к музыке. В финале романа линии трех персонажей-«отцов» сходятся: Леон мстит Гюнтеру и в память об Иммануэле; выручил его из плена не родной отец, но сводный брат (старший в семье, что может быть и аллюзией на старшего брата из притчи) и родной дядя, а встречать Леона после обмена пленниками придет, вопреки всем запретам Аврам: «Перед тем как самолет из Никосии, уже с Леоном на борту, поднялся в воздух, Шаули позвонил Авраму предупредить: извини, мол, в другой раз, попозже, сейчас не до тебя.

– Да я уже здесь, – перебил его Аврам. – ... А ты как думал? Ведь это мой сын, понимаешь? Мой сын... Забрался внутрь «скорой», сидел рядом с носил-

ками, держал Леона за руку, монотонно, хрипло повторяя: – Мальчик... мальчик... И по тому, что, отнимая руку, возвращал ее мокрой, было понятно, что он плачет не переставая» [25] – парафраз эпизода из библейской притчи.

3. «Так человек, наделенный от Бога дарованиями духовными и телесными, почувствовав влечение к греху, начинает тяготиться божественным законом...». Эта фраза является ключевой для понимания образа главного героя. В качестве дара можно рассматривать его гениальный певческий и артистический талант, влечения к греху – умение выслеживать и убивать, его другая ипостась разведчика. Но Леон – артист, даже свои разведывательные операции он режиссирует и проводит как спектакли, с переодеваниями, гримом, костюмами, планированием ролей и декораций. Два этих дара въелись в его плоть и кровь, и он постоянно пытается разрешить это мучающее его противоречие. Поэтому во второй книге трилогии возникает идея спеть ораторию Вебера иначе, по-другому расставив акценты: «... а что, если иначе оркестровать эту ораторию? Добавить в нее голос мальчика... Чистый безгрешный альт. Вы же с вашим бесподобным совратительным голосом будете – знак греха, падения, душевной низоты... А в финале – дуэт этих двух голосов, как сама адская амбивалентность человеческой природы, как два крыла павшего ангела, где – и высота, и страшное падение в бездны порока...» [26]. Окончательное решение этого конфликта выражено в фразе, которую Леон говорит своему сыну, объясняя, что такое блуд: «Это когда голос души тонет в мерзости и забывает сам себя» [27].

Модификация образа блудного сына возникает и в трилогии Рубиной «Наполеонов обоз», хотя в его основе и лежит другая мифологическая модель. Главный мужской персонаж трилогии, Аристарх (Стах) Бугров, отличается от образов Захара Коровина и Леона Этингера: в начале трилогии это мальчик из благополучной семьи и у него, в отличие от первых двух персонажей, об отцах которых почти ничего не известно, есть и отец, и старая семейная легенда, из-за которой в мальчиков в семье называют двумя именами: Семен и Аристарх. Именно имя выступает здесь маркером «блудного сына» (и в «женском» варианте притчи – «блудной дочери»), причем «блудный» здесь понимается как немецкое «утраченный», «потерянный». В трилогии «Наполеонов обоз» мотив «утраченного ребенка/сына/дочери» связан с приемом изменения имени, переименования. Кроме моделирующей сюжет функции, этот прием получает в романе смысловую нагрузку: он дает возможность автору размышлять о том, насколько имя оказывается маркером самоидентификации, своей принадлежности к роду/семье/Дому, и до какой степени оно влияет на судьбу его носителя (можно отметить также, что Рубина расширяет эту проблему, размышляя о судьбе своего народа в разные исторические эпохи). В книге «Наполеонов обоз» три героя утрачивают свое настоящее имя: мать Стаха, которая была дочерью репрессированных ленинградцев, и

смена имени спасла ее от участи «дочери врагов народа», старый зек Зовименя-Гинзбург, который «поменялся» именем с татариним Мусой Алиевичем Бакшеевым, чтобы выжить в немецком плену, и сам главный герой Аристарх Бугров, имя которого «украл» его родственник Витька Матвеев, чтобы завладеть наследством Бугровых – драгоценностями предка, наполеоновского офицера Анри Бугерини. Не случайно, очевидно, и мать, и Гинзбург – две «опорные» фигуры для образа главного героя: мать спаслась, но прожила не свою жизнь, Гинзбург спасся и прожил жизнь так, как хотел, благодаря характеру и воле, Стаху, потерявшему дом, имя и наследство, надо сделать свой выбор. И тогда «блудный», т. е. «потерянный» сын Стах Бугров пускается в путь в прямом и переносном смысле, чтобы вернуть свое имя и свое наследство. Нужно отметить, что для Стаха наследством является не сами мифические драгоценности предка, а имя как знак принадлежности к роду (как и Захар Кордовин, он полный тезка своего предка и своего деда) т. е., по мысли другого героя Рубиной, к «Дому» Бугровых-Бугерини, и как знак обретения, возвращения себя.

Библейские истории и мотивы являются универсальными схемами для моделирования сюжетов художественных произведений, поскольку допускают множество композиционных трансформаций и смысловых интерпретаций, наделяющих традиционные образы и модели новым содержанием, которые, будучи помещенными в другую художественную реальность, сохраняют основные структурные черты архетипа. В произведениях с мифоцентрическим или мифогенным типом повествования библейские и евангельские сюжеты, кроме структурообразующих и сюжетомоделирующих, могут выполнять и другие функции, среди которых важной представляется смыслообразующая, которую кратко можно обозначить как «авторская интенция к преодолению экзистенциального хаоса». Интерес писателя Дины Рубиной к таким взаимосвязанным ключевым понятиям ее художественного мира, как род, семья, предназначение, свой путь, укладывается в рамки этого алгоритма и находит свое выражение в больших романых циклах, в основе которых лежит, в том числе, и сюжет о блудном сыне.

Подводя итоги данного исследования, можно отметить, что интерпретация притчи о блудном сыне в произведениях Дины Рубиной опирается как на христианскую, так и в большей степени на хасидскую традицию; при конструкции сюжета произведений и моделировании образов главного героя/героини актуализируются значения слова «блудный» из Евангелий на разных языках; «вспомогательным» приемом является характерный для творчества Рубиной прием экфрасиса, а также прием «смены имени», направленные на развитие образа главного героя и его эволюцию; модель и система образов притчи в определенной степени подвергается деконструкции: архетипиче-

ские образы могут дублироваться или даже тройиться, могут замещаться другими персонажами со смежными функциями в романе, могут иметь и «мужскую», и «женскую» версии, а такие мифологемы, как «имение/наследство», «нужда/страдание», «дом/дом отца» получают как овеществленное, так и отвлеченное (духовное, ценностное) воплощение; они интерпретируются через понятия дома/рода/родины, самоидентификации, духовного поиска. Стоит отметить также, что архетип блудного сына становится одним из основополагающих элементов поэтики писателя, поскольку в произведениях, в которых модель притчи о блудном сыне не является магистральной (как, например, в трилогии «Наполеонов обоз» или двух других романах цикла «Люди воздуха»), ее мифологемы и их интерпретации являются постоянными, имплицитно выраженными, моделирующими образ героя-протагониста Дины Рубиной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-издание, репр., Москва, 2000. С. 8.
2. Пьянзина В.А. Авторский миф как жанр современной литературы// *Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2017. No 9(43). URL: <http://7univsum.com/ru/philology/archive/item/5111>.
3. Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе 19 века// *Евангельский текст в русской литературе 18–19 веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр.* Петрозаводск, 1994. С.152.
4. Борхес ХорхеЛуис. Эссе «4 цикла». Изд-во «Северо-Запад», СПб, 1992.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х т. Т.1, М.: «Терра», 1995.
6. См.: *Преподобный Силуан Афонский*: [avravcheremushkah.ru/stati-i-publikatsii/razmyshleniya-o-vazhnom/plach-adamov/](http://avravcheremushkah.ru/stati-i-publikatsii/razmyshleniya-o-vazhnom/plach-adamov/). Дата обращения 15.09.2024.
7. См.: *Собрание текстов // Библиотека Древней Руси/Том 3 Об Адаме и Еве.* <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4914>. Дата обращения: 15.09.2024.
8. *Псалом 136, 136:1–6*, Новый Завет, Синодальн. пер.
9. Любан. Г. Возвращение блудного сына. Больше, чем видит глаз. М., 2007, С. 7.
10. Там же. СС. 8–9.
11. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент Текст/ Б.Н. Путилов // *Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В.Я. Проппа.* М.: «Наука», 1975. СС. 100–114.
12. Рубина Дина. Белая голубка Кордовы. М.: Изд-во «Эксмо», 2009. С. 65.
13. Горелик Михаил. Притчи о блудном сыне. Текст / Журнальный зал // *Иерусалимский журнал*, 2013, № 47.
14. Рубина Дина. Белая голубка Кордовы. М.: Изд-во «Эксмо», 2009. С. 82.
15. Шафранская Э. «Синдром голубки. Мифопоэтика прозы Дины Рубиной». СПб., Изд-во «Свое издательство», 2012. СС. 7–12.
16. *Книга Левит.* Глава 1, 1:14–17.
17. Нувен Генри. Возвращение блудного сына. Изд-во ББИ, 2002, 170с.
18. Ев. от Луки, гл.15, 15:13.
19. Рубина Дина. Русская канарейка. Т.1.М.: Изд-во «Эксмо». С. 36.

20. Там же.
21. Там же, т. 3. С. 63.
22. Хоровая википедия, <https://www.xn--b1amahrn2b.xn--хоровики РФ>. (Дата обращения 25.09.2024).
23. *Рубина Дина*. Русская канарейка, Т. 1. С. 28.
24. Там же, т. 2. С. 12.
25. Там же, т.3. С. 74.
26. Там же. С. 17.
27. Там же. С. 76.

**THE PARABLE OF THE PRODIGAL SON AND THE  
ARCHETYPE OF THE “PRODIGAL SON” IN THE NOVELS OF  
DINA RUBINA**

**R. Sargsyan**

*Yerevan Northern University*

*s.ruzanna@hotmail.com*

*ORCID: 0009-0009-4537-8879*

**ABSTRACT**

The article is devoted to the peculiarities of the interpretation of the parable of the prodigal son and the archetype of the “prodigal son” in Dina Rubina's novel “The White Dove of Cordoba” and in the trilogies “The Russian Canary” and “Napoleon's Train”.

The process of remythologization of literature that began in the 20th century has led to the fact that archetypal structures and images are widely used in modern literary works to create multi-layered and symbolically rich texts that interpret textbook general cultural models in a new way. These include biblical (Old Testament, New Testament and apocalyptic) images and schemes, which in modern fiction may deviate from the traditional interpretation of images and meanings. Having set the task of studying the features of the implementation of the parable of the prodigal son and its key images in the novels of Dina Rubina “The White Dove of Cordoba”, “The Russian Canary” and “Napoleon's Train” and having applied descriptive, comparative and analytical methods, it can be noted that in order to form the plot model and the image of the main character in her novels, the writer uses both the Gospel and Hasidic versions of this parable, actualizes various interpretations of the word “prodigal” in the expression “prodigal son”, and also transforms the traditional system of characters of the parable, using the techniques of “doubleness”, ekphrasis, and the technique of “name change” characteristic of her work. The traditional mythologemes of the parable of the prodigal son in these works by Rubina are interpreted as key concepts for her worldview: family, home, path, self-identification, and return to oneself.

**Keywords:** remythologization, deconstruction, the parable of the prodigal son, “male” and “female” versions, ekphrasis, the technique of “doubleness” and “change of name”.