



<http://www.diva-portal.org>

Postprint

This is the accepted version of a paper published in *The Humanities and Social Studies in the Far East*. This paper has been peer-reviewed but does not include the final publisher proof-corrections or journal pagination.

Citation for the original published paper (version of record):

Hansen, J. (2016)

Kak ponimat' trans"yazykovoi tekst?: Russkiye imena, kul'turnye alliuzii i igra slov v romane "Zhizn' Sukhanova v snovideniakh" Olgi Grushinoi
The Humanities and Social Studies in the Far East, 50(2): 58-69

Access to the published version may require subscription.

N.B. When citing this work, cite the original published paper.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-372777>

КАК ПОНИМАТЬ ТРАНСЯЗЫКОВОЙ ТЕКСТ: РУССКИЕ ИМЕНА, КУЛЬТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ И ИГРА СЛОВ В РОМАНЕ «ЖИЗНЬ СУХАНОВА В СНОВИДЕНИЯХ» ОЛЬГИ ГРУШИНОЙ¹

Джули Хансен

Последнее десятилетие было отмечено литературными дебютами нового поколения русских англоязычных авторов, для которых английский является неродным языком. Эти прозаики снискали как внимание американских и британских критиков, так и литературные премии за свои романы и рассказы, многие из которых описывают жизнь русских эмигрантов в США или Канаде. Они родились в Советском Союзе в 1970-е годы и проживают в Северной Америке, что объясняет их выбор темы и языка. Как свидетельствует литературное наследие многочисленных писателей-эмигрантов прошлых поколений, миграция может быть «мощным стимулом трансязычия (*translingualism*), ассимиляции к языку новой среды и через его посредство» [25: с. xii]. Такие произведения, как *Natasha and Other Stories* Давида Безмозгиса (2004 г.), *What Happened to Anna K* Ирины Рейн (2008 г.), *The Russian Debutante's Handbook* Гари Штейнгарта (2002 г.) и *Memoirs of a Muse* Лары Вапняр (2006 г.), описывают североамериканские контексты с точки зрения приезжего из России. На взгляд англоязычного читателя, это придает «некоторую странность знакомым вещам» – эффект, часто свойственный литературе писателей-мигрантов [31: с. 99].

Роман Ольги Грушиной *The Dream Life of Sukhanov* (2005 г.; русский перевод «Жизнь Суханова в сновидениях», 2011 г.) выделяется на фоне

¹ Впервые опубликовано в «Modern Language Review», 107 (2012), с. 540-558. Автор благодарит Modern Humanities Research Association за разрешение на публикацию в журнале «Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке». Автор благодарит Åke Wiberg Foundation, а также Birgit and Gad Rausing Foundation for Research in the Humanities за гранты, сделавшие возможным появление этой статьи. Автор также благодарит Константина Андреева за русский перевод.

«ярко выраженной эмигрантской тематики» значительной части современной русской англоязычной прозы тем, что его действие происходит в Советском Союзе [13: с. 20].² Если о писателях-мигрантах можно сказать, что они «придают иностранное звучание местному материалу» [31: с. 61], то в случае Грушиной и ее англоязычных читателей верно обратное: Грушина придает англоязычное звучание русской тематике и обстановке. Это очевидно с первых страниц романа, где описывается, как главный герой Анатолий Павлович Суханов едет на «Волге» на ретроспективную выставку своего тестя, прославленного художника-соцреалиста Петра Алексеевича Малинина. На дворе август 1985 года. Пять месяцев прошло с тех пор, как Михаил Горбачев стал Генеральным секретарем ЦК КПСС. Несмотря на то что имя Горбачева ни разу не упомянуто, в повествовании отмечается, что «после мартовского возвышения нового партийного руководителя в небесных сферах стали происходить определенные звездные перемещения» [2: с. 84].³ Суханов остро чувствует эти «перемещения». Ему, главному редактору искусствоведческого журнала (*the country's leading art magazine*, с. 10), трудно приспособиться к новой атмосфере открытости в журналистике. В то же время его все чаще одолевают воспоминания о детстве в сталинском СССР и молодости во времена хрущевской оттепели.

Несмотря на то что Грушина написала «Жизнь Суханова в сновидениях» на американском английском [3: абзацы 17–20 из 52],

² По мнению Фурман, современную русско-американскую прозу «объединяет центральная тема иммигрантского опыта и гибридные культурные и языковые личности, создаваемые таким опытом» [13: с. 20]. В то же время Фурман отмечает Грушину как исключение, описывая ее творчество как «близко родственный, но, тем не менее, отдельный голос в русско-американской прозе» [13: с. 22]. Похожее наблюдение делает Кристен Уэлш: «Найти место Грушиной в современной русско-американской прозе непросто, поскольку ее биография и произведения помещают ее вне рамок преобладающей типологии», в которой Уэлш видит продолжение традиции псевдобιοграфии [35: с. 77, 75]. Ряд современных русско-американских писателей также обсуждается в [34]. Действие второго романа Грушиной, *The Line* (2010), также происходит в СССР.

³ Здесь и далее русские цитаты из романа даются в переводе Е. Петровой. Оригинальный текст, в том числе транслитерированные русскоязычные включения, цитируется по изданию [15]. В дальнейшем постраничные ссылки как на американское, так и на русское издание приводятся в скобках в тексте статьи.

оригинальный текст романа содержит немало русских слов и культурных аллюзий. На первый взгляд роман можно принять за перевод с русского, выполненный с применением разнообразных переводческих приемов – от форенизации до доместикации (термины [32]). Некоторые имена собственные – например, «Большая советская энциклопедия» – переведены на английский. Другие выражения, такие как тост *Vashe zdorovie!* (с. 5), приветствие *Dobryi vecher!* (с. 79) и названия еды – *tvorog* (с. 45), *vareniki* (с. 54) и *vobla* (с. 252, 259) – транслитерированы и иногда выделены курсивом как иноязычные. Иногда дается прямой перевод или пояснение;⁴ иногда значение очевидно из контекста, как в случае выражения *vareniki with cherries* (с. 54), поскольку вареники подаются на ужин.⁵ В прочих случаях значение русских слов остается менее прозрачным для читателя, не владеющего русским языком. Кроме того, «Жизнь Суханова в сновидениях» содержит русский культурный подтекст в виде многочисленных отсылок к русскому искусству, литературе, музыке и популярной культуре. По заключению одного русского критика, «глубинный язык, на котором написан роман, не английский, а русский» [1: абзац 15 из 17].⁶

Присутствие русских элементов в англоязычном тексте романа поднимает ряд интересных вопросов, касающихся процесса чтения. Что может привести в интерпретацию текста узнавание русских фраз и культурных аллюзий? Как понимают роман англоязычные читатели, неспособные расшифровать эти элементы? Плодотворный подход к этим вопросам предлагает теория читательского отклика, рассматривающая

⁴ Так, первое упоминание слова *vobla* сопровождается английским пояснением: *salty dried fish* (с. 252).

⁵ Хотя слово *tvorog* во фразе *the familiar smells of shortbread cookies and tvorog* не сопровождается пояснением, тот факт, что русское слово соединено сочинительным союзом с *shortbread cookies* и появляется в контексте кухни, подсказывает одноязычному читателю, что речь идет о еде (с. 45).

⁶ Грушина, напротив, утверждает в интервью, что, хотя она и «хотела создать в романе очень русскую атмосферу», его «словесная изнанка [. . .] игра слов, двойные значения, аллитерации и так далее, как правило, основаны на английском языковом материале, и их не так просто перевести на русский» [14: pag. 3 of 28]. Русские слова встречаются и в ряде произведений других русских авторов, пишущих по-английски, но, как замечает Яша Клоц, там они служат «маркерами особого идиолекта, отражающего *Runlish*, на котором говорят в русских общинах», где разворачивается действие [27: с. 55].

процесс чтения как взаимодействие читателя и текста, в результате которого создается смысл [29]. В настоящей статье рассматривается воздействие на читателя русских элементов романа «Жизнь Суханова в сновидениях», а именно игры слов, имен собственных и культурных аллюзий. Я предлагаю два потенциальных прочтения романа, первое из которых предполагает гипотетического двуязычного читателя, а второе – гипотетического англоязычного читателя, полностью или частично незнакомого с русскими словами и культурными аллюзиями, встречающимися в романе.

Трансязыковой текст и читательский отклик

Свои первые рассказы Грушина писала по-русски. Позднее (как и Владимир Набоков, наиболее известный русский англоязычный прозаик) она сделала языком своего литературного труда английский. Таких писателей нередко именуют «двуязычными авторами». Однако было бы неверно назвать «двуязычным» роман Грушиной «Жизнь Суханова в сновидениях». В романе, написанном и изданном для англоязычной аудитории, русский язык используется на уровне отдельных слов и выражений, а не целыми абзацами, как, например, французский язык у Льва Толстого в романе «Война и мир». Райнер Грутман проводит следующее различие между двуязычными авторами и двуязычными текстами: «Есть ощутимая разница между писателем, создающим отдельные произведения на разных языках, и писателем, использующим стилистические ресурсы иноязычной речи в преимущественно одноязычных текстах. У *двуязычного автора* есть отдельная аудитория на каждом из языков его творчества. [...] Текст же является двуязычным лишь в том случае, если другие языки выполняют в нем *важную функцию*» [18: с. 209].

Стивен Келлман применяет к таким авторам термин «трансязыковой» (*translingual*), поскольку, по его мнению, они «выходят за пределы своих

родных языков» [26: с. 16].⁷ Он также отмечает, что трансязыковые тексты «обычно содержат следы других языков их авторов, но большинство из них целиком написаны на том или ином языке» [26: с. 15]. Таким образом, трансязычие предполагает не просто наличие двух языков, но также переход между языками и выход за их пределы.⁸ Эта идея находит отражение и в словах самой Грушиной, отметившей в интервью, что ей хотелось написать «русский роман английскими словами» [3: абзац 20 из 52].

Как же, в таком случае, можно охарактеризовать читателя трансязыкового текста, подобного роману «Жизнь Суханова в сновидениях»? Критики, ориентированные на читателя, проводят концептуальное различие между реальными читателями и гипотетическим читателем, которого предполагает текст. Вольфганг Изер описывает эту теоретическую конструкцию как «текстовую структуру, которая предвосхищает присутствие адресата, при этом не обязательно определяя его» [22: с. 34]. Понятие имплицитного читателя, которое использует Изер, не сводится к языковому контексту текста. Изер выдвигает более общее понятие «репертуара текста», определяемое как внешняя система координат, состоящая из литературных аллюзий, культурных аллюзий и социальных норм, встречающихся в тексте: «Репертуар включает в себя всю знакомую территорию в пределах текста. Эта территория может иметь форму ссылок на произведения, написанные ранее, или на социальные и исторические нормы, или же на всю культуру, породившую текст» [22: с. 69]. Другие критики рассматривают влияние на интерпретационную деятельность читателей со стороны их исторического, социального и

⁷ Келлман различает двуязычных (*ambilingual*) трансязыковых писателей, «создавших значительные произведения на более чем одном языке», и одноязычных трансязыковых писателей, «которые пишут только на одном языке, но не своем родном» [26: с. 12].

⁸ По мнению Ребекки Валковиц, в нынешнюю эпоху глобализации многоязычная литература все чаще ставит под вопрос традиционные национальные и языковые категории. Валковиц отмечает: «Англоязычная иммигрантская проза не всегда пишется в англоязычной стране; иногда иммигрантская проза, написанная в англоязычной стране, написана не по-английски; иногда она вообще не имеет одного языкового оригинала. Такая вариативность плохо сочетается с представлением об одноязычном государстве» [33: с. 529].

теоретического контекста. Хотя Стенли Фиш и упоминает языковую компетентность в числе трех характеристик «информированного читателя» [12: с& 86-87],⁹ до сих пор исследователи не уделяли достаточного внимания вопросу о том, как языковой контекст (или контексты) читателей влияет на их восприятие трансязыковых текстов.

В дальнейшем я использую понятия имплицитного читателя и репертуара текста, выдвинутые Изером, чтобы пролить свет на вопрос о том, как читатели понимают роман «Жизнь Суханова в сновидениях». Я различаю две категории гипотетических читателей: одноязычного англоговорящего читателя и двуязычного читателя, обладающего знаниями русского языка и способностью распознавать русские культурные аллюзии.¹⁰ Мой тезис заключается в том, что роман предполагает как одноязычного, так и двуязычного читателя, и что эти разные исходные позиции могут порождать интерпретации, усиливающие мотивы и темы романа, в частности тему признания прошлого и дезориентации в меняющемся настоящем.

Одноязычная игра слов

Оригинальный текст романа «Жизнь Суханова в сновидениях» содержит как одноязычную игру слов, использующую средства только одного языка, английского или русского, так и трансязыковую игру слов, использующую оба языка. В одном из своих интервью Грушина приводит пример английской игры слов, встречающейся в рассказе о том, как Суханов отказался от своих художественных амбиций во времена Хрущева [14: абзац 3 из 28]. Игра слов представляет собой анаграмму, основанную на сходстве

⁹ Две другие характеристики – «знание [. . .] лексических групп, частотности словосочетаний, идиом, профессиональных и прочих жаргонов и т. п.», а также «литературная компетентность» [12: с. 86-87]

¹⁰ Следует уточнить, что языковая компетентность не всегда подразумевает способность распознавать культурные аллюзии. Читатель может владеть русским языком на уровне носителя, но при этом не замечать отсылку к русской культуре. Возможно и обратное: читатель, не знающий русского, может обладать способностью видеть культурные аллюзии.

слов *art* («искусство») и *craft* («ремесло»), которые перестал различать Суханов: “he had acquired a habit of adjusting to his surroundings with unquestioning acquiescence, and ceased to distinguish between art and craft – a difference of only two letters, after all” (с. 162). Аналогичным образом в романе объясняется и игра слов, основанная на сходстве фамилии художника Владимира Татлина и русского глагола *летать*: “the glider’s name, *Letatlin*, had amused [Sukhanov] with its ingenious merger of inventor and invention, of Tatlin and *letat*’, ‘to fly’” (с. 51).

Толкование других случаев одноязычной игры слов в романе требует бóльших усилий со стороны читателя. Так, в начале романа обыгрывается слово *weight* («вес», «авторитет»): Суханов видит в себе “a man who is himself something of a weight in the art world, pun most certainly intended” (с. 10). Каламбуры обязаны свои эффектом присутствию множественных и несвязанных значений [б: с. 144]. Однако в данном примере, хотя текст и указывает на присутствие каламбура, его референты становятся очевидны не сразу. Действие каламбура отложено, поскольку множественные значения проявляются на протяжении нескольких страниц. В следующем абзаце сообщается, что Суханов – главный редактор журнала *Art of the World*, что создает контекст для каламбура, связанного со словосочетанием *art world*. Следующий каламбур с участием слова *weight* представляет собой антанаклазу (омограф); он появляется восемью страницами позже, в следующей главе, когда старый друг Суханова Лев Белкин замечает о Суханове: “Gained weight, become all solid” (с. 18). Таким образом, хотя большинство каламбуров объединяют два несвязанных контекста, словосочетание *a weight in the art world* содержит каламбур с тройным контекстом, причем действие каламбура отложено расстоянием между словосочетанием-основой каламбура и его референтами.¹¹ Суханов

¹¹ Я использую определение каламбуров с двойным и тройным контекстом, предложенное Джеймсом Брауном [8].

ассоциируется с «весом» (*weight*) как в переносном смысле, указывающем на его профессиональный статус, так и в прямом, поскольку пополнил.

Изменение порядка слов в романе – еще один вид анаграммной игры слов – также создает каламбуры. Например, перестановка слов в названии журнала Суханова, *Art of the World* («Искусство мира»), дает нам журнал *The World of Art* («Мир искусства»), выходивший с 1898 по 1904 год и исповедовавший искусство ради искусства. Подкованный читатель распознает в аллюзии на журнал Серебряного века иронию по поводу штампов, из которых состоит соцреалистическая художественная критика Суханова, описываемая следующей расширенной метафорой [15: с. 65]:

Каждый глянцевый, приятно весомый номер “Искусства мира” готовился по одному и тому же простому, но надежному рецепту: замесить тесто из теоретического изложения принципов революционного искусства, приготовить начинку из двух-трех пресных очерков, изображающих Репина и Федотова предшественниками соцреализма, а Левитана – борцом против царского самодержавия, добавить засахаренную биографию маститого советского живописца вроде Малинина и обильно поперченное открытие незаслуженно забытого гения итальянского Возрождения, подвергавшегося жестоким гонениям со стороны церкви, взбить в пену – для придания экзотического вкуса – интервью с тем или иным неотшлифованным алмазом из далекой азиатской республики (чьи художественные успехи были прямым следствием чудодейственной системы советского образования) и, наконец, щедро посыпать приготовленное блюдо цитатами из классиков марксизма-ленинизма. [2: с. 83–84]

Чтобы распознать игру слов, основанную на названиях журналов, не требуется знания русского языка.¹² Однако каламбур становится заметней в русском переводе, поскольку по-русски, благодаря родительному падежу и отсутствию артиклей, оба названия состоят только из двух слов: «Искусство мира» и «Мир искусства». Как следствие, эти названия являются почти зеркальными отражениями друг друга. Фонетически их отличает лишь один гласный звук, а орфографически – лишь две буквы. Такое же число букв отличает *art* от *craft* в игре слов, упомянутой выше. Напрашивается параллель между двумя каламбурами: «Мир искусства» можно рассматривать как воплощение искусства ради искусства (*art*), в то время как Суханов относится к своей редакторской работе в «Искусстве мира» как к обыкновенному ремеслу (*craft*). И содержание, и идеологию журналов разделяет пропасть.¹³

Как и в случае каламбура с тройным контекстом, скрытого в словосочетании *weight in the art world*, каламбур, обыгрывающий названия журналов, является отложенным. Название журнала Суханова впервые упоминается на десятой странице романа. Англоязычный читатель, знакомый с российским культурным контекстом, может уловить сходство с названием журнала Серебряного века, но для неподготовленного читателя игра слов становится очевидна гораздо позже, когда Суханов вспоминает, что видел номер журнала *The World of Art* в детстве (с. 93), а также когда он читает статью, упоминающую движение «Мир искусства»: *the influential World of Art movement* (с. 172).

О том, что знакомство с русским культурным контекстом позволяет распознать каламбуры в англоязычном романе Грушиной, свидетельствует еще один случай одноязычной игры слов. Место проведения

¹² Не требуется и знания английского. По замечанию Фредерика Ала, чтобы «заметить наличие анаграммы, не обязательно понимать сам язык – только его письменность» [5: с. 26].

¹³ Почти зеркальный эффект, созданный перестановкой слов в названии журнала, также усиливает лейтмотив отражения. В романе часто встречаются зеркала и другие отражающие поверхности – например, стекло и вода.

ретроспективной выставки, Центральный выставочный зал «Манеж», в первый раз упоминается лишь мельком, без пояснения (с. 3), но читатель, знающий Москву, возможно, вспомнит, что первоначально это здание предназначалось для выездки кавалеристов. Каламбур, связанный с этим обстоятельством, встречается на следующей странице, когда Суханов невольно вспоминает свой прежний визит в Манеж: “He had not been there for a while – in fact, not since... well, no need to be exact, he thought hastily, *reining in his memory* with the chilling sensation of the near-slip” (с. 4, курсив Дж. Х.). Каламбур связывает фрейдистскую метафору (*slip*), описывающую возвращение подавленного воспоминания, с былым присутствием лошадей в Манеже.

Этот каламбур становится очевидным во второй главе в ходе беседы Суханова и Белкина. Белкин отмечает: “You used to say the Manège was better as a riding academy, that its architecture was suited for horses, not paintings” (с. 20). Важная роль Манежа в общем прошлом Суханова и Белкина разъясняется позже, когда Суханов вспоминает, что их картины недолго выставлялись в Манеже перед тем, как Хрущев заклеил их как *amoral and anti-Soviet* (с. 291). Это событие, во время которого советский вождь, так сказать, грубо «приструнил» (*reined in*) художественные амбиции Суханова, становится поворотным в его судьбе. В дальнейшем Суханов подчиняется требованиям государственной идеологии, подавляя воспоминания о своем былом нонконформизме в искусстве в обмен на комфортную жизнь. Метафора *reins* («вожжи», «бразды»), символизирующая контроль, также встречается в описании того, как Суханов принимает «бразды правления» (*the reins*) в редакции журнала «Искусство мира» (с. 66). Неоднократное упоминание дождя (*rain*), который начинается, пока Суханов находится в Манеже, и усиливается во время его беседы с Белкиным, создаёт

омофонический каламбур со словом *rein*.¹⁴ Появление у каламбура третьего контекста подчёркивает последовательность взаимосвязанных идей.

Расширенная метафора, описывающая автомобильную поездку Суханова на дачу, создаёт каламбур металитературного характера, выводя на передний план игру с языком. Суханов, в силу своих редакторских обязанностей работающий с письменной речью, воспринимает ландшафт за окном машины в виде различных компонентов предложения [15: с. 225]:

...потом Москва стала уноситься назад всё стремительнее, расстояния между домами увеличивались, и вдруг как-то сразу, даже не отделённые запятой (*without so much as a comma*), начались луга, взятые в скобки (*bracketed*) полыхающих рябин, кое-где отмеченные (*punctuated*) восклицательным знаком (*exclamation point*) покосившейся колокольни или отточием обветшалых изб, – и вся поездка теперь виделась Суханову одним предложением, бесконечным, неупорядоченным, сбивчивым (*one endless, unstructured, rambling sentence*), и, думая о Нине – о девушке, которой она когда-то была, о женщине, которой она стала, – он едва успевал следить за всеми придаточными (*clauses*) этого предложения, а потому немало удивился, когда автомобиль свернул с очередной проселочной дороги и впереди долгожданной точкой (*period*) встала его дача. [2: с. 273–274]

Метафора «неупорядоченного, сбивчивого» предложения (*unstructured, rambling sentence*) внутри предложения, которое и само «сбивчиво» (*rambling*), напоминает читателю о текстуальной природе повествования. Кроме того, возникает параллель между поступательным движением протагониста и процессом чтения: читатель добирается до конца предложения в тот же момент, когда Суханов добирается до дачи.

¹⁴ Лошадиный лейтмотив присутствует и во сне Суханова в ночь после открытия выставки, в котором Белкин облачен в ливрею на званом ужине с лошадьми (с. 38–39).

Трансязыковая игра слов

Все примеры игры слов, приведенные выше, являются одноязычными, то есть состоят либо из английских, либо из русских слов без примеси другого языка. Трансязыковой игры слов в романе гораздо больше. Некоторые случаи такой игры не разъясняются в тексте, в силу чего их расшифровка требует от читателя знания как английского, так и русского. Необходимым условием для реализации каламбура со стороны читателя является «знание множественных и несвязанных значений слова-основы каламбура». Отсюда следует, что «читатели, не имеющие определенного лексического опыта, неизбежно упустят из виду некоторые каламбуры» [8: с.15]. Поэтому представляется интересным рассмотреть возможную роль трансязыковых каламбуров Грушиной в прочтении романа в зависимости от того, владеет ли читатель обоими языками, использованными в игре слов.

Каламбуры порой выбивают читателя из колеи. По замечанию Джонатана Каллера, они «представляют собой тревожную демонстрацию такой работы языка, при которой границы (между звуками, между звуком и буквой, между смыслами) значат меньше, чем кажется, и при котором якобы дискретные смыслы норовят пропасть в глубинах текучих означаемых, неопределенность которых не позволяет назвать их “понятиями”» [10: с. 3]. Трансязыковые каламбуры, выходящие за семантические границы отдельных языков, напоминают читателю, что слова не всегда являются тем, чем кажутся, и что они не всегда ограничены определенным контекстом.

Грушина – не первый русский англоязычный писатель, в чьих произведениях встречаются трансязыковые каламбуры. Англоязычные романы Владимира Набокова содержат многочисленные примеры многоязычной игры слов. Роман Грушиной отдаёт дань Набокову, обыгрывая многозначность русского слова *бабочка*. Шею Белкина украшает *an absurd maroon bow tie* (с. 19), то есть галстук-бабочка. Суханов, который стесняется общества своего бывшего друга, слышит, как проходящая мимо

девушка смеясь произносит русское слово *babochka* (с. 19). Не имея возможности разобрать контекст и установить точное значение произнесенного слова, Суханов старается убедить себя в том, что девушка обсуждает лепидоптерологию (*lepidoptery*), а не наряд его друга, *Belkin's unfortunate neck decoration* (с. 20). Мы видим двойную отсылку к Набокову: во-первых, русский и английский языки взаимодействуют в набоковской манере; во-вторых, одно из значений, заданных игрой слов, приводит к упоминанию науки о бабочках и мотыльках, вклад в которую внес Набоков, описавший несколько видов и родов этих насекомых.¹⁵ Каламбур, обыгрывающий многозначность слова *бабочка*, в упомянутом отрывке становится явным, поскольку приводятся оба значения; при этом интертекстуальная отсылка к Набокову остаётся неявной. Отголоски каламбура встречаются и далее в романе, когда Суханов мысленно сравнивает свои галстуки с «образцами» «редких бабочек», пойманных во время командировок в Европу: “his lovely silk specimens collected like rare butterflies on his infrequent European sojourns” (с. 74).¹⁶ Как и во многих произведениях Набокова, образы бабочек являются одним из лейтмотивов романа Грушиной.¹⁷

Есть в романе и пример визуальной игры слов, основанной на сходстве кириллицы и латинского алфавита. Выходя из московского метро, Суханов ненадолго приходит в замешательство: «На выходе, слегка одурманенный, он попытался пройти сквозь стеклянную дверь с просвечивающей зеркальной надписью ДОХВ (ENTRANCE “ЭИИЯЯТИЕ”)» [15: с. 163–164; 2: с. 201]. Пытаясь выйти не через ту дверь, Суханов читает знак входа с обратной стороны. В английском тексте слово *entrance*

¹⁵ О вкладе Набокова в лепидоптерологию, см. [24]. О влиянии лепидоптерологии на прозу Набокова, см. [7].

¹⁶ Греер отмечает в упомянутом выше интервью с Грушиной еще один одноязычный каламбур, связанный с загадочным исчезновением галстуков Суханова: “These are neckties he literally loses, but ‘ties’ also conveys the way he’s becoming unmoored in so many ways” [14: абзац 2 из 28].

¹⁷ Подробный анализ интертекстуальных связей романа Грушиной с Набоковым приводит в упомянутой выше статье Кристен Уэлш [35].

напечатано в зеркальном отражении, что делает пять из восьми латинских букв (И, А, Я, Т и опять И) неотличимыми от букв кириллицы. Такая типографическая игра слов создает эффект, который Виктор Шкловский называл остранением:

Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно. [4]

Зеркальные печатные буквы в переходе метро затрудняют читательскую расшифровку слова. Как следствие, у читателя возникает то же чувство дезориентации, что и у протагониста, который пытается выйти из метро не через ту дверь и которому, теперь на уровне метафоры, все трудней ориентироваться в повседневной жизни. В другом месте повествования это замешательство (а также лейтмотив зеркального отражения) проявляется в том, как Суханов воспринимает своё прошлое и настоящее: “endlessly reflecting off each other in a multiplying infinity of mirrors” (с. 173).

Трансязыковой каламбур создаётся и при помощи ещё одного журнала, название которого транслитерировано: *Ogonyok* (с. 228). Приехав на дачу, Суханов разжигает камин, «скормив ему трехлетней давности “Огонек”» [2: с. 277]. Каламбур основан на буквальном значении названия журнала. Таким образом, Суханов «разводит огонь огнем», и для читателя постсоветской эпохи ирония заключается в том, что он сжигает журнал, ставший впоследствии одним из флагманов гласности, первым проявлением

которой Суханов сопротивляется на посту редактора «Искусства мира».¹⁸ Образ огня (*fire*) – ещё один лейтмотив романа. Огонь присутствует в картине Малинина *Firebird* («Жар-птица») (с. 7), в описаниях работ художников русского авангарда Малевича, Филонова, Кандинского и Шагала (с. 267–68) и в замечании о художественном таланте самого Суханова в молодости: “he had so much fire, so much power in him” (с. 343). Образ огня встречается и в воспоминании Суханова о том, как его семья вечером сидела у костра (*fire*) на пустынном морском пляже: “[they] gathered in the evening around a fire on a deserted beach, listening to the breathing of the sea and the hissing of mussels in the flames” (с. 353–54). Образы маленьких огней (*small fires*), перекликающиеся с уменьшительной формой «Огонек» в названии журнала, встречаются в виде горящих свечей и сигарет. Когда сосед Суханова, страдающий психическим расстройством, поджигает обрывки газет и бросает их с балкона, Суханов успевает разглядеть набранные газетным шрифтом слова *change* («перемены»), *crucial* («важнейший») и *youth* («молодость», «молодежь»), каждое из которых связано с дискурсом гласности (с. 144). Таким образом, как и лейтмотив огня в целом, каламбур, построенный на названии журнала, усиливает одну из тем романа, а именно перемены в эпоху перестройки.

Иллюстрацию того, как трансязыковая игра оттеняет образы, лейтмотивы и темы романа, можно найти и в описании открытия ретроспективной выставки. К Суханову подходит студентка-журналистка в желтом платье, желающая услышать его мнение о картинах Малинина, которые она называет *fake* («фальшивыми») и *trite* («банальными») (с. 14). Суханов замечает, как с ногтей девушки слезает малиновый лак: “her raspberry-colored nail polish was peeling” (с. 13). Здесь обыгрывается фамилия Малинина. Таким образом, малиновый лак – разновидность краски – можно

¹⁸ После того, как Горбачев объявил начало политики гласности на XXVII съезде КПСС в феврале 1986 г., тираж «Огонька», отражавшего новую атмосферу открытости, к 1990 г. вырос с «нескольких сотен тысяч [до начала реформ] до четырех миллионов» [28: с. 13].

рассматривать как метонимию, обозначающую картины Малинина, а описание слезающего лака символизирует попытку студентки нанести удар по официальной репутации малининского искусства. Хотя гласность в романе ни разу прямо не упоминается, на нее намекает заявление студентки, перекликающееся с текстом песни Боба Дилана: “I don’t care who hears me [...] The times are changing” (с. 15) [11]. Эта девушка в желтом платье лейтмотивом проходит через весь роман, и, хотя сам Суханов не узнает студентку-журналистку, читатель, не забывший ее, невольно вспоминает о последствиях гласности, с которой она связана.

Малина снова появляется в воспоминаниях Суханова о прогулке с Ниной, его женой, девичья фамилия которой Малинина. Во время той прогулки Нина собирала малину: “[she] had surreptitiously picked moist, sweet raspberries off bushes spilling over low fences” (с. 238). Для Суханова это воспоминание связано со счастливым периодом жизни, который, как ему кажется, навсегда остался в прошлом вместе с его браком и размеренным ходом жизни советского аппаратчика (*safety, constancy, tranquillity*, с. 316). Таким образом, это появление малины укрепляет ассоциацию между малиновым цветом и утратой былой определённости, впервые возникшую в сцене с журналисткой.

Значение имен

У всех персонажей романа русские имена, многие из которых употребляются в разных формах. Например, протагонист фигурирует как *Sukhanov, Anatoly, Anatoly Pavlovich* и *Anatoly Palych* (с. 154), а также *Tolya* (с. 334), *Tolik* (с. 327) и *Tolenka* (с. 320). К другу Суханова Льву Белкину обращаются *Leva* (с. 23), *Lev Borisovich* (с. 195) и *Levka* (с. 195); дочь Суханова Ксению называют *Ksiushka* (с. 189), а ее молодой человек Борис упоминается и как *Borya* (с. 200). Человеку, не знающему русского, произношение многих из этих имён дается нелегко; кроме того, у читателей,

не знакомых с вариантами русских имен, из-за разнообразия форм могут возникнуть трудности с запоминанием персонажей – трудности, аналогичные плохой памяти Суханова на имена, в которой его упрекает жена Нина (с. 34–35). Реакция Суханова на неназванный роман, полный героев с «одинаковыми именами», – “the words meant nothing, all the characters seemed to have the same name” (с. 58) – возможный аналог читательской реакции на русские слова и варианты имен в романе Грушиной.

Имена собственные в прозе Грушиной нередко содержат игру слов. Яркий пример такой игры встречается в ее рассказе *Spiders Did It*, где труп нелюдимого мужчины, умершего при загадочных обстоятельствах, опутан паутиной: *enveloped in cobwebs from head to toe* [16: с. 57]. Рассказ *Spiders Did It* можно рассматривать как детективную историю, в которой ключ к разгадке преступления скрыт в именах персонажей, представляющих собой трансязыковой каламбур. Имя покойного – *Mr Mukha*; он, как сообщает полицейский отчет, включенный в повествование, был ранее женат на *C. B. Webbs*. Англоязычный читатель способен распознать во втором имени игру со словом *cobwebs* («паутина»), однако каламбур, связанный с первым именем, требует знания русского языка. Автор полицейского отчета не видит этой связи; напротив, в отчете выдвигается экстравагантная гипотеза, согласно которой мистера Муху убили пауки в отместку за то, что он изводил их бесконечным звоном своих будильников. Ещё два каламбура, основанные на именах, встречаются после полицейского отчета, когда гипотезу секретаря по имени *Mrs Agaric*, изложенную в отчете, объявляет пустыми фантазиями лейтенант полиции по имени *Aaron Redips*, чья подпись напоминает паутину: “strangely resembled a cobweb”. Хотя имя секретаря означает гриб, его сочетание с *fly* в названии *fly agaric* («мухомор») – общеупотребительное наименование вида грибов *Amanita muscaria* – создает связь со словом *fly* («муха»). Имя лейтенанта напоминает

научное название пауков, *Araneae*, которое встречается ранее в том же абзаце, а его фамилия и есть слово *spider* («паук»), написанное наоборот. Каламбуры, заключенные в именах *C. B. Webbs* и *Aaron Redips*, доступны англоязычному читателю, однако для расшифровки каламбура в имени *Mr Mukha* требуется знание русского языка. Без такой расшифровки связь между *Mrs Agaric* и *fly* менее очевидна. Если учесть значения всех имен персонажей, возникает новый возможный мотив преступления: пауки (а может быть, и бывшая супруга *C. B. Webbs*) убили мужчину, потому что он муха, а лейтенант покрывает пауков, потому что он и сам паук. Таким образом, знание русского языка дает читателю ключ к интерпретации текста. Эта интерпретация отражена в названии рассказа: *Spiders Did It*. Сходство рассказа с романом «Жизнь Суханова в сновидениях» состоит в том, как имена собственные создают трансязыковые каламбуры, которые, в свою очередь, предлагают новые возможности для интерпретации.¹⁹

В романе «Жизнь Суханова в сновидениях» трансязыковая игра слов встречается в имени заместителя редактора «Искусства мира» Пуговичкина (*Pugovichkin*), который занимает место Суханова, когда того отправляют в вынужденный отпуск. Следующее описание «маленькой, округлой» фигуры Пуговичкина обращает внимание читателя на его имя: “his shape as small, rotund, and faintly comical as his name” (с. 154–55). Русскоязычный читатель способен связать имя персонажа с русским словом *пуговица*, однако для англоязычного читателя «комичная» природа его имени остается неразъясненной. Пуговицы проходят лейтмотивом и через другие эпизоды романа, соединяя временные плоскости сухановского прошлого и настоящего. В данном отрывке, где рассказчиком является Суханов, использован прием остранения [15: с. 291]:

¹⁹ Мухи и другие насекомые – ещё один лейтмотив романа.

С минуту я разглядывал небольшой предмет, лежавший на раскрытой ладони Льва. Предмет был черный, круглый и блестящий, с четырьмя дырочками; из нижней торчал обрывок истершейся нитки. Предмет выглядел странно – словно непонятный осколок древней, затерянной в веках цивилизации. [2: с. 354]

Воспоминание об этой пуговице, которую Белкин оторвал от пальто Суханова после того, как Хрущев закрыл выставку в Манеже, вызвано видом другой пуговицы – ее «двойника» в сухановском настоящем (с. 299).

Аллюзии прослеживаются и в имени отдаленного родственника Суханова, Федора Далевича (*Dalevich*), которой неожиданно объявляется на пороге сухановской квартиры, когда тот никак не может написать статью о художнике-сюрреалисте Сальвадоре Дали. Так устанавливается связь между Далевичем и Дали, которая не исчерпывается одинаковым слогом в начале фамилии.²⁰ Имя и фамилия Далевича меняются местами, когда, несмотря на возражения Суханова, в «Искусстве мира» выходит его статья о Шагале, подписанная *D. M. Fyodorov*.

Белкин носит фамилию вымышленного составителя пушкинских «Повестей Белкина». Другая отсылка к Пушкину встречается в стихотворной строчке *Chisteishei prelesti chsiteishii obrazets*, которая сначала приводится в транслитерации, а затем переводится в следующем предложении: *The purest image of the purest charm* (с. 199). Авторство Пушкина упоминается, но источник – стихотворение «Мадонна» 1830 года – напрямую не назван. Однако за повторным появлением этой цитаты (с. 218) следует, страницей позже, слово «Мадонна» в совершенно ином контексте, а именно в контексте «сюрреалистического» видения Мадонны в свином корыте: “surrealist atrocity – a pale Madonna rolling in a trough with

²⁰ Фамилия Далевича также вызывает в памяти фамилии художника Казимира Малевича и лексикографа Владимира Даля. Кроме того, как позднее отмечается в романе, Далевич носит имя и отчество Федора Михайловича Достоевского (с. 310).

swine” (с. 219). Читатели, знающие источник пушкинской цитаты, могут увидеть в появлении заглавного слова «Мадонна» иллюстрацию свободной ассоциации, присущей сюрреализму и игравшей ключевую роль в художественном стиле Суханова до того, как он встроился в советскую систему. Ещё одна отсылка к Пушкину встречается дважды, когда Суханов напевает «дуэльную арию» из оперы Чайковского «Евгений Онегин» (с. 34, 63). В обоих случаях это происходит непосредственно после того, как Суханов пытается прогнать воспоминания о своем бывшем лучшем друге. Так возникает связь между арией и соперничеством двух друзей за любовь Нины, а также их последующей ссорой из-за решения Суханова принять идеологические требования советского искусства. Тот факт, что Суханов как бы невольно напевает арию Ленского, можно рассматривать как иллюстрацию фрейдистской концепции подавленной памяти. Таким образом, отсылки к Пушкину составляют лейтмотив, подчёркивающий ассоциативную природу памяти и напоминающий как протагонисту, так и читателю о подавленном прошлом Суханова.

Прием остранения при обсуждении имен персонажей в романе встречается дважды. Суханов вспоминает, как много лет назад Малинин не мог припомнить фамилию Белкина: “what’s his name, Rifkin, Semkin, Bulkin?” (с. 297), и как он же пытался вспомнить фамилию молодого сотрудника Министерства культуры: “some nice young man named Misha Buryshkin or Broshkin or Burykin who [...] promised to go far, very far, at the Ministry of Culture” (с. 276). К 1985 году, то есть ко времени повествования, второстепенный персонаж Михаил Бурькин уже сделал карьеру, став «ответственным работником Министерства культуры» [15: с. 179; 2: с. 219].

Культурные аллюзии и русский репертуар текста

Помимо русских имен, в романе встречаются и многочисленные русские культурные аллюзии. Некоторые из них (например, упоминания

Пушкина, Гоголя и Чехова) потенциально понятны и англоязычному читателю. В ряде случаев то, что, скорее всего, известно русской аудитории без объяснений, сопровождается пояснением для англоязычного читателя; например, «Троица» Андрея Рублева представлена так: “the highest accomplishment of Russian art – *The Trinity* by Andrei Rublev, the legendary fifteenth-century icon painter who might or might not have existed” (с. 103). Однако есть и несколько отсылок к советской популярной культуре, менее доступных одноязычному читателю. Название группы «Аквариум» появляется в описании граффити, которые Суханов видит в лифте своего дома: “the doors slid shut, revealing, spread diagonally on the inside, the freshly scratched word ‘Aquarium’, the name of some semi-underground band, he seemed to recall” (с. 185). Имя Бориса Туманова, молодого человека дочери Суханова и андеграундного автора-исполнителя, напоминает об имени Бориса Гребенщикова, певца «Аквариума». Менее очевидна отсылка к группе «Цветы», строчку из песни которой («Мы желаем счастья вам», 1982 г.) поют пьяные девушки: “Two drunk girls stumbled along, singing over and over, ‘We wish you happiness’, a line from a popular song” (с. 28). Хотя название группы и не упомянуто напрямую, позднее с ним перекликается упоминание вокально-инструментального ансамбля «Самоцветы»: *the folk ensemble Samotsvety* (с. 305).

Роман содержит и ряд псевдоаллюзий, то есть имен и названий, не имеющих исторических референтов, но потенциально отвечающих представлениям читателя о советской культуре. Так, название вымышленных духов *Krasnyi Oktyabr* напоминает название реальных духов «Красная Москва» (с. 43). Один из соседей Суханова представлен как *one of the foremost classics of Soviet literature* и автор трилогии *We the Miners* (с. 70); другой, Иван Свечкин, назван композитором детских песен, в частности, песни *That Happy Day in April When Our Ilyich Was Born* (с. 60). Хотя ни трилогия «Мы, шахтеры», ни детская песня о дне рождения Ильича не

существуют за пределами повествования, они вызывают в памяти другие произведения соцреалистического искусства.

Название торта *Ptich'e Moloko* сначала встречается без перевода или пояснения (с. 312) и косвенно упоминается восемь страниц спустя во фразе *the richness of the creamy bird's-milk dessert crumbling on the plates* (с. 320). Двухязычный читатель способен соотнести эту фразу с предыдущим упоминанием торта, однако менее вероятно, что эту связь заметит одноязычный читатель. Странное выражение *bird's-milk dessert* может вызвать у англоязычного читателя эффект остранения (*defamiliarization*) и создает возможность новой интерпретации благодаря ассоциативной связи с канарейкой, которую Далевич подарил матери Суханова. В романе много описаний птиц, и этот лейтмотив связывается с Дали и сюрреализмом благодаря желтой бороде Далевича (*canary-yellow beard*, с. 325), описанию картины, изображающей *a man in a bowler hat with a bird in place of his face* (с. 98),²¹ а также упоминанию канарейки Макса Эрнста (с. 310). Чтение данного отрывка может воспроизвести в сознании читателя ассоциативные свойства сюрреалистического искусства, а также динамику сновидений Суханова; и то, и другое относится к центральным мотивам романа. Как отмечает Изер, говоря о процессе чтения, «всякий раз, когда течение прерывается и нас ведут в неожиданном направлении, нам дается возможность пустить в ход собственное умение создавать связи – умение заполнять пробелы, оставленные текстом» [23: с. 1005].

Остранение и узнавание

Как свидетельствуют примеры, приведенные выше, трансязыковая игра слов, русские имена и культурные аллюзии в романе «Жизнь Суханова в сновидениях» предоставляют интерпретационные возможности

²¹ Описанию соответствует картина Рене Магритта «Человек в котелке».

читателям, способным их распознать. Такая способность ставит читателя на шаг впереди Суханова, пытающегося разобраться в собственном прошлом и настоящем. Например, когда Нина сообщает Суханову, что идет в театр, на самом деле собираясь при этом на выставку Льва Белкина, Суханов не сразу начинает подозревать ложь. В то же время читатели, знакомые с российским контекстом, могут отметить про себя, что действие романа происходит в августе, а в августе театры закрыты (с. 128). Встречавшееся ранее описание старой театральной программки, валяющейся на тротуаре, неявно напоминает об этом (с. 122), но Суханов наконец сопоставляет одно с другим только без малого сотню страниц спустя (с. 210–11).

Структура сюжета романа временами напоминает детективный жанр благодаря подсказкам, разбросанным по повествованию, собрать которые может внимательный читатель. В одном из своих интервью Грушина определяет «Жизнь Суханова в сновидениях» как «детективную историю, герой которой потерял себя» [3: абзац 7 из 52]. Детективному жанру свойственно «выявление улик (*clues*), дедукция на основе этих улик и попытка расставить различные улики по своим местам в законченной схеме причин и следствий» [9: с. 43]. Грушина отмечает, что Суханов «пытается воссоздать себя по каким-то деталям, он ищет ответы на разные вопросы из своего прошлого, на разные загадки» [3: абзац 7 из 52]. Читателю необходимо держать в памяти мелкие детали повествования для того, чтобы выстроить хронологию сухановского прошлого из многочисленных воспоминаний, а также для того, чтобы разгадать загадки поменьше в его настоящем: скрытность Нины, пропавшие галстуки, авторство письма, не дошедшего до адресата. В определенной степени требования, которые детективные сюжеты предъявляют читателям, свойственны любой прозе. По замечанию Петера Хюна, «непрерывная перестановка и новое толкование подсказок (*clues*) [...] – основной метод чтения и понимания незнакомых текстов» [19: с.455]. Как и в рассказе *Spiders Did It*, русские

слова в романе «Жизнь Суханова в сновидениях» представляют собой подсказки, помогающие разгадать загадки повествования.

Какой же смысл, в таком случае, извлекают из романа читатели, неспособные расшифровать русские слова и культурные аллюзии? Что, говоря словами Изера, делает роман со своим потенциальным одноязычным читателем? [21: с. 311]. Критики, ориентированные на читателя, подчеркивают, что «разное эстетическое взаимодействие с одним и тем же текстом может приводить и к разным видам или уровням переживания текста, в зависимости от характера, настроения или жизненного опыта читателя» [29: с. 27]. Сарконал и Ходжсон намечают диапазон возможных откликов на тексты, использующие более одного языка:

Можно говорить о целом спектре откликов – от читателей, которые сознательно пропускают иностранные слова, предложения или отрывки, нарушающие их читательские привычки, до более эксцентричных читателей, которые читают только слова, предложения или отрывки, написанные на втором, но не второстепенном для них языке. Между этими крайностями можно найти читателя, который увлечен двуязычной природой текста и тратит время и усилия на то, чтобы расшифровать его двуязычное содержание. [30: с. 25-26]

Трансязыковые тексты заставляют читателя уделять повышенное внимание языку и процессу чтения как таковым. Русские элементы текста могут вызвать радость узнавания у двуязычного читателя, однако для одноязычного читателя они могут нести в себе эффект дезориентации. Самый акт чтения можно рассматривать как постоянный процесс самоориентации внутри повествования, остранивающего привычное. По утверждению Изера,

Действенность литературного текста достигается через кажущееся воплощение привычного и его последующее отрицание. То, что, на первый взгляд, казалось подтверждением наших взглядов, заставляет нас отказаться от этих взглядов, подготавливая нас к новой ориентации. Лишь когда мы оставляем позади наши предвзятые мнения и кокон привычного, мы способны приобрести новый опыт. [23: с. 1011-1012]

И эффект узнавания, и эффект дезориентации по-своему отражает переживания протагониста. С одной стороны, узнавание, которое испытывает читатель, способный расшифровать трансязыковые элементы и культурные аллюзии, содержит параллель с тем, как постепенно признает и принимает свое прошлое Суханов. С другой стороны, дезориентирующее действие тех же элементов на одноязычного читателя содержит параллель с чувством отчуждения от меняющегося мира, которое испытывает протагонист, когда политические реформы лишают его привилегий и заставляют пересмотреть прошлое. Это состояние также отражается и в отчуждении Суханова от жены и детей, и в географической дезориентации, когда он попадает на окраину Москвы. Говоря о параллелях между переживаниями читателя и протагониста, стоит отметить, что Суханов неоднократно изображается в роли читателя – то корректуры биографической статьи о себе в «Большой советской энциклопедии», то своей монографии под названием *Surrealism and Other Western "Isms" as Manifestations of Capitalist Insolvency*, то новеллы Гофмана «Песочный человек», то рукописи, присланной в его журнал, то детективных и фантастических романов (его любимых жанров), а также, в переносном смысле, собственного прошлого.

Таким образом, трансязыковые элементы в романе Грушиной усиливают темы дезориентации и постепенного признания ранее подавленного прошлого под влиянием политики гласности. Это верно в

отношении как одноязычных, так и двуязычных читателей, однако потенциальный механизм этого усиления у обеих читательских категорий свой. Так, одну возможную параллель между восприятием текста со стороны одноязычного читателя и реакцией Суханова на ситуацию, в которой он оказался, содержит отрывок, в котором Суханов узнает, что его мать выкинула его ранние картины. Реакция Суханова описана с использованием приема остранения [15: с. 320]:

Все затихло, и такой полной была тишина, что казалось, будто весь мир погрузился в безмолвие – безмолвие утраченных возможностей и навсегда упущенных шансов – и что безмолвие это продлится вечно. Но прошло некоторое время – то ли осколок часа, то ли еще один пустынный отрезок вечности, – и откуда-то из глубин беззвучия начали долетать робкие звуки; шепот деревьев, отдаленный собачий лай, щебет канарейки у кого-то на подоконнике, дребезжащий старушечий голос, который не иссякал, вздыхал, молил кого-то по имени Толенька (*someone named Tolenska*), чтобы тот вошел в положение и постарался понять... [2: с. 387–388]

Подобно тому, как Суханов в этот момент не узнает самого себя, одноязычный читатель, возможно, не сразу поймет, что уменьшительная форма *Tolenska* относится к протагонисту.

Другая возможная параллель напрашивается между столкновением одноязычного читателя с русскими аспектами репертуара текста, включающего многочисленные упоминания картин российских художников, и описанием первого столкновения Суханова с западным искусством. Прием остранения использован в описании картины Боттичелли «Рождение Венеры», которую показывает Суханову его сосед, профессор Градский [15: с. 94–95]:

...голой женщины я не увидел. Я увидел нежнейшую серовато-серебристую зыбь, и зелень, такую богатую, напоенную золотыми нотами, точно застывшим солнечным светом; и еще сверкающую, прозрачную белизну, и ярчайший медный блеск, и розовый цвет, который был вовсе не розовым, а таким, для чего и названия не подобрать, чем-то жемчужным, переливающимся, куда более драгоценным, нежели перламутр в потаенных ракушечных спиральях... [...] Над моей макушкой старик вел рассказ – про какого-то мужчину по фамилии Боттичелли, про какую-то женщину по имени Венера, про какое-то место под названием Флоренция. [2: с. 118]

Хотя восьмилетнему Суханову, советскому ребенку, недоступен культурный контекст этой картины, он способен увидеть красоту в ее красках и технике.²² В другой сцене Далевич определяет гений художника как способность остранять [15: с. 121]:

...тот художник гениален [...], который, творя в определенных рамках, бережно приоткрывает нам шторы на вершок-другой, чтобы мы увидели свое отражение в слегка искривленном зеркале, нашли двойное дно в самых привычных вещах или двойной смысл в самых затертых словах – короче говоря, отряхнули залежи пыли с нашего мира, – а художник тем самым помогает нам подняться вместе с ним на более высокую ступень бытия. [2: с. 150]

Когда, ближе к концу романа, у Суханова разбиваются очки, возникшая трещина преломляет свет и остраняет восприятие окружающего мира, делая

²² Прием остранения также встречается в отрывке, где Суханов впервые слышит о Дали, который описывается как *some crazy Spanish artist* (с. 194).

его похожим на радужное авангардистское полотно: “The crack splintered the light into dozens of cubist fragments and imparted a rainbow-tinted brightness to one side of his vision” (с. 255).²³

Изер полагает, что его концепция имплицитного читателя «актуальна даже тогда, когда тексты как будто намеренно игнорируют своего возможного адресата или активно его исключают» [22: с. 34]. На первый взгляд, некоторые смыслы, возникающие как следствие трансязыковой игры слов и культурных аллюзий в романе «Жизнь Суханова в сновидениях», исключают одноязычных англоговорящих читателей. Однако взаимодействовать тем или иным образом с трансязыковыми элементами в тексте романа способны все читатели – как одноязычные, так и двуязычные. Судя по успеху романа среди американских и британских критиков, высоко ценить прозу Грушиной можно и не зная русского языка.²⁴

Прочтения романа «Жизнь Суханова в сновидениях», предложенные в настоящей статье, безусловно, не единственные. По замечанию Изера, «один и тот же текст потенциально содержит много разных реализаций, и ни одно прочтение не может исчерпать весь его потенциал, поскольку всякий читатель заполняет пробелы по-своему» [23: с. 1005]. Оставляя пробелы для читателя (одноязычному читателю, возможно, достается больше пробелов, чем двуязычному), роман Грушиной заостряет внимание на процессе чтения; он требует от читателя больших усилий, чем одноязычный текст, но и вознаграждает эти усилия расширенными возможностями интерпретации. Именно таким образом «Жизнь Суханова в

²³ Изер считает остранение неотъемлемой частью процесса чтения. По его мнению, «лишь оставив позади знакомый мир собственного опыта, читатель способен принять подлинное участие в приключении, которое предлагает литературный текст» [23: с. 1006].

²⁴ Роман *The Dream Life of Sukhanov* был удостоен премии Young Lions Fiction Award (2007 г.) и номинирован на следующие премии: Orange Award for New Writers (2006 г.), Los Angeles Times Art Seidenbaum Award for First Fiction (2006 г.) и International IMPAC Dublin Literary Award (2007 г.). Многочисленные периодические издания, в том числе «Нью-Йорк Таймс» и «Индепендент», назвали роман Грушиной одной из лучших книг 2006 г.

сновидениях» мотивирует и одноязычных, и двуязычных реальных читателей извлекать смысл из трансязыкового текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Борохович, Я.* Рецензия на роман *The Dream Life of Sukhanov* // Знамя (журнал). 2007, № 6. URL: <http://old.magazines.russ.ru/znamia/2007/6/bo20.html>; дата доступа 11 февраля 2016.
2. *Грушина, О.* Жизнь Суханова в сновидениях / О. Грушина. Пер. Е. Петровой. М.: Эксмо, 2011. 432 с.
3. Ольга Грушина: «Я считаю себя русской писательницей», интервью // VoaNews.com, Голос Америки, 30 декабря 2006. URL: <http://www1.voanews.com/russian/news/a-33-2006-12-30-voa4.html>; дата доступа 14 декабря 2009.
4. *Шкловский, В.Б.* О теории прозы. / В.Б. Шкловский. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.
5. *Ahl, Frederick.* *Ars Est Caelare Artem (Art in Puns and Anagrams Engraved)* // *On Puns: The Foundation of Letters* / Ed. by Jonathan Culler. Oxford: Blackwell, 1988. P. 17–43.
6. *Attridge, Derek.* *Unpacking the Portmanteau; or, Who's Afraid of Finnegans Wake?* // *On Puns: The Foundation of Letters* / Ed. by Jonathan Culler. Oxford: Blackwell, 1988. P. 140–155.
7. *Boyd, Brian.* *Nabokov, Literature, Lepidoptera* // *Nabokov's Butterflies: Unpublished and Uncollected Writings* / Ed. by Brian Boyd and Robert Michael Pyle. Boston: Beacon Press, 2000. P. 1–31.
8. *Brown, James.* *Eight Types of Puns* // PMLA, 1956. No. 71. P. 14–26.
9. *Cawelti, John G.* *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture.* Chicago: University of Chicago Press, 1976. 344 p.

10. *Culler, Jonathan*. The Call of the Phoneme: Introduction // On Puns: The Foundation of Letters / Ed. by Jonathan Culler. Oxford: Blackwell, 1988. P. 1–15.
11. *Dylan, Bob*. The Times They Are a-Changin' // The Times They Are a-Changin'. Columbia Records LP, CL2105, 1964, side 1, track 1.
12. *Fish, Stanley E*. Literature in the Reader: Affective Stylistics // Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism / Ed. by Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980. P. 70–100.
13. *Furman, Yelena*. Hybrid Selves, Hybrid Texts: Embracing the Hyphen in Russian-American Fiction. // Slavic and East European Journal. 2011. No. 55. P. 19–37.
14. *Greer, Laurie*. 10 Questions with Olga Grushin, interview // Politics and Prose Bookstore, n. d. URL: <http://www.politics-prose.com/book-notes/10-questions-olga-grushin>; дата доступа 11 февраля 2016.
15. *Grushin, O*. The Dream Life of Sukhanov / O. Grushin. New York: Putnam, 2005. 368 p.
16. *Grushin, Olga*. Spiders Did It // *Tampa Review*, Fall/Winter. 1998–99. P. 57.
17. *Grushin, Olga*. *The Line*. New York: Putnam, 2010. 322 p.
18. *Grutman, Rainer*. Mono versus Stereo: Bilingualism's Double Face // Visible Language. 1993. Vol. 27. No. 1–2. P. 207–227.
19. *Huhn, Peter*. The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction // *Modern Fiction Studies*. 1987. No. 33. P. 451–466.
20. Intertexts and Olga Grushin's Soviet Artist-Hero // *Slavic and East European Journal*. 2011. No. 55. P. 75–92.
21. *Iser, Wolfgang*. Do I Write for an Audience? // *PMLA*. 2000. No. 115. P. 310–314.

22. *Iser, Wolfgang*. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. 224 p.
23. *Iser, Wolfgang*. *The Reading Process: A Phenomenological Approach // The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends / Ed. by David H. Richter*. 3 ed. Boston: Bedford St. Martin's, 2007. P. 1002–1014.
24. *Johnson, Kurt and Coates, Steve*. *Nabokov's Blues: The Scientific Odyssey of a Literary Genius*. Cambridge, MA: Zoland, 1999. 372 p.
25. *Kellman, Steven G*. *Preface // Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft / Ed. by Steven G. Kellman*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003. P. ix–xix.
26. *Kellman, Steven G*. *The Translingual Imagination. / S.G. Kellman*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000. 160 p.
27. *Klots, Yasha*. *The Ultimate City: New York in Russian Immigrant Narratives // Slavic and East European Journal*. 2011. No. 55. P. 38–57.
28. *Korotich, Vitaly*. *Introduction // Small Fires: Letters from the Soviet People to 'Ogonyok' Magazine 1987–1990 / Ed. by Christopher Cerf and Marina Albee*. New York: Summit Books, 1990. P. 13–16.
29. *Rosenblatt, Louise M*. *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1994. 232 p.
30. *Sarkonak, Ralph and Hodgson, Richard*. *Seeing in Depth: The Practice of Bilingual Writing // Visible Language*. 1993. Vol. 27. No. 1–2. P. 6–39.
31. *Thomsen, Mads Rosendahl*. *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. London: Continuum, 2008. 192 p.
32. *Venuti, L*. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995. 336 p.

33. *Walkowitz, Rebecca L.*, The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant Writer // *Immigrant Fictions: Contemporary Literature in an Age of Globalization* / Ed. by Rebecca L. Walkowitz. 2006. No. 47. P. 527–545.
34. *Wanner, Adrian*. *Out of Russia: Fictions of a New Translingual Diaspora*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2011. 250 p.
35. *Welsh, Kristen*. Between the Canvas and the Printed Page: Nabokovian Intertexts and Olga Grushin's Soviet Artist-Hero // *Slavic & East European Journal*. 2011. Vol. 55. Issue 1. P. 75-92.