

УДК 82.091

НАБОКОВСКИЙ КОД В РУССКО-АМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ ОЛЬГИ ГРУШИНОЙ

Евгения Михайловна Бутенина

доцент кафедры истории зарубежных литератур

Дальневосточный государственный университет

690600, Владивосток, ул. Алеутская, 56. emb@ifl.dvgu.ru

В статье рассматривается роман Ольги Грушиной «Жизнь Суханова в сновидениях» (*The Dream Life of Sukhanov, 2006*) с точки зрения присутствия в нем набоковского «кода», выраженного, главным образом, в переключке символов. Последовательность этого приема, очевидно, свидетельствует о стремлении писательницы-иммигрантки продолжить традицию русско-американского романа на английском языке.

Ключевые слова: Набоков; Грушина; русско-американский роман; литературный код.

В последние несколько лет литературоведы США все чаще говорят о «зарождающейся» русско-американской литературе и среди наиболее интересных ее представителей – молодых иммигрантов в первом поколении, пишущих по-английски, – отмечают Ольгу Грушину, автора романов «Жизнь Суханова в сновидениях» (*The Dream Life of Sukhanov, 2005*) и «Очередь» (*The Line, 2010*).

Дебютный роман оказался необыкновенно успешным: сразу после публикации он получил хвалебные отзывы ведущих американских и британских изданий, вошел в сотню «самых заметных книг 2006 года» (по версии газеты «Нью-Йорк Таймс») и был номинирован на британскую литературную премию *Orange Prize*. В 2007 г. авторитетный британский журнал *Granta* включил Ольгу Грушину в свой обновленный впервые за 10 лет перечень лучших молодых романистов США.

В отличие от большинства писателей-иммигрантов, Ольга Грушина не посвятила свой первый роман «внешней» иммиграции. Действие романа происходит в 1985 г. в Москве, и основу сюжета составляет жизнь главного героя – редактора ведущего советского журнала об искусстве – в реальности и воспоминаниях. В одном из интервью Грушина пояснила, что, «вдохновившись недостижимым примером Набокова», она попыталась написать «русский роман английскими словами», и, судя по откликам читателей и критиков, ей это во многом удалось. Англоязычные критики видят в романе продолжение традиций Гоголя и Булгакова, русскоязычные

критики отмечают близость языка романа стилю Бунина, и те и другие единодушны в том, что роман открыто продолжает набоковскую традицию русско-американского романа, написанного по-английски.

Для этого Ольга Грушина включает в роман своеобразный набоковский код, если понимать под кодом «ассоциативное поле, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре», а также «конкретную форму» «уже виденного, уже читанного, уже деланного, конституирующего всякое письмо» [Барт 1989: 455-456]. Набоковские темы одиночества, неприкаянности, исканий художника становятся ключевыми и для романа Ольги Грушиной, концентрируясь в набоковских же символах: это и бесчисленные отражения и радуги, создающие мир сновидений и воспоминаний Суханова, неотделимый от его реальности, и транзитные символы лифта и поезда. Действие романа охватывает несколько дней реальности Анатолия Павловича Суханова и всю его жизнь, восстановленную в воспоминаниях и снах. Поезда и лифт часто становятся медиаторами, переносящими Суханова из одного пласта повествования в другой.

С первых страниц романа комфортная жизнь Суханова, где все перемещения обеспечены личной машиной с водителем (для него сведенным до «пары замшевых перчаток на руле»), дает трещину. Жена рано уезжает с юбилея его всемогущего тестя, «столпа официоза» от искусства Петра Алексеевича Малинина. Суханов впервые за много лет оказывается один на ули-

це под дождем и тут же сталкивается со своим «простым», неноменклатурным прошлым: бывший друг и коллега (и, как выяснится позже, неудачливый соперник в любви) Лев Белкин, ждавший у входа в ангажированный для юбилея Манеж, приглашает его на свою выставку «Москва сквозь радугу». Суханов делает вид, будто принимает приглашение, но отказывается пойти вместе до метро, поясняя, что ему «в другую сторону». Ему удается благополучно добраться до дома благодаря фантомному таксисту, который знает только дореволюционные названия улиц и предлагает доехать не до улицы Белинского, а до Воскресенского проезда. Таксисту приходится признать, что Воскресенского проезда не существует, о чем неопровержимо свидетельствует знак «улица Белинского». Так в начале романа Суханов решительно отвергает Воскресение своей радугой, он по-прежнему убежден, что ему не по пути с бывшим другом-художником, но события последующих дней снова поставят его перед сделанным когда-то выбором.

Странный таксист открывает череду призраков, вторгающихся в реальность Суханова. Наиболее бесцеремонный из них появляется на пороге его квартиры, представляется родственником и ссылается на знакомство с матерью Суханова. Возмущенный Суханов звонит матери, та подтверждает ожидаемый приезд некоего родственника с Севера, вмешиваются жена и дочь Суханова, и незваный гость остается на неопределенное время. Зовут его не иначе, как Федор Михайлович Далевич, – этот нарочитый «литературно-живописный» гибрид создан явно для англоязычного читателя, в русском тексте он, пожалуй, выглядел бы слишком странно. Для англоязычного же читателя Суханов «вспоминает» почти двести страниц спустя, что имя и отчество позаимствованы у автора «Двойника» (вспомним, что Набоков считал Достоевского «автором «Двойника» и проч.»). В фамилии родственника почти не скрывается Дали, не менее известный своими двойниками. Природа этого фантома распадается на отдельные элементы: он «будто только что вышел из чеховского рассказа» и при этом позаимствовал у автора «аккуратную бородку» и «очки, напоминающие пенсне», однако его «мягкая, безобидная дружелюбность» не так проста.

И во сне, и наяву Суханова преследуют авангард и сюрреализм, и его фантомный родственник принимает в этом участие. Как редактор журнала «Мировое искусство», Суханов мучительно пытается написать статью о Дали и, не успев ее закончить, получает распоряжение

опубликовать статью о Шагале, подписанную неким Д.М.Федоровым, в то время как в фантастической его домашней мирке ему не дает покоя Ф.М.Далевич разговорами о природе искусства и зеркал. Далевич считает, что соцреализм, которому служит Суханов, и иконопись, которой посвятил жизнь он сам, объединяет стремление к идеалу, только в первом случае оно «строго материально, земной рай твоего собственного создания, тогда как мой...», но Суханов не дает ему закончить фразу и раздражается гневной речью. Он отнюдь не выступает на защиту соцреализма – «Какое, к черту, он имеет к этому отношение?», – но обличает средневековых живописцев как «покорных иллюстраторов», тогда как искусство – это «титаническая борьба, чтобы подняться над обыденным, сказать что-то неслыханное прежде, извлечь неожиданный, таинственный, мерцающий самородок из-под многих смутных слоев нашего существования» [Grushin 2006: 120]. Далевич аплодирует этому выпендренному монологу и излагает свое понимание настоящего гения: для него это тот, кому «незаметно удается сдвинуть наши шоры на дюйм-другой, отразить наши лица в слегка искаженном зеркале, найти второе дно в самых знакомых вещах или второе значение в самых затертых словах» [ibid.: 121]. Идея «слегка искаженного зеркала» созвучна набокковскому пониманию взгляда художника, выраженному в таком, например, пассаже: «Порою лепесток, роняемый цветущим деревом, медленно падает, и со странным чувством, что, наперекор жрецам, подсматриваешь нечто такое, чего ни богомольцу, ни туристу видеть не следует, я старался схватить взглядом отражение этого лепестка, которое значительно быстрее, чем он падал, поднималось к нему навстречу; и было страшно, что фокус не выйдет, что благословленное жрецами масло не загорится, что отражение промахнется и лепесток без него поплывет по течению; но всякий раз очарованное соединение удавалось, – с точностью слов поэта, которые встречают на полпути его или читательское воспоминание» [Набоков 1990: IV, 281].

Зеркала постоянно акцентируются в реальности Суханова: на первой же странице он случайно ухватывает отражение накрашенного глаза жены в зеркальце ее пудреницы, его водитель и таксисты (в том числе в снах) отражаются в зеркалах заднего вида. Так и важных, и малозначительных людей в своей жизни он видит лишь фрагментарно и мельком, словно в осколках маленьких зеркал. Другая роль отведена большим зеркалам, в которых может отразиться окно или картина. Когда Суханову предложили выбрать

одну из своих картин для ставшей печально знаменитой выставки в Манеже в декабре 1962 г., его жена Нина советует остановиться на портрете женщины в отражении окна поезда (результате его «ранней увлеченности поездами и отражениями»), потому что именно благодаря этому портрету она поняла, какой он «блестящий художник» [Grushin 2006: 285-286]. Много лет спустя зеркало как окно в ускользающую реальность появляется в сне Суханова, когда он чувствует, что жена все больше отдаляется от него. В темноте своего кабинета он смотрит на картину Белкина, где Нина изображена в виде лебедя, и вдруг понимает, что картина – это зеркало, отражающее окно: Нина собирается улететь от него, и он не успевает ее удержать.

В это же время в жизнь Суханова вновь вторгаются поезда, которые так волновали его воображение в молодости, но в кризисный период жизни играют совсем другую роль, преследуя его в кошмарах. На одном из таких ночных поездов-призраков Суханов пытается добраться в Москву с безмянной заброшенной станции. В поезде негде протолкнуться, и поначалу Суханову кажется, что все пассажиры чудовищно уродливы, словно средневековые демоны на полотнах Босха. Однако, приглядевшись, он видит, что какая-то женщина очень похожа на жену некоего театрального критика, в ее «мясистых мочках» сверкают такие же аметисты «размером с грецкий орех», и этот поезд и есть его искаженная реальность [Grushin 2006: 251-253].

Поезд как чудовище из преисподней, разрывающее жизнь героев, сквозной нитью проходит через все творчество Набокова. Особенно оно страшно, конечно, в толчее общих вагонов. Достаточно вспомнить героя повести «Король, дама, валет» Франца, которому «переход из третьего класса, где тихо торжествовало чудовище, сюда, в солнечное купе» третьего класса, представился как «переход из мерзостного ада, через пургаторий площадок и коридоров, в подлинный рай» [Набоков 1990: I, 121] или, в более трагичном варианте, героя рассказа «Случайность» Лужина, прыгнувшего на рельсы за миг до того, как «одним жадным скоком нагрязнул паровоз». В повести «Машенька» Набоков буквализирует метафору «жизнь эмигранта как вечный переезд»: окна пансиона выходят на железную дорогу, и «Ганин никогда не мог отделаться от чувства, что каждый поезд проходит незримо сквозь толщу самого дома... Так и жил весь дом на железном сквозняке» [там же: I, 41].

Еще более зловещий облик поезд как символ неприкаянности обретает в подземной бездне метро. Суханов ускользнул от нее в начале ро-

мана, но она неумолимо настигает его, когда уходит из-под ног его обеспеченное властью устойчивое положение: однажды он вынужден отпустить водителя и добираться с работы на метро. В поезде Суханову пришлось уткнуться в «ситцевые лопатки» пожилой женщины с авоськами, в то время как «долговязый прыщавый юнец задумчиво уперся подбородком» ему в шею. «Слегка одурманенный» поездкой, Суханов пытается выйти через входную дверь, не сумев прочесть зеркальное отражение надписи «Вход», и его тут же оглушает окрик «огромной, устрашающей фигуры» неопределенного пола: «Куда тебя черт несет, дед? Ослеп, что ли?» [Grushin 2006: 164].

Покачиваясь от встречи с действительностью и крепко прижимая к груди портфель, Суханов наконец добирается до дома, где старый консьерж неожиданно предупреждает его, что нужно быть осторожнее с лифтом. «Ничего особенного», – ответил консьерж с неопределенной улыбкой. – «Просто убедитесь, что лифт *на месте*, прежде чем войти. Не хотелось бы, чтобы кто-то разбился насмерть, хи-хи-хи!» [Grushin 2006: 164].

Реальность неумолимо предает Суханова: он привык полагаться на семью и подчиненных, но они исключают его из привычного ритма жизни, телефонные сообщения остаются переданными, он путает дни недели, попадает в бесчисленные нелепые ситуации и не может отделаться от мучительного ощущения, что окружающие разыгрывают его. Так, он на день позже приходит на прием к важному чину и застаёт лишь его удивленную, заспанную жену. Возвращаясь домой, Суханов сталкивается с каким-то неприятным субъектом в лифте.

Лифт всегда был испытанием для Суханова – напряженное молчание напоминает ему бесконечную поездку в лифте со случайным знакомым, которому нечего сказать [Grushin 2006: 185]. Вспоминается начальный эпизод «Машеньки» – Ганин, раздраженный «дурацким положением», и «этим вынужденным разговором с чужим человеком», и особенно смыслом, который пытается придать их столкновению в оставившемся лифте Алферов: «А не думаете ли вы, Лев Глебович, что есть нечто символическое в нашей встрече? Будучи еще на terra firma, мы друг друга не знали, да так случилось, что вернулись домой в один и тот же час и вошли в это помещенье вместе. Кстати сказать, – какой тут пол тонкий! А под ним – черный колодец. Так вот, я говорил: мы молча вошли сюда, еще не зная друг друга, молча поплыли вверх и вдруг – стоп. И наступила тьма» [Набоков 1990: I, 36].

Как и Ганин, Суханов уверен, что такая случайная встреча ничего не значит, но в обоих случаях она ведет к открытию неизвестного о жизни близких им людей. Сухановский «тип из лифта» направляется в его собственную квартиру, где его дочь, Ксения, надеясь, что отец надолго ушел на прием, устроила рок-концерт на дому. Суханова принимают за случайно приглашенного, и он невольно вместе со всеми слушает песни некоего Бориса Туманова, возлюбленного его дочери, как он вскоре узнает.

Вопреки его желанию, и голос, и слова впечатляют Суханова, и среди прочих – песня об отчаявшемся гении, идущем по осколкам стекла, чтобы «дотянуться до золота радуги» [Grushin 2006: 190]. Чуть позже он вспоминает, как был ошеломлен картинами Шагала, Малевича, Филонова в запасниках Третьяковки, где работала Нина, их «пурпурными восходами и зелеными закатами», «пропитанной радужным цветением щедрой землей» и как почувствовал, что «навсегда потерял в ослепительном полете чистейшего цвета» [ibid.: 268]. Воспоминания о начале своего прерванного полета в живописи и новые впечатления об искусстве приближают Суханова к созданию собственной радуги: циклу из семи картин, которые «объединят все, что он чувствует о России, истории, искусстве и Боге». Он уже видит первые два полотна. На первом – зеленый «Эдемский сад», где будет зелень и леса, и глаз Нины, и даже ковра, на котором он играл в детстве [Grushin 2006: 290], когда ощутил зеленый как цвет счастья [ibid.: 38], – зеленый доминирует и в набоковских воспоминаниях о детстве. На втором полотне будет доминировать желтая гамма: «роскошный шафран восточных ковров, яркое солнце на лице ребенка, прозрачный янтарь лепестков чайной розы... и, возможно, опьяняющая гладкость ликеров» [ibid.: 295].

В конце романа, когда мир реальности и сновидений Суханова слились в неразделимое целое, он оказывается в заброшенной церкви в деревне Боголюбовка, где заблудился однажды, и начинает «смешивать великолепную радугу своей новой палитры» [Grushin 2006: 354]. Символ радуги естественно вплетается в роман о художнике, власти и обретении веры: это и палитра, и мост, соединяющий землю и небо, постижимое и непостижимое, реальность и искусство, и, если обратиться к библейской символике в интерпретации Рене Генона, это «знак восстановления порядка», когда арка радуги в сфере «Вышних вод» соединяется с аркой ковчега в сфере «Низших вод», и вместе они образуют мировое яйцо, изначальную сферическую фор-

му» [Cirlot 1962: 19]. Подобное толкование созвучно набоковскому видению полусферы как отражения радуги: «ручка моего сачка размеренно двигаясь, прочерчивала дугу за дугой на буром песке: наземные радуги, в которых глубина каждой бороздки отвечала своему, особому цвету» [Nabokov 1966: 222]¹.

Грушина не только использует набоковскую символику, но и стремится подражать стилю Набокова, и эти попытки вызвали противоположные оценки критиков: одни находят, что ее «английский достоин Набокова» [Kirchwey 2006: D02], а иностранность проявляется лишь в «слишком тщательной дикции» [Eder 2006: 8], при этом лишь сетуют, что писательница оставляет непереуловленными такие значимые топонимы, как, например, Боголюбовка или Рождественский проезд [Dunmore 2006: 15]. Очевидно, Грушина не переводит их именно потому, что хочет оставить в своем тексте код, доступный только русскоязычному читателю. Другие рецензенты считают, что проза Грушиной «одержима наречиями» [Manicom 2006: D10], сожалеют, что ей попал в руки тезаурус [Ellmann 2006: 16] и сравнивают ее «стремление к красоте» с усилиями женщины, едва держащей равновесие на высоких каблуках [Schillinger 2006: 8]. В «стремлении к красоте» Грушиной действительно иногда отказывается чувство меры, но все же хочется согласиться с рецензентами, признающими достоинства ее романа. Так, Кристен Уэлш, автор еще не опубликованной статьи о «Жизни Суханова...», видит в романе Грушиной «тайную автобиографию русского писателя» и «признание в любви не только русской литературе, но и своему самому блестящему предшественнику-иммигранту», и в этом, по мнению исследовательницы, «острота и литературная ценность» книги.

Многочисленные переклички романа Ольги Грушиной с прозой Набокова позволяют предположить, что писательница видит набоковские тексты как своеобразный русский иммигрантский скрипт, вобравший ключевые символы и потому необходимый как отправная точка для создания новой русско-американской прозы. Грушина создает ретро-роман о «советском Фаусте», «современную пьесу о морали», и англоязычная критика горячо приветствует это «продолжение традиций русской классики», выражая сожаление о том, что молодых американских и британских авторов вопросы морали не слишком занимают. Признание критики вызывает вопрос о продуманности избранной литературной стратегии «русского брэнда», по выражению Адриана Ваннера [Wanner 2008: 662], но принадлеж-

ность автора двум культурам подсказывает двоякий ответ: очевидно, сыграли свою роль и русская любовь к литературе, и американская прагматичность, и «чувство момента». Успешность молодых писателей русского происхождения в современной американской литературе не может не вызывать интерес к их новым экспериментам. В апреле этого года вышел второй роман Ольги Грушиной, посвященный русскому иммигранту первой волны. Сближение тематики, возможно, говорит о новых формах присутствия набокковского кода в текстах писательницы.

¹ Перевод Сергея Ильина. Доступен на сайте: <http://nabokov.niv.ru/nabokov/proza/pamyat-govori/pamyat-govori-11.htm>. (Дата обращения 26.07.2010).

Список литературы

Барт П. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990.

Cirlot J.E. A Dictionary of Symbols. London: Routledge & Kegan Paul, 1962. 400 p.

Dunmore H. On a Surreal Spiritual Journey // The Times (London). February 4, 2006. P.15.

Grushin O. The Dream Life of Sukhanov. London: Penguin Books, 2007. 356 p.

Eder R. An Apparatchik's Ghosts of Russia Past and Present // The New York Times. January 5, 2006. P. 8.

Ellmann L. Moscow Meltdown // The Guardian (London). February 18, 2006. P.16.

Kirchwey K. A Soviet Artist Sells out, Ascends – and Self-Destructs // The Philadelphia Inquirer. August 2, 2006. P. D02.

Manicom D. Perestroika and Promise // The Globe and Mail (Canada). March 11, 2006. P. D10.

Nabokov V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. New York: G.P. Putnam's Sons, 1966. 316 p.

Schillinger L. Apparatchik Lit // The New York Times. January 29, 2006. P. 8.

Wanner A. Russian Hybrids // Slavic Review. 2008, No.3. P. 662-681.

NABOKOVIAN CODE IN OLGA GRUSHIN'S RUSSIAN AMERICAN NOVEL

Evgeniya M. Butenina

Associate Professor of Foreign Literature Department
Far Eastern State University

The article focuses on Nabokovian code in Olga Grushin's novel *The Dream Life of Sukhanov*, which is reflected primarily in symbolic concurrences. The consistency of this strategy might signal of the immigrant author's aspiration to continue the tradition of the Russian-American novel in English.

Key words: Nabokov; Grushin; Russian American novel; literary code.