

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
YEREVAN STATE UNIVERSITY

ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ
ՌՈՒՍ ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ
ВЕСТНИК ЕРЕВАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ
BULLETIN OF YEREVAN UNIVERSITY
RUSSIAN PHILOLOGY

ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ
SOCIAL SCIENCES

№ 2 (17)

ԵՐԵՎԱՆ - 2015

«ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՌՈՒՄ ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ»
«БАНБЕР ЕРЕВАНИ АМАЛСАРАНИ. РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»
«BANBER YEREVANI HAMALSARANI. RUSSIAN PHILOLOGY»

Գլխավոր խմբագիր՝ Միրզոյան Հ. Ղ.

Խմբագրական խորհուրդ.

Ավետիսյան Լ. Վ. (*գլխ. խմբագրի տեղակալ*), Գազարովա Դ. Յու., Գևորգյան Տ. Մ. (*Մոսկվա*), Գոնչար Ն. Ա. (*գլխ. խմբագրի տեղակալ, պատասխ. խմբագիր*), Դենիսենկո Վ. Ն. (*Մոսկվա*), Լալայան Ս. Ա., Հակոբյան Լ. Գ., Հարությունյան Վ. Ն., Հովակիմյան Ա. Է. (*պատասխ. քարտուղար*), Մաթևոսյան Լ. Բ., Մխիթարյան Կ. Ս., Ջանփոլադյան Մ. Գ., Միմոնյան Ա. Հ.

Главный редактор: **Мирзоян Г. К.**

Редакционная коллегия:

Аветисян Л. В. (*зам. главного редактора*), Акопян Л. Г., Арутюнян В. Н., Газарова Д. Ю., Геворгян Т. М. (*Москва*), Гончар Н. А. (*зам. главного редактора, ответ. редактор*), Денисенко В. Н. (*Москва*), Жанполадян М. Г., Лалаян С. А., Матевосян Л. Б., Мхитарян К. М., Овакимян А. Э. (*ответ. секретарь*), Симонян А. Г.

Editor-in-chief: **Mirzoyan H. Gh.**

Editorial Board:

Avetisyan L. V. (*Deputy editor-in-chief*), Denisenko V. N. (*Moscow*), Gazarova D. Y., Gevorgyan T. M. (*Moscow*), Gonchar N. A. (*Deputy editor-in-chief, Managing Editor*), Hakobyan L. G., Harutyunyan V. N., Hovakimyan A. E. (*Executive Secretary*), Janpoladyan M. G., Lalayan S. A., Matevosyan L. B., Mkhitaryan K. M., Simonyan A. H.

ДОСТОЕВСКИЙ И БАХТИН

КАРЕН СТЕПАНЯН (Москва)

Рассмотрим некоторые проблемы, возникающие при осмыслении бахтинских работ о Достоевском; законченное недавно 6-томное собрание сочинений ученого, представляющее все его творческое наследие в целом, замечательно подготовленное и превосходно откомментированное, предоставляет для этого хорошую основу.

Работая над этой темой, необходимо постоянно помнить слова Бахтина о том, что чем меньше знаешь, тем легче критиковать. Тем не менее бесспорно, что поиск истины всегда оправдан, да и сам М.М. не хотел бы, чтобы его концепции принимали за догму и движение достоевистики остановилось бы.

Со времени выхода «Проблем поэтики Достоевского», когда идеи Бахтина, что называется, пошли в народ, прошло больше полувека. С тех пор появилось немало веских и аргументированных возражений, опровергающих многие ключевые положения этой работы: статьи Аверинцева, Лихачева и ряд других, вошедших впоследствии в 2-томник «Бахтин: pro et contra»; статьи В. Ветловской, В. Захарова, К. Эмерсон и другие. Да и после выхода в 1929 году «Проблем творчества Достоевского», первого варианта этого труда, серьезных возражений хватало, назову прежде всего статью В. Комаровича. Но влияние, известность и популярность бахтинских идей продолжают оставаться гораздо большими, чем эти возражения. В чем тут дело? На наш взгляд, – помимо высокого профессионального уровня его работ – в обаянии самой личности Бахтина, его мученической судьбы, того эффекта, которое вызвали в нашем литературоведении его книги о Достоевском и Рабле (и волны которого докатываются и до нас), в притягательности слова «свобода», которое он, наверно, впервые и навечно связал с Достоевским. Можно сказать, что тут в некотором смысле встречаемся с тем же явлением, которое выразилось в знаменитых строках из письма Достоевского Н. Д. Фонвизиной, датированного началом 1854 г.: «Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше было бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28, I; 176)¹. Эта коллизия –

¹ Все цитаты из произведений Ф. М. Достоевского приводятся по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 тт. Л.: Наука, 1972-1990, с указанием в скобках арабскими цифрами соответствующего тома (для последних трех томов – римской цифрой соответствующего полутома) и затем, через точку с запятой, страницы. Заглавные буквы в написании имен Бога, Богородицы, других святых имен и понятий, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям того времени, восстанавливаются. В этих и во всех других цитатах слова, выделенные автором, даются курсивом, выделенные нами – полужирным шрифтом.

когда незаурядная личность (а мне думается, что Достоевский в период написания письма Фонвизиной относился к Христу именно так), в своем бытии воплощающая истину, в то же время независимо от собственных интенций оказывается некоторым препятствием на пути к истине, – затем неоднократно анализируется в последующих произведениях Достоевского: вспомним князя Мышкина, Зосиму и других.

Сам Бахтин, как мне представляется, – и как становится сейчас ясно в результате выхода собрания сочинений, – был более философом или антропологом, нежели литературоведом (хотя, конечно, и литературоведом блестящим); он и сам определял область своих занятий «как философскую антропологию». Это позволяет совместить в нашем анализе несколько направлений.

Начнем с темы карнавала. Как автор этих строк уже писал в монографии «Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени», отталкиваясь от ключевых определений карнавала в работах Бахтина, Достоевского занимало *не нарушение подлинного иерархического строя человеческой жизни, а его восстановление, не маскарад, а обнаружение подлинного облика человека, не профанация священных текстов, а выявление их подлинной сути, не изображение «жизни наизнанку», а воссоздание подлинной реальности (на что и направлен «реализм в высшем смысле»)*. При том, что многие признаки карнавала, выявленные Бахтиным, в творчестве Достоевского несомненно присутствуют (и в редуцированном, как пишет Бахтин, и не в редуцированном виде), служат они совсем не тем целям, что во время карнавального действия, а, напротив, выражению фантомности и абсурдности уединенного человеческого бытия в мире и свидетельствуют о том или ином *локальном* торжестве сил зла. По мнению Бахтина, из всех романов Достоевского «наиболее внешне карнавальным характер» носит роман «Идиот» (6;328)². Но если считать, следуя Бахтину, что карнавал – это «мир наизнанку» (6;138), то роман «Идиот» был бы карнавальным, если бы там все совершалось *вопреки* законам *реального* мира: если бы, к примеру, все завершилось бы тем, что Мышкин благополучно женился на Аглае, а перевоспитанная им Настасья Филипповна вышла за Рогожина, и они мирно зажили бы в Гороховой, излеченный тем же Мышкиным Ипполит вместе с Колей восторженно внимали рассказам генерала Иволгина о встречах с Наполеоном и т.д. Вот где было бы подлинно карнавальное разрушение иерархий! И тогда все это действительно вызывало бы освобождающий, веселый смех читателей, да и самих персонажей-участников. А так веселый смех явственно звучит в романе всего лишь раз – это Мышкин, после ухода генерала Иволгина, долго смеется над его рассказом.

Кстати о смехе. В своей статье «Бахтин, смех, христианская культура» С.Аверинцев справедливо указывает на опасную «стихийность» смеха

² Все цитаты из написанного М. М. Бахтиным приводятся по изданию: *Бахтин М. М. Собрание сочинений* в 6 тт. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1996 - 2012, с указанием в скобках арабскими цифрами соответствующего тома (в цитатах из четвертого тома римской цифрой обозначается соответствующий полутом) и, через точку с запятой, страницы.

(человек, отдавшийся стихии смеха, часто оказывается уже несвободен и не способен среагировать на «незаметную подмену предметов смеха»). Но, главное, смех очевидно амбивалентен: он может служить и добру – в случае, если это смех человека над своими пороками, но может быть и орудием и средством зла – если служит надругательству и насилию над добром (осмеяние распятого Христа), моральному уничтожению несогласных, выражению превосходства смеющегося над «слабыми» людьми.

Добавим к этому, что смех никогда не способствует установлению субъект-субъектных отношений, но только субъект-объектных, ибо ставит смеющегося в положение внешнее по отношению к осмеиваемому. А посему в смехе теряется в конечном итоге и личность самого смеющегося, она растворяется в безличной толпе тех, кто (пусть даже потенциально, заочно) противостоит осмеиваемому.

То освобождение, которое Бахтин связывает с карнавальным смехом, часто совпадает, подчеркивает Аверинцев, как раз «не со смехом, а с прекращением смеха, с **протрезвлением от смеха**»³. Но здесь хотелось бы обратить внимание на другой аспект. Бахтин как бы не учитывает, что смеяться может не только народ, но и «духи злобы поднебесные» (Еф., VI, 12).

Однажды зимним январским вечером с молодым Достоевским случилось странное происшествие. На фоне догоравшего заката, в отблесках инея и мерзлого пара ему вдруг показалось, «что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и исcurится паром к темно-синему небу <...> Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только **по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам**. Я полагаю, что с той именно поры началось мое существование...» И вскоре затем произошло еще вот что: «И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и всё хохотал! И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история. И если б собрать всю ту толпу, которая тогда мне приснилась, то вышел бы славный маскарад ...» (19;69-71).

Можно расценить это как первое осознание великим писателем онтологической *реальности зла*, то есть присутствия в мире того реального

³ См.: Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. М., 1992, с. 7-19.

злого начала («кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за эту фантастическую толпу, и хохотал и всё хохотал!»), в рабство которому попадают не знающие истину люди («передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались»).

Но, приведя это описание Достоевским своего видения зимним вечером на Неве из «Петербургских сновидений в стихах и прозе», Бахтин пишет: «По этим воспоминаниям Достоевского, его творчество родилось как бы из яркого карнавального видения жизни <...> Здесь перед нами характерные аксессуары карнавального комплекса: хохот и трагедия, паяц, балаган, маскарадная толпа». Петрозаводский исследователь В. Иванов уже отмечал, однако, что заключающие рассказ слова «и глубоко разорвала мне сердце вся их история» противоречат «атмосфере маскарада, которая создается как раз на основе отсутствия сострадания»⁴. Нам же хочется спросить: почему Бахтин решил, что таинственный «кто-то», кто «хохотал и все хохотал», спрятавшись за всей привидевшейся молодому писателю толпой, есть всего лишь паяц? Равным образом и смех, звучащий во сне Раскольникова, когда он вновь пытается и все никак не может убить старуху-процентщицу, смех сначала самой старухи, а потом звучащий из соседней темной комнаты, Бахтин почему-то считает «развенчивающим всенародным осмеянием на площади карнавального короля-самозванца». Думается, гораздо ближе здесь к истине Г. Мейер, который в своей книге «Свет в ночи» вспоминает в этой связи выражение «ад всесмешливый» – слова из канона, читаемого в Церкви в Великую Пятницу⁵.

Теперь собственно о диалогизме и полифоничности. Бахтин последовательно критиковал формализм как теоретическое направление в литературоведении и русских формалистов в частности. Вопреки утверждению Б. Эйхенбаума, что искусство не имеет никакой причинной связи с жизнью⁶, Бахтин писал: «Большая эпическая форма <...> в том числе и роман, должна давать целостную картину мира и жизни, должна отразить *весь* мир и *всю* жизнь» (3;310). Начиная в 1930 году свою работу «Слово в романе», Бахтин писал: «Ведущая идея книги – преодоление разрыва между отвлеченным “формализмом” и отвлеченным же “идеологизмом” в изучении художественного слова, преодоление на почве социологической стилистики, для которой форма и содержание едины в слове, понятом как социальное явление, – социальное во всех сферах жизни и во всех его моментах – от звукового образа до отвлеченнейших смысловых пластов» (3; 10). Эта мысль является как бы продолжением сформулированного в конце 1920-х в Предисловии к «Проблемам творчества Достоевского» постулата: «Та идеология, которая определила его (Достоевского. – **К. С.**) художественную форму, его исключительно сложное и совершенно новое романное построение, до сих пор остается почти совершенно нераскрытой. Узко-формалистический подход дальше периферии этой формы пойти не способен. Узкий же идеологизм,

⁴ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008, с. 13.

⁵ Мейер Г. Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне: «Посев», 1967, с. 61.

⁶ Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Сборник статей. Л., 1924, с. 256.

ищущий прежде всего чисто философских постижений и прозрений, не овладевает именно тем, что в творчестве Достоевского пережило его философскую и социально-политическую идеологию – его революционное новаторство в области романа как художественной формы» (2;8). Но эта последняя фраза – о «пережитой» идеологии Достоевского – дает повод сказать вот о чем.

Л. Гинзбург в беседе с В. Баевским говорила: «Формальный метод был широк. И как всякое широкое явление, он втягивал в себя и тех, кто с ним спорил. Так случилось с Бахтиным. Его мысль о том, что идея становится плотью текста, элементом художественной формы, совпадает с представлениями формальной школы»⁷. Исключение «метафизики» из круга анализа и упорное настаивание на том, что множественность неслиянных равноправных сознаний является главным художественным принципом Достоевского в его великих романах, а любой диалог в принципе не может иметь завершения, приводит Бахтина к такому утверждению: «Почти все романы Достоевского имеют *условно-литературный, условно-монологический* конец (особенно характерен в этом отношении роман “Преступление и наказание”) <...> Если некоторое пристрастие Достоевского-публициста к отдельным идеям и образам и сказывается иногда в его романах, то оно проявляется лишь в **поверхностных моментах** (например, условно-монологический эпилог “Преступления и наказания”) и **не способно** нарушить художественную логику полифонического романа» (6;50-51, 105). То есть важнейшую часть этих романов, тончайшими нитями связанную с остальным текстом – как убедительно показано в последние годы в работах моих коллег Б. Тихомирова, Т. Касаткиной, В. Захарова – Бахтин считает возможным просто не учитывать при построении своей эстетической концепции. Равно как и все высказывания автора «Преступления и наказания» в отношении своего героя: «Если бы только мог <он> сообразить все трудности своего положения, все отчаяние, все безобразие и всю нелепость его» (6;65) и т.п., не входящие в кругозор Раскольников и не относящиеся лишь к «чисто осведомительному избытку», Бахтин в своем обширном анализе романа не упоминает ни разу⁸.

Бахтин пишет: «Мы не видим никакой надобности говорить о том, что полифонический подход не имеет ничего общего с релятивизмом», ибо тогда «всякий подлинный диалог» становится ненужным (6;81). Но в черновиках и предполагаемых изменениях к «Проблемам поэтики» он утверждает, что Достоевскому было присуще «глубокое, но подспудное сознание **относительности** сосуществующих спорящих правд эпохи, мы бы сказали – карнавальное сознание, но без карнавального смеха», и указывает на отсутствие у писателя окончательного решения основных идеологических проблем» (6;301-302), а в самой книге соглашается со Шкловским в том, что Достоевский умер, «ничего не решив, избегая развязок и не примиряясь со стеной» (6;49).

⁷ Баевский В. Роман одной жизни // «Вопросы литературы», 2007, № 4, с. 304.

⁸ Подробнее см. об этом: Степанян К. А. Путеводитель по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Школа вдумчивого чтения. М., 2014.

Неоднократно заявляя о том, что публицистика Достоевского находится на качественно ином уровне, нежели его художественные произведения, что в публицистике Достоевский – «типический журналист своего времени» (6;318), «гениальный художник Достоевский в сфере публицистики был **рядовым публицистом** своего времени» (6;325), а «Дневник писателя» монологичен, мало того – оказывает «искажающее влияние» на полифонию Достоевского, Бахтин основные примеры для доказательства своей концепции – рассказы «Бобок», «Сон смешного человека», «Кроткая» – берет именно оттуда. Конечно, можно сказать, что это художественные «вкрапления» в публицистическую основу «Дневника», но эти «вкрапления», как опять-таки аргументированно показано в новейших исследованиях, в частности в работах Т. Касаткиной, В. Захарова, накрепко связаны с тем публицистическим контекстом, в котором они находятся в «Дневнике». Да ведь и сам Бахтин пишет: «Не может быть изолированного высказывания. Оно всегда предполагает предшествующее ему и следующие за ним высказывания. <...> Оно только звено в цепи и вне этой цепи не может быть изучено» (6;394).

Полагая диалог главным способом познания мира и считая его бесконечным («конец диалога был бы равносильным гибели человечества» – 6;458), а «диалогическое противостояние» в романе Достоевского (не дающем «никакой устойчивой опоры вне диалогического разрыва») «безысходным», Бахтин, однако, утверждает и подчеркивает, что «истина, по Достоевскому, может быть только предметом живого видения, а не отвлеченного познания» (6;172). О чем же тогда бесконечный и безысходный диалог? В книге «Явление и диалог...» автор этих строк пробовал показать, что структурообразующих принципов в романах Достоевского два: явление Христа (в начале каждого из романов) и уже затем диалог (или полилог, спор, отрицание) об этом, о Божественной вести; и судьба отдельного человека («становление его духа», чего, по мнению автора «Проблем поэтики...», нет у Достоевского), и судьба всего человечества завершается тоже явлением Христа, исключаящим уже всякие вопросы: «И в тот день вы не спросите Меня ни о чем» (Евангелие от Иоанна, XVI, 23)⁹. Бахтин признает, что полифония – это проведение одной и той же темы по разным голосам, но какова эта тема – не определяет.

Чем вызван отказ Бахтина от «метафизики», от рассмотрения «содержательной глубины» (6;348) произведений Достоевского? Думается, не только стремлением остаться в сфере «чистой поэтики» и не только цензурными соображениями. Позволим себе предположить, что на работы Бахтина о Достоевском наложили отпечаток перипетии личной судьбы и особенности мировоззрения ученого. Такое предположение позволяет нам и сам Бахтин, указывая на связь литературоведения с «жизненным и культурным опытом людей», а также на новое понимание роли наблюдателя в современной физике и квантовой механике – его личность влияет на полученный результат. Не отрицая профессиональных и цензурных

⁹ См.: Степанян К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб., 2010, с. 379-389 и др.

соображений, хотелось бы обратить внимание на два фактора, не развивая эту тему подробно. Бахтин во второй половине жизни считал, что «человеку недодано», а бытие «безвыходно», то есть переоценивал человека и не верил в благой Божий замысел о мире. «Простая и просто любящая душа, – писал он, – **не зараженная софизмами теодицеи**, в минуты абсолютного бескорыстия и непричастности поднимается до суда над миром, над бытием и виновником бытия» (2; 109). Можно предположить, что где-то в 1930-1940-х гг. в мировоззрении Бахтина под влиянием тяжелейших исторических и личных обстоятельств произошел некий перелом, в результате которого он стал считать, что всякое торжество истины достигается только «железом и кровью», неотделимо от них и от страха, а история человечества замкнута в земных пределах. В знаменитой записи 1940-х гг. «Риторика в меру своей лживости» Бахтин пишет: «Риторика, в меру своей лживости, стремится вызвать именно страх или надежду. <...> Искусство (подлинное) и познание стремятся, напротив, освободить от этих чувств» (2;63). Итак, подлинное искусство освобождает от надежды... Вышесказанное объясняет и то, почему в «Проблемах поэтики...» Христос – лишь «авторитетный образ человека» и «**чужой** для автора голос» (в то время как Бахтин не мог не знать слов Достоевского: «Совість – это судящий **во мне** Бог»), объясняет и то, почему для Бахтина «Бобок» является «почти микрокосмом всего творчества Достоевского» (6;192), почему Бахтин в лекции 1970 г. определяет слова Сони в споре с Раскольниковым как «жалкий лепет» (6;504). Реагируя на критику своей концепции полифонизма, Бахтин в записях 1970-х гг. пишет уже не о равноправном диалоге авторского голоса с голосами персонажей, а о принципиальном *отсутствии* у автора-художника «собственного слова»: автор обязан выйти из диалога, облечься в молчание, находиться по касательной к изображаемому миру (6;412, 651,671). Это позволяет комментаторам собрания сочинений предположить, что «тезис о равноправном диалоге автора с героями <...> был в книге о Достоевском по всей видимости риторической метафорой» (6;659). В книге «Проблемы поэтики...» Бахтин и сам пишет о «дурной бесконечности диалога», «без всякого продвижения вперед» (6;256-257), это, правда, о «Записках из подполья», но здесь лишь «в обнаженной форме» представлено то, что наличествует в «безысходных диалогических противостояниях» Достоевского. Создается впечатление, что диалог понимал Бахтин либо лишь формально, как структурообразующий принцип и не более, либо как единственно возможное проявление личностной свободы человека: в черновиках к «Проблемам поэтики...» есть такая знаменательная фраза: «Черт боится согласия (примкнуть к хору) как потери своей личности» (6;302).

Но как же все-таки совместить открытую Бахтиным свободу персонажей Достоевского – несомненно и неизбежно присутствующую в его романах – с авторской волей? Нам представляется одним из возможных такой ход. Достоевский в своих великих романах воссоздавал реальное строение мира (именно в этом и состоит «реализм в высшем смысле»), но если в жизни нам трудно постичь это реальное строение ввиду невыносимой сложности его, то в

художественном произведении все-таки несколько легче. Бахтин и сам писал, что литература служит познанию действительности, а Достоевский создал «новую художественную модель мира». Так вот, аналог *сочетания* авторского голоса, авторской воли (самыми различными способами выраженных) со свободными голосами персонажей – в нашем большом мире, где все совершается по воле Божьей и в то же время человеку дана полная свобода, выбор от рая до ада. Разрешение этой коллизии в том, что *подлинная* свобода – только в Боге и ее обретают только те, чья деятельность тем или иным образом совпадает, ложится в многообразный и сложный план Божий, а остальные оказываются все-таки в рабстве у зла, сколь бы свободными себя ни мыслили. То же и в романах Достоевского (и опять-таки подобное сравнение позволяет нам сам Бахтин, уподобляющий «новую активность автора в мире Достоевского» «активности Бога в отношении человека»). Те персонажи, чьи голоса тем или иным образом совпадают с главной авторской *целью*: постичь истину и сообщить ее читателю, неуклонно стремятся к ней, – а сюда, скажем, в «Братьях Карамазовых» безусловно входят голоса Зосимы, отца Паисия, но также и голоса всех четырех братьев, и капитана Снегирева, и Илюши, и Лизы и ряд других – безусловно остаются свободными и потому находятся в зоне нашего сочувствия и притяжения (в разной степени), а голоса, скажем, Миусова и Ракитина – нет.

А теперь о том, что нам представляется главным в работах Бахтина. У Достоевского среди его загадочных и таинственных записей есть и такая: «Помоему, христианство едва только начинается у людей» (23;227). Можно понять это так: истинное понимание христианства и, следовательно, истинное понимание устройства мира еще только предстоит человечеству как долговременная задача и решена она может быть только совокупными усилиями всех людей, каждого в отдельности и всех вместе, этим и объясняется столь долгая история человечества. В пандан к высказыванию Достоевского приведем два знаменательных высказывания Бахтина: «Достоевский еще не стал Достоевским, он только еще становится им» (2;349) и «Необходимо новое *философское удивление* перед всем» (2;70). Должно признать, что мы еще многого главного не понимаем в мире – и потому не понимаем в Достоевском (или наоборот). Понять Достоевского сможем, только когда научимся в каждом голосе героя видеть и понимать авторский голос (по-разному преломленный) и только сумев объединить все трактовки произведений Достоевского, даже кажущиеся ложными (вроде «оправданий» Смердякова и пр.). Совпадет ли это с концом земной истории человечества или произойдет раньше – сейчас трудно сказать.

Как пишет Бахтин: «Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально неместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе событийна и рождается в точке соприкосновения разных сознаний» (6;92). Помимо самого содержания этой мысли, дорого здесь признание Бахтина, что «единая истина» все-таки существует, а «полифоничным, – пишет он в другом месте, – может быть не только спор, но и согласие» (6;302).

Что же касается отношения самого художника к истине, то одним из ключей к пониманию позиции Бахтина здесь являются его слова о «моей ответственной участности» (1;21) в бытии эстетического объекта, причем и в качестве творца его, и в качестве зрителя. Второе положение, тесно связанное с первым – понимание коренного отличия гуманитарных дисциплин от естественно-научных: в первых объектом изучения является в конечном итоге человек и результат его творческого труда – «событие бытия», во вторых – неодушевленные объекты или абстракции; поэтому если в естественных науках объект нам *дан*, то в гуманитарных он нам *задан*. «Научность гуманитарных наук определяется отношением к эмпирии и к смыслу и цели» (1;782), «это событие в целом не может быть транскрибировано в теоретических терминах, чтобы не потерять самого смысла своей событийности <...> единое и единственное бытие-событие и поступок, ему причастный, *принципиально* выразимы, но фактически это очень трудная задача, и полная адекватность недостижима, но всегда задана» (1;31). Тенденция к смешению гуманитарных и естественных наук, в свою очередь, объясняется «гносеологизмом всей философской культуры 19-го и 20-го века; теория познания стала образцом для теорий всех остальных областей культуры <...> единство свершения события подменяется единством сознания, понимания события, субъект – участник события становится субъектом безучастного, чисто теоретического познания события» (1;160-161). А ведь подлинному художнику «нельзя доказать своего *alibi* в событии бытия. Там где это *alibi* становится предпосылкой творчества и высказывания, не может быть ничего серьезного, ответственного и значительного» (1;261).

По поводу же основных постулатов «материальной эстетики», как он характеризовал формализм как литературоведческое направление, Бахтин высказывался так: «Неправильно считать объектом эстетической деятельности материал: мрамор, массу, слово, звук и т.д. Не над словом работает художник, а с помощью слов, не над мрамором, а с помощью мрамора, он был бы техником, если бы работал над мрамором или над звуком <...> на самом деле **художник работает над человеком и человеческим**, формирует не объект, а субъект <...> Форма, создаваемая художником, не есть форма мрамора или форма словесных масс, но форма человека и человеческого» (1;162-163). В результате «импрессивная эстетика» (еще одно бахтинское определение для тех эстетических концепций, для которых центр тяжести находится в формально-продуктивной активности художника), «теряет не автора, но героя – как самостоятельный, хоть и пассивный, компонент художественного события» (1;167-168).

«Действительно, – пишет Бахтин, – язык обрабатывает художник, но не как язык, как язык он его преодолевает, ибо он не должен восприниматься как язык в его лингвистической определенности (морфологической, синтаксической, лексикологической и пр.), и лишь постольку он становится средством художественного выражения. (Слово должно перестать ощущаться как слово.) Поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется» (1;249). Здесь, конечно, можно было бы поставить знак вопроса, ибо, как показано в

монографии Т. А. Касаткиной «О творящей природе слова», одним из основных средств выражения авторской позиции у Достоевского является раскрытие всей имеющейся (в том числе приобретенной в истории культуры) полноты смысла того или иного слова – полноты, непостижимой на данной стадии персонажем¹⁰. Однако Бахтин и сам чувствует незавершенность формулировки, поэтому чуть ниже добавляет: «... Но преодоление языка, как преодоление физического материала, носит совершенно имманентный характер, он преодолевается не через отрицание, а через имманентное усовершенствование в определенном, нужном направлении» (1;250). «Все словесные связи и взаимоотношения лингвистического и композиционного порядка превращаются во внесловесные архитектурные событийные связи» (1;305). Этот тезис можно проиллюстрировать фразой из «Преступления и наказания», столь возмущавшей Набокова: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (6;251-252). «Убийца» и «блудница» сразу отсылают к прообразам Раскольникова и Сони в Евангелии, а «кривой подсвечник» (по верному замечанию одной из читательниц Достоевского) - это они оба, им обоим еще предстоит выпрямиться.

Бахтин призывает постоянно помнить, что «художественный стиль работает не словами, а компонентами мира, ценностями мира и жизни, – его можно определить как совокупность приемов формирования и завершения человека и его мира» (1;251-252, при этом оценочная позиция автора «по отношению к герою и его миру (миру жизни)», «формы художественного видения и завершения мира определяют внешелитературные приемы, а не наоборот» (1;253).

«Художник, – писал он, – никогда не начинает с самого начала именно как художник, т.е. с самого начала не может иметь дело только с одними эстетическими элементами. <...> Там, где художник с самого начала имеет дело с эстетическими величинами, получается сделанное, пустое произведение, ничего не преодолевающее и, в сущности, не создающее ничего эстетически весомого» (1;254). Эти слова из «Автора и героя в эстетической деятельности» удивительным образом совпадают со знаменитым описанием творческого процесса, данным Достоевским в письме к А. Майкову 15 (27) мая 1869 года: «Поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как *создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог Живой и Сущий, совокупляющий Свою силу в многообразии *местами*, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (а с этим надо согласиться, особенно Вам как знатоку и самому поэту, потому что ведь уж слишком цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта создание), – если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то

¹⁰ См.: Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004.

его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир.)» (29, I;39).

Эти замечательные формулировки Достоевского показывают в числе прочего, каким образом художественное произведение, создаваемое здесь и сейчас, оказывается существующим и в вечности. Здесь – истоки очень важной для Бахтина идеи: эстетический объект не есть некая раз «сделанная» и навсегда застывшая вещь: жизнь в веках, в большом времени, открывает в нем все новые и новые грани. «Понимание современников не может дать нам ответы на *наши* вопросы о Рабле, так как этих вопросов для них еще не существовало» (1;544) – но эти вопросы и ответы на них были в том «самородном драгоценном камне», который явился в душе поэта. И если он правильно воспринял это явление, то ответы в его создании *есть*, что неоднократно подчеркивал Бахтин, применительно и к Рабле, и к Достоевскому, и к Шекспиру, и к Сервантесу. Но вот тут-то, как говорили герои Достоевского, и «пункт». Все ли произведения художественной литературы наделены такой потенциальной развертываемостью в веках? Видимо, не все, а лишь те, чья действительность, как писал Бахтин, «придвинута к последним границам человеческого бытия» (1;50) (в 1923 году об этом писал в альманахе «Литературная мысль» А. Смирнов, разделявший литературу как бы на три «этажа»: поэзию, собственно литературу и словесность; вот *поэзия* и не поддается формальному анализу, утверждал он). Примерно о том же писал Бахтин: «ослабление содержания» приводит к тому, что «форма лишается одной из важнейших функций – интуитивного объединения познавательного с этическим, имеющей столь важное значение»; «и в подобных случаях мы, конечно, имеем дело и с содержанием как конститутивным моментом художественного произведения, ведь в противном случае мы вообще не имели бы художественного произведения, но с содержанием, взятым из вторых рук, улегченным, а вследствие этого и с улегченной формой: попросту мы имеем дело с так называемой “литературой” <...> Есть произведения, которые, действительно, не имеют дело с миром, а только со словом “мир” в литературном контексте. Познавательно-этический момент содержания не берется ими из мира познания и этической действительности поступка непосредственно, а из других художественных произведений или строится по аналогии с ними <...> одно литературное произведение сходится с другим, которому оно подражает или которое оно “остраняет”, на фоне которого оно “ощущается” как новое. Здесь форма становится равнодушной к содержанию в его непосредственной внеэстетической значимости <...> некоторые формалисты склонны считать “литературу” единственным видом художественного творчества вообще» (1; 291-292).

Поэтому там, где речь идет, скажем, о трагедиях Шекспира, Б.Эйхенбаум видит мастерство трагика лишь в том, чтобы особыми *приемами* вызвать у зрителя чувство сострадания, причем так, чтобы он, зритель, *наслаждался* им;

«чем тоньше и оригинальнее эти приемы, тем сильнее художественное впечатление»; «Шекспир ввел в трагедию призрак отца и сделал Гамлета философом – мотивировка движения и задержания»; «порочный человек оказывается эстетически более выгодным, чем человек добродетельный. Трагический поэт освобождается от принципов добра и зла – направление силы не интересует его»¹¹. Бахтин же весьма *рискованно* (в свое время он упрекал формалистов в числе прочего и в «отказе от мировоззренческого риска» – 5;134) берет на себя смелость заявить: «Макбет – не преступник», преступление – «надъюридическое преступление» – лежит в основе всякой власти, «всякой самоутверждающейся индивидуальности, всякой рождающейся и умирающей жизни» - и вот что с этим делать? – таковы глубинные планы образов Шекспира (5;86-87).

Но, впрочем, этот пример только доказывает правоту другой мысли Бахтина – о вечно продолжающейся в большом времени жизни великих творений искусства.

ԿԱՐԵՆ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ – Դոստոևսկին և Բախտինը – Ի տարբերություն Բախտինի այն կարծիքի, թե կարնավալացումը Դոստոևսկու գեղագիտական աշխարհի հիմնական կատեգորիաներից է, հողվածի հեղինակը գտնում է, որ «Խեղճ մարդկանցից» մինչև «Կարամազով եղբայրները» Դոստոևսկին ձգտել է ոչ թե քանդել մարդկային կյանքի հիերարխիկ համակարգը, այլ վերականգնել այն, ոչ թե ներկայացնել դիմակավորված մարդուն, այլ բացահայտել նրա բուն էությունը, ոչ թե շահարկել Սուրբ գրերը, այլ վեր հանել դրանց գլխավոր գաղափարները: Հողվածագիրն անդրադառնում է նաև Բախտինի ստեղծագործության վրա ձևապաշտական մեթոդի ազդեցությանը, նաև այն հարցին, թե ինչպես շաղկապել Դոստոևսկու հերոսների ազատությունը և հեղինակի միտումը:

Բանալի բառեր – *կարնավալ, բազմաձայնություն, ծիծաղ, բառ, երկխոսություն, ազատություն, մեծ ժամանակ*

KAREN STEPANYAN – Dostoevsky and Bakhtin. – In defiance of Bakhtin’s opinion that carnivalization is among the main categories of Dostoevsky’s artistic world, author of this article supposes, that from “The Poor Folks” till “The Brothers Karamazov” Dostoevsky was preoccupied with not breaking the hierarchical system of human life but its restoration, not masquerade, but revealing the true essence of a man, not the profanation of sacred scriptures but the detection of their main ideas, not the inversion of the world, but the representation of true reality. How the formalistic method influenced Bakhtin’s works and how to combine the freedom of Dostoevsky’s personages with the author’s intention is also a question of this article.

Key words: *carnaval, polyphony, laughter, word, dialogue, freedom, great time*

¹¹ Эйхенбаум Б. Указ. соч., с. 77, 81, 105.

**К ВОПРОСУ О ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЯХ
В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ «РУССКОЙ ПЕСНИ» Е. А. БАРАТЫНСКОГО)***

НАТАЛЬЯ ПАТРОЕВА (Петрозаводск)

Фольклор и художественная литература как эстетически и функционально маркированные подсистемы национальной словесности обнаруживают немало черт сходства, будучи в тесном контакте на протяжении веков и приобретая тот изоморфизм, который уже неоднократно становился предметом филологических наблюдений¹. Поиски аналогий между устнопоэтическими и литературными произведениями, установление фольклорных источников, послуживших основой для построения художественных текстов и их образной системы является одним из ведущих направлений в современных исследованиях по лингвопоэтике, лингвостилистике и лингвофольклористике².

Разумеется, было бы опрометчивым прибегать к прямым сближениям и тем более отождествлять произведения поэтического рода в художественной литературе и фольклоре, однако анализ фольклоризма текста, который осуществляется с опорой на языковые и образные сигналы, являющие собой яркие черты устнопоэтической традиции и послужившие основой авторского произведения, заслуживает пристального внимания, в особенности применительно к лирическим жанрам, демонстрирующим уже самим фактом своего зарождения в литературе намеренную ориентацию на фольклорные традиции.

Одним из таких жанров стала «русская песня», расцвет которой приходится в русской литературе на первые десятилетия XIX в., когда на смену занимавшим в поэзии классицизма очень скромное место «кантам», чьими талантливыми создателями были А. Кантемир, В. Третьяковский, М. Ломоносов, А. Сумароков, приходят «российские» и «русские песни» Н. Карамзина, И. Дмитриева, А. Мерзлякова, В. Жуковского. А. Кольцова, А. Дельвига, А. Полежаева. Такой взлет интереса к песенной лирике в «простонародном» духе и устнопоэтическими стилизациям был вызван ставшим ярчайшей приметой литературного сентиментализма, предромантизма и

* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ). Проект № 15-04-00180.

¹ В частности, интересные опыты анализа фольклорно-литературных взаимодействий содержатся в серии сборников, много лет издававшихся под руководством проф. З. К. Тарланова кафедрой русского языка Петрозаводского государственного университета («Язык жанров русского фольклора». Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1977, 1979, 1983; «Язык русского фольклора». Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1985, 1988, 1992, 1996). См. также: «Язык и стиль произведений фольклора и литературы». Воронеж: 1986.

² См. антологию трудов по лингвофольклористике в работе: Хроленко А. Н. Язык фольклора: Хрестоматия. М., 2005.

романтизма пробуждением интереса к самобытному национальному искусству, к фольклорной старине.

Е. А. Баратынский в замечательной плеяде поэтов-романтиков пушкинской эпохи известен читателям и исследователям русской классики прежде всего как представитель философской поэзии, как «поэт мысли», по меткому определению одного из своих современников. Вопрос о фольклоризме Баратынского до сих пор специально не рассматривался в научной литературе. Какие-либо свидетельства о сколь-нибудь тесном знакомстве «поэта мысли» с произведениями устного народного творчества, об особом интересе к ним не сохранились, однако А. А. Дельвиг, прославившийся своими фольклорными стилизациями песенной лирики³, был близким другом Баратынского, и, вероятно, не без его влияния появляется «Русская песня» последнего, увидевшая свет в десятом номере журнала «Сын отечества» за 1821 г.:

Страшно воеет, завывает
Ветр осенний.
Тучи черные по небу
Вдаль несутся.

На часах стоит печально
Юный ратник.
Он несется вслед за ними
Грустной думой.

«О, куда вас, черны тучи,
Ветер гонит?
О, куда влечет судьбина
Горемыку?»

Тошно жить мне: мать родную
Я покинул!
Тошно жить мне: с милой сердцу
Я расстался!

«Не грусти! – душа-девица
Мне сказала. –
За тебя молиться будет
Друг твой верный».

«Что в молитвах? я в чужбине
Дни окончу.
Возвращусь ли? – взор твой друга
Не признает.

³ И. В. Киреевский в «Обзрении русской словесности 1829 г.» отмечал, что барон Дельвиг «выше всех является в своих русских песнях» (**Киреевский И. В.** Избр. статьи. М., 1984, с. 55). Анализ композиционно-речевых особенностей дельвиговских стилизаций см. в работе: **Патроева Н. В.** К проблеме литературного фольклоризма: поэтика «русских песен» А. А. Дельвига // «Язык и поэтика фольклора». Петрозаводск, 2001, с. 236-244.

Не видать в лицо мне счастья:
Что же в жизни?
Дай приют, земля сырая,
Расступися!»

Он поет, никто не слышит
Слов печальных...
Их разносит, заглушает
Ветер бурный⁴.

Стихотворение, в основу которого положена традиционно-песенная сюжетная ситуация (добрый молодец тоскует в разлуке с матерью и любимой), открывается зачином⁵, состоящим из двух строф и построенным по принципу «психологического параллелизма»⁶: «вначале дается природная, символическая картина, а затем следует картина – образ из человеческой жизни»⁷. Первая строфа выполняет функцию своеобразного эмоционального вступления, создающего общее минорное настроение (*тучи, ветер* – традиционные для русского фольклора образы, символизирующие грусть, тоску, печаль). Выбор пейзажной и бытовой (вторая строфа) интродуктивных частей определяется, прежде всего, общностью создаваемого ими эмоционального тона, а не сюжетным сходством, поскольку картина природы не является «зеркальным воспроизведением “человеческой ситуации”»⁸. Подчеркнутое отсутствие в литературной песне характерного для мифологического сознания и находящего отражение в фольклорной образности и композиции анимистического тождества ситуативных параллелей эксплицируется в завершение зачина: *ратник несется* за тучами *грустной думой*. Тем самым фольклорный принцип «психологического параллелизма» выступает в стихотворении Баратынского в снятом виде, существенно трансформируясь в своей основе, будучи предназначенным прежде всего для создания психологического портрета лирического героя.

За экспозицией следует монолог *юного ратника*, изнывающего в тоске по матери и возлюбленной, который прерывается «монологом в монологе» – воспоминанием о сказанных *душой-девицей* прощальных словах, вводящим в текст заочный диалог героев и разделяющим вторую композиционную часть на симметричные отрезки (по две строфы каждый). В образном построении монологической части, как и в зачине, применяется принцип «психологического параллелизма»: *ветер – судьбина, черные тучи – горемыка*.

Итог развитию темы подводит концовка песни (8-я строфа), создающая в купе с интродукцией кольцевую композицию произведения:

⁴ Баратынский Е. А. Полное собрание сочинений: в 2-х т. Т. 1. СПб., 1914, с. 23-24.

⁵ О зачине и его типах в народной необрядовой лирике см.: Кравцов Н. И. Поэтика русских народных лирических песен. Ч. 1. Композиция. М., 1974, с. 41-55.

⁶ См. Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989, с. 101-154.

⁷ Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора. М., 1989, с. 53.

⁸ Артеменко Е. Б. Принципы народно-песенного текстообразования. Воронеж, 1988, с. 139.

Страшно воеет, завывает
Ветр осенний <...>
Их разносит, заглушает
Ветер бурный.

Лексика, используемая в «Русской песне», стилистически неоднородна: основной ее массив составляют общеупотребительные нейтральные слова, сочетаемые в контексте с традиционными «поэтизмами» (*о, взор, чужбина, влечет, судьбина, ратник*) и просторечной, служащей целям фольклорной стилизации лексикой (*горемыка, тошно*⁹).

Печать фольклоризма несут на себе также глагольная форма *расступися*, постоянные эпитеты в формулах *мать родная, земля сырая, тучи черные, черны тучи, душа-девица*, однако вместо ожидаемого тавтологического определения *буйный* при слове *ветер* Баратынский использует *бурный*.

Монолог заключает в себе свойственные разговорной и внутренней речи конструкции, придающие лирическому высказыванию особую взволнованность, усиливающие его эмоциональность: вопросительные и побудительные фразы, эллиптические и односоставные определенно-личные, инфинитивные и безличные структуры, обращения.

Комбинированная композиция песни предполагает чередование форм 1-го, 2-го (внутри чужой речи) и 3-го (в описательных контекстах зачина и концовки) лица глагола. Доминирование двусоставных и определенно-личных предложений характеризует синтаксическую организацию народных лирических песен как «структуру полного типа»¹⁰: «Господствующее положение в песне, – отмечает Е. Б. Артеменко, – занимают двусоставные повествовательные конструкции, построенные по схеме $N_1 - V_f$... Эта схема выступает здесь и в своем основном виде, и в виде регулярных бесподлежащих реализаций, известных в традиционной грамматике под названием определенно-личных структур...»¹¹.

Как правило, в народной песне используются сочинительные и бессоюзные построения (подобное преобладание бессоюзного паратаксиса над гипотаксисом – характерная черта и литературной лирики в целом). Аналогичную картину демонстрирует и миниатюра Баратынского,

⁹ Поэтический подкорпус «Национального корпуса русского языка» дает только 4 примера употребления «простонародного» слова *горемыка* до 1820 г.: в жанрах «песни» и «сказки» у И. Дмитриева, В. Жуковского, М. Попова и А. Мерзлякова; не более 10 вхождений к началу 1820-х гг. представлено предикативное наречие *тошно* – также в стилистически сниженных контекстах «песен» и басен (<http://search.ruscorpora.ru>). В этом рано наметившемся стремлении к смелым для романтического периода лексическим экспериментам уже проявляется свойственное музе Баратынского «лица необщее выражение» – оригинальное словоупотребление (историю другого редкого для русской поэзии «прозаизма» в творчестве Баратынского и его современников см., например: **Патроева Н. В.** Лексема «недоносок» в поэтических идиолектах А. С. Пушкина и Е. А. Баратынского // «А. С. Пушкин: русская и национальные литературы». Ереван, 2012, с. 410-425; **Патроева Н. В.** Стихотворение Е. А. Баратынского «Недоносок» и русская поэтическая традиция // «Филологические науки. Вопросы теории и практики», 2013, № 6 (24). Ч. 2, с. 153-158).

¹⁰ **Артеменко Е. Б.** Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации. Воронеж, 1977, с. 149.

¹¹ Там же, с. 95.

включающая, помимо простых, сложные бессоюзные конструкции.

В народно-песенном жанре стиховое строение обнаруживает тесную связь с мелодией, творится ею. Эта «детерминированность песенного стиха рамками мелодической единицы обуславливает другую его характерную черту – структурно-смысловую целостность»¹², автономность. Поэтому каждая строка народной песни – это, как правило, отдельная фраза, самостоятельная предикативная единица. Тенденция к совпадению границ предложения и стиха проявляется в фольклорных текстах с максимальной последовательностью. В стихотворении же Баратынского только 7-я строфа не содержит переносов из строки в строку (анжамбеманов). Однако многочисленные анжамбеманы не нарушают напевного характера поэтической интонации, поскольку строки в более чем половине случаев сосредоточивают в своих границах компоненты предикативного минимума или группу одного из главных членов, так что перенос создает паузу, вполне мотивированную членением на такты, а не только на стихи. Резкими, создающими некий мелодический перебив кажутся только анжамбеманы в конце третьей и в начале шестой строфы, контексты которых перекликаются не только интонационно, но и по смыслу:

О, куда влечет судьбина
Горемыку?..

«Что в молитвах? я в чужбине
Дни окончу...

Лирическая миниатюра Баратынского содержит различные типы повторов, столь характерных для фольклорных песенных текстов¹³: например, лексические повторы (*несутся – несетя, тучи черные – черны тучи, друг – друга*), повторы синонимов (*воет – завывает, покинул – расстался*), развивающие главную тему песни, уточняя и дополняя ее, усиливая эмоциональное впечатление. Еще один вид повтора – несущий важную ритмическую нагрузку синтаксический параллелизм¹⁴ в сочетании с лексической анафорой:

О, куда вас, черны тучи,
Ветер гонит?
О, куда влечет судьбина
Горемыку?

Тошно жить мне: мать родную
Я покинул!
Тошно жить мне: с милой сердцу
Я расстался!..

¹² Там же, с. 35.

¹³ См. **Еремина В. И.** Повтор как основа построения лирической песни // «Исследования по поэтике и стилистике». Л., 1972, с. 37-65.

¹⁴ См. о роли синтаксического параллелизма (в виде изоколона) в народном безрифменном акцентном стихе: **Москвин В. П.** Теоретические основы стиховедения. М., 2009, с. 283-294.

В соответствии с традицией фольклорно-песенных стилизаций «Русская песня» Баратынского написана хорейским нерифмованным стихом¹⁵ (четырёх- и двустопным).

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о весьма достоверном воспроизведении Баратынским важнейших языковых, стилистических, композиционных, ритмических особенностей народной песни. При этом, разумеется, стилизация поэта-романтика носит декоративный, искусственный характер¹⁶, что связано с ориентацией литературного фольклоризма в целом «на традицию фольклоризма же и фольклористики, а не собственно фольклора»¹⁷. По замечанию Г. А. Левинтона, «фольклорная цитация в литературе ориентирована не на фольклор, а на определенную концепцию фольклора. В данной культуре определенные признаки считаются признаками фольклора, и текст, характеризующийся этими признаками, является фольклорной стилизацией»¹⁸. Поэтому «Русская песня» Баратынского больше напоминает элегическую жалобу на превратности судьбы и даже несет на себе печать автобиографизма (в начале 1820 года унтер-офицер Евгений Баратынский был переведен в финляндский полк и ощущал себя одиноким изгнанником в разлуке с родными и друзьями, с отчим краем).

В последующем Баратынский никогда не обращался к жанру «русской песни»: жанр этот вообще не характерен для Баратынского-философа, стих которого, по словам С. Бочарова, «не льется, не поется, но чаще всего сосредоточенно произносится»¹⁹. Для поэта, всегда стремившегося к неизменному своеобразию, творческой самобытности, «лица необщему выраженью», стилизация, связанная с намеренной имитацией, копированием «чужого» стиля, подражанием какому-либо образцу, была неприемлема:

Не подражай: своеобразен гений
И собственным величием велик²⁰.

Ведущим жанром для Баратынского всегда оставалась элегия – род, в котором он «первенствовал»²¹.

¹⁵ Ср. с замечанием Г. А. Левинтона о «квазифольклорном» хорейском стихе (Левинтон Г. А. Замечания к проблеме «литература и фольклор» // «Ученые записки Тартуского университета». 1975. Выпуск 365, с. 80). И с наблюдением С. Г. Лазутина: «...подавляющее большинство песен, созданных во второй половине XVIII – первой половине XIX века – это песни нового склада, в ритмике которых мы находим влияние силлаботонического, т.е. литературного, стихосложения. Основным размером этих песен является четырехстопный хорей» (Лазутин С. Г. Русские народные лирические песни, частушки и пословицы. М., 1990, с. 70), или, в характеристике А. П. Квятковского, «наиболее распространенный в народе, простой по своей конструкции размер – восьмидольник» (Квятковский А. П. Ритмология. СПб., 2008, с. 440).

¹⁶ По-видимому, не случайно в измененной автором последующей редакции этого стихотворения (1835 г.) атрибут «русская» был изъят из заглавия, и произведение получило название «Песня».

¹⁷ Левинтон Г. А. Заметки о фольклоризме Блока // «Миф – фольклор – литература». Л., 1978, с. 172.

¹⁸ Левинтон Г. А. Замечания к проблеме «литература и фольклор», с. 80.

¹⁹ Цит. по: Баратынский Е. А. Стихотворения. М., 1976, с. 279.

²⁰ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989, с. 146.

²¹ «А. С. Пушкин об искусстве»: в 2-х т. Т. 1. М., 1990, с. 325.

С этой установкой на оригинальность художественного высказывания связана и критическая оценка Баратынским сказок А. С. Пушкина в одном из писем И. В. Киреевскому (1832 г.): «Я прочитал “Царя Салтана”. Это совершенно русская сказка, и в этом, мне кажется, ее недостаток. Что за поэзия слово в слово перевести рифмы Еруслана Лазаревича или Жар-птицу? И что это прибавляет к литературному нашему богатству? Оставим материалы народной поэзии в их первобытном виде или соберем их в одно полное целое... Материалы поэтические иначе нельзя собрать в одно целое, как через поэтический вымысел, соответственный их духу и по возможности все их обнимающий. Этого далеко нет у Пушкина. Его сказка равна достоинством одной из наших старых сказок и только. Как далеко от этого подражания русским сказкам до подражания русским песням Дельвига!»²² Как следует из этих строк, Баратынский упрекал Пушкина в прямом подражании народным сказкам и противопоставлял безусловно талантливо исполненные пушкинские стилизации «русским песням» Дельвига, которые, по мнению Баратынского, носили яркий отпечаток творческой индивидуальности, а не подражательности гения, их создавшего. Кроме того, в письме И. В. Киреевскому Баратынский высказывает опередившую свое время мысль о создании полного собрания русских фольклорных памятников разных жанров.

Проблема фольклоризма Баратынского, как нам представляется, имеет право на постановку и могла бы стать предметом специального подробного рассмотрения и архивных разысканий. В частности, важным и актуальным в этой связи представляется вопрос о литературных источниках «Русской песни» Баратынского, одним из которых, очевидно, могла явиться песня А. Ф. Мерзлякова «Вылетала бедна пташка на долину...» (1805-1810):

Вылетала бедна пташка на долину,
Выронила сизы перья на долине.
Быстрый ветер²³ их разносит по дуброве;
Слабый голос раздаётся по пустыне!..
В бурю ноченьки осенняя, дождливой
Бродит по полю несчастна горемыка,
Одинёхонька с печалью, со кручиной;
Черны волосы бедняжка вырывает,
Белу грудь свою лебедушка терзает.
Пропадай ты, красота, моя злодейка!
Онемей ты, сердце нежное, как камень!
Растворися, мать сыра земля, могилой!..

О том, что «поэт мысли» высоко ценил вековую народную мудрость, мы находим свидетельство в одной из лирических миниатюр 1828 года:

Старательно мы наблюдаем свет,
Старательно людей мы наблюдаем

²² Баратынский Е. А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987, с. 245.

²³ Курсивом выделены образы, контекстуально близкие «Русской песне» Баратынского.

И чудеса постигнуть уповаем:
Какой же плод науки долгих лет?
Что наконец подсмотрят очи зорки?
Что наконец поймет надменный ум?
На высоте всех опытов и дум,
Что? Точный смысл народной поговорки²⁴.

Кроме того, в некоторых стихотворениях Баратынского, в конце 1820-х гг. близко сошедшегося с «любомудрами» – русскими шеллингианцами, питавшими особый интерес к народной старине и преданиям, в том числе и с видным фольклористом П. В. Киреевским, братом И. В. Киреевского, можно обнаружить традиционно-фольклорные образы, символы, мотивы (например, образы бесенка, серого волка, сивки-бурки, живой и мертвой воды, коврика-самолета, царь-девицы за тридевять земель в стихотворении «Слышал я, добрые друзья...»); связь мотивов жатвы, пира и смерти в известной «Осени»).

Ключевые слова: *литературный фольклоризм, фольклорная стилизация, русская песня, романтизм, русская лирика*

ՆՍՏԱԼՅԱ ՊԱՏՐՈԵՎԱ – Ռուսական ռոմանտիկ քնարերգությունում և բանահյուսական ավանդությունների շուրջ (Ե. Ա. Բարատինսկու «Ռուսական երգը») – Հոդվածում ներկայացված է Ե. Ա. Բարատինսկու «Ռուսական երգը» բանաստեղծության լեզվաոճաբանական վերլուծությունը՝ ռոմանտիկական քնարերգությանը բնորոշ բանահյուսական ոճավորման ավանդական արտացոլման տեսանկյունից: Դիտարկվում են «երգ» ժանրի բառային, քերականական և տաղաչափական առանձնահատկությունների, ինչպես նաև աղբյուրների, գրական ազդեցությունների և միջտեքստային տարրերի խնդիրները Բարատինսկի պոետի կենսագրության և ստեղծագործական զարգացման համատեքստում:

Բանալի բառեր – *գրական ֆոլկլորիզմ, ֆոլկլորային ոճավորում, ռուսական երգ, ռոմանտիզմ, ռուսական քնարերգություն*

NATALYA PATROEVA – To the question of folk traditions in the Russian romantic lyrics (based on the "Russian Song" of E. A. Baratynsky). – The paper gives a linguo-stylistic analysis of the poem of E.A. Baratynsky "Russian Song" showing how this work reflects the tradition of folklore stylizations peculiar to romantic lyrics. The paper also analyzes lexical, grammatical and metric features of the genre "song", as well as the problem of the sources, literary influences and intertextual elements in the poem of Baratynsky in the aspect of biography and creative evolution of the author.

Key words: *literary folklorism, folklore stylization, Russian song, Romanticism, Russian lyrics*

²⁴ Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений, с. 144.

ИЗ АРХИВА ЛЕВОНА МКРТЧЯНА*
Мария Петровых –
редактор русских изданий армянской поэзии

КАРИНЭ СААКЯНЦ

В 1979 году по инициативе Левона Мкртчяна, работавшего тогда вторым секретарем Союза писателей Армении, и при поддержке первого секретаря СПА Вардгеса Петросяна в Армении после многовекового перерыва был возрожден Праздник Переводчика. В рамках готовившегося Праздника предполагалось наградить кого-либо из переводчиков приуроченной к этому событию премией им. Егише Чаренца. Секретариат СП в отсутствие Левона Мкртчяна принял решение присудить премию Михаилу Александровичу Дудину, о чем незамедлительно поэт был поставлен в известность. Такое решение возмутило Мкртчяна, хорошо знавшего Дудина, высоко его ценившего, дорожившего его добрым отношением к себе и к Армении, но тем не менее считавшего нецелесообразным награждать поэта, который к тому времени не мог похвалиться какими-то особенными заслугами перед армянской поэзией. Конфликт с инициаторами идеи о награждении Дудина ускорил принятие Мкртчяном давно вынашиваемого им решения об уходе с должности секретаря. Однако прежде чем реализовать это решение, Мкртчян 10 мая 1979 г. обратился с письмом к секретарю ЦК Компартии Армении по вопросам идеологии К.Л.Даллакяну. В публикуемом ниже письме говорилось:

«Уважаемый Карлен Левонович!

Предстоящий праздник переводческого искусства должен, естественно, способствовать делу оживления переводов на армянский язык и с армянского языка на другие языки. Премия им.Егиша Чаренца для того и учреждена. Если премии получают не те люди, то от этих премий вместо пользы будет один лишь конфуз.

За последние десять-пятнадцать лет вышли в свет однотомник и трехтомник Ованеса Туманяна, двухтомник и однотомник Аветика Исаакяна, однотомник Чаренца, том «Армянской средневековой лирики», два тома «Армянской классической лирики», «Книга скорби» Григора Нарекаци, «Сто и один айрен» Наапета Кучака. Разумеется, я говорю об основных, главных изданиях.

Во всех названных выше книгах (я это знаю, потому что, так сказать, находился внутри работы) принимали деятельное участие Мария Петровых и Наум Гребнев.

* О Л. М. Мкртчяне и его архиве см. в предыдущем выпуске серии (№1, 2015), с.16, подстрочное примечание.

Таким образом, главные, капитальные книги стихотворных переводов выходили в свет во многом благодаря усилиям Петровых и Гребнева. Они работали над армянской поэтической классикой не один и не два года. Мария Петровых – всю жизнь (известны ее изумительные переводы также из Сильвы Капутикян, Амо Сагияна, Маро Маркарян...), а Гребнев – больше десяти лет.

Естественно поэтому, что одну из главных премий хорошо бы поделить между Петровых и Гребневым. Ни один из переводчиков армянской поэзии не работал последние десять лет так плодотворно, как они.

Называется (не будем этого скрывать) имя Михаила Дудина, замечательного человека и поэта. Но что он сделал как переводчик армянской поэзии? Издал в «Детгизе» тридцатистраничную тоненькую книжицу стихов Исаакяна в своих переводах. Эта его работа не идет ни в какое сравнение с тем, что сделали Петровых (кстати, Петровых как русский поэт ничуть не ниже Дудина) и Гребнев. Во сто раз больше сделали как переводчики армянской поэзии Елена Николаевская, Арсений Тарковский, Белла Ахмадулина, Владимир Микушевич, Олег Чухонцев, Давид Самойлов...

Конечно, вроде бы, эффектно дать премию Дудину, лауреату Гос. премии СССР, Герою Социалистического труда, лауреату золотой медали имени Фадеева. Но все эти знаки отличия и высокие награды он получил по справедливости.

Я совершенно уверен, что мы и самого Дудина поставим в неловкое положение, если премию присудим ему, а людей, значительно более заслуженных, обойдем. Более заслуженны не только Петровых и Гребнев, но и целый ряд других переводчиков. Дело даже не в том, чтобы премию им. Чаренца обязательно получили Петровых и Гребнев, а в том, чтобы НАШЕ РЕШЕНИЕ НАШЛО ПОНИМАНИЕ, ЧТОБЫ ОНО НЕ ВЫЗВАЛО НЕДОУМЕНИЯ.

Можно дать посмертно премию Вере Звягинцевой, Николаю Тихонову. Справедливо было бы, наконец, присудить премию им. Чаренца Арсению Тарковскому за его блистательные переводы из Чаренца. Зачем, спрашивается, это важное дело превращать в «мероприятие», в пустую галочку. Если мы ищем для награждения всесоюзно громкие имена, то переводчики, как ВЫ ЗНАЕТЕ, шумно известными не бывают, об их работе, как правило, умалчивают. Но смысл чаренцевской премии в том, чтобы поощрить переводчиков, именно переводчиков. Было бы недопустимо, чтобы в погоне за соображениями второстепенными, непонятными, мы бы обошли переводчиков даже на переводческом празднике. Праздники кончатся, наступят будни. Мероприятие пройдет, останутся люди, с которыми трудно будет работать.

Кстати, никто из названных мною поэтов не думал, вот я перевожу армянских поэтов и получу премию. Но раз премии учреждены, то их должен получить тот, кто работал.

Думается, я имею право на свое мнение по затронутым вопросам. Я заработал это право годами упорной, трудной работы, которая, зачастую, увы, сопровождалась непониманием.

Уверен, что ту одну премию, которая предназначена переводчикам на армянский язык, тоже надо разделить, присудив двум-трем переводчикам. Зачем людей обижать, если можно их обрадовать? Я бы хотел быть мудрым и добрым. Но, увы...

С глубоким уважением

Л.М.МКРТЧЯН, профессор, доктор филологических наук».

К чести К.Л.Даллакяна, надо отметить, что Л.Мкртчян был услышан¹. И премию им.Чаренца Петровых получить успела². В письме к лицу официальному Мкртчян не стал писать о том, что Петровых к тому времени была смертельно больна, что справедливого решения вопроса ему хотелось еще и потому, чтобы доставить хоть какую-то радость обреченному человеку. И уже через три недели, 1 июня, он, отправляя копию этого письма Науму Гребневу, пишет ему:

«Дорогой Наум! Сейчас узнал, что умерла Мария Сергеевна.

Судьба за мной присматривала в оба,

Чтоб вдруг не обошла меня утрата...

Не обходит, никого из нас не обходит утрата. Увы.

Я очень хотел, чтобы премия принесла ей радость, а теперь всё уже всё равно. Надо бы, впрочем, издать ее книгу, но об этом потом.

Посмотри, пожалуйста, письмо (пусть оно у тебя будет), которое я послал начальству. А когда С.А. сказал, что я заполнил Армению гребневыми, то я ему ответил... Какие-то гады вот уже несколько лет распространяют слухи о том, что ты подал заявление.

Спасибо Миме³ за чудное, остроумное письмо.

Я вас люблю, я хочу, чтобы вам было хорошо, радостно».

В некоторых из книг, перечисленных Мкртчяном в письме к Даллакяну, Петровых выступает не только как переводчик, но и как редактор изданий: тонкий, вдумчивый и скрупулезный. О редакторском таланте Петровых Мкртчян не раз говорит в своей книге «Так назначено судьбой»: «...Петровых, при всей мягкости её характера, была как редактор непоколебима. Если ей что

¹ Примечательно, что эта история еще больше сблизил Мкртчяна с Михаилом Дудиным, человеком высоких нравственных принципов, по достоинству оценившим поступок Левона Мкртчяна. В дальнейшем (с середины 80-х годов) армянская тема в творчестве поэта стала одной из доминирующих. Равно как доминирующими в его переводах стали стихи армянских поэтов. И существенную роль в этом сыграл Левон Мкртчян, которого Дудин назвал «мастером по классической подготовке друзей Армении».

² Вот как об этой истории пишет Мкртчян: «Май 1979 года. В Союзе писателей Армении учреждена переводческая премия имени Егише Чаренца. Решено присудить премии видным переводчикам на армянский язык и с армянского языка. Президиум Союза писателей Армении (я был вторым секретарем Союза) единогласно решил присудить одну премию Марии Петровых и Науму Гребневу. Но кто-то в Москве распространял слухи о том, что Гребнев уезжает в Израиль (на самом деле он никуда не уезжал и не уехал), а мы ему даем премию... Премию для Марии Петровых удалось отстоять – её все любили и обожали. Любили и Гребнева, но вето, наложенное инстанциями (читайте - антисемитами), сыграло свою роль. Гребневу дали какую-то грамоту». (См. в кн.: «Так назначено судьбой. Заметки и воспоминания о Марии Петровых. Письма Марии Петровых». Ер., 2000, с.98. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием в скобках страницы).

³ Ноэми, жена Наума Гребнева.

не нравилось в переводах, требовала обязательных доработок, сама придумывала варианты – это ей было легче» (с.52). «Петровых готова была взвалить на себя колоссальную работу. Ни один редактор не стал бы всем этим заниматься. Я понимал, что Мария Сергеевна – редактор идеальный:

*Такое дело: либо – либо.
Здесь ни подлогов, ни подмен...
И вряд ли скажут мне спасибо
За мой редакторский рентген.*

*Борюсь с карандашом в руке
Пусть чья-то речь в живом движенье
Вдруг зазвучит без искаженья
На чужеродном языке.*

Редакторский рентген Петровых оборачивался тяжкой, изнурительной работой прежде всего для нее самой и уже потом для переводчиков, которых она редактировала» (с.51). «Петровых и как переводчик, и как редактор, стремилась, чего бы ей это ни стоило, передать тончайшие особенности подлинника. Она говорила, что буквальные переводы потому и далеки от оригинала, что они буквальные, неестественные, в них нет свободы языка. Столь же категорично она отвергала переводы вольные, так сказать, импровизации на тему оригинала. Она любила Наума Гребнева, но как редактор иногда ругала его за переводы вольные» (с.51). О том, как работала Петровых-редактор, свидетельствуют многие из ее писем, опубликованных Мкртчяном в книге «Так назначено судьбой». По этим письмам видно, что, как и в случае с собственной книгой, когда Мкртчяну приходилось уговаривать ее отдать стихи в печать, Петровых не сразу соглашалась на редактуру. Так, в письме, датированном апрелем 1968 г. она пишет: «...О редактуре Туманяна⁴... Межиров, говорят, не бог весть какой редактор. Лучше бы Липкин, если уж невозможно Шервинского...»⁵. Однако, как это было и с «Дальним деревом», Мкртчяну в конце концов удавалось уговорить Марию Сергеевну на редактуру. Согласившись же, Петровых погружалась в работу с абсолютной отдачей, относясь к переведенным другими переводчиками текстам с той же требовательностью, что и к своим собственным стихам. Она непременно сверяла их с подстрочниками, в случаях, когда один текст был переведен несколькими авторами, требовала все существующие переводы,

⁴ Речь идет о приуроченном к столетию поэта издании: **Ованес Туманян**, Избранные произведения в трех томах, т.1. Ер., 1969.

⁵ Богатый архив Левона Мкртчяна разобран пока еще на одну треть. Можно с уверенностью говорить о том, что оставшаяся часть таит в себе не одно открытие, не один сюрприз. И хотя в уже разобранных частях не так много документальных свидетельств того, как Мкртчяну удавалось добиваться от Петровых ее согласия на редактуру, тем не менее они есть. И по его письму от 31 марта 1968 г. можно сделать вывод, что цитируемое письмо Петровых – это ее ответ на предложение стать редактором первого тома юбилейного трехтомника Туманяна: «...В Москве я буду дней через десять. Задержался, так как еще не совсем здоров. С Туманяном все решим на месте» (**Саакянц К.** Из архива Левона Мкртчяна. Письма к М.С.Петровых (1965-1975). Вестник ЕГУ. Русская филология. 2015, №1, с.23).

чтобы выбрать лучший из них, если ее не устраивал тот или иной перевод, предлагала свой вариант (причем, всегда качеством превосходивший забракованный ею). Будучи в курсе переводческого процесса и литературной жизни страны, предлагала новых переводчиков⁶.

В архиве Левона Мкртчяна, среди материалов, связанных с подготовкой к изданию трехтомника Туманяна, сохранилась вырезка из еженедельника «Литературная Россия» - статья «Хорошевское шоссе». Вот что ее автор, Поэль Карп, чей перевод поэмы «Взятие крепости Тмук» очень понравился Петровых («Закончен и получился очень хорошим перевод Карпа», с. 132), рассказывает об их совместной работе:

«... Для Марии Петровых перевод чужих стихов тоже был своего рода их сочинением, и перевод не удавался или она не была им довольна, если чужие стихи не становились своими, но своими – не значит идентичными собственным или заменяющими их. <...>

В четвертой главе поэмы за каждым трехстишием с новой единой рифмой следовало повторяющееся двустишие. Марии Сергеевне мое двустишие не нравилось, и она предлагала наростить строку, вместо трехстопного ямба дать четырехстопный, ямб или хорей, - тогда удалось бы расставить слова так же просторно, как в трехстишиях. Я держался за то, что в подстрочнике был указан трехсложник. Мария Сергеевна втолковывала мне, что нельзя быть рабом формы оригинала. Я вообще убежден, что форма не случайна, и всегда стараюсь сберечь, что могу, а тут я остро ощущал необходимость резкой перемены после напевных трехстиший. «Но в такой тесноте вы никогда не будете естественным», - повторяла Мария Сергеевна.

На этом двустишии все вдруг сошлось. Я отказывался от публикации своего перевода. Мария Сергеевна выражала готовность устраниваться по болезни или перегруженности, предоставив мне вступить в прямые отношения с издательством. Ее властная натура была до крайности раздражена моим упрямством. И вдруг меня осенило:

*Но и над ним сильна
Власть женщин, власть вина!*

Я выкрикнул эти строки, не успев проговорить их про себя. Мария Сергеевна, словно не она только что говорила, что из моих затей ничего не выйдет, услышав этот вариант, тотчас произнесла: «Да, вы правы!», и спор передвинулся на следующую позицию.

Она была старше меня на семнадцать лет, я почитал ее как очень немногих, но спорил с ней на равных, и это было возможно потому, что из поля ее зрения никогда не уходил предмет спора, и справедливость вашего довода, даже если он был направлен против нее, осознавала быстрее вас и тотчас признавала.

Споры о Туманяне не кончились согласованием текста. Сложив всю книгу вместе, уже в верстке, которую я не видел, она сама изменила несколько мест, и, обнаружив эти перемены в печати, я, конечно, бросился

⁶ См. в этой связи «Так назначено судьбой», с.121-137, 139-143, 169-173, 178-181.

к ней. Она ответила: «Здесь не только «Крепость Тмук», а разные вещи в одной книге нельзя переводить наперекор друг другу. Будете издавать свой перевод отдельно, восстановите свой текст, а это общая книга».⁷

Не менее придирчиво Петровых редактировала и туманяновские четверостишия. Если в предыдущих русских изданиях Туманяна четверостишия переводили разные переводчики, то для юбилейных изданий (а это не только ереванский трехтомник, но и вышедшая в свет в Москве, в серии «Сокровища лирической поэзии» издательства «Художественная литература» книга «Туманян. Лирика») четверостишия были переведены Наумом Гребневым⁸. И на примере ряда четверостиший можно увидеть, как в книге, изданной под редакцией Петровых, гребневский перевод перерабатывался, как он приближался к оригиналу. Вот лишь один пример такой переработки:

В московской книге:

*Мне эта жизнь порой казалась адом. Я видел все: предательство и зло.
Меня хулили и травили ядом. Бывало – и меня коварство жгло.
Но потому я выжил, что любил, Но я любил, смотрел прощавшим взглядом,
Умел смотреть на мир прощавшим взглядом. Мне часто было и во тьме светло.*

В ереванском трехтомнике:

Очевидное преимущество второго варианта станет нагляднее, если обратиться к подстрочному переводу⁹:

*Сколько боли видел я,
Зло и коварство видел я,
Терпел, прощал и любил -
Плохое хорошим (по-хорошему) видел я.*

Долгожданные переводы Беллы Ахмадулиной, Петровых получила в феврале 1969 г. и 17 февраля она пишет Мкртчяну: «Прислала свои переводы Ахмадулина. Из «взрослых» стихов я приняла все, кроме стих. «Бесконечное время»- в переводе этого стихотворения уже вовсе ничего от Туманяна не осталось, и я заказала новый перевод Найману. <...>С переводом фольклорных стихов Туманяна у Ахмадулиной, как я и думала, не всё оказалось в порядке. Четыре перевода принять я не могла – заказала новые – Гребневу, три из них он уже перевел. Переводов его я еще не видела.

Одно могу сказать: по сравнению с Ахмадулиной Нёма педантичный буквалист. О доделках в некоторых переводах написала Ахмадулиной большое письмо со своими предложениями – с заменой неполучившихся строк. Хорошо было бы, если бы она эти новые замены приняла – всё ж таки они нормальные» (с.140).

⁷ Поэль Карп. Хорошевское шоссе. – «Литературная Россия», 1988, 21 окт., №42.

⁸ За несколько месяцев до выхода в свет двух этих изданий, в конце 1968 г. отредактированные М.Петровых четверостишия в переводе Гребнева отдельной книжкой в мягкой обложке были изданы в Ереване, в издательстве «Айастан» .

⁹ Не располагая подстрочниками, по которым работал Гребнев, приводим свой подстрочный перевод.

В архиве Мкртчяна сохранился второй экземпляр упомянутого «большого письма». На первой странице машинописного текста - пометка от руки: «Письмо М.Петровых Б.Ахмадулиной. Копию мне дала сама М.П. (по моей просьбе)»:

«Уважаемая Белла Ахатовна!

Не могла написать Вам раньше, потому что болела.

Мне очень понравилось, как Вы перевели стихи «Изгнанник я, сестрица» и «Не проси меня петь» (только замените, пожалуйста, слова: «О помилуй себя!» - так Туманян не писал и не написал бы, - надо проще).

Нравится мне в Вашем переводе стихотворение «Никто в ночи не ведает» (не понимаю только - почему Вы труд природы называете «кромешным»? Не знаю, как у Туманяна, подстрочника у меня нет, но наверняка у Туманяна проще и понятнее).

Вообще-то говоря, в подстрочниках было немало стилистических неточностей, которые, возможно, повредили Вам в восприятии Туманяна. По некоторым переводам я вижу, что Вы воспринимаете его как поэта слишком приподнятого и усложненного, а на самом деле характер его поэтической речи ясен и прост, даже когда это стихи патетические.

Нравится мне «Сестра моя, иди своей дорогой», но я не понимаю 2-х строк в третьей строфе:

«Нет рук таких, открытых для объятия,

Чтоб я из них не вырвал два крыла».

Если Вы помните - что́ здесь сказано у Туманяна, передайте, пожалуйста, яснее (подстрочника у меня нет).

Прекрасным стихотворением получилось «Видение», хотя написано оно у Вас 10-сложной строкой, 5-стопным ямбом, а у Туманяна 5-сложная коротенькая строка.

Но стихотворение получилось настолько хорошим, что, я думаю, можно поступиться этой неточностью.

Удался Вам «Наш обет», только надо изменить в последней строке слова: «свершается свет» - для Туманяна это слишком «модерн».

Хорошо получился «Последний взгляд Сириуса», но я не понимаю: почему глаза, которые еще не глядели на Сириус, - «залог его грядущей ночи»?

Подстрочника у меня нет, я не знаю – как написано у Туманяна, но Вы-то, вероятно, помните. Прошу Вас – передайте яснее смысл.

Слишком усложнена последняя строка: «Поведай ей вопрос тоски моей». Не сомневаюсь, что у Туманяна сказано проще и этого же хочу от Вас. Надо заменить не-туманяновское слово «нежил», у него, вероятно, благословлял или что-то близкое к этому. Есть у меня замечания по переводам стихов «С высоты» и «Посвящение Брюсову», но т.к. мне самой эти стихи не совсем понятны, оставим доработку их до приезда Л.М.Мкртчяна, который вот-вот прибудет¹⁰.

¹⁰ Как видно, приезд Мкртчяна не способствовал прояснению «темных» мест, по-

В общем, все «взрослые» стихи Вам удались, за исключением одного – «Бесконечное время» - в переводе оно усложнено до непонятности.

Стихи Туманяна, идущие от народной сказки или песенки или прибаутки, - простодушны, незамысловаты, лаконичны и совершенно чужды какой бы то ни было трагичности.

Видимо, не все эти стихи были Вам близки, и не все переводы я могла принять: в некоторых случаях Вы не только меняли тональность стихотворения, но даже перемещали смысловый акцент, как получилось со стихотворением «Горе соловья». Вместо разговора бывалой залетной птахи с молоденьким соловьём, впервые встречающим приближение зимы, получилось стихотворение о «всем чужой», трагически одинокой птице. Это, м.б., и хорошее стихотворение, но к Туманяну отношения не имеет.

Слишком далеко и не в туманяновской тональности переведён «Ветер»: у Туманяна нет ни тихого дома, ни развязного ветра, ни звезды и метели, тем более, затевающих разную разность.

Не получился «Маленький земледелец»: в оригинале 9 строк, а в переводе 16.

Эти переводы я принять не могла.

Поговорим о тех переводах, которые получились хорошо, и лишь отдельные строчки нуждаются в уточнении.

Очень хорошо переведено стихотворение «Воробьи» (хоть Вы и удлиннили его на 6 строк, что, строго говоря, не полагается). Очень верно передан тон стихотворения. Я бы только просила Вас легче, беззаботнее передать последнюю строку. У Туманяна: «Вспорхнули, взлетели, чтобы погулять».

С обаянием перевели Вы «Лису». Но вот о повторе. Вы пишете: «с хвостом красней цветка». Нельзя сказать «красней цветка». Есть ведь и лилии, и белые розы, и сирень, и множество цветов самой разнообразной окраски. Можно сказать, к примеру говоря, - краснее мака, но тогда надо изменить сквозную рифму. Я предлагаю Вам написать «пышной цветка», ибо все цветы в расцвете своем обретают большую или меньшую пышность. Не очень уместно словечко «ужо», но ничего не поделаешь, оставим так. А вот строку «Ты не пугай меня суровостью лица» - надо изменить, очень уж не в стиле народной сказки. По этой же причине надо заменить строки:

«На медленном огне гореть тебе века», «Вознесся к небесам твой горделивый дух» - ведь ничего этого нет у Туманяна и в помине. И строчку «Ой, красотой твоей насытила бока» надо заменить – она неестественна.

Зная по себе, как трудно переделывать свои переводы, предлагаю Вам некоторые замены строк, не с тем, разумеется, чтобы Вы обязательно их приняли, но с тем, чтобы они помогли Вам оттолкнуться от привычного текста.

(Ещё вот что: не надо оставлять в «Лисе» междометие «аман» - оно требует примечания, уточнения, а это никогда не украшает стихи.)

скольку в книгу стихотворение «С высоты» вошло в переводе самой М.Петровых.

Очень славно Вы перевели «Зелёного братца», только не следовало переносить из подстрочника в перевод странное выражение «знакомый братец» - уж если братец, то, надо думать, знакомый. Вполне можно написать «весёлый братец». Если при этом пропадёт незавидное созвучие «зелёный - знакомый», жалеть об этом не стоит, важно убрать бессмыслицу.

Мне нравятся и «Жаворонки», кроме выражения «клев по зернам» и кроме лингвистического вопроса о возникновении их языка, - в конце. У Туманяна: «Перекликаются: килтык, килтык...».

Так как Вы в этом переводе допускаете сильную перетяжку ударения – «зёрнышки», а я против этой перетяжки не возражаю, м.б., во второй строке написать – «Клювиками тук-тук-тук», - тоже будет перетяжка, но даже менее заметная. Над последними двумя строчками подумайте, я предлагаю Вам замену не обязательную, а для размышления.

Очень прошу Вас займитесь пересмотром переводов безотлагательно! Вы их сильно задержали, а тут ещё моя болезнь – так некстати.

Со дня на день жду Мкртчяна, который приедет за готовой книгой. Всего Вам самого доброго».

Ахмадулина приняла почти все замечания и предложения Петровых, с учетом этих замечаний она и сама пересмотрела что-то в своих переводах, принадлежащих сегодня к лучшим страницам «русского» Туманяна. Вот некоторые из поправок, внесенных Ахмадулиной по замечаниям и предложениям, сделанным в письме¹¹:

1. «...почему Вы труд природы называете «кромешным»?»

Никто в ночи не ведает – каков

Тот труд незримый, что творит природа.

2. «... надо изменить в последней строке слова: «свершается свет» ...»

Мы дали обет и верны мы обету,

Взыскя лишь света и веря в свет.

3. «...почему глаза, которые еще не глядели на Сириус, - «залог его грядущей ночи»? <...>Прошу Вас – передайте яснее смысл».

Другим смотреть еще не пробил час:

Их взор еще во тьме нездеиной ночи.

4. «Вы пишете: «с хвостом красней цветка». <...> Я предлагаю Вам написать «пышной цветка», ибо все цветы в расцвете своем обретают большую или меньшую пышность...».

Ах, дерзкая лиса с хвостом пышной цветка!

Постылая лиса с хвостом пышной цветка!

Внесла Ахмадулина изменения и по другим замечаниям к тому же стихотворению:

¹¹ Измененные слова или строки выделены жирным курсивом.

*Но бабушке лиса пролаяла в ответ:
- Без толку не кричи – даю тебе совет,
Слаба твоя рука и палка коротка!..»
Бесстрашная лиса с хвостом пышной цветка.*

*Вдруг бабушка моя воскликнула: - Беда!
Исчез мой петушок! Пропал невесть куда!
На горе мне сюда пришла издалека
Бесстыжая лиса с хвостом пышной цветка»*

*Ой, милый мой петух! Оранжевый петух!
Как пел ты поутру! Как радовал мой слух!
Погиб, красавец мой! Печаль моя горька...
Жестокая лиса с хвостом пышной цветка!*

Примечательно, что под воздействием общей направленности редакторских советов Петровых Ахмадулина существенно переработала свой перевод стихотворения «Сестра моя...»

Сравним строфы перевода в московском издании с теми же фрагментами в ереванском (под редакцией Петровых) и для наглядности приведем наш подстрочник:

В московской книге:
*Обласканная бедами земными,
До крайности скитания дошла,
Но алчет мук, и следует за ними,
И ненасытно мучится душа.*

В ереванском трехтомнике:
*Отвергнув путь, спокон веков известный,
Тоской неодолимою дыша,
Взмывая в небо, опускаясь в бездны –
Скитается, безумствуя, душа.*

*Нет рук таких, открытых для объятий, Нет рук таких и нет таких объятий,
Чтоб я из них не вырвал два крыла. Чтоб удержать ее, остановив, –
Моей душе не ведом путь обратный! Она не примет кроткой благодати,
Она безумна, но она права. Умчась туда, куда влечет порыв.*

Подстрочный перевод:

*Сойдя со всех дорог жизни,
С необъяснимыми томлениями (тоской),
Жадно, бесконечно и беспокойно
Скитается моя душа,*

*Нет (такой) руки, нет (такого) объятия,
(Которые) удержали бы ее в себе:
Бурная, безумная, она (все) идет и (идет),
И стремление ее бесконечно.*

Несмотря на задержки, с какими переводчики представляли редактору свои переводы, при всей медлительности Петровых, вызванной ее

взыскательностью, отредактированный ею стихотворный том Туманяна был сдан в срок¹². И к юбилею поэта трехтомник увидел свет.

Юбилей Туманяна отмечался с размахом. Принимавшая участие в юбилейных торжествах Белла Ахмадулина свое обращение к Туманяну объяснила в одном из интервью: «Туманян меня пленил своей поэтической высотой и той естественностью, которая свойственна только истинным поэтам, поэтам по самому складу души. Родимость к Туманяну почувствовала я большую и одним из первых стихотворений, которое сразу же открыло и прояснило всего Туманяна, было «Прощание Сириуса».

Поначалу я боялась переводить Туманяна. Эта робость легко объяснима: гениальный поэт, каждая строка которого окружена редким почитанием и редкой любовью армян.

Переводя Ованеса Туманяна, я убедилась в необычайной обширности его дарования. Особая память, помимо «Прощания Сириуса», у меня о переводе стихотворения «Изгнанник я, сестрица». Радость от этой работы жива во мне до сих пор. Туманян – поэт прекрасный, высокий и тонкий, печальный и светлый. К такому поэту никогда не перестанут обращаться переводчики, приближая его ко всем временам и в то же время оставляя его таким, как он есть»¹³.

Туманяновский том был не единственной книгой из армянской поэзии, изданной под редакцией Марии Петровых. В 1972 году в Ленинграде, в Большой серии «Библиотеки поэта» увидел свет составленный Левонем Мкртчяном сборник «Армянская средневековая лирика». Это была первая после брюсовской антология старой армянской поэзии. Многие из вошедшего в нее до тех пор не переводилось. Петровых, редактировавшая сборник, как и в случае с Туманяном, к своей работе подошла с предельной требовательностью и ответственностью.

В начале ноября 1971 г., в процессе работы над антологией Мария Сергеевна пишет Мкртчяну: «...Читаю Ованеса Тлкуранци. В воскресенье был у меня Гребнев, мы поработали, т.е. он мне из пятое на десятое показал то, что сделал по моим замечаниям. Я же дала ему пачку уже прочитанного мною, т.е. последние главы Нарекаци, Саркавага, Шнорали, Плуза, К.Ерзнкаци, Фрика. Кечаречи прочитала вчера. Прочитала я перевод Бетаки, разумеется, с подстрочником – он оказался у меня. Разве можно читать без подстрочника, Левон?! <...> Переводы Кушнера я смотрела мельком и не осталась в восторге. Откуда взялся Кушнер и зачем? Нёму прошу привезти мне подстрочники Кучака – хочу понять – в чём дело. Почему Наири¹⁴ приходил в ярость от гребневского Кучака, насколько его – и не только его – гнев был справедливым.

¹² Вспомним, что рукопись «Дальнего дерева» она представила в издательство едва ли не через год после оговоренного срока.

¹³ Газ. «Коммунист» (Ереван), 1969, 24 сентября. Заметка была опубликована и в сборнике «Туманян-100. Юбилейная летопись». Ер., 1974, с.318.

¹⁴ **Наири Зарьян**. Айрены Кучака в переводе Гребнева, изданные в Ереване в 1968 году, литературными кругами Армении были приняты неоднозначно. И поэт Наири Зарьян был в числе тех, кто обрушился на них с критикой.

Мне гребневский Кучак в основном очень нравится, но я с подлинником не сличала. Хочу понять, в чём дело. Наири и Торосян ни одного стих. Кучака в гребневском переводе не узнавали. Вина это их или Нёмы – мне надо понять» (с.178). В следующем письме (без даты, но судя по содержанию, написанном вскоре после предыдущего) она сообщает: «...Нёма перевёл три страницы Сюнеци, на большее его не хватило: перевёл, по-моему, хорошо.

В некоторых переводах (гл.обр. в Нарекаци) правка была так велика, что пришлось перепечатывать заново (это перепечатывала какая-то машинистка Нёмина). Не знаю, как будут сличать эти перепечатанные тексты с прежними – дело довольно трудное, это не то, что переносить правку из одного экземпляра в другой.

Удалось ли мне добиться от Нёмы всего, чего я хотела? Нет, конечно. Но удалось почти во всём. Работать с Нёмой и легко и трудно: легко – потому что человек он милый и талантливый, трудно – потому что упрямый, и слишком уж разные у нас принципы перевода, хотя в чём-то существенном, в чувстве интонации мы близки.<...>

Ленинградские переводчики на высоте. Даже Бетаки. Кушнер выправил айрены очень хорошо. Бетаки оказался ленивее, но всё, что было крайне необходимо, исправил.

Кушнер и по умению работать, и по тону своих писем очень мне понравился. Он очень чуток, работать с ним легко» (с.180).

Пожалуй, больше, чем чьим-либо, Петровых уделяла внимание переводам Гребнева. Рассказывая в своих дневниковых записях 1967 года о приезде Гребнева в Ереван, Мкртчян пишет: «...Высоко говорил о Петровых: «Она себя растрчивает. Ей дали на рецензию мои переводы. Она указала все неудавшиеся места, предложила свои варианты. Сидела десять дней над этим, а надо было работать часа два». А в письме от 5 октября 1968 г. Гребнев пишет: «Г.Регистан сегодня, редактируя книгу К.Кулиева, потратил на это три часа (мы сидели вместе, и до этого он ее не читал). Бедная Мария Сергеевна тратит на такую же работу несколько месяцев» (с.51).

С непоколебимостью и дотошностью Петровых-редактора Гребневу в полной мере пришлось столкнуться в процессе его работы над переводом «Книги скорби» Григора Нарекаци. В августе 1976 года он пишет Мкртчяну:

«Дорогой Левон! Посылаю тебе то, что сделал. Кое-что, видимо, нуждается в правке. Зная, что это будет читать Мария Сергеевна, я лишний раз не заглядывал ни в словарь, ни в энциклопедию. Она все знает и так, и мы вместе уточним кое-что¹⁵... В подстрочнике 41 и 42 главы были перепутаны. То есть, то, что, по-моему, должно было быть помечено «42», было помечено «41» и наоборот. Правильно ли я поступил, что исправил это? Сверь с оригиналом.

¹⁵ Фрагмент этого письма привел и Мкртчян. И прокомментировал: «...Конечно же, это «кое-что» во многом улучшало переводы, редактором которых была Мария Сергеевна» (с.95).

Очень прошу тебя, напиши Марии Сергеевне, чтобы она дотошно не сличала каждую строку перевода с оригиналом. Это нечто такое, что перевод только ухудшит. Объясни, что, если я что-либо не так понял, ты укажешь на это, и мы все исправим. Как я тебе говорил, в некоторых местах получилось больше строк, чем в оригинале. Но, во-первых, строки оригинала значительно длиннее строк перевода (иногда я удивлялся, как может уместиться в одной строке то, что в одной строке подстрочника, м.б. это не так уж точно разбито на строчки?), а во-вторых, то, что читателям оригинала (в то время) было ясно с полуслова, читателю сегодняшнего перевода неясно, и приходится делать распространения.

Получилось, кажется, немного менее 5000 строк со старыми переводами. У меня еще есть непереуведенные четыре главы. Но я думаю, что пока достаточно. <...>. Передай привет всем, целую тебя. Н.Гребнев».

Почти одновременно с этим письмом Гребнева Мкртчян получил письмо и от Петровых: перевод Гребнева настолько не устраивал ее, что она даже пыталась отказаться от редактирования. «...Прежде всего, - пишет Петровых, - о самом главном: не буду я редактировать Нарекаци. Гребнев уже всё перевёл и вчера привёз мне.

Он приезжал и до этого. Из привезённого им раньше я отредактировала маленькую 27 главу. Получилось так, что первую страницу я переписала заново и внесла немало изменений в дальнейший текст. Это, я вчера поняла, Нёму оскорбило. Он хочет, чтобы я читала перевод, не сличая с подстрочником (кстати, неважным; прежние подстрочники были много лучше, там были комментарии, а здесь только ссылки на Священное Писание). По-моему, перевод должен быть переводом, и читать его, не сличая даже хотя бы с этим несовершенным подстрочником (но всё же - подстрочником) я не могу. По-моему (судя по одной 27 главе), Нёма неправомерно отходит от автора. <...>

Очень жаль, что разговоры о том, что переводчик прислушается к звучанию строки подлинника и постарается найти звучание наиболее близкое, так и остались разговорами. Мне совершенно чужд такой подход к переводу. Прежде Нёма, мне кажется, переводил все-таки ближе и был всё-таки сговорчивее.

Итак, Левон, будем считать разговор о моей редакции конченным, и моего имени быть на Нёминых переводах не должно, я за них не отвечаю» (с.190).

Мкртчян, конечно же, не хотел терять такого редактора. О том, как ему удалось уговорить Петровых, можно делать разные предположения, но на титульном листе роскошно изданной в 1977 году «Книги скорби»¹⁶ значится имя Марии Петровых как редактора. В архиве же сохранилась копия его письма от 9 сентября 1976 года:

¹⁶ **Григор Нарекаци.** Книга скорби. Оригинал, перевод Н. Гребнева, подстрочные переводы Л. Мкртчяна и М. Дарбинян. Составление, вступительная статья («Мятежный гений»), примечания Л. Мкртчяна. Ер., 1977.

«Дорогая Мария Сергеевна!

Я все собирался приехать к вам в Голицыно, но не удалось. В Переделкине я жил одиноко, вдали от мира и любви. О Тарковских (о том, что они в Голицыне) мне говорили Славины. Но Вы знаете, что я к Арсению более чем расположен, к поэту Арсению Тарковскому. А выяснять отношения мне не хотелось. Да и ничего серьезного не было. Одни сплетни и мелкие обиды. Очень старалась тогда мадам Тарковская. Но и на нее я не в обиде. Бог с ней...

Перевод Гребнева нуждается в редакции. Я Вас очень прошу быть редактором русского Нарекаци. И с подстрочником надо сравнивать работу Гребнева. Конечно же, надо. Достаточно, однако, чтобы Вы подчеркнули вольности – пусть Нёма сам правит, сам доводит свой перевод до надлежащего уровня. А то Вы сами за Гребнева работаете. Не надо этого делать. Не надо еще и потому, что Гребнев и так много работает. Зачем же еще ему помогать, зачем работать за него? Вы только обратите его высокое внимание на вольности, на плохие строчки. Пусть он сам все и подчистит. Он ведь может. Я звонил Науму и просил, чтобы он с Вами работал как с редактором (о характере Вашего письма я ему ничего не говорил). Ваша редакция необходима. И вообще Вы необходимы – всем нам. И мы Вас любим и дорожим Вами.

Вы не написали, как Вам жилось в Голицыне, как жилось-работалось! Что у Вас нового, кроме Нёминого Нарекаци? Бог даст, приеду в Москву, посидим у Вас, поговорим...

Приветы Арише с дочуркой».

Однако как бы тяжело ни было переводчикам, изнурительную работу Петровых они ценили высоко и даже самые именитые из них считались с ее замечаниями (вспомним Беллу Ахмадулину, ее переводы Туманяна). И тот же Гребнев в связи с редакцией «Книги скорби» писал Мкртчяну:

«... Посылаю остаток рукописи. Им надо заменить предшествующий вариант этих глав обязательно. Даже если для этого эти главы надо будет перебирать. Впрочем, думаю, что пока еще до набора дело не дошло. Мария Сергеевна очень выложила на этой редакции. Я думаю, что оплата 10 копеек за строку несправедлива по отношению к ее труду. Я готов, чтобы еще столько же было вычтено для нее из моего гонорара. Или же я отдам ей сам эти деньги, когда их получу. В рукописи есть несколько мест, которые надо уточнить. Они помечены на втором экземпляре. Сообщай мне обо всем, что касается нашей книги. Я с нетерпением жду ее выхода. Понимаю, что это самая лучшая и значительная работа моей жизни. Как заказать 100 экземпляров книги? Гребнев»¹⁷.

В том же 1977 году в Ереване вышла еще одна антология, красочно оформленный двухтомник «Армянская классическая лирика»¹⁸. В основу ее

¹⁷ Письмо не датировано, судя по просьбе Гребнева заменить главы обязательно, если даже они уже набраны, написано это письмо в первые месяцы 1977 года, поскольку книга была сдана в набор 28 декабря 1976 г., а подписана в печать 29 июля 1977 г. .

¹⁸ Здесь впервые был опубликован перевод М.Петровых «Стихотворения полезного и

был положен ленинградский сборник 1972 года. Как и «Книга скорби», увидевшая свет почти одновременно с двухтомником, это издание, несмотря на тираж (по нынешним временам – астрономический: 10 000 экземпляров!) мгновенно ставшее библиографической редкостью, было отредактировано Марией Петровых. Во все последующие сборники армянской поэзии Левон Мкртчян неизменно включал переводы, отредактированные Марией Петровых...

Ключевые слова: *архив, армянская поэзия, русский перевод, издание, редактирование*

ԿԱՐԻՆԵ ՍԱՀԱԿՅԱՆՑ – Լևոն Մկրտչյանի արխիվից. Մ. Ս. Պետրովիխը հայ պոեզիայի ռուսերեն հրատարակությունների խմբագիր – Ռուս անվանի բանաստեղծուհի Մարիա Պետրովիխը ոչ միայն հայ բանաստեղծների ստեղծագործությունների տաղանդավոր թարգմանիչ էր, այլև դրանց ռուսերեն թարգմանությունների մի շարք հրատարակությունների խմբագիր: Նրա խմբագրությամբ լույս են տեսել Հ. Թումանյանի եռահատոր հրատարակության հատորը (1969), «Հայ միջնադարյան բանաստեղծություն» ժողովածուն (1971), «Հայ պոեզիայի անթոլոգիա» երկհատորյակը (1973), Նարեկացու «Մատենանոցի բարեբան» պոեմը՝ Ն. Գրեբնևի թարգմանությամբ (1977): Հրատարակվող արխիվային նյութերը, հատկապես նամակները վկայում են Մ. Պետրովիխի՝ մեծ նվիրումով կատարած խմբագրական մանրագնին աշխատանքի մասին:

Բանալի բառեր - *արխիվ, հայ պոեզիա, ռուսերեն թարգմանություն, հրատարակություն, խմբագրում*

KARINE SAHAKYANC – From the Archives of Levon Mkrтчyan. M.S.Petrovikh as the Editor of Russian Editions of Armenian Poetry. – The eminent Russian poetess Maria Petrovikh was not only a talented translator of many Armenian poets, but also editor of several editions of their works translated into Russian. The poetic volume of H.Tumanian (1969), the collection “Armenian Medieval Poetry” (1971), “The Anthology of Armenian Poetry” (in two volumes, 1973), Grigor Narekatsi’s “The Book of Sadness” (translated by N.Grebnev, 1977) were published under her edition. The archive materials, especially letters witness the devoted detailed work of M.Petrovikh as an editor.

Key words – *archive, Armenian poetry, Russian translation, publication, editing*

чудесного» поэта XII века Григора Тха. См.: «Из архива Левона Мкртчяна. Письма к М.С.Петровых (1965-1975)». Вестник ЕГУ, указ.серия, №1, с. 26.

ԳՐԱԿԱՆ ԿԱՊԵՐԻ ԽԱՉՄԵՐՈՒԿՈՒՄ

ՌՈՒԶԱՆ ՏԵՐ-ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Պատմական ճակատագրի բերումով հայ ժողովրդի գրական կյանքն անցել է զարգացման ինքնատիպ փուլեր. դա պայմանավորված էր ոչ միայն արևելահայության և արևմտահայության հասարակական, քաղաքական կյանքով, այլև մշակութային ազդեցություններով, կապերով, ժամանակի գեղագիտական պահանջներով: Հայ մշակութային կենտրոններում՝ Թիֆլիս, Մոսկվա, Պետերբուրգ, Ռոստով, Լվով, Կ. Պոլիս, Փարիզ, Վիեննա, Զմյուռնիա, Վենետիկ, Կահիրե և այլն, իր ուրույն դերն ու նշանակությունն է ունեցել պարբերական մամուլը, որը, կախված տվյալ պարբերականի գաղափարական ուղղվածությունից, յուրովի արձագանքել է հայության հրատապ խնդիրներին, նպաստել նրա կրթամշակութային առաջընթացին:

Հայ ժողովրդի երկու հատվածները կապող այդպիսի մի կենտրոն է եղել և մնում Վենետիկի Սբ. Ղազար կղզում հաստատված Մխիթարյան միաբանությունը, որի հրատարակած «Բազմավեպ» ամսագիրը, առ այսօր հավատարիմ մնալով իր հիմնադրի և առաջին խմբագրի՝ Գաբրիել Արք. Այվազովսկու սկզբունքներին, փորձում է համաշխարհային պատմության այս սրբնթաց ռիթմի մեջ շարունակել իր հայանպաստ գործունեությունը:

Թերթելով միաբանության հրատարակած «Բազմավեպ» հանդեսը, որն ավելի քան 170 տարի հայության համար դարձել է գիտական, կրթամշակութային և գրական կապերի մի խաչմերուկ, համոզվում ես, որ ընթերցողների հոգևոր և գրական ճաշակի դաստիարակությունը շարունակում է մնալ խմբագրության աշխատակիցների տեսադաշտում:

1843 թվականից սկսած՝ «Բազմավեպ»-ում պարբերաբար ներկայացվում էին նաև Ռուսաստանի պատմությանը, մշակույթին և հասկապես գրականությանը նվիրված հոդվածներ, գրախոսություններ, ակնարկներ, հաղորդումներ, թարգմանություններ, գրականություն, որն իր մարդասիրական գաղափարներով, համամարդկային խնդիրների ընդգրկմամբ, հավատքի, անհատի հոգևոր «հարության» մասին հարցադրումներով որոշակի հետաքրքրություն էր ներկայացնում մխիթարյանների համար: Բարոյական և հոգևոր արժեքների, արդարության և մարդկային ճիշտ փոխհարաբերությունների որոնումները, որոնք արձարծվում էին ռուս դասականների ստեղծագործություններ:

րում, համահունչ էին ամսագրի կրոնաբարոյական, փիլիսոփայական ու գաղափարական ուղղվածությունը:

Ռուս դասականներին նվիրված նյութերը հիմնականում ներկայացվում էին երեք սկզբունքով. տեղեկատվական բնույթի ոչ մեծ ծավալի հոդվածներ, որոնք ուղեկցվում էին նաև տվյալ հեղինակի (եթե բանաստեղծ էր) որոշ ստեղծագործությունների թարգմանությամբ, համառոտ կենսագրականներ, ինչպես նաև համեմատական-գուգադրական բնույթի գրականագիտական հոդվածներ, որոնցում գուգահեռ էր անցկացվում ռուս կամ ռուս և եվրոպացի գրողների ու նրանց ստեղծագործությունների միջև: Կարելի է առանձնացնել նաև քննադատական բնույթի հոդվածներ, որոնցում փորձ է արվում վերլուծել ռուս հեղինակի այս կամ այն ստեղծագործությունը՝ առաջնորդվելով համաշխարհային գրականության զարգացման օրինաչափություններով:

Միաժամանակ հարկ է նշել, որ ամսագրի աշխատակիցները այդ նյութերը մշակում և համակարգում էին՝ օգտվելով մի քանի աղբյուրներից. հոդվածներ, որոնք ստեղծվել էին խմբագրության աշխատակիցների և թղթակիցների կողմից, արևելահայ, ինչպես նաև արևմտաեվրոպական պարբերականներում ճանաչված գրողների և գրականագետների տպագրած հոդվածների և թարգմանությունների վերատպում: 19-րդ դարի 40-ական թվականներից սկսած՝ «Բազմավեպ» ամսագիրը դարձավ գրական կապերի մի յուրօրինակ խաչմերուկ, որտեղ իրենց անդրադարձումներն էին ստանում արևմտաեվրոպական և ռուս գրականության զարգացումները: Հայ ընթերցողին էին ներկայացվում ռուս ճանաչված գրողները՝ Ի. Դմիտրիև, Գ. Դերժավին, Ի. Կոնյով, Ա. Պուշկին, Մ. Լերմոնտով, Ն. Նեկրասով, Ն. Գոգոլ, Ի. Տուրգենև, Լ. Տոլստոյ, Ա. Չեխով, Մ. Գորկի, Լ. Անդրեն և ուրիշներ:

Ուշադրության է արժանի այն հանգամանքը, որ «Բազմավեպ»-ում ներկայացվել են այնպիսի հեղինակներ, որոնց ստեղծագործությունները վերաբերում էին Ռուսաստանում տեղի ունեցող նշանակալից իրադարձություններին: Այսպես, 1846 թվականին ամսագրի «Բանասիրական տեղեկություն» բաժնում ներկայացվում է ռուս հայտնի գրող Ի. Դմիտրիևը: Կենսագրական որոշ տեղեկություններից հետո, բարձր գնահատելով գրողին, ով «հավասարապես տիրապետում է և՛ զենքին, և՛ զրջին», համեմատելով նրան մեր Գրիգոր Մագիստրոսի հետ, հեղինակը կենտրոնանում է նրա «Երմակ» կոչվող, ինչպես հեղինակն է ասում, դյուցազնական տաղի վրա: «Երմակ անունով քաջ մարդը, - գրում է նա, - Դոնսքի ըսված կազակներուն ատամանը՝ այսինքն զորապետն էր, Սիբիր կամ Սիբիրիա կոչվող ընդարձակ երկիրը տիրեց ու ետքը ռուսաց Իվան Դ թագավորին ընծայեց»¹: Հեղինակը միաժամանակ խո-

¹ Գրաբար և արևմտահայերեն մեջբերումները ներկայացվում են ժամանակակից ուղղագրությամբ:

սում է կից ներկայացվող պոեմի թարգմանության մասին՝ նշելով, որ «Երմակ» դրուցագնական տաղը «հոս հայերեն կթարգմանինք հավատարմությամբ և հանգի կատարելությունը թարգմանության ճշտությամբ կգոհաբերենք»:

Ի դեպ, հողվածի հեղինակի և թարգմանչի անունը նշված չէ, որը բնորոշ էր ամսագրի աշխատատեղին (սկզբնական շրջանում նյութերը անստորագիր էին)²: Պոեմը թարգմանված է գրաբար.

Какое зрелище пред очи	Զոր ինձ տեսիլ բացեր հանդէպ
Представила ты, древность, мне?	Ո՛, հինատուրց ժամանակ:
Под ризою угрюмой ночи,	Ընդ օթոցաւ ժանտ գիշերոյ
При бледной в облаках луне	Մինչ յամպս անգոյն կայ լուսին,
Я зрю Иртыш: крутит, сверкает,	Դիտեմ զիրթիշ, գոչէ, շանթէ,
Шумит и пеной подмывает	Եւ, ի՛ գրրգանս պըտուտկեալ
Высокий берег и крутой...	Փըրփուր ժայթքէ ըզմըկանամբք
	Կոծէ զափունս ապառաժ:

Տեղեկատվական բնույթի է նաև Գ. Դերժավինին նվիրված հողվածը, որին կից տպագրված է նրա հայտնի «Աստված» (“Bor”) բանաստեղծության թարգմանությունը: «Գավրիլ Ռոմանովիչ Դերժավինը,- գրում է հողվածի հեղինակ և թարգմանիչ Ա. Նալբանդյանը,- ռուսաց բանասիրության տաճարին գլխավոր սյուններեն մինը կհամարվի և այս թարգմանական նվագս նրա քերթվածներեն է, ծագեց իբրև լուսասփյուռ արշալույս տաղանդավոր նվագերգիչին ապառնի փառացը»:

Հեղինակն իր վերլուծություններում անդրադառնում է Դերժավինի քնարերգության փիլիսոփայական, ինչպես նաև գեղարվեստական արժանիքներին՝ ցույց տալով ռուս պոեզիայի զարգացման և հաջորդականության ուղին. «Այս նվագին գրեթե համաշխարհային ժողովրդականություն ստանալու պատճառը,- գրում է նա,- այն է, որ յուր դասական վսեմության աստվածաբանական և փիլիսոփայական խորին և անմատչելի իմաստներեն զատ, կշնչեր նա մի վիթխարի ուժով... Նրա լարերու կորովի բաբախման խորքեն կլսվեր քնարերգակին ներդաշնակության մրմունջը, որուն հետքերը հետո դուրս ելան Պուշկինի մի քանի նախնական ստեղծագործություններու մեջ»: Թարգմանիչը, նշելով, որ բանաստեղծության տպագրությունից հետո այն թարգմանվել է մի քանի լեզուներով՝ գերմաներեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, իսպաներեն, լեհերեն, չեխերեն, լատիներեն և անգամ ճապոներեն, գրում է. «Նշված անվանի նուագը մենք հարկ համարեցանք թարգմանել գրաբար լեզվով, նորա աստվածաբանական և փիլիսոփայական խորին իմաստները առավել դյուրությամբ բացատրելու նպատակով և ըստ կարյաց աշ-

² Տե՛ս «Տիվիթրե», Ռուս բանաստեղծ», «Բազմավեպ», Դ տարի, 1846, № 23, էջ 359-362:

խատեցանք այն հայկաբանել, հուսանք նաև, որ հայագետ ընթերցողները մեր թերութեանց ներողամիտ կլլան»³:

«Բազմավեպ»-ում առանձնահատուկ տեղ է հատկացվել Ա. Պուշկինի և Մ. Լերմոնտովի կյանքի և ստեղծագործությունների լուսաբանմանը. կենսագրականներին, համադրական-վերլուծական բնույթի հոդվածներին զուգահեռ ներկայացվել են նաև նրանց բանաստեղծությունների հայերեն թարգմանությունները: Հիմնականում հետապնդելով ճանաչողական նպատակ՝ դրանք աչքի չեն ընկնում նյութի բազմակողմանի իմացությամբ և վերլուծությունների խորությամբ, առավելապես նվիրված էին բանաստեղծների ծննդյան, մահվան, հորեյանական տարեթվերին, ստեղծագործությունների ընդհանուր բնութագրմանը: Այսպես, 1876 թ. «Բազմավեպ» ամսագրի «Հանդես կենսագրական» բաժնում տպագրված Քերովբե վ. Քուշներյանի «Ալեքսանդր Բուշքին» չափազանց զուսպ և հակիրճ հոդվածում ներկայացվում է բանաստեղծը. «Անաչառ քննիչք կդասեն Բուշքին Ռուսիո բանաստեղծներուն առաջին կարգը. Ունի ծննդկան միտք, աշխույժ երևակայություն, ընտիր լեզու՝ վսեմ պարզությամբ խառնված»⁴:

Պուշկինի և Լերմոնտովի ստեղծագործությունների համեմատական վերլուծությանն է նվիրված նաև 1905 թ. «Բազմավեպ»-ում տպագրված «Հ. Մ. Երեմ» ստորագրությամբ «Պուշկին և Լերմոնտով» հոդվածը: Գրախոսելով Ա. Ծատուրյանի «Ռուս բանաստեղծները» գիրքը (Մոսկվա, 1905)՝ հոդվածագիրը ծանոթացնում է ընթերցողին Պուշկինի և Լերմոնտովի «Մեղեդիներու հոգեբանությանը»: «Լերմոնտով և Պուշկին, - գրում է նա, - իրարմե անբաժան, դյուրիչ քնարներ են, իրենց նոթաները կհավնե հետին, անուս գեղջուկը, սրտացավ, անպաճույճ, անկաշկանդ պարզություն մը ունին և այդ պարզության մեջ է իրենց դասական համբավը...»: Վերլուծելով երկու բանաստեղծների հատկապես խոհափիլիսոփայական բանաստեղծությունները՝ հեղինակը ցույց է տալիս այն ներքին տազնապները, որոնք փոթորկում էին երկու բանաստեղծներին, կյանքի, աշխարհի ու բնության հավերժության մասին նրանց պատկերացումները:

Յուրահատուկ վերաբերմունք ուներ Ք. Քուշներյանը իր ժամանակակցի՝ Ն. Նեկրասովի անհատականության և նրա բանաստեղծական ժառանգության հանդեպ, որի կյանքն ու ստեղծագործությունը մանրամասն ներկայացրել է «Բազմավեպ»-ում 1879 թ. տպագրված հոդվածում՝ առանձնահատուկ ուշադրություն դարձնելով բանաստեղծի պոեզիայի հատկապես թեմատիկ և գաղափարական ուղղվածությանը՝ պոետի կոչումը տեսնելով ժողովրդի պատմության, սոցիալական վի-

³ Ա. Նալբանդյան, Գավրիլ Ռոմանովիչ Դերժավինը և նորա հոշակավոր նուագը «Աստուած», «Բազմավեպ», 1903, մայիս, թիւ Ե, էջ 225-227:

⁴ Քերովբե վ. Քուշներեան, Ալեքսանդր Բուշքին, «Բազմավեպ», 1876, № 1-12, էջ 248-250:

ճակի և ապագայի մասին ճշմարտացի պատկերման մեջ. «Նիկրասովը իր հանճարը և գրիչը նվիրեց ժողովրդական նկուն և հարստահարյալ վիճակին, պաշտպանելով նրանց, ողբալով և հանդիմանելով հարստահարիչներին»:

Հ. Քերովբե Քուշներյանը անդրադառնում է ոչ միայն Նեկրասովի բանաստեղծություններում առկա նոր գաղափարներին, այլև լեզվին և ոճին՝ նրա պոեզիան համեմատելով հրաբխից ժայթքող լավայի հետ: Ընթերցողին ծանոթացնելով նրա բանաստեղծական աշխարհին՝ գրում է. «Իրավ նա Դանթեի նման երկրից չի վերանա, սանդարս չիջներ և մտացածին պատիժներ չի հանճարեր՝ անօրինությունները հայտնաբերելու և պատժելու համար, այլ գեղերու, տնակներու մեջ կբանա դժոխքը...»⁵: Վերլուծելով Նեկրասովի պոեզիան՝ Քուշներյանն անդրադառնում է այն կարևոր խնդիրներին, որոնք իր առջև դրել էր ռուս մեծ բանաստեղծն ու քաղաքացին. «Նեկրասովի բանաստեղծությունների գրեթե մեծագույն մասի նպատակն է յուր խեղճ ու ընկած ազգը. ռուսաց մուժիկը քաղաքականացնել, կրթել, լուսավորել, ճանչեցնել, որ նա ալ իշխողաց հավասար արարած մե, անոր համար անխնա կպախարակե և կողբա»: Անդրադառնալով հոդվածում բանաստեղծի կոչմանն ու գործին՝ հավատացած է, որ մեծ ու իսկական բանաստեղծի գործը ոչ միայն չի կորչելու, այլև նրա վարած ակոսների մեջ ժողովուրդը պետք է սերմեր դնի («Առ սերմնահանս»):

Քուշներյանը, թարգմանաբար ներկայացնելով Նեկրասովի վերջին բանաստեղծություններից մեկը՝ «Սկիզբ վերջին երգոց» (1876-77), հույս է հայտնում, որ Նեկրասովի պոեզիան ճիշտ կթարգմանվի և կներկայացվի հայ ընթերցողին. «Բանաստեղծիս վերջին գրվածո ճաշակ մը տանք մեր ազգին, ճարտարագույն գրիչ մը, վսեմ և ճոխ լեզվով, Նեկրասովի ոգելից տաղերով կհարստացնե հայկական մատենագիտությունը»:

Ի. Տուրգենևի ստեղծագործության վերլուծությանն է նվիրված 1877 թ. «Բազմավեպ»-ում տպագրված «Իվան Տուրգենև» անստորագիր հոդվածը, որը, կարծում ենք, հնարավոր է՝ հեղինակել է Ք. Քուշներյանը՝ ելնելով հոդվածի ընդհանուր ոգուց, գրելաոճից և բարձրացված հարցադրումից⁶: Հոդվածում ներկայացվում են դարասկզբի ռուս գրականությունը, գրական կապերն ու առնչությունները, տրվում են գնահատականներ ռուս բանաստեղծներ Պուշկինին և Լերմոնտովին, հեղինակն անդրադառնում է Գրիբոյեդովին և Գոգոլին՝ նշելով, որ վերջինիս շնորհիվ «ռուս մատենագրությունը երկիր իջավ, հաստատություն առավ, մարդամտի եղավ»: Խոսելով Տուրգենևի արևմտյան կողմնորոշման մասին, ընդգծելով, որ նա բացարձակապես նոր և թարմ խոսք է

⁵ Ք. Վ. Քուշներևան, Նեկրասով ազգային բանաստեղծ Ռուսաց, «Բազմավեպ», 1878, № 1-12, էջ 169-179:

⁶ Տե՛ս «Բազմավեպ», 1877, № 1, էջ 137-145:

բերում ռուս գրականություն, հողվածագիրը փորձում է բնութագրել գրողի ստեղծագործությունները՝ ելնելով փիլիսոփայական և գաղափարական ուղղվածությունից, հասարակության սոցիալական խնդիրների լայն պատկերումից. «Տուրգենևը մասնավորապես բարոյագետ էր գրականության մեջ, այսինքն թե իրական կերպարանց նկարագրության վրա միայն կկենտրոնացնենք իր ուշադրությունը»⁷, - գրում է հեղինակը:

Խոսելով «Բազմավեպ»-ում տպագրված ռուս դասականներին նվիրված հողվածների ու թարգմանությունների մասին՝ չի կարելի չնշել նաև Լև Տոլստոյի անունը: Մեծ էին նրա ճանաչումը և հեղինակությունը համաշխարհային մշակույթում դեռևս իր կենդանության ժամանակ: Հատկանշական է, որ հայերը սկզբում ծանոթացել են նրա կրոնաբարոյագիտական, փիլիսոփայական ստեղծագործություններին, հետո՝ գեղարվեստական: Դա հավանաբար պայմանավորված էր համամարդկային այն խնդիրներով ու գաղափարներով, որոնց մասին գրում և ահագանգում էր մեծ քաղաքացին ու հումանիստը: Ինչպես ցույց է տալիս արևելահայ և արևմտահայ պարբերական մամուլի ուսումնասիրությունը, նրա այդ բնույթի հողվածներն ու ստեղծագործությունները հուժկու ալիք բարձրացրին հայ հասարակական կյանքում⁸: Այս ամենից, բնականաբար, անմասն չէր մնում նաև «Բազմավեպը», որը իր ընդգրկումներով, խորությամբ ու հայ մշակույթի զարգացման և արժևորման դերով անկյունաքարային տեղ է զբաղեցնում հայ պարբերականների պատմության մեջ: Այսպես օրինակ՝ իր ընթերցողներին Տոլստոյի կրոնական, բարոյագիտական հայացքներին, ինչպես նաև կյանքին ծանոթացնելու համար «Բազմավեպ»-ում տպագրվում են՝ «Ի տոնի ամենասուրբ երրորդութեան» (1895 թ.), «Մէր» (1905 թ.), «Կեանքի մասին» (1908 թ.) և այլ ստեղծագործությունները⁹: Նրա հայացքների քննարկմանն է նվիրված Ս. Երեմյանի «Մենք մեր հույսը» հողվածը¹⁰:

Լև Տոլստոյի «Կյանքի մասին» ստեղծագործության հայերեն տպագրության առիթով խմբագրությունը նշում է, որ գրողի 81-ամյակը պետք է շոնդալից տոնվեր ամբողջ աշխարհում, եթե «ռուս մեծ գրագետը արգիլած չըլլար»: Ներկայացնելով այս գործը՝ խմբագրությունը հույս ունի, որ այն հնարավորություն կտա հայ ընթերցողին «ծանոթանալու նրա գաղափարներին»: Թարգմանիչը (Վ. Ազատյան) գրում է, որ այս ստեղծագործությունը առաջին անգամ տպագրվել է անգլերեն:

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Տե՛ս **Ռ. Տեր-Գրիգորյան**, Հայ պարբերական մամուլը Լ. Տոլստոյի կրոնաբարոյագիտական հայացքների մասին (1880-1920 թթ.), «Քրիստոնեությունը և Հայաստանը» ժող., Ե., 2001, էջ 58-76:

⁹ Տե՛ս «Բազմավեպ», 1895, № 1, էջ 268-269 (հատված), 1905, № 2, էջ 292-300, 1908, № 3, էջ 2, 7:

¹⁰ Տե՛ս «Բազմավեպ», 1903, № 11, էջ 473-477:

Միաժամանակ նշում է, որ ռուսերեն լույս տեսնելուց հետո այն բնագրից թարգմանվել է հայերեն:

Ռուս դասականների ստեղծագործությունների գրաբար և արևմտահայերեն թարգմանությունները կատարվում էին երկու սկզբունքով՝ բնագրից և միջնորդ լեզվից (հիմնականում ֆրանսերենից, ավելի հազվադեպ՝ անգլերենից և գերմաներենից), որը հիմնականում պայմանավորված էր գրական առնչություններով և մշակութային ազդեցություններով, որոնց ձևավորման խաչմերուկում էին նաև Մխիթարյան միաբանությունում տպագրվող «Բազմավեպ» ամսագիրը և նրա աշխատակիցները:

Ի դեպ, «Բազմավեպ»-ում հաճախ կարելի է հանդիպել թարգմանիչների կողմից արված հղումների: Գիտակցելով բնագրի վերստեղծման դժվարությունները՝ թարգմանիչները անդրադառնում էին թարգմանական իրենց սկզբունքներին, նշում իրենց նկատառումները, բնագրից կամ միջնորդ լեզվից թարգմանված լինելը և այլն: Հարկ է նշել, որ թարգմանական հարցերի մասին գրում էին ոչ միայն թարգմանիչները, այլև նրանք, ովքեր զբաղվում էին թարգմանության տեսության հարցերով՝ հիմնավորելով տեսական գիտելիքների անհրաժեշտությունն ու կարևորությունն այդ գործում:

«Բազմավեպ»-ում տպագրված ռուսական պոեզիայի և որոշ արձակ ստեղծագործությունների թարգմանություններն ունեն իրենց ուրույն պատմությունը և կարևոր դեր են կատարել ռուս գրականության ճանաչման ու հայացման գործում: Թարգմանիչներն ազատորեն են մտնել թարգմանություններին. վերնագրեր են դրվել անվերնագիր բանաստեղծություններին, հաճախ դիմել են ազատ թարգմանության, կրճատումների կամ հավելումների և այլն:

Հարկ է նշել, որ ամսագրի տպագրության առաջին իսկ տարիներից ընթերցողին են ներկայացվել նաև Ի. Կոխլովի առակները, որոնց թարգմանիչ անունը նշված չէ: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ դրանց թարգմանիչը ամենայն հավանականությամբ եղել է Գ. Արք. Այվազովսկին («Երաժիշտք», «Կադնին և եղեգն», «Կատուն և սոխակը» և այլն)¹¹: Հետագայում՝ 1870 թ., նա Կոստանդնուպոլսում հրատարակում է Կոխլովի առակների իր թարգմանությունների ժողովածուն (մոտ 305 առակ)¹²: Հ. Ք. Քուշներյանը ևս, ով երկար տարիներ եղել է «Բազմավեպ»-ի թղթակիցը, թարգմանել ու տպագրել է Կոխլովի առակները, ռուս պոետների բանաստեղծությունները¹³, հատվածաբար նաև՝ Պուշկինի «Ճանապարհորդություն Էրզրում» ստեղծագործությունը¹⁴:

¹¹ Տե՛ս «Բազմավեպ», «Երաժիշտք», 1844, № 19, էջ 288, «Կադնին և եղեգն», «Կատուն և սոխակ», 1866, № 11, էջ 347:

¹² Տե՛ս Գ. Այվազեան, Առակք Յովհաննու Քոխլովի, Կ. Պոլիս, 1870:

¹³ «Բազմավեպ»-ում տպագրված Ք. Քուշներյանի թարգմանությունները հետագայում ընդգրկվում են նրա «Առակք. ծաղկաքաղ և ինքնագիր» գրքում, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1904:

¹⁴ Տե՛ս «Բազմավեպ», 1886, պ. Ա, էջ 4-22:

Ըստ արժանվույն պետք է գնահատել նաև բանաստեղծ, թարգմանիչ, գրական-հասարակական գործիչ Հովհաննես Պալյանին, որի մասին, ի դեպ, շատ քիչ տեղեկություններ կան. 1899-1905 թթ. տպագրվել է «Բազմավեպ», «Արևելյան մամուլ», «Ծաղիկ» պարբերականներում, թարգմանությունները կատարել է հիմնականում բնագրերից՝ ռուսերենից, ֆրանսերենից, անգլերենից, գերմաներենից (Պուշկին, Լերմոնտով, Նեկրասով, Նիկիտին, Չեխով, Տոլստոյ, Բայրոն, Շիլլեր, Հայնե...): Մոռացությունից փրկված պալյանական թարգմանություններն այսօր էլ կարող են համարվել այդ հեղինակներից կատարված հաջողված թարգմանություններ¹⁵:

Հովհ. Պալյանի թարգմանությունների մեծ մասը խոհափիլիսոփայական բնույթի են, համահունչ են «Բազմավեպ»-ի հիմնական ուղղվածությանը: Մարդկային կյանքի անցողիկության, մարդու և բնության ներդաշնակության, հոգու հավերժության, կյանքի իմաստի որոնման և բազմաթիվ այլ հարցերի են պատասխանում «Բազմավեպ»-ում տպագրված պալյանական թարգմանությունները¹⁶:

Այսպիսով, ռուս դասականների և նրանց ստեղծագործությունների մասին «Բազմավեպ» ամսագրում տպագրված հոդվածների և թարգմանությունների համառոտ անդրադարձն իսկ վկայում է, որ ռուս գրականությունը մշտապես եղել է խմբագրության աշխատակիցների ուշադրության տեսադաշտում:

Բանալի բառեր – *Մխիթարյան միաբանություն, Վենետիկ, «Բազմավեպ», ռուս գրականություն, քննադատություն, թարգմանություն*

РУЗАН ТЕР-ГРИГОРЯН – *На перекрестке литературных связей.* – Литературная жизнь армянского народа, волею его исторической судьбы, имела своеобразное развитие, обусловленное не только общественно-политической жизнью западных и восточных армян, но и культурным влиянием, литературными связями, эстетическими требованиями времени.

Связующим центром, объединившим западных и восточных армян, был и остается ежемесячный, издаваемый Конгрегацией мхитаристов (Венеция, остров Св.Лазаря) с 1843 года журнал «Базмавеп».

И.Крылов, И.Дмитриев, Г.Державин, А.Пушкин, М. Лермонтов, Н.Некрасов, Н.Гоголь, И.Тургенев, Л.Толстой, А.Чехов, М.Горький, Л.Андреев – вот далеко не полный перечень имен русских авторов, о которых в журнале «Базмавеп» печатались разного рода материалы: биографические сведения, рецензии, очерки, литературно-критические статьи. В ряде случаев они сопровождались публикацией переводов отдельных произведений. Кроме того, публиковались

¹⁵ Հովհ. Պալյանի թարգմանությունների մասին մանրամասն տե՛ս **Ռ. Ա. Տեր-Գրիգորյան**, Հովհաննես Պալյան բանաստեղծը և թարգմանիչը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 2005, № 1, էջ 136-144:

¹⁶ Մանրամասն տե՛ս «Բազմավեպ», 1903, թիւ Ժ, էջ 447, 1904, թիւ Թ, էջ 452, 503, 458, թիւ Ը, էջ 442-444, թիւ ԺԲ, էջ 532-534, թիւ Ը, էջ 378-381, 1905, թիւ Է, էջ 356-357, թիւ Գ, էջ 233, 270-272, 449-450, թիւ Թ, էջ 405-406:

статьи, посвященные вопросам русской истории, культуры. Публикации переводов зачастую сопровождались заметками переводчиков, в которых раскрывались переводческие принципы, выделялись трудности перевода, отмечался способ перевода – с оригинала или через язык-посредник.

Журнал «Базмавеп» был своеобразным перекрестком армяно-русских литературных связей, и в истории этих взаимосвязей ему принадлежит заметное место.

Ключевые слова: *конгрегация мхитаристов, Венеция, «Базмавеп», русская литература, критика, перевод*

RUZAN TER-GRIGORYAN – *At the Crossroad of Literary Links.* – The monthly magazine “Bazmavep”, issued from 1843 by Congregation of Mchitarist’s (Venice, St.Lazar Island) has occupied a peculiar place in the history of Armenian-Russian literary links. I.Krilov, I.Dmitriev, G.Derzhavin, A.Pushkin, M.Lermontov, N.Nekrasov, N.Gogol, I.Turgenev, L.Tolstoy, A.Chekhov, M.Gorki, L.Andreev: all these and other names appeared on the pages of “Bazmavep”. Different materials connected with these authors have been published in the magazine: biographical data, essays, literary criticism, translations of certain works, articles on Russian history and culture.

Key words – *Kongregation of mchitarists, Venice, <Bazmavep>, Russian literature, translation*

О ГРАНИЦАХ ЛИНГВИСТИКИ КАК НАУКИ И КАК УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

РУЗАН ГРДЗЕЛЯН

Наблюдаемый в последнее время экспансионизм в лингвистике привёл к размыванию междисциплинарных границ и как следствие к расширению предметных рамок языковедческой науки. В условиях новой, антропоцентрической, парадигмы вновь возникает необходимость уточнения как границ лингвистики, так и предмета ее исследования. Подчеркивая необходимость осознанного отношения к неизбежным изменениям исследовательских границ той или иной науки, А. А. Леонтьев пишет: «Один и тот же объект одной и той же науки может быть интерпретирован ею по-разному на различных исторических этапах ее развития. Следовательно, конфигурация предмета науки зависит не только от свойств объекта, но и от точки зрения науки в данный момент»¹.

В «данный момент» точка зрения лингвистики на язык – неизменный объект своего изучения – существенно отличается от прежнего подхода к языку, предполагающего преимущественно «инвентаризацию» языковых средств, накопление и классификацию языковых фактов и поиски ответа на вопрос «*Что* есть язык: какова его *структура* и каковы компоненты этой структуры?». Сегодня, в век мирового господства информации, в век, когда чаще всего интерпретация факта является важнее самого факта, лингвистика становится одной из тех наук, которая способна, интегрируя гуманитарные и естественнонаучные способы познания, разрешить сложнейшие вопросы, связанные со способами передачи информации, с правилами осуществления успешной коммуникации и эффективного воздействия на адресата. Таким образом, современная антропоцентрическая, прагматически ориентированная, функциональная лингвистика предполагает совершенно иной подход к изучению языка и прежде всего иную постановку своей исследовательской задачи: «Как устроен язык, каким образом и какими способами он хранит информацию, как его использовать для успешной передачи информации и эффективного воздействия на адресата?». Решению этой главной задачи лингвистической науки подчинены частные задачи, формулируемые и разрешаемые в рамках множества языковедческих дисциплин. Перечислим некоторые из них. **Лингвистическая философия** исследует роль языка в познании и структуре знания. Она ставит и решает преимущественно две задачи – выявление при помощи концептуального анализа естественного языка философски значимых концептов (например, «добро», «зло», «долг» и

¹ Леонтьев А. А. Язык, речь, речевая деятельность. М., 1969, с. 3-4.

др.), а также выявление особых правил языка при осуществлении коммуникации (логический анализ речевых актов). На основе философских воззрений на язык Л. Витгенштейна получили развитие такие исследовательские области, как прагмалингвистика, интерпретационная семантика и лингвистика текста². **Социоллингвистика** изучает соотношение языка и социума, «широкий комплекс проблем, связанных с социальной природой языка, его общественными функциями, механизмом воздействия социальных факторов на язык и той ролью, которую играет язык в жизни общества»³. Человек живет в социуме, а значит, так называемый «реальный мир» есть мир социальный, организованный в том числе и на основе языковых привычек членов социума. «Два разных языка никогда не бывают столь схожими, чтобы их можно было считать средством выражения одной и той же социальной действительности. Миры, в которых живут различные общества, – это разные миры, а вовсе не один и тот же мир с различными навешанными на него ярлыками»⁴. **Психоллингвистика** изучает взаимоотношение языка и человеческой психики, в частности психоллингвистике интересуют вопросы: «Симметрично ли устроен процесс распознавания звучащей речи и процесс ее порождения?»; «Чем отличаются механизмы овладения родным языком от механизмов овладения языком иностранным?»; «Какую информацию о личности говорящего можно получить, изучая определенные аспекты его речевого поведения?»⁵. **Когнитивная лингвистика** изучает вербализованные формы мысли; «когнитивная наука занимается в основном сверхглубинной семантикой и интересуют ее в первую очередь содержательные аспекты языковых форм. ... Нередко поэтому специфику когнитивной науки связывают с ее ориентацией на исследование конструирования значения, его динамики, сложности формирования значения в пределах разных конструкций и в дискурсе»⁶. **Политическая лингвистика** «занимается изучением использования ресурсов языка как средства борьбы за политическую власть и манипуляции общественным сознанием»⁷. **Юридическая лингвистика** рассматривает язык сквозь призму законов, а также законы сквозь призму языка⁸. **Этнолингвистика** «в суженном и специальном понимании является той отраслью языкознания, которая ставит и решает проблемы языка и этноса, языка и культуры, языка и народного менталитета, языка и мифологии»⁹. **Лингвокультурология** изучает взаимоотношение языка и культуры,

² См. Арутюнова Н. Д. Лингвистическая философия // «Лингвистический энциклопедический словарь». М., 1990, с. 269-270.

³ Швейцер А. Д. Социоллингвистика // «Лингвистический энциклопедический словарь». М., 1990, с. 481-482.

⁴ Сепир Э. Статус лингвистики как науки // <http://www.philology.ru/linguistics1/sapir-93c.htm>

⁵ «Энциклопедия Кругосвет» // <http://www.krugosvet.ru/>

⁶ Кубрякова Е. С. О когнитивной лингвистике и семантике термина «когнитивный» // <http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01a.htm>

⁷ Чудинов А. П. Политическая лингвистика // http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks319274

⁸ Голев Н. Д. Юридический аспект языка в лингвистическом освещении // «Юрислингвистика. Проблемы и перспективы». Барнаул, 1999, с. 11-58.

⁹ Толстой Н. И. Этнолингвистика в кругу гуманитарных дисциплин // <http://www.philology.ru/linguistics1/tolstoy-95a.htm>

«репрезентацию в языке фактов культуры»¹⁰. О важности лингвистических исследований для изучения культуры говорил и Э. Сепир: «Язык приобретает всё большую значимость в качестве руководящего начала в научном изучении культуры. В некотором смысле система культурных стереотипов всякой цивилизации упорядочивается с помощью языка, выражающего данную цивилизацию»¹¹. В свою очередь М. Хайдеггер, определяя столь ёмкое и востребованное в наши дни понятие «картины мира», относит науку к «сущностным явлениям Нового времени»¹². Лингвистика в Новое время претерпела ряд изменений, касающихся в первую очередь ее эпистемологии, методологических подходов и предметов исследования. В частности, она разработала методы лингвокультурологического анализа языка и уже этим вписалась в общий контекст современной науки и Нового времени. Согласно М. Хайдеггеру, Новое время «ознаменовано тем, что человеческая деятельность понимается и организуется как культура», которая в наши дни реализует верховные ценности «путем культивирования высших человеческих достоинств. Из сущности культуры вытекает, что в качестве такого культивирования она начинает в свою очередь культивировать и себя, становясь таким образом культурной политикой»¹². Излишне говорить, что в эпоху «культурной политики» крайне востребованными оказываются гуманитарные исследования, ориентированные на выявление культурной составляющей человеческого бытия как в диахронном, так и в синхронном срезе. **Нейролингвистика** исследует мозговые механизмы речевой деятельности. Данные лингвистики помогают понять, как организована в мозгу языковая информация, например, как организованы и как хранятся слова в ментальном лексиконе, как в мозгу слова объединяются в словосочетания и предложения, как кодируется и декодируется структурная и семантическая информация, как происходит овладение языком постигающего родной язык ребенка и изучающего неродной язык взрослого человека¹³.

Говоря о расширении и дроблении той или иной научной дисциплины, М. Хайдеггер обосновывал необходимость и неизбежность таких преобразований: «Каждая наука в качестве исследования опирается на проект той или иной ограниченной предметной сферы и потому необходимо оказывается частной наукой. А каждая частная наука в ходе производимого ей методического развертывания исходного проекта вынуждена дробиться на конкретные поля исследования. Такое дробление (специализация) никоим образом не есть простое фатальное побочное следствие растущей необозримости исследовательских результатов. Оно не неизбежное зло, а существенная необходимость науки как исследования. Специализация не следствие, а основа прогресса всякого исследования»¹⁴. Таким образом, даже беглое перечисление ограниченного числа языковедческих дисциплин, большинство из которых сформировалось в последнее время, позволяет

¹⁰ **Алефиренко Н. Ф.** Лингвокультурология: Ценностно-смысловое пространство языка. М., 2010, с. 16.

¹¹ **Сепир Э.** Указ. соч. // <http://www.philology.ru/linguistics1/sapir-93c.htm>

¹² **Хайдеггер М.** Время картины мира // <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/6330>

¹³ См. Википедия // <https://ru.wikipedia.org>

¹⁴ **Хайдеггер М.** Указ. соч. // <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/6330>

сделать вывод о развитии современной лингвистической науки и о расширении границ лингвистики. Данный факт лишний раз заставляет задуматься о месте лингвистики среди прочих наук.

Лингвистика является одной из тех наук, которую традиционно относят к филологии. Однако до сих пор нет относительно точного определения того, что есть филологическое знание. Наиболее часто филология определяется как комплекс наук, исследующих текст, и чаще всего понимается как содружество языкознания и литературоведения¹⁵. Одно неоспоримо: исследователи, занимающиеся эпистемологическими проблемами филологии, в частности науки о языке, лингвистику как общую теоретическую науку прямо или косвенно выводят за рамки филологии. Так, Д. С. Лихачев, говоря о развитии и расширении наук, справедливо считает, что, расширяясь, науки не только дифференцируются: «Количество наук действительно возрастает, но появление новых идет не только за счет их дифференциации и “специализации”, но и за счет возникновения связующих дисциплин. <...> Роль филологии именно связующая, а потому и особенно важная. Она связывает историческое источниковедение с языкознанием и литературоведением. <...> Она соединяет литературоведение и языкознание в области изучения стиля произведения — наиболее сложной области литературоведения. По самой своей сути филология антиформалистична, ибо учит правильно понимать смысл текста, будь то исторический источник или художественный памятник»¹⁶. Итак, Д.С.Лихачев выделяет три особенности филологии как науки – ее связующий характер, текст как объект изучения и антиформалистичность. Совершенно очевидно, что лингвистика как содружество частных научных дисциплин только лишь отчасти может иметь связующий характер; объектом изучения лингвистики, в том числе в случае исследования различных аспектов текста, является язык (но не только текст); наконец, лингвистику нельзя назвать наукой, методология которой свободна от формализованности.

С. С. Аверинцев определяет филологию как «содружество гуманитарных дисциплин – лингвистической, литературоведческой, исторической и др., изучающих историю и выясняющих сущность духовной культуры человечества через языковой и стилистический анализ письменных текстов»¹⁷. Таким образом, С. С.Аверинцев определяет филологию как одно из проявлений общего гуманитарного знания, объединяющих науки, исследующие письменный текст. Тем самым филологии отводится определенное место в ряду гуманитарных наук. При этом Аверинцев отмечает, что в наше время с методологической точки зрения, а также с точки зрения «конститутивных принципов» филология оказывается в весьма сложных отношениях «с некоторыми жизненными и умственными тенденциями новейшего времени»¹⁷. В частности, «новые и заманчивые возможности, в том числе и для гуманитарных наук, связаны с

¹⁵ См. alleng.ru/d/inform/inform013.htm

¹⁶ Лихачев Д. С. О филологии // <http://philologos.narod.ru/texts/Lihachev/index.htm>

¹⁷ Аверинцев С. С. Филология // «Большая советская энциклопедия». Издание 3-е, том 27 // http://philologos.narod.ru/texts/aver_philol.htm

исследованиями на уровне "макроструктур" и "микроструктур": на одном полюсе – глобальные обобщения, на другом – выделение минимальных единиц значений и смысла. Но традиционная архитектура Ф., ориентированная на реальность целостного текста и тем самым как бы на человеческую мерку (как античная архитектура была ориентирована на пропорции человеческого тела), сопротивляется таким тенденциям, сколь бы плодотворными они ни обещали быть»¹⁸.

Аверинцев также отмечает, что «для современности характерны устремления к формализации гуманитарного знания по образу и подобию математического и надежды на то, что т. о. не останется места для произвола и субъективности в анализе. Но в традиционной структуре Ф., при всей строгости её приёмов и трезвости её рабочей атмосферы, присутствует нечто, упорно противящееся подобным попыткам. <...> Ф. едва ли станет когда-нибудь "точной" наукой. Филолог, разумеется, не имеет права на культивирование субъективности; но он не может и оградить себя заранее от риска субъективности надёжной стеной точных методов»¹⁷. Таким образом, Аверинцев очень точно определяет те методологические расхождения, которые наличествуют между гуманитарными науками в целом и филологией как частной отраслью гуманитарного знания. Во-первых, для современных гуманитарных наук, безусловно, характерна направленность исследований, с одной стороны, на анализ – выявление и вычленение – минимальных единиц своего объекта исследования, а с другой – на синтез, на моделирование виртуальных объектов, на выявление когерентных качеств объекта исследования. Во-вторых, для них тем не менее в определенной степени характерно стремление к формализации методов анализа. Филологические (но не гуманитарные!) исследовательские методы в большой степени сопротивляются «разъятию текста на части», «анатомическому» его исследованию, «раскладыванию по полочкам» его смысловых частей.

Итак, Аверинцев метко попадает в тот самый «нерв», в ту самую больную для филологии точку – она сложно вписывается в современный научный контекст и поневоле часто выпадает из обоймы современной научной методологии, а в ряду гуманитарных наук становится особым «заповедным уголком». В этом смысле филологии присущ некий налет методологической старомодности, винтажности. Возможно, здесь есть и своего рода противоречие: современная антропоцентрическая и при этом функционально, прагматически ориентированная научная парадигма со своей особой методологией становится маловостребованной со стороны, пожалуй, самой «человечной» из всех гуманитарных наук. Возможно, филологии еще предстоит уточнить как свою методологию, так и предмет своего исследования и, действительно, стать своеобразным связующим звеном между современными гуманитарными науками, вписаться в рамки современной гуманитарной научной парадигмы. В частности, развитие таких научных направлений, как когнитивное и психологическое литературоведение, социология литературы, культурологические аспекты

¹⁸ Там же.

литературоведения позволяют взглянуть на художественный текст с иной, нетрадиционной точки зрения, но, возможно, при этом несколько выводят литературоведение за рамки филологии.

Что же касается лингвистики, то она относима к филологии только лишь в определенной своей части – как наука, изучающая особенности письменных текстов. В остальном же лингвистика сегодня – одна из передовых гуманитарных наук, уже создавшая в рамках современной научной парадигмы достаточно разветвленную сеть межпредметных связей и междисциплинарных направлений.

Как и любая наука, лингвистика является учебной дисциплиной, и как учебная дисциплина она должна быть определенным образом структурирована. В связи с этим нелишне задаться вопросом: в какой мере университетский курс той или иной науки должен отражать ее современное состояние? Иными словами, каким должно быть содержание образования – статичным, традиционным, находящимся в рамках хрестоматийных, классических знаний или динамичным, новаторским, постоянно меняющимся вслед за достижениями современной научной мысли? Очевидно, что оптимальным в данном случае будет соблюдение «золотой середины» – содержание университетского образования должно быть двучастным и отражать как «канонические» знания, так и современные научные достижения. Без второй составляющей невозможно подготовить современных специалистов, способных интегрироваться в общественную, культурную, научную и производственную жизнь общества. Любимец студентов Д. И. Менделеев так понимал миссию университетского образования: «Наука бесконечна, в ней являются с каждым днем новые и новые задачи, и университетское образование должно стараться возбудить желание внести свою лепту в сокровищницу науки»¹⁹.

В условиях коммерциализации современного университетского образования, казалось бы, становится второстепенным получение теоретических знаний, которые должны бы уступить место обучению сугубо практическим умениям и навыкам, востребованным на рынке труда. Однако современное общество не только прагматически ориентированно, оно также является информационным, мультикультурным и глобализованным, и в нем оказываются востребованными именно теоретические знания²⁰. «Таким образом, ученый, занимающийся разработкой теоретического знания – а такова преимущественно сфера университетской науки, особенно фундаментальной, – вольно или невольно через свой предмет размышляет о мире в масштабе не локальном или научном, а глобальном»²¹. Кроме того, сегодня, как отмечают исследователи, вопреки коммерциализации и прагматизму образовательной сферы, как никогда важно усилить просветительскую роль университета. Еще испанский философ и социолог Хосе Ортега-и-Гассет говорил о том, что университету необходимо вернуть

¹⁹ Цит. по: Соколова Т. Человек своеобычный // <http://www.pravoslavie.ru/put/35640.htm>

²⁰ См. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. М., 2004, с. 74-79.

²¹ Сохраняева Т. В. К вопросу о культурной миссии современного университета // «Вестник МГТУ». Том 9, 2006, № 1, с. 114-119.

«его центральную задачу — «просветить» человека, приобщить его к полноте культуры своей эпохи, открыть ему с ясностью и необходимостью огромный настоящий мир, в который он должен втиснуть свою жизнь, чтобы она стала аутентичной. Я сделал бы из «факультета культуры» ядро университета и всего высшего образования»²². Таким образом, в современном обществе востребованы не только конкретные, прагматически направленные, узкоспециальные знания. Поэтому университет сегодня должен также стремиться выполнить миссию просветительства, налаживания межкультурных связей. Содержание образования, вероятно, должно быть трехчастным – включать как классические общетеоретические предметы по той или иной специальности, дающие базовые знания и общую эрудицию, частные предметы, обеспечивающие узкую специализацию и возможность идти вровень с современными научными тенденциями, а также межпредметные дисциплины, позволяющие развивать гибкость профессионального мышления, умение рассматривать объект исследования в широком научном и культурном контексте.

В современном университетском образовании лингвистика как учебная дисциплина как раз образует три указанные группы предметов: общелингвистические, частнолингвистические дисциплины и междисциплинарные предметы. Такие дисциплины, как введение в языкознание, общее языкознание, лингвистическая типология, теория перевода, фонетика, фонология, морфология, синтаксис, лексикология, семантика, изучаемые в синхронном и диахронном аспектах, «образуют в совокупности фундамент лингвистического знания. Без знания этих дисциплин невозможно успешное овладение другими областями лингвистики»²³. Традиционные дисциплины, как обще-, так и частнолингвистические, позволяют получить фундаментальные знания в области лингвистической науки, а также развивают системное и аналитическое мышление. Все эти дисциплины были, есть и будут основой языковедческого образования, без чего невозможно стать профессиональным лингвистом, исследователем в области современных направлений. Однако в век антропоцентрической лингвистики и в целом антропоцентрически ориентированной науки, а также бурного развития многих гуманитарных областей, когда в мире большое внимание уделяется проблемам межкультурного взаимодействия и взаимопонимания, разработке эффективных средств и способов передачи информации, невозможно представить себе лингвистическое образование, ограниченное традиционными рамками. Сегодня становятся востребованными те междисциплинарные и прикладные области лингвистики, которые **способствуют** развитию межкультурной, корпоративной, а также межличностной коммуникации, которые изучают особенности коммуникативного поведения человека, способы кодирования и декодирования информации, ее извлечения из долговременной памяти языка, способы воздействия информации на человека.

²² Ортега-и-Гассет Х. Миссия университета // <http://www.strana-oz.ru/2002/2/missiya-universiteta>

²³ Сусов И. П. Введение в теоретическое языкознание (электронный учебник) // <http://homepages.tversu.ru/~ips/0.htm>

При этом следует отметить тот немаловажный факт, что все новые области лингвистического и шире – гуманитарного – знания востребованы в первую очередь самими учащимися, которые неизменно проявляют большой интерес именно к современным лингвистическим дисциплинам и стремятся, внутри филологического факультета, традиционно предлагающего и филологические знания, получить именно современное широкое гуманитарное образование, которое позволило бы им стать специалистами на стыке лингвистики, культурологии, литературоведения, психологии, социологии, когнитивистики, политологии, юриспруденции, антропологии и этнографии. Следовательно, содержание университетского лингвистического образования должно постоянно модифицироваться и идти вровень с научными достижениями, предлагая студентам как современные знания и множество узкоспециальных и междисциплинарных предметов, так и современные специальности. Хотелось бы строить современное лингвистическое образование, помня слова Э. Сепира о том, что «языкознание одновременно одна из самых сложных и одна из самых фундаментальных наук»²⁴.

Ключевые слова: предмет лингвистики, филология, гуманитарное знание, междисциплинарность, лингвистические учебные дисциплины

ՌՈՒԶԱՆ ԳՐԶԵԼՅԱՆ – Լեզվաբանության և լեզվագիտական ուսումնական առարկաների սահմանները – Հոդվածը նվիրված է արդի լեզվաբանության առարկայի ճշգրտմանը մարդակենտրոն գիտակարգի տեսանկյունից: Փորձ է արվում նաև հստակեցնել լեզվաբանության դերը և նշանակությունը մի կողմից՝ բնասաիրության ոլորտում, իսկ մյուս կողմից՝ ընդհանուր հումանիտար ուսումնասիրությունների շրջանակներում: Մարդակենտրոն լեզվաբանությունը մեր օրերում իթանեց միջառարկայական կապերի զարգացումը և հանգեցրեց ուսումնական նոր առարկաների ներդրմանը:

Բանալի բառեր – լեզվաբանության առարկան, բնասաիրություն, հումանիտար գիտելիք, միջառարկայական կապեր, լեզվագիտական ուսումնական առարկաներ

ROUZAN GRDZELYAN – On the borders of Linguistics as a science and an academic discipline. – Article is devoted to clarifying the subject of modern Linguistics from the perspective of the anthropocentric scientific paradigm. An attempt is made to clarify the importance of Linguistics, on the one hand, in the context of philology, and on the other hand, in the context of the overall humanitarian knowledge. In our days anthropocentric Linguistics stimulated development of interdisciplinary relationships and the emergence of new linguistic subjects.

Key words: the object of linguistics, philology, humanitarian knowledges, interdisciplinary links, linguistic subjects

²⁴ Сепир Э. Указ. соч. // <http://www.philology.ru/linguistics1/sapir-93c.htm>

КАТЕГОРИЯ ОПРЕДЕЛЕННОСТИ/НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ В ПОВЕСТЯХ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

ДИАНА ГАЗАРОВА

В произведениях С. Довлатова встречаются самые разнообразные способы выражения категории определенности/неопределенности (О/НО): неопределенные и определительные местоимения, указательные местоимения, местоименное числительное *один*, односоставные конструкции. Однако произведения С. Довлатова, посвященные описанию жизни в эмиграции, особенно изобилуют грамматико-семантическими проявлениями категории О/НО. И это, на наш взгляд, неслучайно. Само понятие «эмиграция» представляет для С. Довлатова нечто неопределенное и неясное, о чем он неоднократно говорит:

В эмиграции было что-то нереальное. Что-то, напоминающее идею загробной жизни («Иностранка»).

В эмиграции дело запутывается еще больше («Марш одиноких»).

На словах эмиграция казалась реальностью. На деле – сразу возникало множество проблем («Иностранка»).

Это объясняется и тем, что эмиграция направлена, нацелена на будущее, которое обычно, а в чужой стране – тем более, бывает неопределенным:

Наша тема – Россия и ее будущее. С прошлым все ясно. С настоящим – тем более: живем в эпоху динозавров. А вот насчет будущего есть разные мнения. Многие даже считают, что будущее наше, как у раков, – позади («Филиал»).

Таким образом, категория О/НО проявляется уже на лексическом уровне. В настоящей статье мы рассмотрим четыре повести Сергея Довлатова: «Иностранку» и «Марш одиноких», посвященные описанию жизни в эмиграции, и «Чемодан» и «Наши» – сборники историй, происшедших с автором в различные периоды его жизни, но все эти истории произошли на родине. На примере этих повестей мы попытаемся показать и доказать, что эмигрантские произведения Довлатова неслучайно пронизаны самыми различными средствами выражения категории О/НО. Мы рассмотрим неопределенные местоимения (НМ) и односоставные предложения, разнообразие их значений и функций в произведениях С. Довлатова.

Местоимения с *-то* вызывают особый интерес как средства выражения категории О/НО. Данные местоимения выражают значение неопределенности, неизвестности, и во всех рассматриваемых повестях они используются практически в равной мере (23 примера в «Чемодане», 27 – в «Иностранке», 20 – в «Марше одиноких»). Однако интересно, что в повестях «Чемодан» и «Наши» (условно назовем эти повести доэмигрантскими, руководствуясь не местом их публикации, а местом описываемых в них событий) чаще всего

местоимения с **-то** употребляются в значении собственно неопределенности, когда говорящий не помнит или не знает, субститутом кого или чего является местоимение:

*Вместо пепельницы я использовал банку с **каким-то** чернильным раствором («Чемодан»).*

*Поступила, если не ошибаюсь, в **какое-то** спортивное издательство («Чемодан»).*

*Шлиппенбах позвонил в бутафорский цех **какому-то** Чипе («Чемодан»).*

*Он стал административным работником. Он был директором **чего-то**. Или заместителем директора по **какой-то** части («Наши»).*

Что же касается повестей «Иностранка» и «Марш одиноких», полностью посвященных жизни в эмиграции, то здесь НМ используются, чтобы выразить незначительность, а подчас и пренебрежительность. Автор как бы подчеркивает ненужность конкретизации того или иного референта, указывает, что все это не нуждается в снятии неопределенности.

*А потом начались **какие-то** встречи около синагоги. **Какие-то** «Памятки для отъезжающих». **Какие-то** разговоры с иностранными журналистами («Иностранка»).*

*Затем началась эмиграция. И повалил народ обратно, в евреи. Замелькали **какие-то** бабушки из города Шклова. **Какие-то** дедушки из Бердянска. Мой знакомый Пономарев специально в Гомель ездил, тетку нанимать («Марш одиноких»).*

– Может, – спрашиваю, – в госпиталь тебя отвезти?

– Не стоит. Я все это косметикой замажу.

– Тогда звони в полицию.

*– Зачем? Подумаешь, событие – испанец дал **кому-то** в глаз. Вот если бы он меня зарезал или пристрелил («Иностранка»).*

Последний пример особенно интересен: даже в том случае, когда у местоимения вполне определенный референт, употреблено местоимение с **-то**, тем самым автор как бы подчеркивает одноликость, присущую эмиграции, т.е. референт воспринимается именно как 'кто-то незначительный', как 'один из многих, тысячи ему подобных'.

В повестях «Чемодан» и «Наши» НМ с **-то** используются в тех случаях, когда референт неизвестен говорящему или говорящий не помнит референта, и во всех этих случаях мы можем говорить о собственно неопределенности:

*Собираясь в редакцию, я натянул уродливую лыжную шапочку, забытую **кем-то** из гостей («Чемодан»).*

*Только Лихачев молчал. Видно, думал о **чем-то** («Чемодан»).*

В «Иностранке» и «Марше одиноких» НМ служат для усиления неясности происходящего и его незначительности в силу этой неясности. Точнее, происходящее не то чтобы незначительно, просто оно повторяется изо дня в день и, как и многое в эмиграции, не совсем понятно участникам ситуации. Здесь мы можем говорить об относительной, факультативной неопределенности, которая в произведениях С. Довлатова обрастает добавочными оттенками. Само построение конструкций и столь частое употребление в них НМ свидетельствуют не столько о нерелевантности

референта, сколько о нерелевантности и незначимости самого действия в ситуации всеобщей неопределенности. Можно утверждать, что в эмигрантских повестях С. Довлатова преобладает общая неопределенность. Что же касается ее частных проявлений, то здесь правильнее говорить не о неопределенности, а о незначительности происходящего и отсутствии нужды в определенности, поскольку семантическое наполнение понятия «эмиграция» остается неопределенным. Автор как бы подчеркивает, что не нужно конкретизировать частное, так как общее явление – эмиграция – остается до конца невыявленным.

Рано утром я выхожу за газетой. С кем-то здороваюсь. Покупаю горячие булочки к завтраку. Начинается день. И я к нему готов («Марш одиноких»).

Колонки редактора появились не от хорошей жизни. Необходимо было что-то доказывать уважаемой публике. О чем-то просить. Освещать какие-то подробности редакционного быта («Марш одиноких»).

И настолько всё, связанное с новой, эмигрантской, жизнью, неясно и абстрактно, что часто в конструкциях с неопределенными местоимениями употребляется слово «вроде»: автору всё кажется каким-то подобием, поскольку происходящее ново и не всегда понятно:

Местных жителей у нас считают чем-то вроде иностранцев. Если мы слышим английскую речь, то настораживаемся («Иностранка»).

У них получилось что-то вроде гражданского брака («Иностранка»).

В четверг Маруся получила 73 доллара. Что-то вроде стипендии («Иностранка»).

Маруся испытывала что-то вроде любви к этому гордому, заносчивому, агрессивному неудачнику («Иностранка»).

Автор как бы не осмеливается называть явления своими именами, потому что все в эмиграции воспринимается по-новому, по-другому.

Часто НМ с **-то** могут обозначать не неопределенность, а пренебрежительное отношение говорящего к вполне определенному явлению. Налицо, так сказать, противоречие: неопределенное местоимение – и вполне определенный референт. У С. Довлатова много примеров, где НМ указывает именно на отношение говорящего к высказываемому.

Нас читает и поддерживает Брайтон. Там живут энергичные, предприимчивые люди. Их не волнуют отвлеченные, литературно-философские проблемы. Им нужны практические сведения, реклама, хроника, бизнес. Ну и конечно спорт. И больше ничего... А мы им предлагаем какие-то дискуссии («Марш одиноких»).

Марусе вспоминались лишь черты его давнишнего присутствия. Какие-то улыбки на лестнице. (Возможно, она принимала Рафаэля за человека из домовой хозобслуги.) Какие-то розы, брошенные в ее сторону из потрепанной автомашины. Протянутые Левушке конфеты за четыре цента («Иностранка»).

Здесь употребление НМ в их первом, собственно неопределенном значении кажется не совсем уместным, ибо местоимения выполняют совершенно другую функцию: с одной стороны, они лишь показывают, как

незначительно все происходящее для говорящего, а с другой – на то, что ему неясна цель действий, о которых говорится.

Что касается местоимений с *-нибудь*, то в этих случаях референт не фиксирован, не выбран, а потому в данных местоимениях присутствует сема «альтернативы». Е. В. Падучева противопоставляет местоимения с *-то* и *-нибудь* как собственно-неопределенные и нереферентные. По ее мнению, если говорящий не имеет в виду конкретного референта, то референта на данный момент и не существует, поэтому местоимения типа *-нибудь* она называет нереферентными¹. Между тем нужно учитывать, что референт просто не выбран, но он, безусловно, существует.

Исследователи отмечают такой признак различия местоимений с *-то* и *-нибудь*, как наличие/отсутствие альтернативы. В частности, О. Н. Селиверстова отмечает: «Местоимения с *-нибудь* всегда показывают, что актантной позиции соответствует некоторый выбор альтернатив, создаваемый элементами описываемого множества или членами класса, но при этом актантная позиция будет (должна, может и т. д.) или была бы (если бы событие реализовалось) заполнена только одной (или иногда – по крайней мере одной, но не всеми) из возможных альтернатив. Напротив, местоимения с *-то* указывают на отсутствие альтернативы или – в некоторых условиях – не несут информации о наличии альтернативы»².

Местоимения с *-нибудь* часто бывают равнозначны выражениям *кто бы то ни был, что бы то ни было, кто/что угодно*. С. А. Крылов и Е. В. Падучева относят их к экзистенциальным, которые «предполагают существование класса объектов с некоторыми свойствами, но не вводят в рассмотрение никакого конкретного объекта из данного класса (“Петя хочет жениться на какой-нибудь студентке”»)³.

– *Хорошо, – сказала Муся, – ну, положим, я все это изложу. И что же дальше? – Дальше мы все это напечатает. Ваш случай будет для кого-нибудь уроком. – Кто же это напечатает? – спросила Муся. – Кто угодно* («Иностранка»).

Наличием альтернативы и обусловлено частое употребление местоимений с *-нибудь* в условных, вероятностных, ирреальных высказываниях.

– *Плохо, – говорила Маруся, – что вы женаты. Мы бы поладили... А главное, ваша жена – потрясающе интересная дама. Через месяц завела бы себе кого-нибудь получше* («Иностранка»).

– *Хорошо бы в жалобную книгу написать. Или позвонить куда-нибудь* («Марш одиноких»).

В рассматриваемых нами произведениях С. Довлатова очень часто встречаются НМ с *-нибудь*. Во всех случаях они использованы в значении

¹ См. Падучева Е. В. Высказывание и его соотносительность с действительностью (Референциальные аспекты семантики местоимений). М., 1985; Падучева Е. В. Кто же вышел из «Шинели» Гоголя? (О подразумеваемых субъектах неопределенных местоимений) // «Известия РАН», 1997, № 2.

² Селиверстова О. Н. Местоимения в языке и речи. М., 1988, с. 106.

³ Крылов С. А., Падучева Е. В. Местоимение // «Лингвистический энциклопедический словарь». М., 1990, с. 295.

альтернативы, выбора. Однако, что интересно, в доэмигрантских повестях «Наши» и «Чемодан» встречаются такие конструкции с НМ с **-нибудь**, которые указывают на дистрибутивность, повторяемость того или иного действия, причем всегда – в прошлом:

*Что-то привлекло ее внимание за кадром. Может, **какая-нибудь** бродячая собака. Позади, за деревьями, виднелся фасад царскосельского Лицея («Чемодан»).*

*То есть иногда я вдруг становился участником **какой-нибудь** районной химической олимпиады («Наши»).*

*Тётка редактировала Юрия Германа, Корнилова, Сейфуллину. Даже Алексея Толстого. И о каждом знала **что-нибудь** смешное («Наши»).*

В эмигрантских же повестях «Иностранка» и «Марш одиноких» конструкции с НМ с **-нибудь** всегда устремлены в будущее, которое неопределенно вообще, а в эмиграции – тем более:

*– Напиши об Америке. Возьми **какой-нибудь** сюжет из американской жизни. Ведь ты живешь здесь много лет («Иностранка»).*

*Так что не суетись и занимайся английским. **Что-нибудь** подвернется («Иностранка»).*

*Хапнут завтра Советы **какую-нибудь** Полинезию. А мы в припадке благородного негодования отменим симпозиум. **Какой-нибудь** биологический форум по изучению ящериц. Да что там – экспорт устриц приостановим. В общем, не дадим цветка! Пусть мучаются («Марш одиноких»).*

Таким образом, можно сделать вывод, что в рассматриваемых произведениях местоимения с **-то** и **-нибудь**, помимо значения собственно неопределенности, чаще всего служат для указания на незначительность явлений и событий в контексте общей неопределенности понятия «эмиграция».

Основными синтаксическими средствами выражения категории О/НО являются односоставные предложения. Относительно определенно-личных и обобщенно-личных конструкций отметим, что они встречаются в произведениях С. Довлатова сравнительно мало, но мы можем сказать, что в данных конструкциях преобладает значение обобщенного лица. Говоря об обобщенно-личных предложениях, Н. С. Валгина отмечает: «Предложения данного типа распространены и в описаниях, в тех случаях, когда они помогают нарисовать картину типичного закономерного в данной ситуации протекания действия или состояния. Именно эта типичность и становится ситуативной основой значения обобщенности»⁴.

*Выбирая между дураком и негодяем, поневоле **задумаешься**. **Задумаешься** и **предпочтешь** негодяя («Марш одиноких»).*

Для обобщенно-личных предложений с главным членом, выраженным глаголом в форме 2-го лица, характерны две ступени обобщения:

1-я ступень: говорящий квалифицирует свое действие не как единичное, а неоднократно повторяющееся для него, то есть обобщенное только по отношению к нему самому⁵.

⁴ Валгина Н. С. Синтаксис современного русского языка. М., 1991, с. 170.

⁵ См. Осипова Э. Н. Русский синтаксис: односоставность предложения. Архангельск, 2009, с. 67.

Наконец мы эмигрировали. Живем в Америке. Присматриваемся к окружающей действительности. Спросишь у любого американца:

– Как дела?

– Фаин! – отвечает («Марш одиноких»).

Обычность, повторяемость действия передается специальной лексемой, глаголом *бывало* в форме прошедшего времени, в содержательной структуре которого сема итеративности, повторяемости⁶.

– А на Тамбовщине сейчас, поди, июнь... Малиновки поют... Выйдешь, бывало, на дальний плес («Марш одиноких»).

2-я ступень обобщения связана с распространением говорящим своего действия на «любое лицо, уже оказавшееся с ним в одной группе или потенциально могущее оказаться в подобных условиях»⁷.

В таких делах, если начнешь прислушиваться, одно расстройство («Иностранка»).

Взглянешь на много соотечественника – действительно, от гориллы. Причем недавно («Марш одиноких»).

В этих случаях «говорящий сознает, что действие в подобной ситуации может быть присуще любому лицу, и стремится подчеркнуть это, для чего употребляет форму 2-го лица, а не форму 1-го лица, так как последняя определенно относит действие к самому говорящему»⁸.

Отметим, что в эмигрантских произведениях С. Довлатова чаще употребляются обобщенно-личные предложения с 1-й ступенью обобщения, когда говорящий с помощью формы 2-го лица передает типичность, повторяемость действий.

Что же касается повестей «Чемодан» и «Наши», то интересно отметить, что в этих произведениях нам не встретились определенно-личные предложения в значении обобщения. В этих повестях определенно-личные предложения указывают как раз на вполне определенное лицо (на I или II и уж никак не на III – обобщенное):

– Желаешь рюмку водки? – Давай («Наши»).

– Нужен узбек. Возьмешься за это дело? – Ладно, – говорю, – но я тебя предупреждаю. Очерк будет социально значимым («Чемодан»).

Однако чаще всего в эмигрантских повестях С. Довлатова употребляются неопределенно-личные конструкции:

В душу не лезут. Здесь это не принято. Если разводятся с женой, идут к юристу. (А не к Толику – водку жрать.) О болезнях рассказывают врачу. Сновидения излагают психоаналитику. Идейного противника стараются убедить. А не бегут жаловаться в первый отдел («Марш одиноких»).

В Тегеране захватили американское посольство («Марш одиноких»).

Говорят, здесь продают марихуану и оружие. Меняют иностранную валюту. Заключают подозрительные сделки («Иностранка»).

«В неопределенно-личных предложениях внимание сосредотачивается на

⁶ См. Казарина В. И. Современный русский синтаксис. Структурная организация простого предложения. Елец, 2007, с. 160.

⁷ Осипова Э. Н. Указ. соч., с. 67.

⁸ Там же, с. 68.

факте, событии, действии. Действующее лицо остается либо необозначенным, так как указание на него, с точки зрения говорящего, несущественно, либо оно неопределенно или неизвестно, и потому указание на него невозможно <...> Значение неопределенности лица отнюдь не влечет за собой снижения его активности как производителя действия, только сам по себе этот производитель действия не имеет значения, важно лишь производимое им действие»⁹.

В употреблении неопределенно-личных конструкций также наблюдаются интересные тенденции. Как отмечает В. Казарина, форма множественного числа глагольного предикатива (сказуемого) в неопределенно-личных предложениях не имеет значения множества. Действующим может быть и одно лицо, и многие лица. Оно может быть вполне определенным, на что есть контекстуальные или ситуативные указания¹⁰. «Круг действующих, но не вербализованных лиц в структурной организации неопределенно-личных предложений нередко подсказывается обстоятельствами, как правило, представляющими пространственную характеристику действия <...> Прямых указаний на действующие лица предложения могут и не содержать, однако круг действующих лиц мысленно может быть ограничен сферой их деятельности»¹¹. Примечательно, что в повестях «Наши» и «Чемодан» встречаются именно такие употребления неопределенно-личных конструкций. Сравним:

*Только что явился покупатель. Сейчас ему **выдадут** телевизор. Жди («Чемодан»).*

*В деканате **заговорили** про наш моральный облик («Чемодан»).*

В основном больные гуляли поодиночке. Некоторые сдержанно и отрешенно жестикулировали. Я не испытывал страха, только жалость.

*Наконец **позвали** моего дядю. К моему удивлению, дядя выглядел оживленным и бодрым. Он даже немного загорел. Сказал, что **кормят** хорошо. А главное, **разрешают** подолгу быть на свежем воздухе («Наши»).*

*Мой дядя хотел застрелить собаку, но жена его отговорила. Голду **отдали** на питомник («Наши»).*

Как видим, во всех приведенных примерах действующие лица вполне определены: 'продавцы', 'работники деканата', 'работники больницы', в последнем же примере есть и прямое указание на субъекты (дядя и его жена). Это так называемые классические случаи употребления неопределенно-личных предложений, когда главным является указание на само действие, а не его исполнителя. Что же касается «Иностранки» и «Марша одиноких», то в них встречаются неопределенно-личные конструкции в совершенно ином употреблении. Э. Н. Осипова, говоря о специфике неопределенно-личных предложений, отмечает, что синтаксически выраженная неопределенность лица-деятеля свидетельствует именно о ненужности конкретного обозначения действующего лица. За ненужностью может скрываться и невозможность

⁹ Валгина Н. С. Указ. соч., с. 166.

¹⁰ Казарина В. И. Указ. соч., с. 150.

¹¹ Казарина В. И. Указ. соч., с. 151-152.

назвать деятеля, вследствие его неизвестности, и нежелание, и другие причины. Но ненужность обозначения лица не означает, что лицо назвать невозможно или нежелательно (говорящему может быть и известен деятель, но он не ставит его обозначение целью или желает скрыть его, заинтриговать собеседника и т.п.)¹².

На наш взгляд, неопределенно-личные предложения больше всего подходят для изображения эмигрантской жизни: описывается общая обстановка, положение вещей, жизненный уклад, а для этого совершенно необязательно упоминать субъекта действия. Неопределенно-личные предложения подчеркивают нерелевантность указания исполнителя действия, и это тоже связано с общей атмосферой неопределенности, господствующей в эмиграции. Здесь важно не кто выполняет действие, а что за действие выполняется.

Бедняков постоянно штрафуют даже за то, что их собака оправилась в неположенном месте («Иностранка»).

Чернокожих в Америке давно уже не линчуют. Теперь здесь все наоборот («Иностранка»).

И в этом перечислении намеренно «обезличенных» действий видно желание автора передать общую атмосферу. Однако ненужность указания на лицо вовсе не приводит к обилию безличных предложений. В связи с этим нельзя не отметить факт (не раз рассматривавшийся лингвистами), что русский язык предпочитает демиактивный, пациентивный подход к описанию жизненных ситуаций: «Подобные предложения, субъект которых (в форме датива) представлен как не контролирующий происходящие события, в русском языке не только возможны, но и типичны; именно они в значительной степени определяют колорит подлинно русской речи»¹³; русский язык предпочитает конструкции, где сообщается не о том, что делает субъект, а о том, что с ним происходит. Как справедливо отмечает Н. Д. Арутюнова, «неопределенность и безличность постоянно тяготеют друг к другу»¹⁴. Она приводит слова В. Кюхельбекера об этой склонности русского народа к безличности: «У нас всё мечта и призрак, всё мнится, и кажется, и чудится, всё только будто бы, как бы, нечто, что-то...»¹⁵.

Однако в эмигрантских произведениях С. Довлатова безличные конструкции употребляются редко. Это связано с тем, что для довлатовского понимания явления эмиграции характерна неопределенность, но не безысходность, бездеятельность, свойственные безличным конструкциям. Поэтому, на наш взгляд, С. Довлатов так часто использует неопределенно-личные предложения и так мало безличные, в которых указывается на отсутствие субъекта, на необъяснимость каких-то событий. Субъект в этих произведениях С. Довлатова не отсутствует, он просто нерелевантен.

Характерным признаком грамматической семантики безличных предложений исследователи обычно называют значения стихийности,

¹² См. Осипова Э. Н. Указ. соч., с. 33.

¹³ Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996, с. 59.

¹⁴ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1998, с. 821.

¹⁵ Там же, с. 817.

непроизвольности, бесконтрольности, вербализованные в предложениях действий или состояний¹⁶. Но эта стихийность и отсутствие контроля преобладают в «загадочной русской душе» и в русской действительности. В эмиграции же многое для русских (и нерусских) эмигрантов неопределенно, неясно, но отнюдь не стихийно, и именно наличием систематизированности жизни в эмиграции (пусть и не совсем ясной) и обусловлено, по нашему мнению, минимальное использование С. Довлатовым безличных предложений. Как отмечает Э. Н. Осипова, «сущность категории безличности не в “устранении” или “отстранении” деятеля, а в выражении действия “без источника”, происходящего “само по себе”»¹⁷. В повестях же С. Довлатова действие не происходит само по себе, его выполняют конкретные лица, но указание на них излишне в контексте общей неопределенности.

Рассмотрение безличных конструкций в эмигрантских повестях С. Довлатова приводит к выводу о том, что автор предпочитает конструкции, выражающие два основных значения безличных предложений: неизбежность действия (конструкции с глаголом «приходиться») и желательность действия (конструкции с глаголом «хотеться»), но не его стихийность и бесконтрольность.

*Ее родители о чем-то догадывались, но молчали. **Пришлось** Марусе с ними **объясниться** («Иностранка»).*

***Пришлось** начинать все сначала («Марш одиноких»).*

*Просто мне **хотелось**, чтобы Нью-Йорк выглядел как-то доступнее («Марш одиноких»).*

В данных типах безличных конструкций субъект указан (формой датива), и это тоже неслучайно. С. Довлатов (осознанно или неосознанно) выбирает те безличные конструкции, в которых есть указание на субъект, т.е. вновь акцентируется действие, но оно не обезличено.

В повестях «Чемодан» и «Наши» картина несколько иная. Так, например, в «Наших» всего три раза используется конструкция «пришлось + инф.», причем один из случаев связан с эмиграцией:

*Через восемь лет нам с матерью **пришлось** эмигрировать («Наши»).*

Три раза встречаются конструкции «хочется + инф.», причем все три с отрицанием:

*Затем меня неожиданно посадили в Каляевскую тюрьму. **Подробности излагать не хочется** («Наши»).*

*Рассказывать об этом мне **не хочется** («Наши»).*

*В редакцию ехать **не хотелось** («Чемодан»).*

*Мне уже **не хотелось** редактировать воспоминания покорителя тундры («Чемодан»).*

Особо надо отметить безличные предложения с инфинитивом и оценочными словами на **-о**. Данные предложения лингвисты классифицировали по-разному: их относили и к односоставным (Е. М. Галкина-Федорук, В. В. Бабайцева, П. А. Лекант, Н. С. Валгина), и к

¹⁶ См. Казарина В. И. Указ. соч., с. 168.

¹⁷ Осипова Э. Н. Указ. соч., с. 87-88.

двусоставным (Г. А. Золотова, В. И. Казарина). Отметим, что подобных конструкций со значением долженствования, необходимости действия у С. Довлатова мало.

– Демократию надо внедрять любыми средствами. Вплоть до атомной бомбы!

Как известно, чтобы быть услышанным в Америке, надо говорить тихо («Иностранка»).

Нужно действовать совсем иначе. Нужно выпить («Чемодан»).

Поскольку понятие «эмиграция» неопределенно, не всегда понятно, что необходимо сделать. А вот безличные конструкции, выражающие возможность, потенциальность действия, встречаются намного чаще. Как говорил сам автор в «Марше одиноких», «единственной целью моей эмиграции была свобода, а тот, кто любит свободу, рано или поздно будет достоин ее». А на свободе, как известно или, по крайней мере, как предполагается, можно если не все, то многое. Именно поэтому так много в эмигрантских повестях С. Довлатова конструкций со словом «можно»:

Наше информационное агентство. Здесь можно навести любую справку. Обсудить последнюю газетную статью. Нанять телохранителя, шофера или, скажем, платного убийцу. Приобрести автомобиль за сотню долларов. Купить валокордин отечественного производства.

Познакомиться с веселой и нетребовательной дамой («Иностранка»).

Можно и воздержаться. Уйти с побитой физиономией. То есть – капитулировать («Марш одиноких»).

Фамилию и телефон можно узнать в домоуправлении («Чемодан»).

Наверное, такое расстояние можно одолеть лишь в два прыжка («Наши»).

Отметим, что и в употреблении данных конструкций наблюдаются различия. В эмигрантских повестях подобные конструкции у С. Довлатова направлены на ирреальность, и в этом смысле их тоже можно считать способом выражения категории О/НО. Ведь сам С. Довлатов писал: «Восемь эмигрантов из десяти мотивируют свой отъезд нравственными причинами. Мы выбрали – свободу. А получили – свободу выбора» («Марш одиноких»). Эта свобода выбора и обеспечила, на наш взгляд, столь частое употребление гипотетических безличных предложений. Автор указывает, что можно сделать, но нет уверенности в правильном выборе действия, а потому предлагается несколько решений.

Нам скомандовали – можно! Можно все. Можно думать, читать, говорить! Какое это счастье – говорить что думаешь («Марш одиноких»!).

Боже, в какой ужасной стране мы живем! Можно охватить сознанием акт политического террора. Признать хоть какую-то логику в безумных действиях шантажиста, мстителя, фанатика религиозной секты. С пониманием обсудить мотивы убийства из ревности. Взвесить любой человеческий импульс («Марш одиноких»).

В «Чемодане» и «Наших» нам не встретилось ни одной конструкции «можно+инф.», где предлагалось бы несколько решений – всегда одно предположение.

Можно здесь и переночевать, – сказал он, – только диваны узкие («Наши»).

Имея большую зарплату, *можно* позволить себе такую роскошь, как добродушие («Чемодан»).

Таким образом, вариативность, альтернатива, неопределенность выбора, характеризующие эмиграцию, выражается разнообразными языковыми средствами (НМ с *-нибудь*, «можно+инф.»).

Особый интерес вызывают инфинитивные предложения. Этот тип односоставных предложений не является способом выражения категории О/НО, однако у С. Довлатова данные конструкции также приобретают значение неопределенности.

Давая семантико-экспрессивную характеристику инфинитивных предложений, Е. С. Скобликова отмечает: «В инфинитивных предложениях перспектива действия характеризуется выявлением активного волевого или эмоционального отношения говорящего. Почти всегда они раскрывают деятельный поиск решений: побуждение к действию; вопросы с целью выяснить целесообразность действия или условий его совершения; экспрессивное утверждение его желаемости, целесообразности, необходимости, невозможности»¹⁸.

Выделяется два типа инфинитивных предложений с реальной модальностью: повествовательные и вопросительные¹⁹. В доэмигрантских повестях С. Довлатова встречаются повествовательные инфинитивные предложения:

Товарищи подумали и решили: «Исключить!» («Наши»).

– *Отставить*, – *прикрикнул майор*, – *сами хороши!* («Чемодан»).

В эмигрантских же повестях чаще всего употребляются вопросительные инфинитивные предложения, ведь именно они могут выражать значение неуверенности. Выражение сомнения, нерешительности, неуверенности, эксплицируемое инфинитивом, особенно отчетливо в тех случаях, когда говорящий обращает вопрос к себе и пытается сам разрешить проблему. Инфинитивные предложения, кодирующие названную функцию, являются едва ли не единственным средством вербализации сомнения, нерешительности в выборе правильного решения²⁰.

А как быть с теми, чье мнение я не разделяю? Их-то куда? В тюрьму? На сто первый километр? Может, просто заткнуть им глотку? Не печатать, не издавать, не экспонировать? («Марш одиноких»).

Да и не рано ли говорить о смерти? («Марш одиноких»).

Чем бы их таким порадовать, врагов? Может, окочуриться им на радость? («Марш одиноких»).

Инфинитивные предложения, характеризующиеся разнообразием значений (долженствование, необходимость, побуждение, желательность, возможность), практически не представлены у С. Довлатова. В его эмигрантских произведениях употребляются в основном вопросительные инфинитивные предложения, заключающие в себе значение неопределенности, неясности происходящего и как следствие – неуверенности в правильном выборе действия.

¹⁸ Цит. по: Казарина В. И. Указ. соч., с. 210-211.

¹⁹ См. там же, с. 212.

²⁰ См. там же, с. 215.

Таким образом, рассмотрев доэмигрантские и эмигрантские повести С. Довлатова в аспекте категории О/НО, мы приходим к следующим выводам:

- В эмигрантских произведениях НМ, выражая самые разнообразные значения, указывают не столько на неопределенность, сколько на ненужность раскрытия неопределенности частных явлений и событий в контексте общей неопределенности понятия «эмиграция».

- С точки зрения синтаксической неопределенность явления эмиграции выражается, прежде всего, в неопределенно-личных предложениях, где автор устраняет субъекта действия по той же причине: жизнь в эмиграции представляет собой череду не всегда понятных событий, явлений, а потому не всегда важно, кто эти действия выполняет.

- Поскольку эмиграция – неопределенное и неясное явление, то чаще всего С. Довлатов употребляет безличные конструкции, которые выражают возможность, потенциальность и вариативность действий.

- Неопределенность эмиграции выражается и в вопросительных инфинитивных предложениях, содержащих сему неуверенности в правильном восприятии происходящего.

Ключевые слова: категория определенности/неопределенности, неопределенные местоимения, факультативная неопределенность, эмиграция, односоставные предложения

ԴԻԱՆԱ ԳԱԶԱՐՈՎԱ – *Որոշակիության/անորոշության կարգը Սերգեյ Դովլատովի վիպակներում* – Հոդվածում համեմատվում են որոշակիության/անորոշության կարգի դրսևորման առանձնահատկությունները Սերգեյ Դովլատովի նախքան արտագաղթը և արտերկրում գրված վիպակների հիման վրա: Ինչպես ցույց է տալիս հեղինակը, գրողի այն վիպակներում, որոնցում նկարագրվում է արտագաղթյալների կյանքը, բազմիցս օգտագործվում են որոշակիության/անորոշության կարգի արտահայտման զանազան գործառական-քերականական միջոցներ: Այդ դեպքերում շատ հաճախ կարելի է նկատել հարաբերական, ֆակուլտատիվ անորոշության տարրեր:

Բանալի բառեր – *որոշակիության/անորոշության կարգ, անորոշ դերանուններ, ֆակուլտատիվ անորոշություն, արտագաղթ, միակազմ նախադասություններ*

DIANA GAZAROVA – *The Category of Definiteness/Indefiniteness in Sergei Dovlatov's stories.* – The paper touches upon the characteristics of the expression of the category of definiteness/indefiniteness in Sergei Dovlatov's stories. Details of stories written before and after emigration period are compared from this perspective. According to the author the stories describing the life of emigrants are full of various functional grammatical expressive means typical for the category of definiteness/indefiniteness. And very often, in such cases, we can speak about relative, optional indefiniteness.

Key words: *category of definiteness-indefiniteness, indefinite pronouns, optional indefiniteness, emigration, one-member sentences*

ОБ ОДНОЙ ОСОБЕННОСТИ СИНТАКСИЧЕСКОГО СТРОЯ ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «ДЬЯВОЛ»

ГАЯНЕ ОГАНЕСЯН

В конце 1870-х годов в жизни Л. Н. Толстого настает период, который он сам называет переломом. Это время, когда он убеждается в порочности человечества. Как следствие он разочаровывается в государственном устройстве, церкви, искусстве, оставляет светскую жизнь и удаляется в деревню. Оглядываясь и на собственную жизнь, в своих «Воспоминаниях» он рассматривает «ее с точки зрения добра и зла»¹. В этот период он многое переосмысливает для себя и, видя несовершенство жизни, делает вывод: «Изменение только одно нравственное, внутреннее человека» (т. 50, с. 42).

В поздний период творчества внимание писателя к этой проблеме усиливается. Поиск приводит к появлению в философской и творческой концепции Толстого противоречивых положений, постановке вопросов, оказавшихся для него неразрешимыми. Все его философские, морально-этические, социально-политические взгляды изложены в трактатах, созданных в основном с 1980-го по 1905 гг.

Многие восприняли эти взгляды Толстого как «бредни» человека запутавшегося, обвиняли его в неискренности, ненужном морализировании. Об этом пишет И. Бунин в своем «Освобождении Толстого»: «Как философ, как моралист, как вероучитель, он для большинства все еще остается прежде всего бунтарем, анархистом, невером. Для этого большинства философия его туманна и невразумительна, моральная проповедь или возбуждает улыбку («прекрасные, но нежизненные бредни»), или возмущение («бунтарь, для которого нет ничего святого»), а вероучение, столь же невразумительное, как и философия, есть смесь кощунства и атеизма. Так все еще продолжается, хотя и в несколько иной форме, то отношение к нему, которое было когда-то в России»².

О противоречиях Толстого писали и другие его современники (В.Вересаев, «Живая жизнь»; Д. Мережковский, «Лев Толстой и церковь», «Л.Толстой и Ф. Достоевский. Религия»).

К «ненормальности» толстовских противоречий обращаются и сегодняшние исследователи. Подробное изучение философско-религиозного учения Толстого содержится в ряде книг последнего периода³.

¹ Толстой Л. Н. ПСС в 90 т. М. – Л., 1928-1958, т. 34, с. 347. Далее все цитаты писателя приводятся по этому изданию, в тексте в скобках указаны том и страница.

² Бунин И. А. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1988, с. 108.

³ Holmes R. (ed.). Nonviolence in theory and practice. Belmont: Wadsworth, 1990; Douglass J. W. The non-violent coming of God. New York: Orbis Books, 1991; Тамарченко Н. Д. Об авторской позиции в повестях позднего Л. Н. Толстого // «Русская словесность», 1999, № 4, с.17-24; Мелешко Е. Д. Христианская этика Л. Н. Толстого. М., 2006.

Нравственно-этические противоречия и искания писателя нашли свое выражение в каждом его произведении. Он постоянно перемежал художественное творчество с публицистическим. После перелома Толстой характеризует свое творчество как переход к «рисункам карандашом без теней» (61, 274). Подобную эволюцию формы Р. Якобсон характеризует не как исчезновение отдельных элементов и появление других в художественном тексте, а «смещение доминанты»⁴.

С июня 1887 г. Толстой работает над «Крейцеровой сонатой» (1887-1889), в 1890-е гг. – над «Отцом Сергием». В промежутке между этими двумя произведениями создается небольшая повесть «Дьявол», в некоторой степени схематичная в силу своей незаконченности (имеются в виду две концовки повести). О сжатой структуре повести М. Бахтин говорил как о романизации: «Происходит конденсация формы, объема, пространства, на котором разворачивается контекст – создается новый принцип и новая форма художественности»⁵.

Работая над «Крейцеровой сонатой» и «Отцом Сергием», Толстой постоянно производит дневниковые записи, свидетельствующие о кропотливом труде над этими повестями, оттачивая их, в отличие от «Дьявола». Писатель размышляет, меняет, правит, намечает мотивы, обсуждает с близкими, иногда бывает доволен работой, а иногда она не идет. «Вожусь с своим писаньем “Крейцеровой сонаты”» (50, 129), – записывает Толстой 29 августа 1889 г.

Относительно «Дьявола» две записи: «Встал поздно... переделывал, поправлял Фридрихса. Очень хорошо работалось» (там же, 180) и «Думал за это время: 1) к повести Фридрихса. Перед самоубийством – раздвоение: хочу я или не хочу? Не хочу, вижу весь ужас, и вдруг она в красной паневе, и все забыто. Кто хочет, кто не хочет? Где я? Страдание в раздвоении, и от этого отчаяние и самоубийство» (51, 39).

Повесть «Дьявол» создана за 9 дней, «залпом», по выражению самого Толстого. Но датируется она рубежом 1889 и 1890 гг.: написав ее в ноябре, он возвращается к ней спустя почти четыре месяца и переделывает концовку. Так она и печатается в собрании сочинений – с двумя вариантами финального эпизода. Завершив второй вариант, он и дает повести заглавие. Впервые она была напечатана в 1911 году. Дата 10 ноября 1889 года поставлена на обложке черновой рукописи в начале работы, а 19 ноября 1889-го – стоит в конце рукописи рядом с подписью. Перечитав произведение спустя много лет, 19 февраля 1909 г., Толстой отметил в дневнике: «Просмотрел “Дьявола”. Тяжело, неприятно» (57, 28).

Написав повесть, автор мыслями все время возвращается к ней и 30 апреля 1890 г. записывает в дневнике: «...Страдание в раздвоении, и от этого отчаяние и самоубийство» (51, 39).

Фредерикс (или Фридрихс) был в 1870-х гг. следователем в Туле. Находясь в связи с крестьянкой Степанидой Муницыной, женой тульского

⁴ Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. М., 1996, с. 121.

⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 472.

извозчика, он женился на другой девушке и через три месяца убил Степаниду. Кончилось тем, что на станции Житово возле Тулы его нашли раздавленным поездом. Предполагали, что это было самоубийство. «Дьявол» также имеет в своей сюжетной основе события, близкие некоторым фактам из жизни Толстого. П. Басинский называет эту повесть самым интимным произведением писателя о себе⁶.

Повесть мало исследована. Работ, рассматривающих ее художественные средства и язык, нет. Возможно, потому, что, написанная сразу после «Крейцеровой сонаты», она теряется в ее тени. Считается, что писатель проиллюстрировал и несколько дополнил в «Дьяволе» тему, поднятую в ней. Эта повесть – промежуточная ступень между «Крейцеровой сонатой» и «Отцом Сергием». Отдельные статьи анализируют ее образный строй⁷.

Лишь одну работу следует выделить особо. Она написана через два года после смерти Толстого и содержит глубокий анализ повести с точки зрения философии, психологии и христианской этики. Это эссе философа и богослова С. Н. Булгакова «Человекобог и человекозверь», написанное в 1912г. В художественном отношении Булгаков ставит «Дьявола» выше «Крейцеровой сонаты», «Отца Сергия» и «Воскресения», подчеркивая, что это единственное из поздних произведений Толстого, которое тот не правил: «“Отец Сергей” как художественное произведение является гораздо менее цельным, чем написанный залпом “Дьявол” и вообще стоит много ниже его. В нем прежде всего имеется дидактический элемент <...> который потому имеет столь же мало художественной убедительности и жизненности, как заверения о “воскресении” Нехлюдова и начавшейся у него новой жизни, и эта развязка ослабляет силу и значение самого рассказа»⁸.

С. Булгаков называет толстовские повести «исповедью писателя, духовной автобиографией, дневником»⁹: «Неодолимое могущество дьявола и бессилие добра – вот их подлинная тема. Здесь ставится поэтому та же вековая проблема зла и греха в человеческой душе, и художественно разрешается она в самом пессимистическом смысле»¹⁰. Мы имеем возможность проследить эту борьбу: каждый раз Иртенев совершенно уверен, что все позади, и каждый раз, вновь увидев Степаниду, он стремительно погружается в отчаяние. Повесть кончается двумя вариантами: по одному – он убивает только себя, по другому же – Степаниду, «а духовно себя»¹¹.

⁶ См. **Басинский П. В.** Лев Толстой: Бегство из рая. М., 2011.

⁷ См. **Ломакина С. А.** Формы выражения авторской позиции в повестях «позднего» Толстого // «Жанрологический сборник». Выпуск 1. Елец, 2004; **Кущенко З. А.** Мастерство Толстого-повествователя (повесть «Дьявол») // «Анализ литературного произведения». Выпуск 3. Киров, 2001; **Смирнова С. В.** Феномен главного героя повести Л. Н. Толстого «Дьявол» // «Молодая наука – 2000». Ч. 3. Иваново, 2000; **Тамарченко Н. Д.** Об авторской позиции в повестях позднего Л. Н. Толстого («Крейцера соната» и «Дьявол») // «Рус. словесность», 1999, № 4; **Магазанник Е. П.** Эпизод толстовской автополемики («Дьявол» против «Крейцеровой сонаты») // «Проблемы поэтики». Ташкент, 1968; **Магазанник Е. П.** Мироззрение и метод Л.Н.Толстого в повестях последнего периода творчества // «Проблемы художественного мастерства». Самарканд, 1961.

⁸ **Булгаков С. Н.** Сочинения в 2-х т. Т. 2. М., 1993, с. 89.

⁹ Там же, с. 81.

¹⁰ Там же, с. 82.

¹¹ Там же, с. 89.

Таким образом схематично это произведение иллюстрирует противоречивую внутреннюю борьбу. Это духовная и нравственная проблема, являющаяся частью человеческой природы, и как таковая она особо интересует Толстого в поздний период его творчества¹².

В «Дьяволе» мы сталкиваемся с совершенно новым восприятием реальности. Сам интерес писателя к тому, что происходит с человеком, когда тот не принадлежит себе, становится той стороной реальности, которая заслуживает внимания более, чем все остальное. Ведь когда с человеком происходит подобное, он и сам не может определить, какая из его жизней реальна, а какая нет.

Особого внимания заслуживает то, что Толстой не правил свою повесть, поскольку соотношение сознательного и бессознательного – фактор, всегда очень важный для рассмотрения художественного текста. Вопрос, насколько структура текста есть схема, задуманная писателем и осуществленная им совершенно сознательно, всегда актуальный в науке: «Разновидности сложного и противоречивого единства объективного и субъективного, лежащего в основе построения художественной действительности, практически неисчерпаемы. В творчестве каждого писателя создается свой уникальный художественный язык со своими локальными закономерностями соединения объективного и субъективного, со своей образной спецификой, со своим образным ритмом, который распределяет художественный материал и является законом движения в конкретном художественном мире»¹³. В «Дьяволе» Толстого мы сталкиваемся с совершенно новым специфичным восприятием реальности и реального. Сам интерес писателя к тому, что происходит с человеком, когда он сам не принадлежит себе, ощущение, реально испытанное им в жизни, становится для него той стороной реальности, тем ее фактом, который заслуживает внимания более, чем все остальное, осязаемое. Ведь когда с человеком происходит подобное, возможно, он сам не сможет с абсолютной достоверностью определить для себя, какая из его жизней реальная, а какая нет. Не столь важны условия, которым ты подчиняешься под влиянием неестественной силы, которая «хватает тебя за горло», сколь само состояние этого подчинения, когда ты идешь, слепо покорившись.

В свете сказанного интересно всмотреться, как в языке произведения выражается мир противоречий героя. Чтобы провести это наблюдение, нам следует выделить доминантный аспект в тексте повести. Выше мы упомянули использование этого термина Р. Якобсоном. Он характеризует доминанту как единицу измерения, которая «может вырисовываться как в целом литературном направлении, так и в отдельном произведении. Ее можно понимать как превалирующую тенденцию в художественном строении произведения или принцип в творчестве целого направления. Компоненты языка произведения подчинены его основной функции, следовательно могут быть трансформированы его доминантой»¹⁴. В произведении, описывающем

¹² По замечанию Л. С. Выготского, «чувство первоначально индивидуально, а через произведение искусства оно становится общественным или обобщается». - Психология искусства. М., 1968, с. 309.

¹³ **Акопова А. А.** Эстетический идеал и природа образа. Ер., 1994, с. 156.

¹⁴ **Якобсон Р.** Указ. соч., с. 119.

мятущегося героя, доминантной явилась фигура контраста, нашедшая свое выражение в лексическом и грамматическом строе текста. Она превалирует в толстовском творчестве позднего периода, что выделяют многие исследователи: «Велика роль контрастов в толстовской обрисовке человеческих характеров. В понимании Толстого контрасты усиливают выразительность образа. Контрастные сопоставления черт внутри облика персонажа присущи подавляющему большинству толстовских образов: они раскрывают явления во всей их сложности и противоречивости»¹⁵. И как следствие «происходит заострение художественных контрастов»¹⁶. Б.Эйхенбаум пишет о противоречиях как «отличительной черте внутренней и внешней биографии Толстого»¹⁷: «Обусловленные внешними ли, внутренними ли причинами, они очень характерная черта Л. Толстого, проявляющаяся и на идейной стороне его творчества, и на художественной, и в структуре языка его произведений»¹⁸.

С самого начала повести создается модальность, которая настраивает читателя на определенный лад восприятия событий и персонажей и отношения к ним. Совершенно ясна уязвимость, условность той реальности, в которой персонажам предстоит проделать свой путь. Дисгармония их представлений о действительном положении дел (когда думается, что все хорошо, на самом же деле грозят непреодолимые трудности) создается через определенную выстроенность текста. Такую модальность И. Гальперин определяет как «текстовую», обладающую свойством «разлитости» в тексте¹⁹. Она реализуется в характеристике героев, в своеобразном распределении «предикативных и релятивных отрезков высказывания, в умозаключениях, в актуализации отдельных частей текста»²⁰. Читатель, возможно не отдавая себе полного отчета, впитывает через них настроение, царящее в повести.

И. Чернухина пишет о приеме как о «взаимодействии элементов фонетического, графического и лексико-грамматического уровней, выступающем в виде «кодограмм» в стилистическом контексте произведения»²¹. В других терминах, но по сути так же формулирует понятие приема И. Р. Гальперин: «Стилистический прием можно определить как типизированное и целенаправленное обобщение, «сгущение» характерных признаков общеязыковых выразительных средств»²². В. Жирмунский определяет прием как набор «фактов языка, подчиненных художественному заданию»²³.

Известно, что за основу своих поздних произведений Толстой берет исключительно библейскую догматику, часто интерпретируя ее по-своему

¹⁵ Ковалев В. А. О стиле художественной прозы Л. Н. Толстого. М., 1960, с. 14.

¹⁶ Там же, с. 49.

¹⁷ Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969, с. 25.

¹⁸ Там же, с. 91.

¹⁹ См. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 2007, с. 115.

²⁰ Там же, с. 115.

²¹ Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984, с. 9.

²² Гальперин И. Р. О понятиях стиль и стилистика // Вопросы языкознания. М., 1973, № 3, с. 24.

²³ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 28.

(если не забывать о переписанном им Евангелии). Этот принцип проявляется как основной в позднем творчестве писателя. Без знания Библии невозможно до конца понять тексты христианской эпохи; эта мысль особо актуальна для толстовского творчества, поскольку его поздние повести и «Воскресение» – типичные произведения христианской литературы. Писатель разворачивает в повесть десять новозаветных стихов: «Ибо не понимаю, *что* делаю; потому что не то делаю, *что* хочу, а *что* ненавижу, то делаю. Если же делаю то, чего не хочу, то соглашаюсь с законом, что он добр. А потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Ибо знаю, что не живет во мне, то есть в плоти моей, доброе; потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, чего не хочу, уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Итак я нахожу закон, что, когда хочу делать доброе, прилежит мне злое. Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим. Но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих. Бедный я человек! Кто избавит меня от сего тела смерти? Умом служу закону Божию, а плотию закону греха» (Послание к Римлянам, VII, 15-24). Весь «Дьявол» – художественная иллюстрация этих строк апостола Павла. И в основу повести заложен их идейный и конструктивный принцип: борьба добра и зла в человеке, раздвоение, лежащее глубоко в человеческой сути, невозможность с ним бороться; выражается эта мысль в широко развернутом параллелизме, построенном на антитезе с противительными союзами в составе предложений и антонимами как лексико-стилистическим приемом.

«Дьявол» начинается с описания общественного положения и финансового состояния, которое оставил в наследство герою его отец: «Евгения Иртенева ожидала блестящая карьера. Все у него было для этого. Прекрасное домашнее воспитание, блестящее окончание курса на юридическом факультете Петербургского университета, связи по недавно умершему отцу с самым высшим обществом и даже начало службы в министерстве под покровительством министра. Было и состояние, даже большое состояние, *но* (Здесь и далее курсив наш. – Г. О.) сомнительное. Отец жил за границей и в Петербурге, давая по шести тысяч сыновьям – Евгению и старшему, Андрею, служившему в кавалергардах, и сам проживал с матерью очень много. Только летом он приезжал на два месяца в именье, *но* не занимался хозяйством, предоставляя все заевшемуся управляющему, тоже не занимавшемуся именьем, *но* к которому он имел полное доверие» (27, 481).

Противоречие, непримиримость как идея произведения выражается на уровне грамматической организации текста: в основе семантико-синтаксической организации повести лежит контраст, который находит свое выражение в повторяющихся с большой частотностью противительных союзах *а*, *но*, в одновременном присутствии в предложениях антонимов, что создает антитезу. Все в этом мире наоборот: «Обыкновенно думают, что самые обычные консерваторы – это старики, *а* новаторы – это молодые люди. Это не совсем справедливо. Самые обычные консерваторы – это молодые люди» (с. 482). Также: «И действительно, если Евгений Иртенев был

душевнобольной, то все люди такие же душевнобольные, самые же душевнобольные – это несомненно те, которые в других людях видят признаки сумасшествия, которых в себе не видят» (с. 515).

Противительные союзы выступают как лейтмотив синтактико-композиционного построения произведения, постепенно создавая вокруг себя семантико-тематическую сетку: нечто предполагается, однако впоследствии имеет совершенно иной, неожиданный исход. Этот прием основной в синтаксической ткани повести, что подтверждается статистическим подсчетом: соотношение сложных предложений с союзами *а*, *но* по отношению к предложениям с соединительным союзом *и* – 144 к 98. Эти союзы противоположны по своим описательным возможностям. «По выполняемой в тексте функции союзу *и* противопоставлен союз *но*»²⁴, – пишет о них Г. Солганик. Семантика этих союзов выливается в общий контрастный принцип построения «Дьявола», ведь они, выступая в значении противопоставления, часто вводят за собой в предложение определенные лексические актуализаторы и позволяют совмещать оба их типа в одном контексте. Причем союз *но*, обладающий более узким и определенным, в отличие от *а*, значением, намного частотнее в тексте. Акцентируя противоположность, противоречие, *совмещенность несовместимого*, он соучаствует таким образом в выражении основной идеи произведения. Разницу между этими союзами отмечает И. Кручинина. В основе текстовой семантики союза *но* «лежит значение предельности. Союз *но* обрывает прямую линию повествования и направляет его по другому руслу <...> В отличие от *но* союз *а*, как правило, не ломает повествования, он лишь слегка его видоизменяет, расслаивает, переакцентирует или нерезко смещает в иной субъектно-событийный план»²⁵. Приведенный выше первый абзац содержит в своем центре следующее предложение: «Было и состояние, даже большое состояние, *но* сомнительное». Сначала создается «ожидание», информация о том, что у главного персонажа есть все для того, чтобы наладить жизнь, а потом эти ожидания рушатся во второй части конструкции «*но* сомнительное». И прежде чем это сообщить, создается контраст «даже большое». Чем больше состояние, тем неприятнее сомнительность, с ним связанная. Сначала впечатление, что «тем лучше», если большое состояние, а затем - «*но* сомнительное». Заданный тон поддерживается на протяжении всего текста: отец Иртенева жил за границей, приезжал в имение летом, на два месяца, «*но* не занимался хозяйством», поручал его заевшемуся управляющему, тоже не занимавшемуся, «*но* к которому он имел полное доверие». Тот же прием обманутого ожидания: если управляющий *тоже* не занимается имением, правильнее было бы не доверять, *но*, наоборот, хозяин ему доверяет, да еще и полностью.

Соединение этих приемов приводит к конвергенции и на синтагматическом, и на парадигматическом уровне, когда мы видим прием и в

²⁴ Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика. М., 1991, с. 89.

²⁵ Кручинина И. Н. Textoобразующие функции сочинительной связи // «Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст». М., 1984, с. 207, 208.

пределах одного предложения, и вертикально во всем тексте произведения («проекция принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинирования», по Р. Якобсону).

В. Жирмунский считает гармонично выстроенной композицию того произведения, где элементы выстраиваются в «кривую линию, строение которой ощущается»²⁶. В «Дьяволе» вовлеченные в него контрастные ассоциативные образы образуют некую стержневую стилевую «вертикаль», работающую на одно образное задание: Евгений в общем весь идеальный, но не обошлось без «ложки дегтя», единственного изъяна – близорукости, «которую *он сам развил* в себе очками» (482). Персонаж, безвольно поддающийся дьявольской силе, влекущей его в пропасть и разрушающей его жизнь, наконец-то в чем-то приложил волю, однако это оказывается изъяном. «Умилений, восторгов влюбленных, хотя он и старался их устраивать, не выходило или выходило очень слабо; **но** выходило *совсем другое*, то, что не только веселее, приятнее, **но** легче стало жить. Он не знал, отчего это происходит, **но** это было так» (493). Он старался, работал, делал, «**но** все до сих пор висело на волоске» (482). Иногда семантика противоположности, контраста «заражает», «передается» союзу *и*: «Так он и сделал и, поселившись с матерью в большом доме, горячо **и осторожно вместе с тем** взялся за хозяйство» (там же). – Внутри союза развивается семантика противоречия (*горячо, но осторожно*), которая контрастирует с эксплицированным *вместе с тем*. Таким же образом здесь: «Не думать об ней, – приказывал он себе, – не думать!» – **и** тотчас же начинал думать, и видел ее перед собой, и видел кленовую тень» (501). Тот же прием, передающий мятующееся состояние героя, мы видим не раз:

«Каждый день он молился богу о том, чтобы он его подкрепил, спас его от гибели, каждый день он решал, что отныне он не сделает ни одного шага, не оглянется на нее, забудет ее. Каждый день он придумывал средства, чтобы избавиться от этого наваждения, и употреблял эти средства...

Но все было напрасно» (506). Последнее предложение Толстой пишет с новой строки, это единственное предложение в абзаце.

«В доме Евгению было ужасно скучно. Все было слабое, скучающее. Он читал книгу и курил, **но** ничего не понимал» (507).

«Потом, выйдя с лекарством, он не решился итти в шалаш, чтобы его не увидели из дома. **Но** как только вышел из вида, он тотчас повернул и пошел к шалашу» (508).

«Все было так хорошо, радостно, чисто в доме; **а** в душе его было грязно, мерзко, ужасно» (509).

В результате раздвоения герой в конце истории делится как будто на две личности, спорящие друг с другом: «– Приходи в шалаш, – вдруг, сам не зная как, сказал он. Точно кто-то другой из него сказал эти слова» (508).

В последних главах это его состояние достигает апогея, и мы читаем целый абзац: «Когда он пришел в гостиную, ему показалось дико и неестественно. Утром он встал еще бодрый, с решением бросить, забыть, не

²⁶ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 31.

позволять себе думать. **Но**, сам не замечая как, он все утро не только не интересовался делами, **но** старался освободиться от них. То, что прежде важно было, радовало его, было теперь ничтожно. Он бессознательно старался освободиться от дел. Ему казалось, что нужно освободиться для того, чтобы обсудить, обдумать. И он освободился и остался один. **Но** как только остался один, так он пошел бродить в сад, в лес. И все места эти были загажены воспоминаниями, воспоминаниями, захватывающими его. И он почувствовал, что он ходит в саду и говорит себе, что обдумывает что-то, **а** он ничего не обдумывает, **а** безумно, безосновательно ждет ее, ждет того, что она каким-то чудом поймет, как он желает ее, и возьмет и придет сюда или куда-нибудь туда, где никто не увидит, или ночью, когда не будет луны, и никто, даже она сама, не увидит, в такую ночь она придет, и он коснется ее тела...» (с. 512). Интенсификация описания создается через перемежающееся, совмещенное употребление союзов **но** и **а**. Значения, выраженные союзами подчеркивает повтор, сопровождающий их: «**Но** как только остался один, так он пошел бродить в сад, в лес. И все места эти были загажены воспоминаниями, воспоминаниями, захватывающими его», «...он ходит в саду и говорит себе, что обдумывает что-то, **а** он ничего не обдумывает».

Только в авторской речи и внутренних монологах главного персонажа (исключая диалоги) нами подсчитано 112 случаев употребления противительных союзов. Из них 85 – **но**, 27 – **а**. На протяжении каждой пяти глав (в повести 21 глава) союз **но** встречается с интенсивностью в среднем от 23 до 27 раз, союз **а** - от 6 до 9 раз, т.е. можно говорить об определенном ритме их появления в тексте. У союза **но** из каждых 25 случаев 6 – когда союз начинает присоединительную конструкцию. И. Голуб определяет ее так: «Эмоциональную напряженность речи передают присоединительные конструкции, то есть такие, в которых фразы не умещаются сразу в одну смысловую плоскость, но образуют ассоциативную цепь присоединения»²⁷. В повести это выглядит так: «Каждый день он придумывал средства, чтобы избавиться от этого наваждения, и употреблял эти средства. **Но** все было напрасно» (506); «Потом, выйдя с лекарством, он не решился идти в шалаш, чтобы его не увидели из дома. **Но** как только вышел из вида, он тотчас повернул и пошел к шалашу» (508); «Да, она была. **Но** теперь кончено» (там же); «И он освободился и остался один. **Но** как только остался один, так он пошел бродить в сад, в лес» (512). На каждые 6-9 употреблений союза **а** приходится одна присоединительная конструкция с ним, например: «Надо усласть ее, как я говорил, или уничтожить ее, чтоб ее не было. **А** другая жизнь – это тут же» (513).

Ритмическую регулярность в тексте тех или иных элементов (как в нашем случае союзов **но/а**) И. Гальперин относит к средствам внутритекстовой связи, когезии. Он пишет об этом следующее: «Ритмикообразующая форма когезии почти неуловима в прозаических произведениях, поскольку сам ритм прозы относится к таким категориям, которые можно определить широко известным французским речением *ça ne*

²⁷ Голуб И. Б. Стилистика русского языка. М., 2003, с. 428.

s'explique pas, ça se sent (это необъяснимо, это чувствуется)»²⁸. Рассмотренный композиционно-синтаксический уровень текста – «уровень, воплощающий развиваемую тему и организующий единицы лексического и синтаксического уровней в собственные единицы: эпизоды, главы, целый текст»²⁹. Единицы этого уровня образуются не только из единиц синтаксического, но и из единиц лексического уровня, поэтому порой отдельное слово или семантическое поле слов оказывается важным компонентом целого текста.

Помимо повторяющихся противительных союзов противоборство в душе Иртенева выражается и рядом других элементов. Это элементы не только синтаксического, но и лексико-семантического, общего композиционного уровня³⁰. Вместе они образуют сопряжение приемов. Сцепление их начинается там, где в предложениях, содержащих союз **но**, появляются антонимичные либо так или иначе противостоящие друг другу по своей семантике слова. Единицы разных грамматических уровней работают на единое идейное и образное задание: «Евгению не хотелось выходить, **но** смешно было скрываться. Он тоже вышел с папиросой на крыльцо, раскланялся с ребятами и мужиками и заговорил с одним из них» (с. 500); «Он ушел, чтобы не видать ее, **но**, войдя на верхний этаж, он, сам не зная как и зачем, подошел к окну и все время, пока бабы были у крыльца, стоял у окна и смотрел, смотрел на нее, упивался ею» (там же). Повесть заканчивается предложением, структурно схожим с предложением о новаторстве стариков и молодых, приведенном выше: «И действительно, если Евгений Иртенев был душевнобольной, то все люди такие же душевнобольные, самые душевнобольные – это несомненно те, которые в других людях видят признаки сумасшествия, которых в себе не видят» (с. 515). Предложения подобного наполнения мы встречаем на всем поле текста, что и создает вертикальную ось/тематическую сетку употребления стилистических приемов. Наличие именно этой оси/доминанты позволяет сделать вывод, что регулярность введения в текст тех или иных структур можно назвать приемом. Если в начале чтения нас удивляют постоянные поступки против воли, присутствие эффекта, обратного ожидаемому (эффект обманутого ожидания), то к концу этот ритм описания становится привычным.

Если вспомнить упомянутый выше термин «стилистический контекст», то нужно отметить, что под ним мы понимаем как текст повести «Дьявол», так и художественное творчество всего позднего Толстого. Опыт показывает, что описанные здесь приемы обнаруживаются также в других повестях этого периода, например, в «Отце Сергии».

²⁸ Гальперин И. Р. Указ. соч., с. 85.

²⁹ Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984, с. 10.

³⁰ Об этом см. в наших работах: **Оганесян Г. С.** Зеркальная симметрия как принцип системной организации повести Л. Толстого «Дьявол» // «Русский язык и литература в научной парадигме XXI века (материалы международной научной конференции)». Ер., 2011; **Оганесян Г. С.** Художественно-стилевая роль слов лексико-семантических полей «время», «место» и «цвет» в повести Л. Толстого «Дьявол» // Сборник научных статей «Кантех». Ер., 2012, № 2; **Оганесян Г. С.** Имена абстрактного значения в стилистическом контексте поздней художественной прозы Л. Толстого // «Русский язык в Армении», 2012, № 7.

Ключевые слова: *стилистический контекст, стилистический прием, семантико-синтаксическая организация, контрастное сопоставление, противительный союз*

ԳԱՅԱՆԵ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍՅԱՆ – Լ. Տոլստոյի «Մատանա» վիպակի շարահյուսական կազմի մի առանձնահատկության շուրջ – Հոդվածում դիտարկվում են վիպակի շարահյուսական կառուցվածքում գլխավոր հերոսի ներքին հակասությունների արտահայտման միջոցները: Այդ ստեղծագործությունը արտացոլում է Տոլստոյի ուշ ժամանակաշրջանի աշխարհայացքին բնորոշ հակասությունը: Քննությունից պարզվում է, որ տվյալ ստեղծագործության կազմավորող հիմնական տարրը համապատասխան շաղկապներով արտահայտված հակադրությունն է:

Բանալի բառեր – *ոճային համատեքստ, ոճական հնարքներ, իմաստաշարահյուսական կառուցվածք, հակադիր համեմատություն, հակադրական շաղկապ*

GAYANE HOVHANNESYAN – On one of the syntactic peculiarities of the novel "Devil" by L. Tolstoy. – The paper studies some syntactic features of the mentioned novel expressing the inner world of the main character. That is the reflection of contradiction so typical to Tolstoy's later period. According to the author's observations the main element of the novel is contradiction which is expressed with the help of adversative conjunctions.

Key words: *stylistic context, stylistic method, semantic-syntactic structure, contrastive comparison, adversative conjunctions*

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

- 1. ԿԱՐԵՆ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ** (Մոսկվա) – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, Ղոստոնսկու ռուսաստանյան միության փոխնախագահ, «Ղոստոնսկին և համաշխարհային մշակույթը» ավանախի գլխավոր խմբագիր
КАРЕН СТЕПАНИЯН (Москва) – доктор филологических наук, вице-президент российского Общества Достоевского, главный редактор альманаха «Достоевский и мировая культура».
KAREN STEPANYAN (Moscow) – Sc.D. in Philology, Vice-President of Russian Dostoevsky Society, Chief Editor of Literary Miscellany “Dostoevsky and World Culture”.
- 2. ՆԱՏԱԼՅԱ ՊԱՏՐՈԵՎԱ** (Պետրոզավոդսկ) – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, Պետրոզավոդսկի պետական համալսարանի ռուսաց լեզվի ամբիոնի վարիչ
НАТАЛЬЯ ПАТРОЕВА (Петрозаводск) – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русского языка Петрозаводского государственного университета
NATALYA PATROEVA (Petrozavodsk) – Sc.D. in Philology, Professor, Head of the Chair Russian Language, Petrozavodsk SU
- 3. ԿԱՐԻՆԵ ՍԱՀԱԿՅԱՆՑ** – Հայ-ռուսական (Սլավոնական) համալսարանի Լ. Մկրտչյանի անվան մշակութային և գրական նախաձեռնությունների կենտրոնի ղեկավար
КАРИНЕ СААКЯНЦ – руководитель Центра культурных и литературных инициатив им. Л. Мкртчяна Российско-Армянского (Славянского) университета
KARINE SAHAKYANC – Head of the Center of Cultural and Literary Initiatives after L. Mkrтчyаn, Russian-Armenian (Slavonic) University
- 4. ՌՈՒԶԱՆ ՏԵՐ-ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ ռուս գրականության ամբիոնի դոցենտ
РУЗАН ТЕР-ГРИГОРЯН – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы ЕГУ
RUZAN TER-GRIGORYAN – PhD, Associate Professor of the Chair Russian Literature, YSU
- 5. ՌՈՒԶԱՆ ԳՐԶԵԼՅԱՆ** – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, ԵՊՀ ռուսաց լեզվաբանության, տիպաբանության և հաղորդակցման տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր
РУЗАН ГРДЗЕЛЯН – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языкознания, языковой типологии и теории коммуникации ЕГУ
ROUZAN GRDZELYAN – Sc.D. in Philology, Professor of the Chair Russian Linguistics, Typology and Theory of Communication, YSU

- 6. ԴԻԱՆԱ ԳԱԶԱՐՈՎԱ** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ռուսաց լեզվաբանության, տիպաբանության և հաղորդակցման տեսության ամբիոնի դոցենտ

ДИАНА ГАЗАРОВА – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языкознания, типологии и теории коммуникации ЕГУ

DIANA GAZAROVA – PhD, Associate Professor of the Chair Russian Linguistics, Typology and Theory of Communication, YSU

- 7. ԳԱՅԱՆԵ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍՅԱՆ** – ԵՊՀ ռուսաց լեզվի ամբիոնի (հումանիտար ֆակուլտետների համար) դասախոս

ГАЯНЕ ОГАНЕСЯН – преподаватель кафедры русского языка для гуманитарных факультетов ЕГУ

GAYANE HOVHANNESYAN – Instructor of the Chair Russian Language (for Humanitarian Faculties), YSU

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ * СОДЕРЖАНИЕ * CONTENTS

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ LITERARY CRITICISM

- Карен Степанян* (Москва) – Достоевский и Бахтин 3
Շարեն Ստեփանյան (Մոսկվա) – Դոստոևսկին և Բախտինը
Karen Stepanyan (Moscow) – Dostoevsky and Bakhtin
- Наталья Патроева* (Петрозаводск) – К вопросу о фольклорных традициях в русской романтической лирике (на материале «Русской песни» Е. А. Баратынского) 15
Նատալյա Պատրոևա (Պետրոզավոդսկ) – Ռուսական ռոմանտիկ քնարերգությունում փոփոխական ավանդությունների շուրջ (Ե. Ա. Բարատինսկու «Ռուսական երգը»)
Natalya Patroeva (Petrozavodsk) – To the Question of Folk Traditions in the Russian Romantic Lyrics (based on the "Russian Song" of E. A. Baratynsky)
- Каринэ Саакянц* – Из архива Левона Мкртчяна. Мария Петровых – редактор русских изданий армянской поэзии 23
Շարինե Սահակյանց – Լևոն Մկրտչյանի արխիվից. Մ. Ս. Պետրովիխը հայ պոեզիայի ռուսական հրատարակությունների խմբագիր
Karine Sahakyan – From the Archives of Levon Mkrтчyan: M. S. Petrovikh as the Editor of Russian Editions of Armenian Poetry
- Ռուզան Տեր-Գրիգորյան* – Գրական կապերի խաչմերուկում 38
Рузан Тер-Григорян – На перекрестке литературных связей
Ruzan Ter-Grigoryan – At the Crossroad of Literary Links

ЯЗЫКОЗНАНИЕ ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ LINGUISTICS

- Рузан Грдзелян* – О границах лингвистики как науки и как учебной дисциплины 47
Ռուզան Գրձեյան – Լեզվաբանության և լեզվագիտական ուսումնական առարկաների սահմանները
Rouzan Grdzelyan – On the Borders of Linguistics as a Science and as an Academic Discipline

<i>Диана Газарова</i> – Категория определенности/неопределенности в повестях Сергея Довлатова.....	55
<i>Դիանա Գազարովա</i> – Որոշակիության/անորոշության կարգը Սերգեյ Դովլատովի վիպակներում	
<i>Diana Gazarova</i> – The Category of Definiteness/Indefiniteness in Sergei Dowlatov's Stories	
<i>Гаяне Оганесян</i> – Об одной особенности синтаксического строя повести Л.Толстого «Дьявол».....	67
<i>Գայանե Հովհաննեսյան</i> – Լ. Տոլստոյի «Մատանա» վիպակի շարահյուսական կազմի մի առանձնահատկության շուրջ	
<i>Gayane Hovhannesyanyan</i> – On One of the Syntactic Peculiarities of the Novel "Devil" by L. Tolstoy	
Տեղեկություններ հեղինակների մասին	78
Сведения об авторах	
Information about the Authors	

Հանդեսը լույս է տեսնում տարեկան երեք անգամ: Հրատարակվում է 2010 թվականից:
Իրավահաջորդն է 1967-2009 թթ. հրատարակված «Բանբեր Երևանի համալսարանի» հանդեսի:
Журнал выходит три раза в год. Издается с 2010 года. Правонаследник издававшегося в
1967-2009 гг. журнала "Вестник Ереванского университета".
The Bulletin is published thrice a year. It has been published since 2010. It is the successor of
"Bulletin of Yerevani University" published in 1967-2009.

Խմբագրության հասցեն. Երևան, Ալեք Մանուկյան փող., 1, 107
Адрес редакции: Ереван, ул. Алека Манукяна 1, 107
Address: 1, 107, Alek Manoukian str., Yerevan, Republic of Armenia

Հեռ. 060 710 218, 060 710 219

Էլ. փոստ՝ ephbanber@ysu.am
Վայք՝ ysu.am

Վերստուգող սրբագրիչ՝
Контрольный корректор
Proofreader

Գ. Գրիգորյան
Г. Григорян
G. Grigoryan

Համակարգչային ձևավորում՝
Компьютерная верстка
Computer designer

Մ. Աբգարյան
М. Абгарян
M. Abgaryan

Ստորագրված է տպագրության 03. 07. 2015:
Տպարանակ՝ 100: Չափսը՝ 70x108 1/16: Թուղթ՝ օֆսեթ:
Տպագրական 5 մամուլ:

.....