

GALINA NEFAGINA

Akademia Pomorska w Słupsku, Polska

nefgl@mail.ru

## Смыслообразующая роль звуковых образов в романе Ольги Грушиной *The Dream Life of Sukhanov* (Жизнь Суханова в сновидениях)

В современной американской литературе имя Ольги Грушиной неизменно ассоциируется с именем Владимира Набокова. Такое лестное сравнение не случайно. Русская по происхождению, Грушина пишет исключительно по-английски, обогащая англоязычную литературу. После выхода в 2006 году романа *The Dream Life of Sukhanov*<sup>1</sup> (что знаменательно, в том же издательстве „Putnam”, которое когда-то опубликовало *Лолиту* В. Набокова) о писателе сразу заговорили как о новом в американской литературе явлении, а в 2010 году Грушина была включена в список десяти лучших романистов США.

Однако дело не только в аналогии ситуации, но и в набоковском дискурсе в поэтике романа, что проявляется в использовании сенсорных образов. Сразу отмечу, что в статье цитаты на русском языке приведены в большинстве случаев в переводе Елены Петровой, который, по оценке самой О. Грушиной, не только адекватно по смыслу, но и предельно точно в языковом плане передает все оттенки английского текста, а иногда оказывается более точным в выражении авторской интенции. Случаи иного возможного перевода оговорены в тексте статьи.

В *Жизни Суханова* образная поэтика в значительной мере связана со звуком. Звук, как известно, является связующим звеном между внешним и внутренним миром человека. „Воспринимаемое слухом — по преимуществу **субъективно**. Звуки, слышимые наиболее, внедрены в ткань нашей души и потому наименее четки, но зато наиболее глубоко захватывают наш

---

<sup>1</sup> В статье все цитаты даны по тексту в переводе с английского Елены Петровой.

внутренний мир. В звуках воспринимается данность, расплавленная в нашу субъективность. Звуком течет в ухо внутренний отклик на даваемое извне, — звуком откликается на явления мира внутреннее существо бытия, и, приходя к нам, в нас втекая, этот звук, этот отклик течет именно как внутренний. Слыша звук, мы не **по поводу** его, не **об** нем думаем, но именно **его, им** думаем: этот внутренний отголосок бытия и в нашей внутренности есть внутренний”<sup>2</sup>.

Звук в литературе передается посредством слова. При этом передача звука словом не может быть простым названием звука, звук в художественном произведении, чтобы быть функциональным, неизбежно должен быть описан, охарактеризован. Это могут быть как пространственные (далекий-близкий, всепоглощающий), так и временные (долгий, длительный-быстрый, короткий) характеристики. Звук характеризуется и только ему присущими качествами: высотой, тональностью, тембром, ритмичностью, гармонией сочетания с другими звуками. Вся эта разнообразная палитра звуковых характеристик имеет различные функции в литературе и в немалой степени зависит от принадлежности автора к художественному направлению. Излишне говорить, что один и тот же звук будет играть разную роль в романтизме и, положим, в реализме или символизме. Так, тишина в романтизме исполнена ожиданием необычного, даже торжественного, в символизме она таит непознаваемые мрачные глубины, в реализме равна самой себе, в постмодернизме — аналог Пустоты как абсолюта, вмещающего все, что угодно и остающегося пустотой. В современной литературе, прошедшей школу постмодернизма и возвратившейся к человеку, звук функционирует в самых разных ипостасях, но основное — психологический ракурс в характеристике персонажа. Роман Грушиной как раз представляет собой произведение постпостмодернистское (и постнабоковское), в котором различные литературные дискурсы подчинены главной задаче — созданию духовной биографии человека среднего поколения XX века, чья жизнь вмещается в пространство 1930–1980-х годов.

*Жизнь Суханова* — повествование плавное, с неспешными описаниями природы и интерьера, с классически подробными портретами персонажей, с повышенным вниманием к цвету и свету, к звукам и запахам, в чем ощущается бунинская традиция. Характерно, что в поэтике романа Грушиной звук, запах и цвет тесно связаны. Неслучайно проскальзывает фраза о „священном **созвучии кисти**”, что косвенно отсылает к опыту Волошина.

Благодаря звуку писатель воспроизводит характер описываемого времени. Для реанимации прошлого достаточно услышать знакомую музыку. Музыка, песня являются своеобразным кодом времени. Картины детства героя середины 1930-х, когда еще был дома отец и вся семья была дружной

<sup>2</sup> П. Флоренский, *У водоразделов мысли, Пути и средоточия, Приложение 1: Философская антропология*, [http://www.vehi.net/florensky/vodorazd/P\\_2.html](http://www.vehi.net/florensky/vodorazd/P_2.html) [доступ: 19.09.2013].

и счастливой, воскрешаются звуками классического романса Варламова на стихи Лермонтова *Белеет парус одинокий*. Этот романс как бы подготавливает к трагической истории одинокого мечтателя, каковым был отец Суханова, а услышанный позже, он служит ассоциативным переходом к воспоминаниям об отце. Весна 1956-ого, время оттепели, связана с джазом — музыкой „тайного бунта” (jazz, the music of our private revolution), в которой „звуки саксофонов и труб в тесной квартире медленно разворачивались гигантскими золотыми пружинами, а звуки рояля прикасались нам к вискам прохладными пальцами, снимая боль” („the sounds of its saxophones and trumpets filling our cramped quarters like gigantic, slowly unwinding golden coils, the sounds of its pianos soothing like cold fingers massaging away a headache”) (с. 238). Начало 1980-х с их лицемерием и двойственностью отмечены, с одной стороны, оптимистичным ором полупьяных девиц *Мы желаем счастья вам*, а с другой — среди молодых звучат „песни необычные, перетекающие, без явно выраженной мелодии, из одной строфы в другую, преобразующиеся на полуслове, то безнадежно утопая в растревоженных аккордах, то взмывая над внезапным затишьем, — песни временами бессвязные, временами режущие слух, иногда лирические, иногда пугающие, но неизменно поражающие, неизменно вжимающие плату в обнаженных чувствах за право приблизиться к их смыслу” (And now this brittle, sensitive, floating voice began to sing other songs, unusual songs, songs that flowed without a perceptible melody, one verse spilling into another, words metamorphosing in mid-syllable, sometimes drowning despondently in the troubled strumming, sometimes soaring above a quiet lull—songs that were at times incoherent, at times jarring, occasionally lyrical and occasionally terrifying, but always gripping, always exacting a toll paid in raw emotion on the roads to their meaning) (с. 232). Услышанная в настоящем времени музыка, как правило, является звуковым мостом в прошлое, как бы его отражением по принципу подобия. „Эти песни были так сродни тем разговорам, которые безоглядно, днями напролет велись на светлых, бессонных сборищах в пору его собственной юности — его слегка запоздалой юности, пришедшейся на пятьдесят шестой год” (these songs were „so much like the talks that had kept him up for dizzying twenty-hour stretches at the blessed gatherings of his own youth, his slightly postponed, second youth of 1956”) (с. 233). Вообще удвоение, отражение, подобие прослеживаются не только в связи со звуком. Это — основные принципы поэтики романа Грушиной.

Помимо звуков времени в романе важное смыслообразующее значение имеют звуки места, то, что Т.В. Цивьян назвала „звуковой пейзаж”<sup>3</sup>. Звуковой пейзаж ночной Москвы в восприятии Суханова, впервые ночью оказавшегося на Красной площади и испугавшегося парня, который, как

<sup>3</sup> Т.В. Цивьян, *Звуковой пейзаж и его словесное изображение*, [в:] ее же, *Музыка и незвучащее: сб. статей*, под ред. Е.В. Пермякова, Москва 2000, с. 74–91.

ему показалось, хотел ограбить его, состоит из **тяжелого** боя курантов Спасской башни, **громкого зловещего** эха шагов („his steps echoing loudly and menacingly in the surrounding stillness”), какого-то **хихиканья** в кустах („it seemed to him that someone tittered from the dense shadows”), **тяжелого** дыхания бегущего человека („Suddenly the sounds of someone running banged along the pavement, growing closer”), **гулко**го биения испуганного сердца („His heart pushed in his throat”) (с. 37). Но звуковое восприятие меняется тот же час, как Суханов осознает, что никакой опасности нет, и парень догонял его, только чтобы попросить двухкопеечную монету для телефонного автомата. „В то же мгновение мост ожил”: зазвучала исполненная **радости** жизни песня *Мы желаем счастья вам*, послышался **добродушный** спор старика и старушки, проходящих мимо, **птичье щебетанье** японских туристов („In an instant the bridge seemed filled with people. Two drunk girls stumbled along, singing over and over, “We wish you happiness,” a line from a popular song; a group of six or seven little Asian men in suits trotted by, chattering in some birdlike tongue”) (с. 39). Очевидно, что звуковой пейзаж носит субъективный характер, звуки воспринимаются выборочно, в зависимости от состояния и настроения героя.

Звуковой пейзаж ночного Замоскворечья состоит из дребезжания позднего троллейбуса, доносящихся из распахнутого окна стонов гитары, ссор и смеха влюбленных парочек, непонятного гула ночи. Все это приводит Суханова в умиротворенное меланхолическое состояние. Но с появлением вернувшегося с вечеринки у министра сына в пейзаж вклиниваются другие звуки, явно негативной окраски: пронзительное эхо грубого окрика таксиста, глухое звяканье о тротуар пустой бутылки, грохот разбивающейся о пол тарелки, хриплый лай собаки и вой другой, присоединившейся к ней. Эти звуки вызывают у Суханова грустное чувство потери чего-то важного, не только молодости, но потери чувства единства семьи, понимания детьми и детей.

Характерно, что почти всегда звуковой пейзаж в романе связан с ночным временем, когда звуки точнее и выразительнее, полновеснее их восприятие, когда внешне-откровенное соединяется с внутренне-потаенным.

В звуковом пейзаже ранней осени чувствуются первые признаки душевного разлада Суханова, вошедшего в пору возрастной осени. „Город шелестел и плескался в новых, приглушенных ритмах осени, вздымаясь и опадая вместе с мокрыми звуками, отмечавшими редкое скольжение автомобилей по улицам, да с хором нетрезвых молодых голосов, орущих какую-то бессмыслицу на мотив *Оды к радости*, и с размеренным стуком трости, принадлежащей сморщенному старику, который каждую ночь шаркал вдоль улицы Белинского. [...] Снизу, навстречу ему, плыли по воздуху обрывки тихой беседы” („the city rustled and splashed in a soft, newly autumnal rhythm, rising and falling with the wet sounds of infrequent cars sliding down the streets, a distant chorus of young, tipsy voices bellowing nonsensical rhymes to the tune of the *Ode to Joy*, and the regular tapping of a walking stick belonging

to a shrunken old man who every night shuffled slowly along Belinsky Street [...] floated a scrap of quiet conversation”) (с. 160) и печальный женский голос — „перед ним шуршала и мерцала ночь” („The night pattered and glimmered before him”) (с. 161).

Иногда звуки передаются не прямой характеристикой, а как звучание опосредованное. Так, в описании юбилейной выставки официального художника Малинина (толстовский дискурс описания салона Анны Шерер) звуковое наполнение имеет не только пролетевший по залу шорох, но и встречающиеся в воздухе бокалы, прокатившееся по толпе „ваше здоровье!”, добродушное пререкание, шутки, смех, дружеское похлопывание по спине. Подается не сам звук, а действие или предмет, его вызывающие. Грушина выстраивает эстетическое пространство как косвенно звуковое и звучащее.

Одна из важнейших функций звука — создание психологического облика персонажа. Так, несколькими звуковыми штрихами писатель рисует образ скандальной соседки Суханова, бывшей певицы: он „услышал визг некогда знаменитого меццо-сопрано”, „толстая обивка двери отрезала звук на верхней ноте негодования” (с. 146). Жена видного театрального критика — „втиснутая в пурпурное бархатное платье тучная дама” („an ample woman stuffed into a tight dress of crimson velvet”) (с. 12), напористая и бесцеремонная, „пронзительно кричала” („crying shrilly”), а ее рассказ постоянно прерывался „манерным хохотом” [„изнурительным”, „истощающим” — перевод мой Г.Н.] („debilitating giggles”), приступами „неодолимого хохота” („helpless mirth”) (с. 13). Изменяющая мужу молодая соседка с кукольным лицом „резко обернулась и с неожиданной визгливостью закричала” („swinging around sharply, shouted with startling shrillness”) (с. 269). Высокие, пронзительные звуки, как правило, имеют у Грушиной отрицательную коннотацию.

Образ жены Суханова Нины сопровождается тихими, размытыми звуками. В сопряжении с „едва различимыми запахами” („underneath, numerous layers of other fading scents”) духов, окутывающими ее, с ускользающим зеркальным отражением, с холодным всполохом сережек звук „струистого шороха исчезновения” („a sudden fluid rustle”) порождает образ женщины с тайной, с какой-то неопределенностью, недоговоренностью ее внутреннего облика, ее души, с неясными мотивами поведения. Почти до конца повествования отношение ее к Суханову окутано ускользающими штрихами, намеками, деталями, допускающими двусмысленное толкование (в какой-то момент можно даже заподозрить Нину в любовной связи с водителем Суханова). Внутренний мир Нины размыт и не ясен, как приглушены и не отчетливы связанные с ней звуки. Лейтмотивом звуковой характеристики Нины можно считать эпитет „тихий”. Но этот „тихий” может быть разным: „исполненным умиротворяющей нежности и теплых тонов” („everything about her — her words, her movements, the tone of her voice — was comforting, tender, softly colored”) (с. 275), сухим, недовольным, встревоженным. При-

чем наиболее частотным оказывается определение „безразличный”. В пору подведения итогов, когда она поняла, что миссия тургеневской девушки, сотворившей себе кумира и посвятившей ему жизнь, была ошибочным выбором, ее тихий голос приобретает хрустальную твердость. „Она заговорила так тихо, что ему пришлось напрягать слух, и речь ее была непостижимо хрупкой, но в то же время храброй, будто слова ее балансировали на канате над пропастью, видимой только им двоим” („her voice was so low he had to strain his hearing to understand, and her words sounded oddly frail, and yet brave, as if balancing on a tightrope stretched across an abyss that only the two of them could see”) (с. 282).

Образ главного героя Суханова лишен однозначной звуковой константы. Более того, если звуковой образ Нины можно описать через тихий звук ее голоса, то прямая звуковая характеристика Суханова вовсе отсутствует. Он воспринимает внешние звуки и трансформирует их соответственно своему состоянию. Он устройство, если можно так сказать, не столько производящее звук, сколько воспринимающее его. Его речь описывается не через звуковые свойства, а через психологическое состояние, т.е., он говорит не громко или тихо, звонко или глухо, а равнодушно, рассеянно, брезгливо, небрежно, иронически. Гнев Суханова сопровождается резким звонком телефона, падением чего-то тяжелого, хлопанием двери, скрежетом лифта. Если и идет речь о звуке в связи с образом Суханова, то скорее в метафорическом смысле: непрощенная мысль „задела одинокую дрожащую струну, чей звук поднимался все выше и выше у него в груди, будоражил смутные желания и, нераздельно от них, пронзительную, незнакомую грусть” („a solitary trembling note whose sound rose higher and higher in his chest, awakening inarticulate longings and, inseparable from them, a piercing, unfamiliar sorrow”) (с. 33). Косвенная звуковая характеристика появляется только в двух зеркальных эпизодах, связанных со Львом Белкиным, в некотором роде антагонистом главного героя. Суханов воспринимает Белкина как соперника в живописи и любви, что выражается в напевании им арии из сцены дуэли Ленского и Онегина. Именно сцена дуэли выбирается подсознанием из всей оперы. Когда он, еще довольный достигнутым положением, считает Белкина неудачником и не чувствует разлада с Ниной, то „мурлыкает” („hummed the duel aria from *Evgeny Onegin*”) (с. 46) эту арию при рассказе о встрече с Белкиным: в незримой дуэли он ощущает соперника повергнутым. Но мучимый завистью и подозрениями в связи Нины и Белкина, он, „**энергично напевая** себе под нос сцену дуэли из *Онегина*” („Forcefully humming the duel aria from *Onegin*”) (с. 80), решительно снимает со стены повешенную Ниной раннюю картину Льва, будившую в потаенных глубинах его души эти темные чувства. Дуэль вроде бы заканчивается его победой: картина отправлена в кладовку, на ее место повешен холст с **жизнерадостным натюрмортом**. Но в том-то и дело, что картина Белкина при мифологичности ее сюжета была живой, а румяные яблоки — мертвой натурой.

Особое смысловое значение имеет в романе образ-мотив тишины. Тишина является одним из древних культурных символов. В культуре XX века феномен тишины приобрел значение метаобраза. Существуют две, на первый взгляд, противоположные точки зрения на феномен тишины. В восточных религиозных философиях (дзен-буддизме, суфизме, исихазме) и в мистике тишина осмысливается как универсалия, символ целостности и взаимосвязи микро- и макрокосма. Тишина сродни Пустоте как „некий самодостаточный феномен, обладающий завершенностью абсолюта”<sup>4</sup>, как выражение совершенства (именно в таком смысле тишину представляют постмодернисты). В антропологических же учениях тишина всегда чревата звуком и познается в контексте звучащего мира. П.А. Флоренский точно выразил субъективный характер ее: „Звук — непосредственно (диффундирует) просачивается в нашу сокровенность, непосредственно ею всасывается, и, не имея нужды в проработке, сам всегда воспринимается и осознается, как душа вещей. Из души прямо в душу глаголют нам вещи и существа”<sup>5</sup>. Противоположность этих взглядов мнимая и означает лишь онтологический и чувственно-эмоциональный подходы к феномену тишины. В романе есть только один момент ощущения героем абсолютной тишины, когда он мальчиком, впервые увидев картину Боттичелли, поражается открывшейся Красотой. „В ушах звенит торжественная тишина, вселенная замирает, будто очарованная, а мысли и чувства беспрепятственно пронзают насквозь все твое существо, пролетая из конца в конец вечности за единую минуту” (с. 117). Здесь в образе тишины как раз сконцентрированы все параметры абсолюта — покой, беспредельность, пустота, вечность, пронизываемость.

Как универсалия тишина в искусстве семантически наполнена. Она „информативна, содержательна, загадочна, [...] обладает пространственными и временными характеристиками, динамикой, текстурой и даже цветом”<sup>6</sup>. В романе Грушиной тишина не является отсутствием звука или его оппозицией, каждый раз тишина имеет свою окраску, что наполняет этот звуковой образ метафизическим значением и возвращает к его онтологической сущности. Изменение характера тишины отражает изменения в духовной жизни главного героя.

Вот, еще в состоянии согласия с собой и удовлетворенности жизнью, Суханов вечером пьет чай в кругу семьи. Эту тишину можно послушать: „Иногда его или ее ложечка задевала о край чашки, и серебряный звон падал, как голыш, в чистый пруд тишины, придавая их молчанию новые, еще более уютные очертания. [...] Восхитительный мир Суханова Анатолия Павловича существовал совершенно независимо от внешнего мира. [...]

<sup>4</sup> И.М. Некрасова, *Тишина и молчание: миросовершенство и самовыражение*, „Открытый текст”, с. 266, <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2747> [доступ : 20.08.2013].

<sup>5</sup> П. Флоренский, указ. соч.

<sup>6</sup> М. Высоцкая, *Топосы тишины в творчестве Фараджа Караева*, „Музыка и время” 2011, № 3, с. 30.

Воздух *шептал* о корице и яблоках. [...] Это был его мир, защищенный от напастей” („Occasionally his or her spoon would graze the edge of a cup, and its silver click would fall like a pebble into a translucent pool of stillness, redefining it, making it cozier. [...] the familiar and delightful world of Anatoly Pavlovich Sukhanov existed quite independently of the world outside. [...] the air whispered of apples and cinnamon. [...] This was his world, and it was safe”) (с. 44–45). В цитате опущена вся гамма описания обстановки чаепития, из которой видно, что эта тишина теплая, приглушенно светлая, медленная. Но вот несколько, казалось бы, незначащих фраз Суханова вызывают внутреннее неприятие Нины. Ее тихие (!) слова об удивительной способности Суханова не помнить то, что ему нежелательно, изменяют характер тишины. „Вновь воцарившаяся на кухне тишина лишилась уюта” („The renewed kitchen silence ceased being comfortable”) (с. 47).

Когда начинается разлад в душе Суханова, тишина наполняется другими звуками: „Где-то за несколько улиц *уныло* гудел автомобиль, во дворе *вяло* тьякала собака” („he listened to a car honking a few streets away, a dog barking listlessly in the courtyard”) (с. 74). Кстати, писатель не просто называет звук, предоставляя читателям домысливать его окраску, а характеризует его: важно не название, а определение звука. Согласитесь, совсем иначе воспринимается эпизод, если убрать эпитеты. „Гудел автомобиль и тьякала собака” лишены эмоциональной окраски, а значит, не отражают психологическое состояние героя. Важно не то, что звонил телефон, а то, что он „дребезжал с приглушенной настырностью”, а перестук клавиш печатной машинки мог бы быть при ином психологическом состоянии Суханова веселым, звонким, радостным, но нет, он вялый. Сама тишина становится душевной, тяжело и неподвижно висящей. Это определение тишины как душевной, гнетущей становится лейтмотивом существования Суханова в период его кризиса.

Отражением беспокойства Суханова и его подозрений в неверности жены прочитывается эпизод, когда ночная тишина семейной спальни нарушается мощным певческим голосом, выводящим „Анафема ей, анафема ей во веки веков!”. „Размеренная литургия не прекращалась: «Анафема ей, анафема ей во веки веков!» И по мере того, как шли минуты, Суханову и в самом деле стало казаться, что их настороженно притихший двор мало-помалу превращается в огромный торжественный храм под открытым небом. [...] и на мгновение даже померещилось, что силой всеобщего осуждения дух какого-то падшего ангела действительно изгоняется в промозглое августовское небытие [...]” (The rhythmical liturgy went on and on: “Damnation, damnation to her, damnation to her for all of eternity!” And as the minutes passed, it began to seem to Sukhanov that their warily expectant courtyard was being gradually transformed into the interior of a great, roofless, solemn church. [...] and for an instant he even imagined that the spirit of some

fallen angel was truly being cast out by communal condemnation into the chilly August nothingness [...]» (с. 78).

Вторжение в тишину громких резких звуков и их взаимный контраст символизируют вторжение в сферу личного иного, внеличного, неодушевленного („an explosion of ruthless knocks on the front door ripping through the stillness of sleep») (с. 137). Стук в дверь московской квартиры вызывает в памяти другой, столь же ужасный стук 1937 года, когда пришли за отцом. Наступившая затем современная тишина звенела угрожающей пустотой, а та тишина 1937 года „вдруг перестала быть тишиной — она наполнилась глухими звуками тяжелых шагов, топавших через нашу квартиру, через нашу жизнь» („a silence that had ceased to be silent, that was filling with the muted sounds of stolidly shod feet trampling through our apartment, through our life») (с. 139). И потом девятилетнего тогда Толю преследовали звуки: приглушенного панического шепота, шагов — одних тихих, шаркающих, других кованных, он ловил „едва различимые звуки — там рвали бумагу и ломали дух» („faraway, barely discernible sounds of papers torn and spirits broken») (с. 142). Эта метафора — звук „ломания» духа — большая художественная находка писателя.

В противовес трагической тишине воспоминания тишина возле храма, куда приводит Суханова Ф.М. Далевич, сопряжена со спокойствием. „В траве чирикали пыльные воробьи; через двор торопливо прошла молодая женщина в строгом платке, сея за собой мелкие робкие звуки — стук откатившегося камешка, скрип дверных петель, плеск воды в дождевой луже, куда соскользнула ее нога» („Dusty sparrows chirruped in the dense undergrowth; a young woman, her head covered with a somber kerchief, walked hurriedly across the yard, raising small, timid sounds in her wake — a pebble rolling, a door creaking on its hinges, a splash when her foot slipped into a pool of rainwater») (с. 154). Но вот от этой, казалось бы, благостной тишины Суханов бежит, так как она напоминает ему о юношеской вине перед его учителем.

Тишина сопряжена с молчанием. Молчание, безмолвие, пауза — это отсутствие Слова. Если тишина существует вне воли человека, то молчание/пауза есть „категория речевая, обладающая свойствами процессуальности и результативности. В отличие от тишины, пауза потенциально содержит в себе продолжение. Молчание — внутренне динамично, тяготеет к переходу в иные качества: звук или тишину. Молчание-пауза имеет в своей основе разные причины: молчание-отказ от слова, протест, молчание-невозможность слова, немота и т.д.»<sup>7</sup>. Тишина как молчание встречается в романе только в двух эпизодах. Так, на даче между Ниной и Сухановым состоялся разговор, в котором выяснилась причина холодности Нины. Боясь, что она выскажет последнее обвинение, которое он и сам себе предъявлял, — обви-

<sup>7</sup> И.М. Некрасова, указ. соч., с. 267.

нение в измене собственному таланту, Суханов просит ее прекратить разговор. „Повисла долгая, неподвижная пауза, холодная, ломкая, многогранная — будто само время смерзлось в ледяные кристаллы” („The long, motionless minute that followed felt icy, crisp, multifaceted, as if time itself had hardened into crystals”) (с. 285). Пауза прорывается в тишину, которая будет сопровождать Суханова до момента осознания причин своего отступничества. Это уже тишина-безмолвие как выражение краха возможности возвращения к себе, к возрождению таланта художника. „Все затихло, и такой полной была тишина, что, казалось, будто весь мир погрузился в безмолвие — безмолвие утраченных возможностей и навсегда упущенных шансов” („And for a while the world was so silent that it felt as if a deep hush, a hush of finality, of lost chances, of all the things that had gone wrong and could never be changed, enveloped it, never to lift again”) (с. 387–388), и „мысли кружились в бессловесном вихре” („his mind churning darkly in some lonely, wordless space”) (с. 394), „вокруг царила почти патриархальная тишина” („The place had a quiet, almost rustic air about it”) (с. 395). Больше до финала, который, в набоксовском духе, не однозначен, звук будет не окрашен, он превращается в пустой и бессмысленный. Звук изымается из пространства существования Суханова.

Семантическое наполнение образа тишины зависит от художественной установки автора. Для Грушиной не характерна оппозиция тишины и звука. Ее тишина звучащая, но звучащая по-разному в соответствии с художественной функцией.

Таким образом, звуковые образы в поэтике романа *Жизнь Суханова в сновидениях* играют смыслообразующую роль. Они выступают как медиаторы между прошлым и настоящим героя, как возбудители памяти, как маркеры пространственных и временных сдвигов и ключевых моментов сюжета. Все эти функции звука связаны с главной задачей автора — созданием духовной биографии творческого человека XX века.

## Meaningful role of sound images in Olga Grushin's novel *The Dream Life of Sukhanov*

### Summary

The article deals with sound images in the poetics of Olga Grushin's novel *The Dream Life of Sukhanov*. The author analyses the role of sound in creating time and space images, types and functions of sound, as well as studies the phenomenon of silence as a universal. Sounds act as mediators between the hero's past and present, as markers of time and space shifts, and key events of the plot. All these sound functions are connected with the main aim of the writer — to form and shape the spiritual biography of a creative person whose life covers the 1930–1980s.

*Keywords:* sound, soundscape, sounds of time, universals, silence, spiritual biography

## Сэнсаўтваральная роля гукавых вобразаў у рамане Вольгі Грушынай *Жыццё Суханава ў снах*

### Рэзюме

У артыкуле разглядаюцца гукавыя вобразы ў паэтыцы рамана Вольгі Грушынай *Жыццё Суханава ў снах*. Аналізуецца роля гука ў стварэнні вобразаў часу і прасторы, тыпы і функцыі гука, разглядаецца феномен цішыні як універсаліі. Гукі выступаюць як медыятары паміж прошлым і сучасным героя, як маркеры прасторавых і часавых пераломнаў і ключавых момантаў сюжэта. Гукавыя вобразы служаць асноўнай мэце — стварэнню духоўнай біяграфіі чалавека, чые жыццё ахоплівае прамежак 1930–1980-х гадоў.

*Ключавыя словы:* гук, гукавы пейзаж, гукі часу, універсалія, цішыня, духоўная біяграфія