

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

ՀԱՄԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ
SOCIAL SCIENCES

№ 1 (22)

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЕРЕВАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
YEREVAN STATE UNIVERSITY PRESS

ԵՐԵՎԱՆ – 2023

Журнал "Вестник Ереванского университета. Русская филология" выходит два раза в год. Издается с 2015 года. Правонаследник издававшегося в 1967-2009 гг. журнала "Вестник Ереванского университета".

«Բանբեր Երևանի համալսարանի. Ռուս քանասիրություն» հանդեսը լույս է տեսնում տարեկան երկու անգամ: Հրատարակվում է 2015 թվականից: Երավահաջորդն է 1967-2009 թթ. հրատարակված «Բանբեր Երևանի համալսարանի» հանդեսի:

The "Bulletin of Yerevan University. Russian Philology" is published twice a year. It has been published since 2015. It is the successor of "Bulletin of Yerevan University" published in 1967-2009.

Редакционная коллегия:

Главный редактор: **Акопян Левон** (к.фил. н., доц.),

Балаян Павел (к.пед.н., доц.), **Газарова Диана** (к.фил.н., доц.), **Денисенко Владимир** (Россия, д.фил.н., проф.), **Джанполадян Магдалина** (д.фил.н., проф.), **Лалаян Сусанна** (к.фил.н., доц.), **Матевосян Лианна** (д.фил.н., проф.), **Мхитарян Карине** (к.фил.н., доц.), **Стерьепоулу Элени** (Греция, д.фил.н., проф.)

Խմբագրական խորհուրդ.

Գլխավոր խմբագիր՝ **Հակոբյան Ասոն** (բ.գ.թ., դոց.)

Բալայան Պավել (վ.գ.թ., դոց.), **Գազարովա Դիանա** (բ.գ.թ., դոց.), **Դենիսենկո Վլադիմիր** (Ռուսաստան, դ.գ.դ., պրոֆ.), **Լալայան Սուսաննա** (բ.գ.թ., դոց.), **Մաթևոսյան Լիաննա** (բ.գ.դ., պրոֆ.), **Մխիթարյան Կարինե** (բ.գ.թ., դոց.), **Ջանփոլադյան Մագդալինա** (բ.գ.դ., պրոֆ.), **Ստերյոպուլու Էլենի** (Հունաստան, բ.գ.դ., պրոֆ.)

Editorial Board:

Editor-in-chief: **Hakobyan Levon** (PhD in Philology, Associate Professor)

Balayan Pavel (PhD in Pedagogy, Associate Professor), **Denisenko Vladimir** (Russia, Sc. D. in Philology, Professor), **Gazarova Diana** (PhD in Philology, Associate Professor), **Janpoladyan Magdalina** (Sc. D. in Philology, Professor), **Lalayan Susanna** (PhD in Philology, Associate Professor), **Matevosyan Lianna** (Sc. D. in Philology, Professor), **Mkhitaryan Karine** (PhD in Philology, Associate Professor), **Stergiopoulou Eleni** (Greece, Sc. D. in Philology, Professor,)

**ПОЭТИЗАЦИЯ БЫТА В РОМАНЕ «ПЕНЕЛОПА»
ГОАР МАРКОСЯН-КАСПЕР****ВЕНЕРА АВETИСЯН**

Аннотация: Творчество русскоязычной армянской писательницы Гоар Маркосян-Каспер, насыщенное национально-культурными концептами и архетипами, концентрирующими в себе опыт нации, тем не менее развивалось и вобрало в себя с одной стороны отголоски первой волны русской постмодернистской литературы, с другой – традиции мировой классической литературы. Для поэтики Маркосян-Каспер характерен принцип сосуществующих парадоксов, связывающих историко-культурные, а также бытийно-философские концепты: античность и современность, мифическое и обыденное/ *повседневное и невероятное*.

В настоящей статье рассматриваются и комментируются указанные мотивы в первом и центральном романе писательницы – «Пенелопа» на фоне общей картины оппозиции быта и бытия в русской литературной традиции. Поэтизация быта, как один из основных художественных принципов, осмысливается в контексте полемики вокруг «повседневного» и «мифологического».

Один из ракурсов осмысления «вечной» дихотомии быта и бытия в русской литературе и культуре является так называемая «советская метафизика», предполагающая принципиальную двусмысленность реальности, которая, по словам Александра Гениса, делит жизнь на два взаимопроникающие измерения: сакральное и профанное. Реальность в романе «Пенелопа» художественно обыгрывается именно в данном ключе, одновременно реализовывая промежуточное пространство, на котором эти измерения сосуществуют. Здесь встречаются множество метафор постсоветской эстетики, содержащие мотивы двусмысленности и своеобразного *двоемирия*, модификация принципа «остранения», разработанного Шкловским, а также другие формы и приемы, поэтизирующие быт.

Ключевые слова: *мифическое и обыденное, советская метафизика, мифология повседневности, античный дискурс*

**POETIZING THE ROUTINE IN GOHAR MARKOSYAN-KASPER'S
“PENELOPE”****VENERA AVETISYAN**

Abstract: Works of the Russian-speaking Armenian writer Gohar Markosyan-Kasper, saturated with national-cultural concepts and archetypes, nevertheless, echoes the artistic traditions of both Russian postmodern literature and world classical literature. Markosyan-Kasper's poetic manner is characterized by the principle of coexisting paradoxes linking historical-cultural, as well as life-philosophic concepts: antiquity and modernity, mythical and mundane, *ordinary and incredible*. The author gives in this article observations and comments on mentioned motives in the first and central novel “Penelope”. The poetization of routine, as one of the main artistic principles, is under-

stood in the context of the polemics around the dichotomy of life and existence in Russian literature.

One of the perspectives of conceptualization of the “eternal” dichotomy of life and existence in Russian literature and culture is the so-called “Soviet metaphysics”, suggesting fundamental ambiguity of reality, which, according to Alexander Genis, divides life into two interpenetrating dimensions: *sacral and profane*.

Reality in the novel “Penelope” is played out artistically in this way, simultaneously realizing the intermediate space on which these dimensions coexist. There are many metaphors of post-Soviet aesthetics, containing motives of ambiguity and peculiar duality, modification of the principle of “estrangement” developed by Shklovsky, as well as other forms and techniques, poetizing life.

Keywords: *mythical and ordinary, Soviet metaphysics, the mythology of everyday life, ancient discourse*

Говоря о романе «Пенелопа», исследователи прежде всего отмечают своеобразное построение фабулы и сюжета. В своей статье «Писательница и писатель Гоар Маркосян-Каспер» И. Белобровцева обращает внимание на «текст, созданный поверх фабулы»: «В самом деле, ведь не вымытая героиня – цель автора, тем более, что роман продолжается и после принятия ею ванны?» [Белобровцева, 2018, с.10]. Игорь Сухих подчеркивает разнонаправленность фабулы и сюжета: «Фабула в "Пенелопе" – простая бытовая история, один день армянской девушки с экзотическим именем Пенелопа, которая бродит по Еревану с единственной целью: наконец-то принять ванну». Сюжетом же романа, по словам литературоведа, становится историческая фреска постсоветского Еревана, «многоплановая картина национального похмелья после первых трудных лет национальной независимости» [Сухих, 2018, сс.36-42]. Поиск горячей воды в романе мифологизируется и превращается в Одиссею.

Ключевыми особенностями мифологического сознания являются цикличное время, бесконечная повторяемость событий, игра на грани иллюзии и реальности и т.д. Однако интересно, что элементы, формирующие структуру мифа, имеют определяющее значение и в понимании феномена «повседневности». «Повседневное» в творчестве Г. Маркосян-Каспер раскрывается параллельно с «мифическим» и, будучи непосредственно связанным с постсоветской действительностью, приобретает специфические черты эпохи.

Еще Зигмунд Фрейд называл повседневное и невероятное «братьями-близнецами», говоря о том, что хорошо знакомое (*heimlich*) легко превращается в жутковато-фантастическое (*unheimlich*). В тот момент, когда человек утрачивает возможность продолжать обычную повседневную жизнь – во время войны, например, в эпоху социальных катаклизмов или при переезде в другую реальность, он вдруг начинает вспоминать и ценить ее. Однако это уже не повседневность в чистом виде, а «бывшая повседневность», приукрашенная ностальгией.

В книге «Общие места. Мифология повседневной жизни» американский славист Светлана Бойм анализирует мифические представления, которыми «питался» повседневный быт России 20 века [Бойм, 2002, с.14].

Исследуя характерные понятия советской культуры («быт», «мещанство», «русская душа»), социально-психологические отношения в коммунальной квартире, идеологическую ситуацию 1990-х годов с такими ее особенностями, как превращение «стеба» в ведущий стиль культуры или ностальгия по советской «великой эпохе», Бойм наблюдает за тем, как эти и другие феномены становятся материалом художественного освоения современной литературы и искусства. В представлении Виктора Тупицына советская культура противоположна рационалистической парадигме; он интерпретирует это как культуру «коммунального бессознательного» – феномен, «обусловленный небывалыми масштабами стереотипизации, характерными для коммунального гетто [Тупицын, 1998, с.23]. Постмодернизм проявляется себя в качестве критического дискурса, обращенного на коммунальное бессознательное, но в то же время несет на себе «печать коммунального видения мира – того самого катарсического зренья, которое обречено на сожительство и с предметом любви, и с предметом ненависти» [Там же]. Эта тенденция явно прослеживается и в творчестве Г. Маркосян-Каспер.

Говоря о переходном периоде, С. Бойм отмечает, что описывать жизнь, которая не стала искусством, не завершилась катастрофой, гораздо сложнее. Повседневность, по ее словам, сопротивляется «эстетизации и анализу, идеологическому и политическому контролю». Одновременно, «повседневная жизнь конспиративна – в традиционном смысле этого слова, она сохраняет традиции и часто подает нам идеологию, завуалированную здравым смыслом» [Бойм, 2002, с.11]. Эта сторона повседневности отчетливо выявляется в романе «Пенелопа», где доминирующий мотив – выживание в условиях отсутствия воды и электричества, выдает скрытую социальную иерархию Армении 90-х:

Элита общества... ныне, скорее, элита толпы... элита города, элита улицы, элита дома, элита подъезда... Элита, элитка, элителишка. Пусть на одну ступенечку, полступенечки, но выше по общественной лестнице. Потребность карабкаться вверх неистребима, так хочется, чтобы пришли, кинулись в ноги, попросили, шепнули на ухо – хотя бы фразу типа: – Скажи своему, пусть позвонит, чтоб на часочек свет дали варенье доварить, ну что вам стоит! И можно важно кивнуть в ответ и пойти к мужу, уговорить, чтоб звякнул в свое Армэлектро, пускай все знают, кто в доме фигура. Личность. А можно и отказать – завтра доваришь, сегодня мы уже разок звонили, днем ведь был свет, а вы не знали? (с.38)¹.

Поэтизация быта – одна из особенностей творчества Г. Маркосян-Каспер. В «Пенелопе» Маркосян-Каспер фактически реализует то, о чем

¹ Исследуемый роман цитируется по изданию: Маркосян-Каспер Г. Пенелопа. – СПб: Свое издательство, 2017. Здесь и далее все цитаты сопровождаются указанием номера страницы, заключенным в круглые скобки.

пишет Ю. Лотман в своей последней книге «Культура и взрыв», предлагая пересмотреть бинарные системы и вечные оппозиции быта и бытия. Вспомним, что от философов-символистов до структуралистов «русская культура описывалась как культура, основанная на противостоянии быта и бытия, которое в разное время определялось как духовное, поэтическое и революционное» [Бойм, 2002, с.47]. Бойм обращает свое внимание на то, что в работах 1970-х годов Юрий Лотман и Борис Успенский подчеркивали, что в русской культуре отсутствует «промежуточное пространство» – то самое пространство повседневности. Отсюда и «понятия «личной жизни», «public sphere», «civil society» (гражданское общество) – все сферы жизни, которые в европейском (французско-английском) контексте были нейтральными, в русском контексте стали ощущаться наигранными, театральными и неискренними» [Там же]. В частности, это объяснялось различием между западным и восточным христианством. По замечанию Лотмана и Успенского, в православии отсутствует чистилище и вместе с ним «то самое понятие медиации между добром и злом» [Бойм, 2002, сс.47-48].

Г. Маркосян-Каспер не подвержена этой дихотомии, во-первых, потому, что опирается на античную культуру и мифологию, во-вторых, поэтизация быта для ее героини – еще один способ выживания. Достаточно вспомнить «эпизод с трапом», походивший на целую театральную постановку или с водонагревателем («включаешь, и горячая вода течет прямо из душа») (с.48), вокруг которого Пенелопа плетет свою обычную словесную игру:

Интересно, случайно ли слово душ одного корня со словом душа?../Душегуб. Страшно даже выговорить – это человек, который забирается в чужие квартиры и портит души. Рвет шланги, выламывает краны. Своего рода Джекапотрошитель. Расстрел на месте без права на апелляцию (с.48).

Согласно Н. Бердяеву, русские являются «избранным народом», «народом» конца, которому некогда беспокоиться из-за мелочей повседневности и простого выживания. Решение обычных бытовых проблем оказывается сложнее, чем рефлексии о прекрасном или страшном будущем. В поэзии Россия нередко изображается как летящая тройка, которая оставляет земные пределы и уносится прочь без цели и преград.

У Александра Блока Россия конца века предстает в виде чистого духа, танцующего под печальную песню о бегстве от повседневности. И пока она танцует, странствующий апокалиптический всадник, слушая, скрывается в сумерках. В такого рода иконографии быт воспринимается не только как бездуховность, но также как нечто нерусское в высшем, поэтическом смысле слова [Бойм, 2002, с.48].

В контексте полемики вокруг дихотомии быта и бытия в русской литературе особенно ярко выделяется работа А. Гениса «Вавилонская баш-

ня», в которой ученый раскрывает суть так называемой «советской метафизики», в системе которой «любое слово наделялось переносным значением, любой жест делался двусмысленным, любая деталь превращалась в улику» Жизнь, как пишет Генис, «протекала сразу в двух взаимопроникающих измерениях: сакральном и профанном. Вечное пропитывало сиюминутное, делая его одновременно и бессмысленно суетным и ритуально значимым. История перетекала в священную историю, физика – в метафизику, проза – в поэзию, философия – в теологию, человек – в персонаж, биография – в фабулу, судьба – в притчу» [Генис, 1997, сс.97-126]. Постмодернизм, по Генису, открывает в культуре новое измерение – хаос. «Порядку, этой последней утопии советской метафизики, противостоит хаос... Позитивная переоценка хаоса рождает новую картину мира, в которой, как пишет один из основателей «хаологии» Нобелевский лауреат Илья Пригожин, «порядок и беспорядок представляются не как противоположности, а как то, что неотделимо друг от друга <...> В искусстве создание «хаосферы» требует введения в текст абсурдного элемента, который <...> становится генератором непредсказуемости» [Пригожин, 1989, 8, с.9].

Описанный Генисом парадигматический сдвиг порождает новую модель культуры: на смену централизованной «модели капусты», где под слоями реальности и образов скрыт сакральный центр – «кочерыжка» истины, приходит децентрированная «модель лука», в которой существование такой «кочерыжки» не предусмотрено в принципе: «Если в «парадигме капусты» хаос снаружи, а порядок внутри, то в «парадигме лука» хаос – зерно мира, "творящая пустота" Пригожина, из которой растет космос» [Генис, 1997, с.131].

«В промежутке между нужным и желанным, – пишет Эпштейн, описывая поэтику Венедикта Ерофеева, – помещается и святость, и пьянство; величайший человек не больше этого промежутка, и ничтожнейший – не меньше его» [Эпштейн, 1995, с.15].

Надо сказать, что эта идея приближает к наиболее точному пониманию поэтики Г. Маркосян-Каспер. С одной стороны, названная Генисом «творящая пустота», к которой может быть отнесено отсутствие воды и света в Армении 90-х, с другой – почти незаметный промежуток, территория, на которой стираются бинарные оппозиции. Формируясь в довольно замкнутом и неоднозначном контексте, или в контексте «советской метафизики», творчество Маркосян-Каспер совмещает, как уже отмечалось, на первый взгляд несовместимые понятия. Это сказывается и на ее отношении к бытию и быту, и на отсутствии в ее творчестве ностальгического пафоса, столь присущего литературе эмиграции.

«Через эпоху похмелья прошли все постсоветские республики, но мало кто изобразил ее с такой зоркой точностью» – пишет И. Сухих в послесловии к последнему изданию романа (с.332). Прежде казавшийся единым мир раскололся, и разлом, почти как в гражданскую войну, проходит через семью: «*Азербайджанцы – убийцы. Вдруг вмешалась Мельсида. – Ненавижу Азербайджанцев. /.../ – Азербайджанцы прекрасные партнеры в делах, – повторил не допускающим возражений голосом дядя Манвел*» (с.187).

Раздумывая о возможностях принять ванну, Пенелопа производит «естественный отбор» среди знакомых, исходя из «наличия-отсутствия приборов, олицетворяющих приспособляемость к изменившимся погоднополитическим условиям: плит, керосинок, водонагревателей, генераторов, ТЭС, АЭС» и пр. С этой точки зрения, отцовская родная Пенелопы отпадает, «это было племя керосинко-кипятильниковое, во всяком случае, что касалось его не удравших на запад остатков» (с.18). Таким образом, Маркосян-Каспер формирует локальный «миф».

Пенелопа рассуждает также о преимуществах советского прошлого, о свободном передвижении в странах Союза и об ускользающих от внимания деталях:

Пятидневная доступность прибалтийского осколка западной цивилизации (за пятьдесят лет советской власти изрядно выхолощенного, наполненного социалистическим содержанием и соотносящегося с подлинной Европой примерно, как марина Айвазовского со штормом на море) с разрешения государства и при поддержке профсоюза была одним из немногих достоинств проклятого прошлого... А может, и многих, это как смотреть на вещи, с какой колокольни, Ивана Великого, Нигулисте или Эчмиадзинского собора, и опять же, кто смотрит, старик, который разложился на газоне возле рынка последнюю домашнюю утварь и щурится сквозь треснутые очки, или сытая рожка над быстро растущим брюхом за ветровым стеклом иномарки... (с.105).

В данном фрагменте читателю открывается множество «ракурсов» благодаря, в частности, модификации автором упомянутого нами принципа «остранения» – увидеть «новыми глазами все, что стало обыденным и автоматизированным»². Модификация в данном случае заключается в том, что из частного художественного приема остранение становится повествовательной стратегией, свидетельствующей о «всеведущем нарраторе»³.

Роман «Пенелопа» сплетен из эпизодов, раскрывающих постсоветскую эстетику с разных точек зрения. Приведем фрагмент, где говорится о схожести определенного типа советских и постсоветских женщин:

Вот что не изменилось, то не изменилось и в новых постсоветских условиях. Пенелопа видела вокруг все те же почему-то именуемые женщинами замужние колоды на отдыхе, которые привыкла видеть с детства, колоды, что

² Согласно Шкловскому, с одной стороны, теория остранения — это своего рода декларация независимости искусства, прокламация ее автономии — именно так читали статью американские новые критики и французские структуралисты. С другой стороны, остранение возвращает яркое восприятие жизни, делает жизнь более жизненной, позволяет пережить быт. Остранение — это революционное преобразование, только не путем народного восстания, а путем искусства. Тем не менее остранение само по себе не приводит к тотальному произведению искусства. Парадоксальность и открытая форма препятствуют этому.

³ Подробно об этом: Шмидт В. Нарратология. М.: Языки славянской литературы 2003. с.68.

интересно, любой национальности, будь то армянки, русские, грузинки или украинки. Разнясь в иных проявлениях – армянки, например, купались утром и вечером, русские жарились на полуденном солнце, армянки проводили предобеденное время у плиты, русские в очереди у столовой – в этом все они фатально сходились (с.105).

Своеобразной метафоризацией постсоветской эпохи становятся «мерседес» и его владелец Эдгар-Гарегин. Само его имя, точнее то, как иронично зовет его Пенелопа, содержит тонкий намек на «двойственность», присущую многим «отрезвевшим революционерам», «постсоветским миллионерам», сделавшим успешную карьеру за рубежом. «Мерседес» заслоняет собой самого владельца, становится атрибутом неведомой и чужой роскоши, противопоставленном местным «Жигули»: *«И где ж ты теперь обретаешься? – спросила она, когда “Мерседес” мягко тронулся – да, это тебе не “Жигули”» (с.57).*

Даже внешняя характеристика персонажа дается с помощью его машины: *«Пенелопа, – сказал Эдгар-Гарегин, устремив на нее взор чистых, совсем не мерседесовладельческих глаз» (с.67).*

Другим таким атрибутом в романе становится горячая ванна, подробно обрисованная в главе «Обретенный рай или погружение в нир-ванну». Здесь даже на языковом уровне обнаруживается контраст между «реальным миром» и обретенным раем:

Под обычным купанием понималось омовение (слово «мытье» в подобной обстановке звучало слишком вульгарно) под душем, волшебная легкость рождения этой формулировки заставила Пенелопу слегка улыбнуться – сколь просто мы возвращаемся к восприятию вещей, казалось, навсегда покинувших, если не мир наших мечтаний, то мир нашего разума, не говоря уже о мире реальном, ибо в реальном мире, в отличие от того почти метафизического, в котором она неожиданно очутилась, под обычным купанием понимали обливание дрожащего в стильной атмосфере нетопленного помещения тела водой, согретой с помощью допотопного, но мощного кипяtilьника... (с.275).

Трудный, повседневный быт Армении 90-х годов, где мечта героинь по приезде в Париж – помыть голову обеими руками, при столкновении с «обретенным раем», способствует формированию нового, современного мифа:

Но с другой стороны! Если кто-то полагает, что мир полон Пенелоп, ткающих, пряжущих, плетущих и вяжущих все двадцать лет, в течение которых их Одиссеи перебираются с островков, колонизированных кикиморами Цирцеями, в гроты, приватизированные уродинами Калипсо, они горько ошибаются. Очень горько. Левомичитиново (с.279).

Однако после заветной «нир-ванны», волшебство исчезает и все возвращается в прежнее состояние:

Но что-то сместилось. Элизиум превратился в обыкновенную, хоть и вылизанную, с чешской, а скорее, еще более иностранной сантехникой ванную комнату в чужом – пусть и родной тетки – доме, под окном которого ждет непонятный экипаж с нетерпеливым извозчиком (с.234).

И все же этот реальный, неудобный и суровый быт – это все, что есть у героини, и она выбирает его каждый раз, приспособляясь и находя новые опоры к существованию. Выбор Пенелопы остаться на родине лишен пафоса. Это ежедневный, можно даже сказать – повседневный выбор, ставший такой же привычкой, как чтение Джойса перед сном, распевание оперных арий, ссоры с матерью и примирение. Повседневности присущ определенный ритм повторений и привычек, случайностей и незаметных деталей. Складывается ощущение, что в повседневной жизни ничего не происходит, не начинается и не кончается, а только продолжается, как в заброшенном лабиринте Минотавра. Своеобразным лабиринтом становится Ереван, с той разницей, что Пенелопа знает каждый его закоулок и с каждым у нее – своя история. Город, раскрывающийся читателю через ассоциации героини, еще один пример индивидуально-эстетической рецепции национального (коллективного) топоса.

Пенелопа пересекла сквер и свернула на тихую, как поэзия, улицу Теряна. Какое-то время она меланхолично размышляла, пытаясь вспомнить старое-новое (или новое-старое?) название улицы, потом поняла, что у Теряна были-таки немалые шансы уцелеть, пусть он и затесался под конец жизни в компартию и чуть ли не комиссарил или наркомствовал, что само по себе, конечно, удивительно, более того, уму непостижимо – тоска, томление, грезы в полумраке и вдруг большевизм? Автор уникальной строчки «Ашнан мэшушум шэшук у шэришюн» и коммунистический ор, шум, пальба? Невероятно (с.51).

Слова героини возвращают нас к тому, с чего начали – к невероятному и повседневному, к необычайному и обычному, к «барочной избыточности текста» (с.333) и простым и непреложным моральным истинам, сформулированным И. Сухих: «любовь важнее, чем очевидные жизненные блага, родина остается родиной, как бы плохо здесь не жилось, родителей надо любить/жалеть, потому что они уйдут раньше нас, книги, литература – важная часть жизни, пока мы остаемся интеллигентами, да и просто людьми» (с.334).

ИСТОЧНИКИ

Маркосян-Каспер, Г., 2017. *Пенелопа*: Санкт-Петербург: Свое издательство.

СПИСОК НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Белобровцева, И.З., 2018. Писательница и писатель Гоар. В кн.: А.А. Данилевский, ред. *Чтения памяти Г. Маркосян-Каспер. Сборник докладов*. Таллинн: EVK MTU, сс.7-13.
- Бойм, С. *Общие места. Мифология повседневной жизни*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.
- Генис, А.А., 1997. *Вавилонская башня: искусство настоящего времени. Эссе*. Москва: Независимая газета.
- Пригожин И.Р., 1989. Переоткрытие времени. *Вопросы философии*, 8, сс.3-19.
- Сухих, И.Н., 2018. Что читала Пенелопа (несколько положений). В кн.: Данилевский А.А., ред. *Чтения памяти Г. Маркосян-Каспер. Сборник докладов*. Таллинн: EVK MTU, сс.36-41.
- Тупицын, В., 1998. *Коммунальный (пост)модернизм: Русское искусство второй половины XX века*. Москва: Ad Marginem.
- Шмидт, В., 2003. *Нарратология*. Москва: Языки славянской литературы.
- Эпштейн, М.Н., 1995. После карнавала, или Обаяние энтропии. В кн.: Ерофеев В. *Оставьте мою душу в покое: Почти всё*. Москва: Х.Г.С., 1995, сс.3-30.

REFERENCES

- Belobrovtsseva, I.Z., 2018. Pisatel'nitsa i pisatel' Goar [Writer and Writeress Goar]. In A.A. Danilevskij, ed. *Chteniya pamyati G. Markosyan-Kasper. Sbornik dokladov* [Readings in memory of G. Markosyan-Kasper. Collection of reports]. Tallinn, EVK MTU Publ., pp.7-13. (in Russian)
- Boym, S. *Obshchie mesta. Mifologiya povsednevnoy zhizni* [Common places. Mythology of everyday life]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. (in Russian)
- Genis, A.A., 1997. *Vavilonskaya bashnya: iskusstvo nastoyashchego vremeni. Esse* [The Tower of Babel: the Art of the Present. Essay]. Moscow: Nezavisimaya gazeta Publ. (in Russian)
- Prigozhin I.R., 1989. Pereotkrytie vremeni. [Rediscovering time]. *Voprosy filosofii*, № 8, pp.3-19. (in Russian)
- Sukhikh, I.N., 2018. Chto chitala Penelopa (neskol'ko polozheniy) [What has Penelope read (several provisions)]. In A.A. Danilevskij, ed. *Chteniya pamyati G. Markosyan-Kasper. Sbornik dokladov* [Readings in memory of G. Markosyan-Kasper. Collection of reports]. Tallinn, EVK MTU Publ., pp.36-41. (in Russian)
- Tupitsyn, V., 1998. *Kommunal'nyy (post)modernizm: Russkoe iskusstvo vtoroy poloviny XX veka* [Communal (post)modernism: Russian art of the second half of the XX century]. Moscow: Ad Marginem Publ. (in Russian)
- Shmidt, V., 2003. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskoy literatury Publ. (in Russian)
- Jepshtejn, M.N., 1995. Posle karnavala, ili Obajanie jentropii [After carnival. The charm of entropy, or Eternal Venichka]. In Erofeev V. *Ostav'te moju dushu v pokoe: Pochti vsjo* [Leave my soul alone: Almost everything]. Moscow: Kh.G.S. Publ., pp.3-30. (in Russian)

**ԿԵՆՏՐԱԿԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆԱՅՈՒՄԸ ԳՈՂԱՐ
ՄԱՐԿՈՍՅԱՆ-ԿԱՍՊԵՐԻ «ՊԵՆԵԼՈՊԵ» ՎԵՊՈՒՄ**

ՎԵՆԵՐԱ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

Ամփոփում: Հայագգի ռուսալեզու գրող Գոհար Մարկոսյան-Կասպերի ստեղծագործությունը՝ հազեցած ազգամշակութային կոնցեպտներով և արքե-տիպերով արձագանքում է թե՛ ռուսական պոստմոդեռնիստական գրականության, թե՛ համաշխարհային դասական գրականության գեղարվեստական ավանդույթներին: Մարկոսյան-Կասպերի պոետիկային բնորոշ է համագոյակցող պարադոքսների սկզբունքը, որն իրար է կապում պատմամշակութային, ինչպես նաև կենսափիլիսոփայական հասկացությունները՝ անտիկ աշխարհի և արդիականություն, առասպելական և առօրեական, *պարզունակ և արտասովոր*: Սույն հոդվածում դիտարկվում և մեկնաբանվում են վերոնշյալ մոտիվները գրողի առաջին՝ «Պենելոպե» վեպում: Նրա գեղարվեստական հիմնական սկզբունքներից մեկը՝ կենցաղի բանաստեղծականացումը, ընկալվում է ռուս գրականության մեջ կենցաղի և գոյության երկփեղկման շուրջ հակասությունների համատեքստում:

Ռուսական գրականության ու մշակույթի մեջ կյանքի և գոյության «հավերժական» երկփեղկվածության ընկալման անկյուններից մեկը այսպես կոչված «սովետական մետաֆիզիկական» է, որը ենթադրում է իրականության հիմնարար երկիմաստություն: Ըստ Ալեքսանդր Գենիսի՝ այս երկիմաստությունը կյանքը բաժանում է երկու փոխներթափանցող հարթությունների՝ սուրբ և սրբապիղծ:

«Պենելոպե» վեպում իրականությունը գեղարվեստականացվում է հենց այս իմաստով՝ միաժամանակ ստեղծելով այն միջանկյալ տարածությունը, որտեղ գոյակցում են այդ հակասությունները: Այստեղ կարելի է գտնել հետխորհրդային էսթետիկան բնորոշող բազմաթիվ փոխաբերություններ, որոնք պարունակում են և՛ նշված երկիմաստությունը, և՛ աշխարհընկալման յուրահատուկ երկփեղկվածություն, Շկլովսկու կողմից մշակված «օտարանացման» սկզբունքի մոդիֆիկացիա, ինչպես նաև կյանքը բանաստեղծականացնող գեղարվեստական այլ մեկնումներ և հնարքներ:

Բանալի բառեր – *առասպելական և առօրեական կենսափիլիսոփայություն, սովետական մետաֆիզիկա, կենցաղի դիցաբանություն, անտիկ դիսկուրս*

ЛИТЕРАТУРНАЯ МИСТИФИКАЦИЯ С. КИССИНА И СТИХОТВОРЕНИЕ В.ХОДАСЕВИЧА «ПОЭТУ»: ИСТОРИЯ ОДНОГО РАЗОБЛАЧЕНИЯ**АНИ ПЕТРС-БАРЦУМИАН**

Аннотация: Статья посвящена литературной мистификации Самуила Киссина (Муни) и истории ее разоблачения. С. Киссин пытался воплотиться в другого человека – Александра Александровича Беклемишева – и сконструировать иное авторское «Я», отличное от своего собственного. Результатом этого эксперимента стали несколько стихотворений и повесть «Летом 190* года», написанная по следам переживаемой Киссином жизненной драмы. Опыт подобного воплощения тяжело сказывался как на самом Киссине, так и на его окружении, и в 1908 году под именем Елизаветы Макшеевой В. Ходасевич опубликовал стихотворение «Поэту», которое должно было поставить точку в тяжелой любовной истории Киссина и его затянувшимся житнетворческим эксперименте. Далее исследуется природа литературной мистификации Киссина в свете феномена двойничества, а также двойственная специфика пограничного состояния как героев, так и автора (авторов) повести. На основании дневниковых записей, воспоминаний, изучается история разоблачения литературной мистификации Киссина, а сопоставление стихотворений Ходасевича («Поэту»), Державина («Анакреон в собрании»), Баратынского («На что вы, дни!..») и Беклемишева («Голодные стада моих полей!..»), позволяет выявить связь этих произведений, а в конечном счете – назначение публикации Ходасевича. В статье акцентируется разоблачающая функция стихотворения Ходасевича, а в заключении утверждается карнавальная сущность как самой повести «Летом 190* года», так и произведения Ходасевича, сыгравшего ключевую роль в истории с разоблачением литературной мистификации Киссина.

Ключевые слова: *литературная мистификация, С. Киссин (Муни), Александр Беклемишев, Ходасевич, Державин, двойничество*

S. KISSIN'S LITERARY MYSTIFICATION AND THE POEM OF V.KHODASEVICH "TO THE POET": THE STORY OF ONE EXPOSURE**ANI PETRS-BARTSUMIAN**

Abstract: The article is devoted to the literary mystification of Samuil Kissin (Mouni) and the history of its exposure. S. Kissin tried to incarnate in another person - Alexander Alexandrovich Beklemishev and construct a different author's "I", different from his own. The result of this experiment was several poems and the story "In the Summer of 190*", written in the wake of the life drama experienced by Kissin. The experience of such an incarnation had a hard effect both on Kissin himself and on his entourage, and in 1908, under the name of Elizaveta Maksheeva, V. Khodasevich pub-

lished the poem "To the Poet", which was supposed to put an end to Kissin's difficult love story and his protracted life-creating experiment. Next, the nature of Kissin's literary mystification is examined in the light of the phenomenon of duality, as well as the dual specificity of the borderline state of both the characters and the author (authors) of the story. On the basis of diary entries, memoirs, the history of exposing the literary hoax of Kissin is studied, and a comparison of poems by Khodasevich ("To the Poet"), Derzhavin ("Anacreon in the Assembly"), Baratynsky ("What are you, days for!") and Beklemishev ("Hungry herds of my fields!.."), allows us to reveal the connection between these works, and ultimately the purpose of Khodasevich's publication. The article emphasizes the revealing function of Khodasevich's poem, and in the conclusion, the carnival essence of both the story "In the Summer of 190*" and the work of Khodasevich, who played a key role in the story of exposing Kissin's literary hoax, is affirmed.

Keywords: *literary mystification, S. Kissin (Muni), Alexandr Beklemishev, Khodasevich, Derzhavin, duality*

Одной из центральных проблем русского символизма второй половины 1900-х гг. является проблема авторской самоидентификации. «Механизмами самоидентификации и создания культурных кодов эпохи» [Ерохина, 2009, с.7] до первой русской революции были мифотворчество и жизнотворчество, однако ко второй половине 1900-х гг. они трансформировались, приобретя гротескные черты. Разочаровавшись в политике и искусстве, символисты концентрируются на себе, своем внутреннем мире, подсознании, «приватизируя» таким образом внешний хаос [Ханзен-Леве, 2003, с.63]. История *воплощения* Самуила Киссина (Муни) в Александра Беклемишева – это «показательный пример того, что означает мифотворчество в символистской теории искусства, как оно претворяется и к чему приводит в поэзии и в жизни самих “мифотворцев”» [Ланда, 1998, с.5]. Судьба автора таким образом является отражением эпохи символизма, имеет такой же быстрый и трагический финал.

В 1908 году поэт, писатель, литературный критик Самуил Киссин, более известный как Муни, «после одной тяжелой любовной истории <...> вздумал *довоплотиться* в особого человека, Александра Александровича Беклемишева...» [Киссин, 1999, с.15]. *Воплощение* Муни в Александра Беклемишева является примером литературной мистификации, где первостепенную роль играют не опубликованные от имени фиктивного автора произведения, но само конструирование фиктивной авторской инстанции.

Под именем Александра Беклемишева в 1908 г. в «Русской мысли» (в кн. IX и XII) вышли 2 стихотворения и готовилась повесть «Летом 190* года». Двойное «Александр» с редупликацией имени в отчество было выбрано не случайно, ведь именно так звали ближайших университетских друзей Муни – Александра Брюсова и Александра Койранского: «Саша Брюсов, Саша Койранский и Саша – я» – говорил Киссин [цит. по Андреева, 1993, с.24]. Фамилия Беклемишева была заимствована Муни из списка актеров, принимавших участие «в 1786 году в Тамбове в представлении “Аллегорического пролога на открытие театра и народного училища” Державина» [Зорин, 1988, с.34], – а именно у актера-любителя Якова Ивановича

Беклемишева¹, исполнявшего роль пустынноика [Державин, 1867, с.8]². Киссин вместе с близким товарищем В. Ходасевичем увлекался творчеством Г. Державина, изучал его, и такой выбор не был случайностью.

Киссин не просто воплотился в *другого* (точнее – *Другой* в Киссина), он писал и пытался публиковаться от имени Беклемишева. Как вспоминает В. Ходасевич, близкий друг писателя, «на основании опыта с Беклемишевым» он также написал «рассказ о Большакове» [Киссин, 1999, с.15]. Произведение, о котором упоминает Ходасевич, это повесть «Летом 190* года». В ее основе, как писал сам Киссин, – «Голядкин наизнанку» [Киссин, 1999, с.186], вариация сюжета повести Ф. Достоевского «Двойник». Алексей Васильевич Переяславцев и Александр Никитич Большаков живут в одном теле, точнее, Переяславцев *вытесняет* Большакова из тела: Большаков недоволен собой и своей жизнью, не способен что-либо изменить, «и отвращение к себе и жажда *обратного себе* (курсив наш – А.П.-Б.) медленно и болезненно слагалась в облик иного человека, иной души» [Киссин, 1999, с.125]. Этим иным человеком и стал Переяславцев. О раздвоении личности героя не только рассказывается – оно выражается в тексте сменой голосов авторов-рассказчиков. Произведение моделирует реальность и «субъектное видение и сознание самих героев и восприятие этим видением и других, и себя, и сюжетных поворотов» [Меерсон, 2009, с.21], создавая таким образом полифоническую структуру текста.

На рубеже XIX-XX вв. тема двойничества, «мотив “двойного бытия”, одновременного существования в идеальной и действительной реальностях, соответствующих друг другу и взаимосвязанных», хоть и автономных, мотив раздробленности личности на внутреннее и внешнее «я» становятся «основополагающими для эстетических экспериментов русского символизма и эпохи модерна в целом» [Осьмухина, 2009, с.18]. Мотив двойничества – один из основных в повести «Летом 190* года», где в первой части автором выражены две противоположные авторские субъектности: трагестийный Большаков и психологический Переяславцев. Переяславцев – двойник Большакова, он «пытается раз и навсегда подменить героя» [Кантор, 2013, с.111], вытеснить его из тела в частности и из мира – вообще. Переяславцев завладевает не только телом Большакова, но и его текстовым полем, вытесняет Большакова из поля читательского внимания, снижая его значимость в глазах читателей, высмеивая его как художника. Их вражда непримирима, Переяславцев понимает неизбежность и окончательность их борьбы, а для Большакова смерть даже желанна («Ах, если бы он убил меня!») [Киссин, 1999, с.127]). О трагическом исходе можно догадаться также по тому, как именно они решили разрешить конфликт: выехать утром на лодке на озеро, «и кто окажется сильней, тот швырнет другого в воду» [Киссин, 1999, с.128]. Нетрудно догадаться, чем все это кончилось. Так через комическую трансформацию дуэльной ситуации вновь актуализируется трагестийный игровой характер произведения.

¹ Беклемишев Я.И. Российский Родословный Фонд // URL: <https://rgfond.ru/person/161943>

² Яков Иванович Беклемишев не единственный среди актеров с такой фамилией. Помимо него в постановке были задействованы Николай Степанович и Катерина Степановна Беклемишевы.

Герои повести «Летом 190* года» в свою очередь являются двойниками Беклемишева, авторской инстанции Киссина, от лица которой было создано произведение: подобно Переяславцеву, Беклемишев вытесняет Киссина из его тела. История борьбы Большакова и Переяславцева была пережита самим Киссиным и зафиксирована в повести: «месяца три Муни не был похож на себя, иначе ходил, говорил, одевался, изменил голос и самые мысли. Существование Беклемишева скрывалось, но про себя Муни знал, что, наоборот – больше нет Муни, а есть Беклемишев, принужденный лишь носить имя Муни “по причинам полицейского, паспортного порядка”» [Киссин, 1999, с.15]. Беклемишев жил на границе литературы и реальности. А. Жеберин справедливо заметил, что «утрачивая основу в том, что считалось объективной действительностью, человеческая личность теряла самое себя, свою автономию и самоидентичность; рушились господство Я, обусловленное соотносительностью его с миром объектов. Ведь на месте не-Я образовалась пустота, там начали кривляться двойники распадающейся дезинтегрированной личности. Мотивы зеркала, двойника, маски, сравнения жизни с игрой, маскарадом, театральным представлением, пляской призраков – все обычные и характерные явления для литературы fin de siecle» [цит. по: Кантор, 2013, с.113]. Двойничество – это в том числе и вопрос о реальности человеческого существования; там, где нет устойчивости своего бытия, возникают двойники, которые «паразитируют» на этой неустойчивости [Кантор, 2013, с.114]. Киссин не только пытался изменить всего себя, отказаться от всего, «что было связано с памятью о Муни» [Киссин, 1999, с.15], но и получить возможность дальше жить посредством этого отказа, отречения от себя прошлого. «Чтобы уплотнить реальность своего существования, Беклемишев писал стихи и рассказы; под строгой тайной посылал их в журналы» [Киссин, 1999, сс.15-16]. Воплощение Беклемишева обнажает рефлексию Киссина относительно собственного творчества и существования вообще. Как Переяславцев презрительно смеется над лирикой Большакова, так созданный Муни Беклемишев высмеивает его, Муни, творчество. Смех, пародирование становится одним из способов взглянуть извне и осмыслить свое авторство.

Примечательно, что до истории с воплощением в Александра Беклемишева, Киссин вместе с Александром Койранским, будучи еще студентами-третьекурсниками, планировали издавать юмористический журнал, литературный и художественный материал которого, по предложению Койранского, «будет состряпан под разными псевдонимами» самими друзьями [Андреева, 1993, с.24]. Литературные мистификации в начале XX века не были чем-то исключительным и редким, и Муни, как и многие представители творческой столичной молодежи, в частности символисты, не мог не поддаться искушению таким образом расширить и смешать границы литературного и реального. Опыт воплощения в Александра Беклемишева не был просто литературной игрой, это было способом творчески преобразовать жизнь, вмешаться в законы природы и изменить их. Вот как объяснял это Ходасевич: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию – от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время

он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, – найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства» [1939, с.7]. В случае с Киссиным творчество в какой-то момент стало вытеснять жизнь.

Двойное существование осложняло жизнь Муни, его отношения с Ходасевичем и окружающими портились. Так, актриса Лидия Рындина в дневнике от 26 января 1909 г. пишет о разобщенности с Ходасевичем и Киссиным: «Владька изменил, еле здороваётся при встрече, Муня обезьяничает тоже, конечно» [цит. по Киссин, 1999, с.196]. Ходасевич так вспоминает тот же период: «Мы не могли никого видеть и ничего делать. Отсюда возникали бездействие и безденежье» [Киссин, 1999, с.16]. Ситуация доставляла много хлопот, между друзьями возникла двусмысленность и непонимание. «Муня бунтовал против Беклемишева (“лез из кожи”, как мы назвали), и дело могло кончиться так, как впоследствии кончилось у Большакова с Переяславцевым», [Киссин, 1999, с.16] – писал Ходасевич. У Большакова с Переяславцевым дело кончилось смертью.

Ходасевич, чтобы завершить историю с *воплощением* и избежать трагедии, под именем Елизаветы Макшеевой опубликовал ироничное стихотворение, посвященное Беклемишеву, разоблачив и высмеяв его таким образом. Важно, что реальная Елизавета Макшеева – одна из актрис второго плана, участвовавшая на той самой премьере державинской пьесы в Тамбове в 1786 году, и, по словам Ходасевича, только тем и «замечательная» [Киссин, 1999, с.16]. Из этого следует, что для Киссина ее имя было достаточным основанием для того, чтобы опознать и настоящего автора стихотворения, и смысл публикации.

Опубликованное разоблачающее стихотворение, по признанию самого Ходасевича – это стихотворение «Поэту» (1908), которое впоследствии было включено им в сборник «Счастливый домик» [Киссин, 1999]:

ПОЭТУ

*Со колчаном вьется мальчик,
С позлащенным легким луком.*

Державин

*Ты губы сжал и горько брови сдвинул,
А мне смешна печаль твоих красивых глаз.
Счастлив поэт, которого не минул
Банальный миг, воспетый столько раз!*

*Ты кличешь смерть – а мне смешно и нежно:
Как мил изменницей покинутый поэт!
Предчувствую написанный прилежно,
Мятежных слов исполненный сонет.*

*Пройдут года. Как сон, тебе приснится
Минувших горестей невозвратимый хмель.
Придет пора вздохнуть и умилиться:
Над чем рыдала детская свирель!*

*Люби стрелу блистательного лука.
Жестокой шалости, поэт, не прекословь!
Нам всем дается первая разлука,
Как первый лавр, как первая любовь.*

[Ходасевич, 1996, с.116]

В качестве эпиграфа Ходасевич использует строки из стихотворения Державина «Анакреон в собрании» (1791):

АНАКРЕОН В СОБРАНИИ

*Нежный, нежный воздыхатель,
О певец любви и неги!
Ты когда бы лишь увидел
Столько нимф и столько милых,
Без вина бы и без хмелю
Ты во всех бы в них влюбился;
И в мечте иль в восхищеньи
Ты бы видел будто въяве:
На станции птичек белых,
Во жемчужной колеснице,
Как на облачке весеннем,
Тихим воздуха дыханьем
Со колчаном вьется мальчик
С позлащенным легким луком
И туда-сюда летает;
И садится он по нимфам,
То на ту, то на иную,
Как садятся желты пчелы
На цветы в полях молодые.
Он у той блистал во взглядах,
У иной блистал в улыбке
И пускал оттуда жалы,
Как лучи пускает солнце.
Жалы были ядовиты,
Но и меду были слаще,
Не летали они мимо,
Попадали они в душу,
И душа б твоя томилась,
Уязвленная любовью, —
Лишь Паллады щит небесный
Утолил твои бы вздохи.*

[Державин, 1957, сс.171-172]

Ходасевич, хорошо знавший творчество Державина и впоследствии написавший одноименную художественно-историческую биографию поэта (1931), не зря выбирает в качестве эпиграфа именно это стихотворение: в нем под именем древнегреческого поэта Анакреона Державин вывел князя Г. Потемкина-Таврического, который в честь празднования взятия Измаила поручил поэту написать «хоры»; под Палладой, очевидно, скрывался намек на императрицу Екатерину II, «охладевшую в это время к Потемкину» [Западов, 1957, с.397]. Таким образом Ходасевич проводит аналогию между страдающими от безответной любви Анакреоном-Потемкиным и Беклемишевым-Киссиным, тоже «певцом любви и неги», и, вслед за Державиным, призывает друга-поэта стойчески переносить горе и проще относиться к превратностям судьбы.

В стихотворении «Поэту» Ходасевич ссылается также на опубликованную от лица Беклемишева элегию «Голодные стада моих полей!..» (1908).

* * *

Венец пустого дня.

Баратынский

*Голодные стада моих полей!
Вам скудные даны на пищу злаки.
С высоких злых небес я не свожу очей,
Гляжу на огненные знаки.*

*Безмолвный страж пустынных вечеров,
Брожу в полях раздумчивый и грустный.
Тревожу тишину сыреющих дубров
Моей свирелью неискусной.*

*И молкнет зов. Ответом гулким мне
Лишь где-то в поле эхо засмеется,
Да ворон, хриплый стон слышавши во сне,
В испуге крыльями забьется.*

*Пустые дни! Пустые вечера!
Ночей неизъяснимые томленья!
Судьбы жестокая и праздная игра
Без усыпления, без забвенья!*

*Зачем? – не знать, не знать мне никогда!
Небес безмолвны огневые знаки.
Нагих полей моих голодные стада,
И мне даны сухие злаки!*

[Киссин, 1999, сс.62-63]

В качестве эпиграфа Беклемишев использует последнюю строчку из элегии Е. Баратынского «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» (1840).

*На что вы, дни! Юдольный мир явленья
Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.*

*Не даром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!*

*И тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь; а оно*

*Бессмысленно глядит, как утро встанет
Без нужды ночь сменя;
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня!*

[Баратынский, 1840, отд. III, с.1.]

Беклемишев вторит Баратынскому, повторяет образы и мотивы смерти и ожидания, жестокой судьбы, смещая акцент с бессмысленного течения жизни на творческую бесплодность: «Тревожу тишину сыреющих дубов / Моей свирелью неискусной».

Вслед за Беклемишевым, сокрушающимся по своей творческой бесплодности, Ходасевич использует образ незрелого поэта («Придет пора вздохнуть и умилиться: // Над чем рыдала детская свирель!»), однако никакой трагедии у последнего нет, ведь пора наивности и плохих стихов пройдет. Общим является и мотив сна: лирический герой Беклемишева сетует на жестокую судьбу, которая не дает ему забыться – лирический герой Ходасевича уверяет поэта, что прошлое как раз и станет таким сном: «Как сон, тебе приснится // Минувших горестей невозвратимый хмель».

Еще одной важной темой, связывающей произведения, является тема знания/незнания. Так, герою Беклемишева, которому не суждено разгадать законов жизни, Ходасевич противопоставляет авторское «я» более опытное и сведущее – в делах любовных и творческих как минимум. Он предсказывает будущее («пройдут года», «пройдет пора»), предчувствует написанный чувственный сонет (намек на интерес Муни к XVIII веку и рыцарской литературе), поучает («люби», «не прекословь»), бросается сентенциями и философствует («Счастлив поэт, которого не минул // Банальный миг, воспетый столько раз!»; «Нам всем дается первая разлука, // Как первый лавр, как первая любовь»).

Отсылка к аллегорическому стихотворению Державина, имя Макшеевой, образы поэтов, тема поэзии и несчастной любви в стихотворениях Державина и Ходасевича, ироническая трансформация тем и образов из элегии Беклемишева в стихотворении «Поэту» – все это однозначно указывало Беклемишеву на авторство Ходасевича и на отношение последнего к затянувшейся драме. Карнавальность – также одна из важных составляющих текста Ходасевича: все высокие и серьезные темы из элегии Беклемишева Ходасевич профанирует, снижает и высмеивает: «Ты кличешь смерть – а мне смешно и нежно». Стихотворение «Поэту» и стало тем самым «ответом гулким» засмеявшегося эха для Беклемишева, что превратил его трагедию в шутку – и тогда «разоблаченному и ставшему шуткой Беклемишеву оставалось одно – исчезнуть» [Киссин, 1999, с.16]. Так завершилась мистификация Киссина.

Искусство сделало Александра Беклемишева реальностью – искусство же его и уничтожило. Беклемишев после своеобразного разоблачения больше не возвращался, «долгие годы Муни не печатал своих стихов» [Андреева, 1993, с.37] и не подписывал стихи Беклемишевым даже в черновиках. Произшедшее сильно повлияло на Киссина и уже впоследствии «он бежал соблазна воплощения, любил повторять: “...я тень от дыма”» [там же]. Спустя восемь лет сама жизнь окончательно вытеснила Муни – поэт покончил с собой 4 апреля 1916 года.

ИСТОЧНИКИ

Баратынский, Е.А., 1840. «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...». *Отечественные записки*, IX(3), отд. III, с.1.

Державин, Г.Р., 1867. Пролог на открытие в Тамбове театра и народного училища. В кн.: *Сочинения Державина*: в 9 т. Санкт-Петербург: изд. Имп. Акад. Наук, 1864—1883. Т.4. сс.7-18.

Державин, Г.Р., 1957. *Стихотворения*. Ленинград: Советский писатель.

Киссин, С. (Муни), 1999. *Легкое бремя. Стихи и проза. Переписка с В.Ф. Ходасевичем*. Москва: Август.

Ходасевич, В.Ф., 1939. *Некрополь*. Москва: РИПОЛ Классик, сс.7-13.

Ходасевич, В.Ф., 1996. Стихотворения. Литературная критика 1906-1922. В кн.: Ходасевич В.Ф. *Собрание сочинений*: В 4 т. Москва: Согласие, Т.1.

СПИСОК НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Андреева, И., 1993. «Огромной рифмой связало нас... (К истории отношений Ходасевича и Муни)». *De visu*, 2. сс.24-41.

Ерохина, Т.И., 2009. *Личность и текст в культуре русского символизма: автореферат дис. ... доктора культурологии*. Ярославль: Ярослав. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского.

Западов, В.А., 1957. Комментарий. В кн.: Г.Р. Державин. *Стихотворения*. Ленинград: Советский писатель, сс.396-397.

Зорин, А.Л., 1988. Начало. В кн.: Ходасевич В. *Державин*. Москва: Книга, сс.5-36.

Кантор В.К., 2013. Любовь к двойнику. Двойничество – миф и реальность русской культуры. *Философский журнал*, 2(11). сс.107-125.

Ланда, М., 1998. Миф и судьба. В кн.: Черубина де Габриак. *Исповедь*. Москва: Аграф. сс.5-46.

Меерсон, О.А., 2009. *Персонализм как поэтика: Литературный мир глазами его обитателей*. Санкт-Петербург: Пушкинский дом.

Осьмухина, О.Ю., 2009. *Авторская маска в русской прозе 1760-1830-х гг.: автореферат дис. ... доктора филол. наук*. Саранск: Типография Издательства Мордовского университета.

Ханзен-Лёве, А., 2003. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика*. Перевод с немецкого М. Ю. Некрасова. Санкт-Петербург: Академический проект.

REFERENCES

Andreeva, I., 1993. «Ogromnoy rifmoy svyazalo nas... (K istorii otnosheniy Khodasevicha i Muni)» [“A huge rhyme connected us... (‘To the history of the relationship between Khodasevich and Muni’)”]. *De visu*, 2. pp.24-41. (in Russian).

Erokhina, T.I., 2009. *Lichnost' i tekst v kul'ture russkogo simbolizma: avtoreferat dis. ... doktora kul'turologii [Personality and text in the culture of Russian Symbolism: abstract of the dissertation. ... Doctor of Cultural Studies]*. Yaroslavl': Yaroslavl State Pedagogical Univ. named after K.D. Ushinsky (in Russian).

Zapadov, V.A., 1957. *Kommentariy. [Comment]*. In: G.R. Derzhavin. *Stikhotvoreniya [Poems]*. Leningrad: Sovetskiy pisatel' Publ., pp.396-397. (in Russian).

Zorin, A.L., 1988. *Nachalo [The beginning]*. In: Khodasevich V. *Derzhavin*. Moscow: Kniga Publ., pp.5-36. (in Russian).

Kantor V.K., 2013. *Lyubov' k dvoyniku. Dvoynichestvo – mif i real'nost' russkoy kul'tury [Love for a double. Duality is a myth and reality of Russian culture]*. *Filosofskiy zhurnal [Philosophical Journal]*, 2(11). pp.107-125. (in Russian).

Landa, M., 1998. *Mif i sud'ba [Myth and fate]*. In: Cherubina de Gabriak. *Ispoved' [Confession]*. Moscow: Agraf Publ. pp.5-46. (in Russian).

Meerson, O.A., 2009. *Personalizm kak poetika: Literaturnyy mir glazami ego obitateley [Personalism as Poetics: The Literary World through the eyes of its inhabitants]*. St.Petersburg: Pushkinskiy dom Publ. (in Russian).

Os'mukhina, O.Yu., 2009. *Avtorskaya maska v russkoy proze 1760-1830-kh gg.: avtoreferat dis. ... doktora filol. nauk. [The author's mask in Russian prose of the 1760-1830s: abstract of the dissertation. ... Doctor of Philology. sciences]*. Saransk: Mor-dovian University Print. House Publ. (in Russian).

Hansen-Love, A., 2003. *Russkiy simbolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskiy simbolizm. Kosmicheskaya simbolika [Russian symbolism. The system of poetic motifs. Mythopoetic symbolism. Cosmic symbolism]*. Perevod s nemetskogo M. Yu. Nekrasova [Translated from the German by M. Y. Nekrasov]. St.Petersburg: Akademicheskiiy proekt Publ. (in Russian).

Ս. ԿԻՍԻՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ՄԻՍՏԻՖԻԿԱՑԻԱՆ ԵՎ Վ. ԽՈՂԱՍԵՎԻՉԻ «ՊՈՆԵՏԻՆ» ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ. ՄԻ ԲԱՅԱՀԱՅՏՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՆԻ ՊԵՏՐՄ-ԲԱՐՑՈՒՄԻԱՆ

Ամփոփում. Հոդվածը նվիրված է Սամուիլ Կիսինի (Մունի) գրական միստիֆիկացիայի և նրա բացահայտման պատմությանը: Ս. Կիսինը փորձել է մարմնավորվել մեկ այլ անձի՝ Ալեքսանդր Ալեքսանդրովիչ Բեկլեմիշևի մեջ և կառուցել մեկ ուրիշ հեղինակային «ես»՝ իր սեփականից տարբեր: Այս փորձի

արդյունքը եղավ մի քանի բանաստեղծություններ և «190*-ի ամռանը» վիպակը, որում արտացոլվել է Կիսինի ապրած կենսական դրաման: Մարմնավորման նման փորձը ծանր ազդեցություն ունեցավ ինչպես Կիսինի, այնպես էլ նրա շրջապատի վրա: 1908 թվականին Վ. Խոդասևիչը Ելիզավետա Մակշենա կեղծանվամբ հրատարակեց «Պոետին» բանաստեղծությունը, որը պետք է վերջ դներ Կիսինի ծանր սիրո պատմությանը և նրա ձգձգվող կենսակերտման փորձին: Կիսինի գրական միստիֆիկացիայի բնույթը քննվում է երկակիության երևույթի, մասնավորապես՝ հերոսների և հեղինակի (հեղինակների) սահմանային հոգեվիճակների յուրահաստկության լույսի ներքո: Օրագրային գրառումների և հուշերի հիման վրա ուսումնասիրվել է Կիսինի գրական միստիֆիկացիայի բացահայտման պատմությունը, իսկ Խոդասևիչի, Դերժավինի, Բարատինսկու և Բեկլեմիշևը որոշակի ստեղծագործությունների համեմատությունը թույլ է տալիս բացահայտել նրանց միջև կապը և լուսաբանել Խոդասևիչի հրատարակության նպատակը: Հողվածում ընդգծվում է Խոդասևիչի բանաստեղծության քողազերծող գործառույթը, իսկ վերջում հիմնավորվում է «190*-ի ամռանը» վիպակի կառնավալային էությունը: Այդ համատեքստում դիտարկվում է նաև Խոդասևիչի բանաստեղծությունը, որն առանցքային դեր է խաղացել Կիսինի գրական միստիֆիկացիայի բացահայտման պատմության մեջ:

Բանալի բառեր – գրական խաբեություն, Ս. Կիսին (Մունի), Ալեքսանդր Բեկլեմիշև, Խոդասևիչ, Դերժավին, երկակիություն

**«ПУШТОРГ» КАК КЛЮЧЕВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ РУССКОГО
КОНСТРУКТИВИЗМА****КОНСТАНТИН ШАКАРЯН**

Аннотация. Статья представляет собой попытку исследования поэтики и идеологии литературной группировки 1920-х годов ЛЦК (Литературный центр конструктивистов) на материале творчества ее лидера Ильи Сельвинского, в частности – его романа в стихах «Пушторг».

ЛЦК был организован в 1923 году, став во второй половине 1920-х годов одной из самых известных и влиятельных литературных группировок в СССР. В 1930 году он разделил судьбу других групп и направлений, объявивших о самороспуске под давлением ЦК партии.

Роман «Пушторг» был написан И. Сельвинским в 1927 году, в 1928 году с сокращениями печатался в журнале «Красная новь», полный текст вышел отдельным изданием в 1929 году (переиздан в 1931).

Роман имел большой резонанс, о чем свидетельствуют десятки рецензий и упоминаний в прессе 1928–1930 гг.

В «Пушторге» Сельвинский поднимал животрепещущие вопросы современности, главным из которых была проблема интеллигенции и революции – одна из ключевых проблем в поэзии конструктивизма. Решение Сельвинским этой проблемы не могло удовлетворять партийную критику – вследствие чего и подавляющее большинство откликов на роман было резко отрицательным.

В первой части настоящей статьи нами исследуются особенности поэтики конструктивизма на основе теоретических работ К. Зелинского и И. Сельвинского, прослеживается их воплощение в романе «Пушторг».

Во второй части мы рассматриваем исторический контекст, в котором создавался «Пушторг» и другие произведения Сельвинского, устанавливаем связи между стихами из первой книги Сельвинского «Рекорды» (1926) и «Пушторгом» – и явлениями общественной и литературной жизни 1910-20-х гг.

Уделяется внимание также толкованиям «Пушторга» советских и современных исследователей.

Ключевые слова: *И. Сельвинский, ЛЦК, русский конструктивизм, роман в стихах, 1920-е годы*

**"PUSHTORG" AS A KEY WORK OF RUSSIAN
CONSTRUCTIVISM****KONSTANTIN SHAKARYAN**

Abstract. The article is an attempt to study the poetics and ideology of the literary grouping of the 1920s LCC (Literary Center of Constructivists) based on the work of its leader Ilya Selvinsky, in particular, his novel in verse “Pushtorg”.

LCC was organized in 1923, becoming in the second half of the 1920s one of the most famous and influential literary groups in the USSR. In 1930, he shared the fate of other groups and trends that announced their self-dissolution under pressure from the Central Committee of the party.

The novel in verse "Push Morg" was written by I. Selvinsky in 1927, in 1928 it was published with abbreviations in the magazine "Krasnaya Nov", the full text was published in a separate edition in 1929 (reprinted in 1931).

The novel had a great resonance, as evidenced by dozens of reviews and mentions in the press of 1928-1930.

In "Push Morg" Selvinsky raised burning issues of modernity, the main of which was the problem of the intelligentsia and revolution – one of the key problems in the poetry of constructivism. Selvinsky's solution to this problem could not satisfy party criticism – as a result, the overwhelming majority of responses to the novel were sharply negative.

In the first part of this article, the features of the poetics of constructivism are investigated on the basis of the theoretical works of K. Zelinsky and I. Selvinsky, their embodiment in the novel "Push Morg" is traced.

The second part examines the historical context in which "Push Morg" and other works of Selvinsky were created, links are established between verses from Selvinsky's first book "Records" (1926) and "Push Morg" – and the phenomena of social and literary life of the 1910s-20s.

Attention is also paid to the interpretations of "Push Morg" by soviet and modern researchers.

Keywords: *I. Selvinsky, LCC, Russian constructivism, novel in verse, 1920s.*

1. ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУКТИВИСТСКОЙ ПОЭТИКИ В

«ПУШТОРГЕ»

Роман в стихах «Пушторг» – второе крупное эпическое произведение в практике Ильи Сельвинского – может быть назван одновременно второй серьезной заявкой на создание романа в стихах в русской поэзии. Между «Евгением Онегиным» и «Пушторгом» – без малого сто лет, за которые русский стих прошел огромный путь от Лермонтова до Некрасова, от Фета до Блока, от символизма до конструктивизма. Конструктивизм Сельвинского оказался последней школой стиха, полноценным художественным направлением перед грядущим соцреалистическим кризисом в литературе. Основные принципы конструктивизма впервые были сформулированы теоретиком группы К. Зелинским в 1926 году:

Главнейших принципов литературного конструктивизма четыре.

1. Смысловая доминанта.
2. Повышение смысловой нагрузки на единицу литературного материала, емкость художественной речи.
3. Локальный принцип, т. е. конструирование своей темы из ее основного смыслового состава. Отсюда вытекает подбор словаря к теме, ритма, эпитета и т.д.
4. Введение в поэзию (поскольку большинство конструкти-

вистов – поэты) повествования и вообще приемов прозы. Очевидно, что все эти четыре формальных литературных принципа литературной конструктивистской техники – развертывание основной идеи конструктивизма организации вещей – смыслом [Зелинский, 1926, с.26].

Все названные и не названные принципы обретают жизнь в поэзии Сельвинского, в частности, в его эпических произведениях 1920-х годов.

Говорить о конструктивизме в поэзии – значит в первую очередь говорить о мастерстве и специфике дарования Ильи Сельвинского. Проследить же и выявить конструктивистские черты в творчестве Сельвинского легче всего на примере «Пушторга». То, что конструктивизм как система почти целиком базировался на творческой практике Сельвинского, признавали и сами конструктивисты-поэты («Без "Улялаевщины" не было бы конструктивизма» [Левин, 1972, с.7] – В. Луговской), и наиболее вдумчивые из критиков 1920-х и последующих годов. Лучшее других сказал об этом Вячеслав Полонский, верно определив и место Сельвинского в современной ему поэзии, и связь его работы со школой конструктивизма:

Наименее традиционный из современных поэтов, не считающийся ни с одним из существующих и существовавших канонов, тяжеловатый и трудный, Сельвинский в развитии русской поэзии представляет собой шаг вперед от великолепного интимного мастерства Пастернака и от достижений Маяковского. <...> И поскольку принципы его поэтической работы есть принципы, изложенные в учении конструктивистов, постольку и конструктивизм закрепляет за собой видное место в истории литературных направлений революционного периода [Полонский, 1929, с.46].

«Тяжеловатый и трудный» Сельвинский, можно сказать, был «конструктивистом» и до конструктивизма – в то время как другие поэты-члены ЛЦК, от Э. Багрицкого, В. Луговского, В. Инбер до Н. Адуева, Б. Агапова и молодых «констромольцев» (К. Митрейкин, Л. Лавров и др.) уже, образно выражаясь, так или иначе *примеряли* на свой стих тяжелые конструктивистские доспехи. «Тяжесть» конструктивизма в первую очередь была в том, что собственно лирического высказывания в этой школе будто бы и не предполагалось: необходима *тема*, вполоборота стоящая к *сюжету*, вокруг темы должен быть *организован материал*. Организация материала происходит по принципу локальности, «перышко подбирается к перышку определенного цвета» [Зелинский, 1926, с.26]. Так, в тех местах «Пушторга», где речь идет о главном герое романа, Онисиме Полуярове, вся жизнь которого в свою очередь *организована* вокруг «главной темы» – пушного дела, – сравнения, эпитеты и метафоры даются сквозь призму восприятия его, пушника Полуярова, а не прихоти воображения поэта Сельвинского. Молодой Онисим в одном из эпизодов рассказа о его прошлом раскрывается в следующем штрихе: «*Веселый, как пыжик*». Следом, уже сам Полу-

яров говорит в письме брату о жене своего зама: «Тонкий женственный шик, / Великолепно поставлена поступь, / Вздернут носик, а уж резцы, / Как у пещца: из сахара и злости» [Сельвинский, 1931, с.104]. Наконец, встреченный Полуяровым на первомайской демонстрации молодой рабочий увиден все в тот же «звериный» окуляр: «Парень, по-лисьи рудой».

Сквозь эту полуяровскую призму как бы прогнан весь текст романа, чем обусловлено появление в ряде глав аллегорических концовок, представляющих собой звериные сюжеты, а также пролога к роману.

* * *

Нетрудно заметить, что конструктивистский стих более всего пригоден для крупной формы, поэмы, лиро-эпического повествования. Отсюда мы естественно переходим к главнейшему, быть может, завоеванию конструктивизма, а именно: к насыщению поэзии приемами прозы, что отражалось как в теории, так и на практике поэтов ЛЦК.

«Когда конструктивизм пришел в поэзию, – писал Сельвинский в своем «Кодексе конструктивизма», – где царствовал бутафорский гром левовской агитки и предпоследние поэты акмеизма – задачей его было поставить поэзию на бьющие в глаза прозаические рельсы» [Сельвинский, 1930, с.258]. Но конструктивизму – течению, преимущественно, поэтическому – мало реализма великой русской прозы. Здесь нужен реализм удвоенный, т.н. *дубльреализм*. В чем разница? Во всем подходе к материалу и обработке его.

Реализм берет жизнь такую, какой она дана. Рождение, возмужание, одряхление и смерть может быть сюжетом, вполне достаточным для реалиста. Дубльреалист, напротив, берет из жизни только характерное, только типичное по своей исключительности. Здесь то же расхождение в подходах к жизни, какое наблюдалось в живописи между импрессионизмом и экспрессионизмом. <...> Дубльреализм стремится по возможности характеризовать людей путем их привычек, мировоззрения, интонации, даже наружности, накапливая детали, из черточек которых и создается очертание персонажа [Сельвинский, 1930, сс.255, 259].

Дубльреализм вмещает и обобщает все принципы конструктивизма. Это – новая реалистическая традиция, ориентированная уже не на прозу, а на поэтическое повествование. Заслугой конструктивизма явилось и то, что многие важные художественные приемы, существовавшие в русской литературе с пушкинских времен на «птичьих правах» вдохновения, были узаконены и выведены им в основные принципы работы. Таков прием несобственно-прямой речи, впервые исследовавшийся в России М. М. Бахтиным и В. Н. Волошиновым примерно в те же годы, когда он – правда, не получив должного теоретического определения – был утвержден и «поставлен на поток» конструктивизмом. В частности, прием несобственно-прямой речи оказывается «спрятан» во втором пункте принципов конструктивистской

работы, где сказано о «емкости художественной речи» – что напрямую связано с локальным методом. Все это можно проследить на примерах из «Пушторга». В первой главе даются описания служащих треста:

*Его лишний секретарь, Гуров,
Чрезвычайно галантная фигура,
Неизменно в шахматном шарфе
Из красного и серого.
Он очень любил консервы,
Умел подражать арфе
И не слыхивал выстрела, кроме
Хлопанья пробки в броне.*

.....
*Он г'ваил: «Ассьте...»
Но Картышев ховóрил: "Зыдыравствуйте",
Но Картышев итормы выстрадал:
В нем три слепых выстрела.
Из профессии с бочки орателя,
Бывший нарком Ойратии,
Он брошен в помы директора
Прямо из треста «Электра».*

[Сельвинский, 1931, с.25]

Здесь хорошо видно, что прием несобственно-прямой речи в поэзии проводится как на лексическом и синтаксическом, так и – в не меньшей степени – на ритмическом уровнях. В расширении и раскатке всех названных средств в стихотворном повествовании была уже не просто заслуга, но – подлинное новаторство Сельвинского и его школы. Разработанный им стих-тактовик (или, по определению А. Квятковского, тактометр) позволяет, не отклоняясь от основного размера поэмы, варьировать в тех или иных ее кусках ритмические решения – сообразно с раскрытием темы, сюжетной динамикой. Прием, немислимый не только во времена Пушкина или Некрасова, но и почти невозможный у Блока и Маяковского. Содержательными становятся и сами рифмы, их тип и звучание. Рассмотрим, как все это работает в приведенном отрывке.

В описании лишнего мужественности, обходительного секретаря Гурова преобладают мягкие переходы, цезуры и женские рифмы; единственная дактилическая рифма скрадывается, образуя скорее «женскую» пару: «сер'во-консервы», что намекает также на гуровскую манеру говорить. Та же «редуцированность» произношения уже прямо дана в последней характеризующей секретаря строке: «Он г'ваил: "Ассьте"». И сразу вслед за этим, на контрастном пересечении, показан Картышев с его украинским акцентом и грубыми повадками. Первая октава в описании Картышева вся построена на дактилических рифмах, как гуровская – на женских. И так же, как единственная дактилическая рифма в описании Гурова словно бы тяготеет к женской, так единственная женская рифма поставле-

на тут в особые «дактилические» условия, весьма ощутимые при чтении вслух («директора-«Элект-ра»). Так раскрываются сказанные в «Кодексе конструктивизма» слова поэта о рифме и ее роли в произведении: «Она несет на себе строго организующую функцию... подчеркивает или, наоборот, ослабляет смысловые углы произведения» [Сельвинский, 1930, сс.264]. Ритм и рифма оказываются максимально слиты в едином семантическом задании.

В следующей строфе характеристика Картышева дается уже и в речевом плане, но и здесь все держится на приеме несобственно-прямой речи:

*Голос подобный лаю,
Наган, приросший подобно хрящу,
У семнадцатом hóде – «Расстреляю»,
В двадцать третьем году: «Сокращу».
И когда свирепеет его дикий ндрав –
Лютю хвосты задрав,
Взьерошатся друг против друга в хищь
Рыжие коты его усищ.*

[Сельвинский, 1931, сс.25-26]

За биографическим планом в раскрытии героя присутствует и план речевой, сопряженный с ним воедино: мы *слышим*, как говорил Картышев «у семнадцатом hóде» – и какой, уже куда более обкатанной, предстает его речь «в двадцать третьем году». Две беглые речевые характеристики, данные как бы «за кадром» реплик самого героя, становятся и отстоящими друг от друга звеньями биографической цепи, многое раскрывающими в ней.

В той же главе, содержащей характеристики героев, установлено неожиданное *созвучие* между двумя из них:

*Но тот, от которого зависели отпуск
И пр. и которому докладывали об...
Тот это «Он», это «Тсс», это Подпись,
Величественная как Обь.
Каков он? Седой, лысый, рыжий?
Он – председатель правленья. Судьба!
Он изъяснялся кнопкой, как призрак,
Веял холодом морга.*

*Не то заместитель директора Пушторга,
Если только положиться на такой признак
Как важно выпяченная губа
И розы на жилете из Парижа.
Этот реален, как 25,
И полон чувства меры и веса:
Столкни его в воду какой-нибудь повеса –
Он поправит галстук и вынырнет опять.*

[Сельвинский, 1931, с.21]

Единственный раз во всем романе две октавы связаны друг с другом сквозной рифмовкой. Начало второй строфы невольно становится продолжением первой – последние четыре строки в первой октаве находят свои рифменные пары лишь в первых четырех строках второй. Вместе они составляют словно бы отдельную самостоятельную октаву, хотя и находятся под разными номерами (все октавы в «Пушторге» пронумерованы). Так Сельвинский в самом начале повествования незаметно объединяет двух своих антигероев, Мэка и Кроля, которым еще предстоит по ходу сюжета составить зловещий тандем, погубивший главного героя – Онисима Полуярова.

* * *

У «Пушторга» – две повествовательно-полемические линии, сходящиеся на вершинах обличительного пафоса и острой сатиры. Это, во-первых, тема интеллигенции, обложенной «флажками» со стороны партийных хамов; во-вторых, взятая в том же разрезе тема поэзии, лирики – в широком смысле – которую «затирают при всякой okazji басня, частушка и фельетон» [Сельвинский, 1931, с.170]. «Внешний» сюжетный конфликт развертывается между талантливым, преданным своему делу специалистом-пушником Онисимом Полуяровым, директором акционерного общества под названием Пушторг, и его замом – Львом Кролем, бесталанным карьеристом, не получившим никакого образования, зато имеющим опыт участия в Гражданской войне и годовой стаж работы в ЧК (сама «славная» организация, о которой в те годы принято было говорить исключительно в высоких выражениях, выступает в «Пушторге» как синоним жестокости: об ундервудке Олечке Петровне сказано, что она была «жестоккой, как чрезвычайка»). Кроль завидует Полуярову, провоцирует его на резкости, в Пушторге постоянно происходят пикировки между директором и замом, при этом последний совершенно уверен в прочности своего положения: партийность держит его на плаву. Об этом с горькой прямотой говорится в письме Полуярова брату:

*И нищая республика, где бить бы затор
Дружной скупостью, если не ссудой –
Сократив штаты, на каждом нерве
Содержит гяура и правоверного;
И Кроль, который не знает, егоза,
Ни рынка, ни зверя, ни Маркса, ни аза –
Сосет свои 200 рублей за то,
Что мешает работе. Ну ладно, не буду.*

[Сельвинский, 1931, с.109]

Полуяров – зырянин, сумевший подняться до признанного авторитета в своем деле. («Недаром северный этот орел / Имел ломоносовский орел» [Сельвинский, 1931, с.34]) Выросший из неграмотного северянина в

крупнейшего специалиста по пушнине, он совмещает работу в Пушторге с чтением лекций в университетах. Всякий раз летом один из студентов, зарекомендовавший себя лучше других, становился практикантом в Пушторге, где порой и «оставался»: так вышло с Павлом Саввичем, который к моменту разворачиваемых в романе событий уже принят на работу со скромным окладом в 60 рублей. Председатель правления акционерного общества, единственное «начальство» над Полуяровым – старый большевик и партиец Христиан Мэк, который-то в итоге и поддается кролевским интригам, увольняя Полуярова. Последний, попробовав было после этого сотрудничать с иностранной фирмой, все же скоро бросает все и возвращается в Россию. Косвенным толчком к возвращению послужило и письмо к Онисиму жены Кроля Саши, которая, вероятно, узнав обо всем, по дружески решила поддержать его:

*Не обижайтесь, милый, на Льва:
Он также, клянусь вам, достоин участия,
Как вы, как я, даже более часто.
А Вы – ваша ясная голова
Найдет и без Кроля пути-дороги...*
[Сельвинский, 1931, с.139]

Одобренный этим письмом, как бы найдя зацепку для возвращения, неизвестно на что надеясь, Полуяров, к тому же давно симпатизировавший Саше (что раскрывается в письме Онисима брату) срывается обратно в Москву. Приехав, он рассчитывает встретиться с ней, но как раз к тому времени Саша оказывается в отъезде (к драматическим причинам этого отъезда мы еще вернемся). Потеряв и эту спасительную соломинку, раздавленный и опустошенный, Полуяров попадает затем на праздничный карнавал. В этой, последней для Полуярова и предпоследней в романе главе, по определению автора монографии о Сельвинском О. Резника, «рисует благодатные приметы социалистической нови в жизнерадостной, поэтически-красочной картине первомайского карнавала» [Резник, 1982, с.156]. Однако читатель, которому передается отчаяние Полуярова и который видит все сквозь его драму, вырастающую в трагедию, читатель, конструктивистски выражаясь, «попавший в поле магистральной линии» сюжета, – ясно ощущает праздничное торжество трагическим фарсом, балаганом, на фоне которого случается непоправимое.

Это не новый прием в работе Сельвинского. В примечаниях к ранней новелле «Казнь Стецоры» (1923) – о несчастном борце, что после революции и гражданской войны, которую он окончил с серьезными ранениями ног, устраивается курьером, а затем, уволенный заведующим, не может найти работы и в конце концов, отчаявшись, сколачивает анархистскую банду, за что в итоге оказывается расстрелян комиссаром ГПУ – Сельвинский пишет:

Локализовав изображение революционной обстановки..., я для заострения сюжетного нерва перекрещивал ходы Стецоры ходами других персонажей, которые, однако, попа-

дая в поле магистральной линии, принимали воспаленный оттенок. Например: ничего специфического нет в том, что заведующий вынимает из портфеля завтрак, или что комиссар после удачной ликвидации банды возвращается в центр, мечтая об ордене Красного Знамени, – но, встречаясь на путях метаний загнанного Стецюры, эти детали сытости и честолюбия вызывают болезненное раздражение [Сельвинский, 1972, с.882].

По тому же принципу построена глава XIII «Пушторга». Перед нами встает нестройная композиция, где в один сплошной праздничный хаос сливаются песня, частушка, плакат, агитка, вывеска, реклама – и все это так или иначе смыкается с победой Кролей и Мэков над Полуяровым, частушки и фельетона – над лирикой, всей царящей варварской идеологии – над культурой. Так, на контрастах, сменяющихся картинках и звуковых стыках Сельвинский выводит эпохальную какофонию:

*За черным валом черный вал,
Пляшет по улицам карнавал,
Кратером разверзся блюзный круг –
Рабочие истоиво несут хоругвь:
Щеки обвисли,
Ноги как «икс» –
Болтается на виселице
Мистер Хикс.*

*...Радио вещают о грядущих боях:
«Не стращай про диво
Газы,
Если есть противо-
газы».*

[Сельвинский, 1931, сс.173-174]

О гибели Полуярова много спорили в критике, что дало повод О. Мандельштаму в своей статье «Веер герцогини» осадить рецензентов, которые «советуют Полуярову расплестись с Сельвинским, уговаривают его не стреляться, как Козьма Прутков юнкера Шмидта, забывая о том, что если б не Сельвинский, не было б никакого Полуярова» [Мандельштам, 1929]. «Пушторг» остался самым изруганным и очерненным критикой произведением Сельвинского. Печальна и, увы, в высшей степени показательна судьба романа, вынесенные которому критические приговоры с годами не только не пересматривались, но усугублялись и подтверждались все новыми формулировками и действиями.

Если в сталинские времена «Пушторг» был разгромлен официальной критикой, после чего поэт на долгие годы оказался удобной мишенью для всевозможных нападок, то уже в «либеральные» оттепельные годы на злополучный роман в стихах был наложен официальный запрет, в частности,

с такой «абстрактной» формулировкой: «Книга по содержанию и в художественном отношении ценности не представляет» [Блум, 2003, с.162].

* * *

Обратимся к основной проблеме романа и решению ее. Еще до публикации «Пушторга» автор дал такую характеристику своему новому произведению, отвечая на анкету «Над чем я работаю» газеты «Читатель и писатель»:

«Проблема романа – молодая советская интеллигенция (по терминологии конструктивистов – «переходники»), выросшая в эпоху революции и болезненно ищущая сращения с рабоче-крестьянским блоком» [Сельвинский, 1972, с.926].

Итак, проблема поставлена и звучит в авторском комментарии в целом весьма доходчиво и для современного читателя. Но остановимся подробнее на «переходниках» – позабытом определении 1920-х, чрезвычайно важном для понимания конструктивизма. В ранних сборниках Сельвинского, а также в ряде позднейших изданий поэта мы встречаем стихотворение с таким названием, написанное еще в 1924 году. В сборнике «Госплан литературы» находим и своеобразное толкование этого конструктивистского термина в статье К. Зелинского:

«Голос... революционных разночинцев слышен у Сельвинского. Это действительно *переходники* в широком и лучшем значении этого слова. Они целиком идут вместе с пролетариатом. Выросшие вместе с революцией, переваренные во всех котлах, прошедшие через фронты и голод, – они прибились теперь к рабочему и прочно пришвартовались у него» [Зелинский, 1926, с.34].

В итоговой теоретической книге о конструктивизме «Поэзия как смысл» (1929) Зелинский – в частности, на материале стихов Багрицкого – пробует углубить раскрытие «переходнической, разночинной психологии», отмечая уже не одни только оптимистические перспективы и реалии, с ней связанные: «Выбитый эпохой из своего социального гнезда, переходник уже не может остановиться. Он чувствует себя «веткой Палестины», изгоем мира, гонимым ветрами. И в новой обстановке буден и труда... в сердце его закрадывается беспокойная тоскливость и сомненье» [Зелинский, 1929, с.275].

В 1936 году сокровенными, очень личными мыслями на эту тему, как бы обобщая ее, в письме все тому же Зелинскому делится Сельвинский – говоря о своей цели «выразить во всех жанрах поэзии личность переходника, как специфический образ нашей эпохи»:

Я смотрю на себя, как на историч[еского] ч[елове]ка, на глазах и в руках которого одна эра катастрофически преодолевается другой. Этот историч. человек, по назначению

своему для грядущего равный homo sapiens'у или неандертальцу – «переходник» – просуществует сравнительно недолго. Коммунизм будет изучать его с огромной любознательностью, ибо эпоха переходн. периода никогда больше не повторится [Сельвинский, 1936].

Здесь сказалось многое и, в частности, романтическое мировосприятие Сельвинского, эта вечно сияющая грань его природы, соседствовавшая с суровой логикой и «цифровыми» нотками рационализма, настойчиво педалируемые в тех же «Переходниках»: «*Мы знаем язык объективных условий, / Мы видим итог концентраций... / Мы скажем с точностью до единицы / День и место восстаний / И сколько процентов присоединится, / И сколько процентов отстанет...*» [Сельвинский, 1926, с.4]. С одной стороны – точные расчеты, победительное сознание того, что «у нас цифры», с другой – абстрактная вера в историческую исключительность поколения «переходников» в контексте грядущего Коммунизма. Впрочем, не забудем, что второе формулировалось Сельвинским в 1930-х, в более же ранние годы противоречие «науки» (знания) и «утопических корневищ», их неизбежное столкновение в сознании революционно настроенного поколения, ставилось в стихах болезненно-остро:

*И едва успев прослышать марксизм,
Лишенные классового костяка,
Мы рванулись в дым, по степям, по сизым,
Стихийной верой своей истекать.
И если бы этой вере наука
Взамен утопических корневищ –
Мы знали бы свой политический угол
И не жег бы совесть шелудивый свещ.*
(«Наша биография», 1921–1925)
[Сельвинский, 1926, с.6]

«Пушторг» был новой ступенью в освоении Сельвинским «эпохального материала» – во всей его сложности и противоречивости. В нем отразилась эволюция мировоззрения поэта, все настойчивее полемизирующего с эпохой.

2. «ПУШТОРГ» НА ФОНЕ ЛИТЕРАТУРНОМ И ИСТОРИЧЕСКОМ

У «Пушторга» И. Сельвинского есть три важнейших предшественника, два из которых очевидны и всем известны. Это – «Дон-Жуан» Байрона (Сельвинский читал его в переводе П. Козлова) и, разумеется, пушкинский «Евгений Онегин». Если сам Пушкин создавал «Онегина» не без непосредственного байроновского влияния, то Сельвинский в своем романе объединил уже оба эти влияния – извне (Байрон) и изнутри (Пушкин) – на русскую поэзию, эпическую линию в ней. Сельвинский прямо говорит о «байроновском» течении в своем романе: и самим выбором жанра, прямо

отсылающим к соответствующим именам в истории литературы, и посредством эпиграфов, и, наконец, признанием такого рода: «Атмосфера романа сделана в той традиции, которую внесло в русскую поэзию влияние Байрона» [Сельвинский, 1972, с.926]. Романтические корни романа сомнению не подлежат. Более того, на фоне повального «новаторства» и «революционности» тех лет, нередко понимавшимися поэтами ограниченно и невежественно-лихо трактовавшимися критиками, в качестве одной из установок конструктивизма Сельвинским формулируется «перекличка с классиками»:

Конструктивисты через головы своих непосредственных учителей – футуристов и акмеистов – перекликаются с классиками. Мы учились и будем учиться у классиков искусству проникновения в психологию людей самых различных социальных оттенков; их искусству синтезировать образ из деталей; их системе убеждения читателя без всякого насилия над ним. И если в своей работе конструктивисты нередко ошибаются, то причины этого лежат в них самих, а не в Пушкине и Байроне, у которых будто бы опасно учиться [Сельвинский, 1929, с.5].

При этом, как мы могли видеть, сохраняя «оболочку» классического романа в стихах, известного со времен Байрона, Сельвинский применяет в своем романе совершенно иные, своеобразные приемы и методы обработки материала – не столько восходящие к классике, сколько вытекающие из новаторской практики школы конструктивизма.

Для того, чтобы проследить все интертекстуальные хитросплетения в «Пушторге» – хотя бы только для детального обнаружения связей с двумя упомянутыми произведениями – потребовалась бы специальная работа. Попытки таких работ уже предпринимались [Левченко, 1999]. Скажем здесь лишь, что для Сельвинского обращение к течению русского байронизма, настойчивое педалирование связи с ним имело более важное значение, нежели простое жанровое родство. В обращении к опыту Байрона и Пушкина, в попытке воскрешения классического жанра, наводящего мосты между столетиями и эпохами, пульсировало ядро главного конфликта «Пушторга» и всего раннего творчества Сельвинского. *Байрон и Пушкин были важнейшими аргументами в споре с эпохой – в лице полемики с тем же ЛЕФом и Маяковским.*

Имя третьего предшественника романа в стихах Сельвинского не имеет никакого отношения к ряду, в котором обретаются Байрон, Пушкин и, в конечном счете, сам Сельвинский. И тем не менее влияние его на «Пушторг», связь оставленного им документа эпохи с поэтическим документом Сельвинского имеет немаловажное значение.

В 1919 году В. И. Ленин получил письмо воронежского профессора-химика Марка Петровича Дукельского – письмо, к которому, как к письму Пашки Саввича Мэку, эпиграфом можно было бы поставить строку из «Интернационала»: «Кипит наш разум возмущенный». Вот что писал в

своем отчаянном обращении к вождю Дукельский:

Неужели вы так замкнулись в своем кремлевском одиночестве, что не видите окружающей вас жизни, не заметили, сколько среди русских специалистов имеется, правда, не правительственных коммунистов, но настоящих тружеников... На них, сваленных вами в одну зачумленную кучу "интеллигенции", были натравлены бессознательные новооявленные коммунисты из бывших городских, урядников, мелких чиновников, лавочников, составляющих в провинции нередко значительную долю "местных властей", и трудно описать весь ужас пережитых ими унижений и страданий.

<...> Если вы хотите, чтобы новые честные добровольцы присоединились к тем специалистам, которые и теперь кое-где работают с вами, не за страх, а за совесть, несмотря на принципиальное расхождение с вами по многим вопросам, несмотря на унижительное положение, в которое часто ставит их ваша тактика, несмотря на беспримерную бюрократическую неразбериху многих советских учреждений, губящих иногда самые живые начинания, – если вы хотите этого, то, прежде всего, очистите свою партию и ваши правительственные учреждения от бессовестных Mitlaufers, возьмитесь за таких рвачей, авантюристов, прихвостней и бандитов, которые, прикрываясь знаменем коммунизма, либо по подлости расхищают народное достояние, либо по глупости подсекают корни народной жизни своей нелепой дезорганизаторской возней [Ленин, 1969, сс.218-219].

В ответе Ленина, опубликовавшего его вместе с письмом профессора в «Правде» (28 марта 1919), говорилось:

Саботаж был начат интеллигенцией и чиновничеством, которые в массе буржуазны и мелкобуржуазны. ...Если бы мы "натравливали" на "интеллигенцию", нас следовало бы за это повесить. Но мы не только не натравливали народ на нее, а проповедовали от имени партии и от имени власти необходимость предоставления интеллигенции лучших условий работы. <...> Автор требует товарищеского отношения к интеллигентам. Это правильно. Этого требуем и мы. В программе нашей партии как раз такое требование выставлено ясно, прямо, точно.

<...>

Автор требует, чтобы мы очистили нашу партию и наши правительственные учреждения от "бессовестных случайных попутчиков, от рвачей, авантюристов, прихвостней, бандитов".

Правильное требование. Мы его давно поставили и осуществляем. "Новичкам" в нашей партии мы не даем ходу [Ленин, 1969, с.222].

В разрезе столкновения двух этих правд, человеческой правды интеллигенции и партийной правды государства, и возник «Пушторг». Но возник он не в попытке объять, примирить и сгладить углы противоречий, но, наоборот, вопия о них, в стремлении развеять *«завесу густой дымогости»* [Сельвинский, 1972, с.157], по слову самого Сельвинского. Разговор Ленина и Дукельского, под письмом которого мог бы подписаться Полуяров, происходил в 1919 году, за восемь лет до написания «Пушторга». За эти восемь лет не только страна, но сам Сельвинский прошел определенный путь, что мы попробуем показать на примере стихов, вошедших в первую книгу поэта «Рекорды» (1926), – продолжая параллели с письмом М. Дукельского. В самом начале 1920-х недавний гимназист и «переходник» Сельвинский пишет уже цитировавшееся выше взволнованное, угловатое и горячее стихотворение «Наша биография» – в нем со всей безоглядной прямотой была высказана просьба-требование присмотреться к его, Сельвинского, поколению, поколению «переходников», той самой молодой технической интеллигенции, «болезненно ищущей сращения с рабоче-крестьянским блоком»:

*Товарищ! Кто же там! Стоящий на верфях!..
Вдувающий в паровозы вой
Обдумайте нас, почините нам нервы,
И наладьте в ход, как любой завод.*

(«Наша биография», 1921–1925)

[Сельвинский, 1926, с.7]

Сравним эту строфу с таким отрывком из письма воронежского профессора:

«Специалист не машина, его нельзя просто завести и пустить в ход. Без вдохновения, без внутреннего огня, без потребности творчества ни один специалист не даст ничего, как бы дорого его ни оплачивали» [Ленин, 1969, с.219].

Если первая часть приведенной цитаты зеркально – *с точностью до наоборот* – отображена в стихотворении 1921 года, то слова о вдохновении, внутреннем огне и потребности к творчеству уже оказываются в прямой связке с написанным через шесть лет «Пушторгом». Полуяров также, по Дукельскому, ведом вдохновением и внутренним огнем, и в огне этом соединились как истовая преданность и влюбленность специалиста в свое дело, так и желание употребить все силы и знания на благо своей страны, нового общества и государства. К тому, что происходит в СССР, «звериный гений» Онисим присматривается, делая порой неутешительные выводы. Но Полуяров рассудительней и мудрей своего автора в 1921 году, просившего от имени целого поколения использовать способности его и его современников – «завести и пустить в ход». За эти годы Сельвинский имел возможность

пересмотреть свои торопливые взгляды на взаимодействие интеллигенции с эпохой – что нашло прямое отражение в лепке полуяровского образа.

*Наш брат для партии только мастак:
«Коли умеет то-то и то-то,
Пусть и дает, мол, свое мастерство».
А мысль? Пардон: не его забота.
Думать будем мы за него!
Вот и решеньице. Любо-мило.
Прицела-то дальнего и не хватило.
От слоя, привыкшего жить в идеях,
Хотят добиться бряцанием денег
Труда по совести, хоть без души.
Говоря прямо – работы машины.
Не так ли, сжимая в кармане гроши,
Бредут по бульварам иные мужчины
И, ощущая пламень в крови,
Ищут лобзания без любви?..»*

[Сельвинский, 1972, с.599]

– так рассуждает Полуяров в своем письме, и рассуждения эти, как видим, находятся в прямой связке с «Письмом специалиста».

«Конечно, он в политике слаб, / Т. к. не занимается ею, / Как, например, подборкою лап. / Но нашу цель, нашу идею / Он принимает на все на сто» [Сельвинский, 1931, с.101]. – говорит о Полуярове молодой коммунист Саввич, также «принимающий идею» и также не считающий, что, любя и зная свое дело, веря в свою страну, необходимо ко всему еще и «заниматься политикой».

Но на «политике» (в широком смысле) настаивает Ленин, партия – а переходя к «Пушторгу», такие его персонажи, как Мэк и даже Кроль. В поздней редакции романа Сельвинский еще более заострил эту грань «Пушторга», теперь уже отлитую в формулы – вроде такой, помещенной в ответном письме Мэка Саввичу:

*Кто, научившись подборке лап,
При этом остался в политике слаб,
Тот республике не по карману.*

Сельвинский, 1972, с.606]

Что до самого Кроля, то он, сообразно своему облику и характеру, еще примитивнее и прямолинейней (и по-своему красноречивей): *«Мне нужны люди, а не челобеки»* [Сельвинский, 1931, с.89] – категорично заявляет замдиректор в ответ на проявленную все тем же студентом инициативу в деле продвижения Пушторга.

Рискнем выдвинуть здесь такое предположение: Сельвинский прочел публикацию с письмом воронежского специалиста, и письмо это, можно утверждать, произвело на него немалое впечатление. Сперва он использу-

ет (хоть и «от обратного») в стихотворении образ из него, а затем, по прошествии лет, наделяет центрального героя своего романа тою же страстью и несогласием с существующим положением интеллигенции, которые водили пером М. Дукельского.

Один из рецензентов «Пушторга», литературовед и критик Давид Тальников, посвятивший разбору художественной и идейной сторон романа две развернутые работы, проницательно разглядел связь «Письма специалиста» с главой VIII «Пушторга» (*"За которую автор на себя ответственно-сти не принимает (sic!)"*), назвав некоторые мысли Полуярова прямо «стихотворным переложением» обращения воронежского профессора.

Он, – писал Тальников о Полуярове, – мечтает о «романе» власти с интеллигенцией и уже в этом и значительном по своей сути противопоставлении двух сторон крылась вся дальнейшая трагедия, все длительные недоразумения. «Мы» и «они». Противопоставление было начато, как мы уже это знаем, интеллигенцией, боровшейся во имя других идеалов или другой тактики, других методов; с самого начала интеллигенция этим самым поставила себя в положение другой стороны, и притом враждебной [Тальников, 1928, с.239].

При этом в статье 1928 года ответ Ленина, естественно, «покрывает» не только письмо Дукельского, но заодно и размышления героя «Пушторга»: «Мы знаем, что ответил Ленин на это письмо – это ответ, в сущности, и на письмо Полуярова» [Тальников, 1928, с.239]. Фактически «Пушторг» оказывается следующим развернутым письмом, продолжением диалога – ответом уже самому Ленину, его словам о том, что все «справедливые требования» профессора осознаются и исполняются партией, всему успокоительно-оптимистическому духу его письма. Напомним, что публикацию в «Правде» отделяло от «Пушторга» восемь лет. Сельвинский вопиет в своем романе, что в Датском королевстве по-прежнему все не так благополучно, как хотят видеть иные. Если бы партия справлялась со своими задачами в отношении интеллигенции – в соответствии с восьмилетней давности заверениями вождя мирового пролетариата – «Пушторг» не имел бы смысла, не был бы написан вовсе (для литературной борьбы, защиты лирики от агиток и фельетонов Сельвинский, без сомнения, нашел бы иные действенные пути и формы – не высасывая из пальца несуществующей проблемы, вдобавок еще и столь остро поставленной).

Своим романом Сельвинский, по сути, аннулирует ленинский ответ, через голову вождя протягивая руку М. Дукельскому, переводя все негодование профессора и изложенные им опасения на язык обобщения, художественного образа, трагедии. «Письмо специалиста» – небольшая река, одна из многих, влившихся в бурное море «Пушторга», но, как мы могли убедиться, проследить ее течение оказывается важным для понимания всего романа, его истоков и корней.

В разговоре о «Пушторге» с неизбежностью встает вопрос о композиционной стройности, которой, как кажется, не хватает роману Сельвинского. В «Пушторге» на первый взгляд присутствует, наоборот, некая композиционная нагроможденность, бесконечно далекая от той гармонии, которой дышит «Евгений Онегин», и хотя бы от стиховой монолитности, отличающей «Спекторского» Пастернака. «В романе Сельвинского нет того фокуса, к которому стягивались бы все его нити» [Карпов, 2004, с.262] – почти приговором звучит замечание исследователя, высказанное уже спустя много лет после споров в критике вокруг «Пушторга», но базирующееся, увы, на прежних теоретико-идеологических позициях: «Сюжет его («Пушторга» – К. Ш.) подчинен выявлению... места и роли личности в новом обществе. Решение этой задачи осложняется противоречивостью мировоззренческих позиций поэта и не может быть признано вполне удовлетворительным» [Карпов, 2004, с.262].

Проблема, однако, как это ни парадоксально, заключается не столько в самом романе, сколько в тех концептуальных линейках, с которыми все эти годы подходили к «Пушторгу» критики и литературоведы. Какую бы из существующих прежде концепций, касающихся романа в стихах, мы не избрали – ни одна из них не «покроет» его целиком. Так, если согласиться с отстоявшимся после всех критических бурь «советским» взглядом на роман и его центральную проблему – «проблему включения социально близкой пролетариату интеллигенции в труд по строительству социализма» [Резник, 1981, с.165], то вся громадная полемическая линия «Пушторга», красной нитью проходящая через весь роман, окажется чем-то вроде необязательной надстройки, а то и просто излишеством, вредным наростом на главной мысли и основной идее романа (мнения такого рода высказывались не раз, в том числе автором монографической работы о поэте О. Резником). Между тем очевидно, что без живого бунтующего, полемизирующего начала «Пушторга» как такового нет. Это – «сокрытый двигатель» повествования Сельвинского. Но каков при этом характер полемического наполнения романа? И здесь мы вплотную подходим к концепции Л. Ф. Кациса, изложенной им в работе «Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи»: «Пушторг», по Кацису, – «громадный антилефовский памфлет» [Кацис, 2000, с.334], весь роман сводится исследователем к антилефовским выступлениям, бесконечным изощренным намекам и аллюзиям на тексты своих оппонентов, прямым и косвенным спорам с Маяковским, Бриками и проч.

Но в чем суть этого спора, и почему Сельвинский, претендовавший на сложное, эпическое отражение эпохи, утверждающий «органический стиль» в противопоставление «стилю утилитарному» [Сельвинский, 1929, с.5], решил из одного только группового полемического запала написать крупнейшее по объему свое произведение? Объяснений этому Л. Кацис не дает. Кроме того, при подобном подходе к роману собственно сюжет его и вся проблематика, связанная с ним, чрезвычайно важная для идеологии ЛЦК, нивелируются точно так же, как нивелировалось полемическое на-

чало при взгляде на «Пушторг», изложенном выше. И ясно, что в подобную «антилефовскую» концепцию не умещается весь полемический арсенал Сельвинского, касающийся далеко не одного Маяковского и ЛЕФа в целом.

Меж тем, как мы могли убедиться, проблема «Пушторга» шире и полемичнее с ЛЕФом и Маяковским, и заявленной темы (проблема молодой советской интеллигенции, «выросшей в эпоху революции и болезненно ищущей сращения с рабоче-крестьянским блоком»), хоть и «работает» на обоих указанных направлениях. Конфликт в романе стоит намного острее и шире: *это конфликт столкновения культуры – в самом широком смысле – и большевистского – эпохального хамства*. Иными словами, это, если угодно, проблема столкновения вечного с современным, предстоящее, однако, не в привычном для культуры созидательном его разрешении-единстве, а в нарочито дисгармоничном, изломанном свете. «Пушторг» прежде всего – яростный полемический документ, но выраженная в нем полемика выходит далеко за пределы мирка литературных разногласий и должна быть рассмотрена в широком историческом контексте.

«Все нити» стягиваются к общему ядру пафоса романа. Художественное переплетается с документальным, сюжетный каркас взламывается разного рода «лирическими наступлениями», как определяет их сам автор, – все это в итоге и выплавляется в художественное своеобразие «Пушторга».

Говоря о поэме-эпосе «Улялаевщина», Владимир Огнев замечал: «Когда-то критик Г. Горбачев сетовал на то, что "впечатление сюжетности поэмы в значительной степени сглажено". Его смущала симфоничность и разномасштабность тем, линий, деталей. А это было принципом построения» [Огнев, 1983, с.217]. И в этом смысле «Пушторг» – родной брат «Улялаевщины», с одной немаловажной оговоркой: то, что в эпосе взрывалось и расплескивалось разбушевавшейся, как бы неуправляемой стихией, в романе оказывалось в куда большей степени подчиненным общему организационному моменту, диктовавшемуся как конструктивистскими принципами, так и изначальными *законами жанра*. Стих Сельвинского проходит путь от эпопеи к роману, сохраняя при этом близкие ему принципы эпического построения, перенося «симфоничность и разномасштабность тем, линий, деталей» в пределы нового жанра. Отсюда рукой подать и до «полифоничности» в бахтинском ее понимании. И не потому ли литературовед «круга Бахтина» П. Медведев в письме к Пастернаку решительно поставил «Улялаевщину» и «Пушторг» выше эпических опытов самого Пастернака, в частности, его романа в стихах «Спекторский»? [Пастернак, 1992, 5, с.291].

Илья Сельвинский стоит как художник *на перепутье между поэзией и прозой*. Стоит, по сути, в одиночестве, занимая совершенно особое, завоеванное им место в истории русской литературы: ни один другой русский поэт до Сельвинского не зашел в прозаизировании стихотворной речи так далеко, не утвердил так решительно на поэтическом фундаменте прозаические конструкции. Такие основополагающие черты поэтики Сельвинского как сюжетность, проблемность, создание типов и характе-

ров способны сбить с толку современного исследователя (не говоря о читателе): как подходить к этому поэту? по каким законам нужно судить Сельвинского: поэзии или прозы? Ответ прост до банальности: Сельвинского, как и всякого поэта, нужно судить по законам, им самим созданным, законам его поэтического мира. Иной вопрос, что мир поэзии Сельвинского куда обширнее мира поэта в привычном понимании. Здесь действуют законы не только поэзии, но прозы, драматургии, порой и публицистики. Жанры и стили тут перемешаны, закручены вихрем интонации и темперамента художника, считавшего, что «каждое новое произведение требует формы, ему одному свойственной» [Резник, 1981, с.73]. «Разнообразие манер, просодий, стилей у Сельвинского цементируется единством его творческой личности, – писал о Сельвинском Лев Озеров. – Поэт не боится потерять "свою манеру" и пишет каждую вещь так, как этого она сама хочет» [Озеров, 1981, с.390].

В эпических произведениях Ильи Сельвинского мы видим, пользуясь известным определением М. Бахтина, «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинную полифонию полноценных голосов» [Бахтин, 2000, с.12]. На этом пути Сельвинский в поэзии предстает одновременно и *первопроходцем*, и виднейшим представителем эпической ветви русского стиха XX века.

ВЫВОДЫ

Нашей задачей было показать связь школы литературного конструктивизма, разрабатывавшейся теоретически К. Зелинским и И. Сельвинским, с творческой практикой последнего – на наш взгляд, наиболее значительного автора-представителя указанного литературного направления.

Как мы могли видеть, роман в стихах «Пушторг» с наибольшей наглядностью воплощает как эстетические принципы, так и идеологическую составляющую русского конструктивизма. При этом художественное своеобразие «Пушторга» в его связи с другими эпическими произведениями И. Сельвинского конструктивистского периода позволяет нам утверждать, что в эпосе Сельвинского 1920-30-х годов явлен новый тип полифонического стихотворного повествования, многоголосие которого проводится на всех уровнях текста: лексическом, сюжетном, ритмическом, звуковом и т.д.

Такая полифоничность, как нам представляется, вытекала из принципов конструктивистской поэтики (что связано в первую очередь с внедрением приёмов прозы в поэзию), нашедших наиболее яркое и всестороннее отражение в творчестве И. Сельвинского.

ИСТОЧНИКИ

Пастернак, Б.Л. 1989-1992. *Собрание сочинений в 5 томах*. Москва: Художественная литература.

Сельвинский, И.Л., 1926. *Рекорды*. Москва: Узел.

Сельвинский, И., 1929. *Поэзия «а-жур»*. В журн.: Жизнь искусства, № 46, сс.4-5.

Сельвинский, И.Л., 1930. *Кодекс конструктивизма*. В журн.: Звезда, № 9/10, сс.253-271.

Сельвинский, И.Л., 1931. *Пушторг*. Роман. Изд. 2-е. Москва-Ленинград: ГИХЛ.
Сельвинский И., 1936. *Письма И.Л. Сельвинского К.Л. Зелинскому*.
URL:<https://zelinski.org/neopublikovannyie-pisma-i-dnevniki/pisma/pisma-i-selvinskogo-1924-1967/> [дата обращения: 19.08.2022]
Сельвинский, И.Л., 1972. *Избранные произведения*. Ленинград: Советский писатель.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бахтин, М.М., 2000. *Собрание сочинений в 7 томах*. Т.2 Москва: Русские словари.
Блюм, А.В., 2003. *Запрещённые книги русских писателей и литературоведов. 1917–1991: Индекс советской цензуры с комментариями*. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та культуры и искусств.
Зелинский, К.Л., 1926. Госплан литературы. В кн.: *Госплан литературы (Сборник литературного центра конструктивистов)*. Москва-Ленинград: Круг, сс.12-41.
Зелинский, К.Л., 1929. *Поэзия как смысл*. Москва: Федерация.
Карпов, А.С., 1974. *Продиктовано временем*. Тула: Приокское книжное издательство.
Карпов, А.С., 2004. *Избранные труды. Русская литература XX века. Страницы истории*. В 2 томах. Т.1. Москва: Изд-во Российского ун-та дружбы народов.
Кацис, Л.Ф., 2000. *Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи*. Москва: Языки русской культуры.
Левин, Л.И., 1972. *Владимир Луговской. Книга о поэте*. Изд. 2-е. Москва: Советский писатель.
Левченко, М., 1999. Интертекстуальность романа в стихах Ильи Сельвинского «Пушторг» (Байрон – Пушкин – Маяковский). В кн.: Т. Степанищева, О. Паликова, ред. *Русская филология*. 10. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту: Tartu Ülikooli kirjastus, сс.113-121.
Ленин, В.И., 1969. *Полное собрание сочинений*. Изд. 5-е. Т.38. Москва: Издательство политической литературы.
Огнев, В.Ф., 1983. *Годовые кольца. Дневник критика*. Москва: Современник.
Озеров, Л.А., 1982. «Стакан океана». В кн. *О Сельвинском. Воспоминания*. Сост.: Ц.А. Воскресенская, И.П. Сиротинская. Москва: Советский писатель, сс.366-396.
Полонский, В.П., 1929. *Очерки литературного движения революционной эпохи*. Изд. 2-е. Москва-Ленинград: Госиздат.
Резник, О.С., 1981. *Жизнь в поэзии (Творчество И. Сельвинского)*. Москва: Советский писатель.
Тальников Д., 1928. Литературные заметки. В журн.: *Красная новь*, № 10, сс.226-244.

REFERENCES

Bakhtin, M.M., 2000. *Sobranie sochineniy [Collected works]*. In 7 vols. Vol. 2. Moscow: Russkie slovari Publ. (In Russian).
Blum, A.V., 2003. *Zapreshennye knigi russkikh pisatelei i literaturovedov. 1917-1991: Index sovetskoy cenzury s commentariyami [Banned books by Russian writers and literary critics. Index of Soviet censorship with comments]*. St. Petersburg: St. Petersburg State Univ. of Culture and Arts Publ. (In Russian).
Zelinsky, K.L., 1926. Gosplan literature [Gosplan of literature]. In: *Gosplan literature (Sbornik literaturnogo tsentra konstruktivistov) [Gosplan of literature (Collection of the literary center of constructivists)]*. Moscow-Leningrad: Krug Publ., pp.12-41. (In Russian).
Zelinsky, K.L., 1929. *Poezia kak smysl. [Poetry as meaning]*. Moscow: Federacija Publ. (In Russian).

- Karpov, A.S., 1974. *Prodiktovano vremenem* [Dictated by time]. Tula: Prioksky Book Publishing house. (In Russian).
- Karpov, A.S., 2004. *Izbrannye trudy. Russkaya literatura XX veka. Stranicy istorii* [Selected works. Russian literature of the XX century. Pages of history]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Peoples' Friendship Univ. of Russia Publ. (In Russian).
- Katsis, L.F., 2000. *Vladimir Mayakovsky. Poet v intellektualnom kontekste epokhi* [Vladimir Mayakovsky. The poet in the intellectual context of the epoch]. Moscow: Jazyki russkoj kul'tury Publ. (In Russian).
- Levin, L.I., 1972. *Vladimir Lugovskoy. Kniga o poete* [Vladimir Lugovskoy. A book about the poet]. 2nd ed. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ. (In Russian).
- Levchenko, M., 1999. Intertextualnost' romana v stikhakh Ilyi Shelvinskogo «Pushtorg» (Byron – Pushkin – Mayakovsky) [The intertextuality of the novel in the poems of Ilya Selvinsky «Pushtorg» (Byron – Pushkin – Mayakovsky)]. In: T. Stepanishheva, O. Palikova ed. *Russkaja filologija. 10. Sbornik nauchnyh rabot molodyh filologov* [Russian Philology. 10. Collection of scientific works of young philologists]. Tartu: Tartu State Univ. Publ., pp.113-121. (In Russian).
- Lenin, V.I., 1969. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete works]. 5th ed. Vol.38. Moscow: Political literature Publ. (In Russian).
- Ognev, V.F., 1983. *Godovye koltsa. Dnevnik kritika* [Annual rings. The critic's diary]. Moscow: Sovremennik Publ. (In Russian).
- Ozerov, L.A., 1982. «Stakan okeana» [«A glass of ocean»]. In: *O Selvinskom. Vospominaniya* [About Selvinsky. Memories]. Comp.: Ts.A, Voskresenskaya, I.P. Sirotinskaya. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ, pp.366-396. (In Russian).
- Polonsky, V.P., 1929. *Ocherki literaturnogo dvizheniya revoliutsionnoy epokhi* [Essays on the Literary Movement of the Revolutionary era]. 2nd ed. Moscow-Leningrad: Gosizdat Publ. (In Russian).
- Reznik, O.S., 1981. *Zjizn' v poezii (Tvorchestvo I. Selvinskogo)* [Life in poetry (The work of I. Selvinsky)]. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ. (In Russian).
- Talnikov D., 1928. Literaturnye zametki [Literary notes]. In: *Krasnaya Nov*, № 10, pp.226-244. (In Russian).

«ՊՈՒՇՏՈՐԳԸ»՝ ՈՐՊԵՍ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԿՈՆՍՏՐՈՒԿՏԻՎԻԶՄԻ ԱՌԱՆՅՔԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

ԿՈՆՍՄԱՆՏԻՆ ՇԱՔԱՐՅԱՆ

Ամփոփում: Հնդվածում հեղինակը քննության է առնում ԿԳԿ (Կոնստրուկտիվիստների գրական կենտրոն - Литературный центр конструктивистов) գրական խմբակի պոետիկան և գաղափարախոսությունը՝ հիմնվելով խմբակի առաջնորդ Իլյա Սելվինսկու ստեղծագործությունների, մասնավորապես «Պուշտորգ» չափածո վեպի վրա:

ԿԳԿ-ն կազմավորվել է 1923 թ.՝ 1920-ական թթ. երկրորդ կեսին դառնալով ԽՍՀՄ ամենահայտնի և ազդեցիկ գրական խմբակներից մեկը: 1930 թ. արժանանալով մյուս խմբակների և ուղղությունների ճակատագրին՝ Կոմունիստական կուսակցության կենտրոնական կոմիտեի ճնշման տակ հայտարարում է ինքնալուծարման մասին:

Ի. Մելվինսկին «Պուշտորգ»-ը գրել է 1927 թ.: 1928 թ. տեքստը կրճատումներով տպագրվել է «Կրասնայա նով» ամսագրի համարներում, իսկ արդեն 1929 թ. լույս տեսել ամբողջական տարբերակով որպես առանձին հրատարակություն (վերահրատարակվել է 1931 թ.):

Վեպը մեծ արձագանք է ստանում. այդ են վկայում 1928-30 թթ. հրապարակված տասնյակ կարծիքներ և մամուլի հոդվածներ:

«Պուշտորգ»-ում Մելվինսկին բարձրացնում է ժամանակի ամենասուր հարցերը, որոնցից գլխավորը մտավորականության և հեղափոխության խնդիրն էր՝ կոնստրուկտիվիստական պոեզիայի առանցքային հարցերից մեկը: Մելվինսկու առաջարկած լուծումը չէր կարող բավարարել կուսակցական քննադատությունը, ինչի պատճառով վեպի արձագանքների գերակշիռ մասը կտրուկ բացասական է լինում:

Սույն հոդվածի առաջին մասում հեղինակը քննում է կոնստրուկտիվիզմի պոետիկայի առանձնահատկությունները՝ հիմնվելով Կ. Ջելինսկու և Ի. Մելվինսկու տեսական աշխատանքների վրա, ցույց տալիս, թե ինչպես են դրանք իրացվում «Պուշտորգ» վեպում:

Երկրորդ մասում դիտարկվում է «Պուշտորգ»-ի և Մելվինսկու այլ գործերի ստեղծման պատմական ժամանակաշրջանը, զուգահեռներ են տարվում գրողի բանաստեղծական առաջին գրքի՝ «Ռեկորդների» (1926), «Պուշտորգ» չափածո վեպի և 1910-20-ական թթ. հասարակական ու գրական կյանքի երևույթների միջև:

Հոդվածի հեղինակը անդրադառնում նաև խորհրդային և ժամանակակից հետազոտողների՝ «Պուշտորգ»-ի վերաբերյալ մեկնաբանություններին:

Բանալի բառեր – *Ի. Մելվինսկի, ԿԳԿ, ռուսական կոնստրուկտիվիզմ, չափածո վեպ, 1920-ականներ*

**СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ОПИСАНИЕ ЦВЕТОЛЕКСЕМЫ
«СИНИЙ» В РУССКОМ И АРМЯНСКОМ ЯЗЫКАХ****РУЗАН ГРДЗЕЛЯН**

Аннотация: Статья посвящена актуальному в современной лингвистике сопоставительному описанию семантики русской и армянской цветолексем «синий» и «Կապույտ». Методология сопоставительного анализа данных лексем обусловлена рядом теоретических предпосылок – подходом к формированию семантики цвета как универсальной тенденции, потенциально возможной в любом языке; важностью учета сочетаемости цветолексем с именами природных объектов при выявлении их семантики; диффузностью семантики цвета и света; местом цветового термина «синий» среди основных одиннадцати цветовых терминов. В статье проведен дефиниционный анализ, в результате которого выявлены различия в семантической структуре русской лексемы «синий» и армянской лексемы «Կապույտ». Контекстуальный анализ большого массива текстов позволил выявить особенности лексической сочетаемости исследуемых слов, а также семантические компоненты в структуре их лексического значения. Анализ текстов и дефиниций цветолексем в толковых словарях, а также наблюдения над словоупотреблением их синонимов позволили ответить на вопрос, являются ли слова «синий» и «Կապույտ» полными лексическими параллелями, или же между ними есть расхождения – в лексической и лингвокультурной семантике, в словоупотреблении. В работе сделана также попытка пронаблюдать некоторые особенности участия прилагательных, обозначающих цвет, в организации текста. В частности, можно говорить о двух различных тенденциях в организации русского и армянского текстов – о преобладании в русском дискурсе текстов, где цветолексема «синий» «обрастает» различного рода словами-спутниками, уточняющими его значения, и о преобладании в армянском дискурсе текстов, где цветолексема «Կապույտ» выступает в качестве одиночного определения. В конце статьи представлены сводная таблица основных слов, обозначающих синий цвет в русском и армянском языках, сформулированы выводы.

Ключевые слова: цветолексема, основной цветовой термин, имена природных объектов, семантический компонент, лексические параллели, лексическая сочетаемость

**COMPARATIVE DESCRIPTION OF THE COLOR LEXEME
"BLUE" IN THE RUSSIAN AND ARMENIAN LANGUAGES****ROUZAN GRDZELYAN**

Abstract: The article is devoted to the relevant in modern linguistics comparative description of the semantics of the Russian and Armenian color lexemes "blue" and "Կապույտ". The methodology of comparative analysis of these lexemes is conditioned by a number of theoretical prerequisites – an approach to the formation of color seman-

tics as a universal trend, potentially possible in any language; the importance of taking into account the compatibility of color lexemes with the names of natural objects in identifying their semantics; diffuse semantics of color and light; the place of the color term "blue" among the basic eleven color terms. The article carried out a definitional analysis, which revealed differences in the semantic structure of the Russian lexeme "blue" and the Armenian lexeme "կապույտ". Contextual analysis of a large array of texts made it possible to identify the features of the lexical compatibility of the studied words, as well as the semantic components in the structure of their lexical meaning. An analysis of the texts and definitions of color lexemes in explanatory dictionaries, as well as observations of the word usage of their synonyms, made it possible to conclude whether the words "blue" and "կապույտ" are complete lexical parallels, or whether there are discrepancies between them – in lexical and linguocultural semantics, in word usage. The paper also attempts to observe some features of the participation of adjectives denoting color in the organization of the text. An analysis of the texts and definitions of color lexemes in explanatory dictionaries, as well as observations of the word usage of their synonyms, made it possible to conclude whether the words "blue" and "կապույտ" are complete lexical parallels, or whether there are discrepancies between them – in lexical and linguocultural semantics, in word usage. The paper also attempts to observe some features of the participation of adjectives denoting color in the organization of the text. At the end of the article, a summary table of the main words denoting the color blue in Russian and Armenian is presented, conclusions are formulated.

Key words: *color lexeme, main color term, names of natural objects, semantic component, lexical parallels, lexical compatibility*

Введение

Цветолексемы, их семантика, символика, особенности восприятия и интерпретации – важнейшая составляющая языковой картины мира любого народа. Будучи широко исследуемой традиционной проблемой языкознания и лингвокультурологии, проблема обозначения цвета, выявление тонкостей его восприятия и употребления в дискурсе остается все еще не до конца исследованной, а значит, востребованной и актуальной.

Особенный интерес представляет сопоставительное описание той или иной цветолексемы, поскольку оно позволяет не только выявить различия в семантике и употреблении двух межъязыковых синонимов, но также увидеть более тонкие языковые особенности внутри каждого из исследуемых языков, имплицитные смыслы, которые в определенной мере влияют на развитие семантики и формирование лексической сочетаемости. Комплексное и систематизированное сопоставительное описание семантического поля «Цвет» может стать ценным материалом для дальнейших лексико-типологических исследований.

Теоретические предпосылки. В ходе исследования мы будем исходить из ряда ключевых для данной проблемы теоретических положений. Но при этом мы не можем не согласиться с мнением о том, что исследование феномена цвета – трудноразрешимая теоретическая проблема, поскольку “цвет — не столько природное явление, сколько сложная культурная конструкция, которая сопротивляется любой попытке обобщения, кроме анализа” [Пастуро – эл. ресурс].

Цвет как языковая универсалия. Является ли цвет языковой универ-

салией? Учитывая множество дискутируемых в науке теоретических противоречий, связанных с этим вопросом, мы тем не менее будем исходить из тезиса Берлина и Кея об универсальности появления обозначений цвета в языках, то есть об универсальной тенденции развития цветолексем, о потенциальном стремлении языков к их образованию, что не исключает наличия языков без цветовых обозначений. Что же касается утверждения А. Вежбицкой о том, что обозначение цвета не является языковой универсалией, отметим, что подобное мнение базируется, как представляется, не на онтологических характеристиках цвета, а на разных методологических подходах, в частности на учете причинно-следственной связи между цветом и такими фундаментальными явлениями, как видение и восприятие. Согласно А. Вежбицкой, универсалией является видение, а не цвет. В рамках нашего исследования мы пытаемся обойти эту теоретическую проблему и считаем целесообразным исходить не из понятия «универсалия», а из мысли об универсальной тенденции формирования в языках цветолексем.

Имена природных объектов. Известно, что релевантными для выявления природы цветообозначения являются имена природных объектов или явлений, которые наиболее «объективно» характеризуют тот или иной цвет. Среди этих имен, как правило, выделяются эталонные имена, за которыми закрепляется та или иная цветовая характеристика, ср.: *кровь – цвета крови, красный, как кровь; небо – цвета неба, синий / голубой как небо; трава – цвета травы, зеленый, как трава* и т.д. Однако здесь следует учитывать, во-первых, то, что многие из подобных объектов изменчивы под воздействием света (а это способствует развитию субъективной составляющей при цветовой характеристике), и во-вторых, то, что в разных лингвокультурах список подобных природных объектов может быть различным и этноспецифическим [Грдзелян, 2015].

Цвет и свет. Известно, что в древности, до появления обозначений цвета, человек различал «светлое» и «темное» и впервые дал наименования именно этому феномену объективной действительности. Важность света в том числе и для выделения цвета отмечали многие философы и художники. В частности, Гегель рассуждал о свете как о «всеобщем средстве видимого проявления предметности вообще» [Гегель, 1971, 3, с.201]. Пройдя долгий путь эволюционных изменений, и в наши дни, в современных языках, цветолексемы и светолексемы могут иметь диффузную семантику и совмещать в себе семы 'цвет' и 'свет'.

Синий как основной цветовой термин. Объектом нашего рассмотрения являются цветолексемы «синий», «Գաշտաբլու» в русском и армянском языках. Среди основных одиннадцати цветовых терминов «синий» занимает шестое место. Таким образом, согласно Берлину и Кею, «синий» выделяется на пятой стадии эволюции языка после «зеленого» и «желтого». Соседство с таким цветом, как «зеленый», играет важную роль в этноспецифическом видении цветового спектра, а также в формировании смыслов. С этой точки зрения культуры условно можно разделить на две группы – те, в которых «зеленый» находится в орбите «желтого», и те, в которых этот цвет находится в орбите «синего». Иначе говоря, каким ви-

дят / воспринимают зеленый цвет – больше желтым или больше синим. От этого, в свою очередь, зависит цветовая характеристика предмета, а значит, лексическая сочетаемость слова.

Основная часть

Дефиниционный анализ. В толковых словарях русского и армянского языков фиксируется однотипное на первый взгляд толкование первичного значения прилагательного «синий»: «один из основных цветов спектра – среднего между фиолетовым и зеленым» (ссылки на использованные словари см. в Списке использованных словарей). Подобное толкование только лишь фиксирует факт наименования известного цвета как объективной данности и не отражает специфики его восприятия в контексте конкретного языка и лингвокультуры.

Однако толковые словари армянского языка включают в толкование также указание на те стереотипные предметы, которые устойчиво ассоциируются с синим цветом. Это в первую очередь «синька». Несколько выделяется дефиниция в «Толковом словаре армянского языка» Степана Малхасянца, где «синий» толкуется исключительно через указание на стереотипные объекты – «тот цвет, который имеют синька, небо и море». В ՄԲՀԼ (Новый словарь армянского (древнеармянского) языка) «синий» толкуется через композиты – «небо + цвет → цвета неба», «море + цвет → цвета моря», «пепел + цвет → пепельный, серый». Таким образом, мы можем констатировать, что армянские толкования лексемы «синий», будучи схожими с русскими, тем не менее расширены стереотипными именами, устойчиво ассоциируемыми с синим цветом, чаще со словом «синька». Среди толковых словарей русского языка исключение с этой точки зрения представляет МАС, где толкование дополнено указанием на объект внешнего мира – «цвѣта цветков василька».

Подобные толкования, на наш взгляд, более точны и всеобъемлющи, поскольку они указывают не только на некую абстрактную сущность – цвет, но и связывают цветоименование с конкретным предметом внешнего мира, а в контексте семантики – с теми именами, сигнификат которых включает цветовую характеристику. Кроме того, наличие подобных имен в толковании позволяет наметить самые общие контуры лингвокультурных черт, связанных с восприятием синего цвета, например, с концептуальным для русской лингвокультуры словом «василек» или знаковым в контексте армянской языковой картины мира словом «մանուշակ».

Что же касается вторичных значений, то русская и армянская цветолексемы имеют несимметричный набор значений. Так, в русском языке фиксируется вторичное значение [Ожегов, 2012] или оттенок значения [Ушаков, 1935–1940; МАС, 1981–1984] «о коже: сильно побледневший, приобретший оттенок этого цвета» (мы не включаем представленный в Словаре Д. Н. Ушакова оттенок значения, а если точнее – метонимического употребления – «о сорте пшеничной муки: твердый (по цвету клейма на мешке), в отличие от красного – мягкого (торг.)). Кроме того, в некоторых словарях представлено субстантивированное употребление прилагатель-

ного «синий» – ‘пьяный’, что, возможно, связано с процессом «практиковавшегося в XX веке подсинивания денатурированного спирта синим красителем» [Википедия – эл. ресурс], а возможно, с тем, что у пьяного человека кожа часто приобретает синий оттенок. Ср. также следующее утверждение: «Ассоциативная связь между алкоголем и синим цветом возникла еще в Средние века» [Пастуро – эл. ресурс].

В толковых словарях армянского языка представлены следующие вторичные значения прилагательного / существительного «синий» – • «цвет синьки», • «небо»; • «пространство, видимое как синее»; • «нежный, туманный, прозрачный» (перен.); • «призрачный, невидимый, чарующий, очаровательный, пленительный» (перен.); • «тяжелый, томительный, горестный» (диалект.). Отметим, что в Словаре Эд. Агаяна по отдельности представлены значения «цвет спектра» как существительное и «имеющий цвет синьки» как прилагательное.

В чем же причина подобной семантической асимметрии? В первую очередь, речь может идти о разных подходах к тому, какие употребления должны быть зафиксированы словарями в виде отдельных, сформировавшихся значений. Так, в русском языке в некоторых случаях можно наблюдать контексты, близкие к значениям, которые зафиксированы в толковых словарях армянского языка. Ср.: «*Вот и вечер. Синий, угрюмый*» (И. Грекова); «Таял *синий берег* Крыма среди дыма и огня...» (Бушков); «*С жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль*» (Лермонтов) (здесь и далее использованы примеры из НКРЯ, ВАНК). Однако наши наблюдения (нами просмотрено и проанализировано более пяти тысяч русских текстов) дают нам основания утверждать, что в русском дискурсе богато представлены употребления, актуализирующие только значение «пространство, видимое как синее».

Следовательно, мы можем утверждать, что семантика русской лексемы «синий» и армянской лексемы «կապույտ» различна: в семантической структуре армянской лексемы представлены переносные значения, не характерные для русской лексемы. Ср.: «*Ճախրում է, թիկն՝ երազն իմ կապույտ*» /Մուրադյան/; «*Իմ խաղաղ, կապույտ մանկություն, / Դու նման ես լճակն ընկած / Արծաթե լուսինի դիսկին*» /Զարենց/; «*Ողջ աշխարհի վրա / Ասես կապույտ-կապույտ մի թախիծ են կործել...*» /Դավթյան/; «*Բայց երբ գյուղահայաց կիրճը լցվեց գոլ մշուշով, երբ ստերը կարոտով կապույտ կանչ ճամփեցին հովվին ...*» /Գալշտյան/.

Еще один фактор, влияющий на количество значений лексемы – это частеречная характеристика слова. Так, в армянском языке мы часто наблюдаем омонимию частей речи, когда одно слово, не имея формальных отличий, может выступать в функции той или иной части речи: слово «կապույտ» может выступать также в функции существительного «небо». Похожие случаи мы наблюдаем и в русском языке при субстантивированном употреблении прилагательного, ср. «синий» в значении ‘пьяный’.

На разницу в семантике слов «синий» и «կապույտ», безусловно, влияет также наличие в русском языке цветолексемы «голубой», ср. пере-

носное значение «идеализированный, идиллический, ничем не омраченный».

Итак, учитывая вышеизложенные факторы, мы можем определить семантические компоненты структуры закрепленного в словарях лексического значения рассматриваемых нами лексем.

Русская лексема «синий» имеет два семантических компонента: «цвет спектра», «цвет кожи».

В составе лексического значения «*վառվառ*», обобщая данные в словарях развернутые толкования, условно выделим следующие семантические компоненты: «цвет спектра», «небо», «пространство», «цвета синьки», «нежность», «призрачность», «пленительность», «горестность».

Этимология. Русская лексема «синий», согласно М. Фасмеру, происходит от праслав. **sīnjьjь*, восходящего к праиндоевр. **k'ēy(w)-/*k'yē(w)* – «серый, сивый». Родственно слову «сиять». Данные словаря М. Фасмера относительно лексем «синий» и «сиять» позволяют нам очертить в индоевропейских языках круг слов со значениями «синий», «серый» / «сероватый», «пепельный», «темный», «черный», «светлой масти», «сивый» (о серовато-сизой масти лошади), «блестящий» / «блеск» / «блестеть» / «светить», «лучезарный», «тенистый» / «тьень» / «сень», «защита» (видимо, связано со значениями «тьень», «покров»). Таким образом, все эти значения в совокупности можно свести к двум семантическим компонентам – «цвет» и «свет».

«Сияние синего» - вероятно, такой поэтический образ может стать произвольным, субъективным итогом этимологических изысканий.

Армянская лексема «*վառվառ*» имеет парфянское происхождение: оно восходит к среднеперсидскому (пехлеви) *karōt* «синий», что имеет параллели с санскритским *karota-* «серый, серо-синий, сине-серый, голубой, голубь» [Ачарян, 1926, 2, с.526].

Вербальные ассоциации и лексическая сочетаемость. Цвет вызывает в сознании человека сложный комплекс ассоциаций. Ассоциируемые с тем или иным цветом предметы, образы, эмоции, ощущения, мысли отражают специфическую связь цвета с реалиями материального мира, с этноспецифическими представлениями о мире и с индивидуальным его восприятием. Соответственно можно выделить три типа ассоциаций – универсальные устойчивые ассоциации, характерные для человека вне зависимости от его этнической принадлежности и индивидуальных особенностей, ассоциации этноспецифические и ассоциации индивидуальные. Так, согласно ряду исследований, *синий* цвет вызывает следующие ассоциации – тепловая ассоциация: *холодный*; пространственная ассоциация: *далекий*; по параметру сухой / влажный: *влажный*; звуковая ассоциация: *тихий*; природные ассоциации: *вода, холод, море*; эмоциональные ассоциации: *покой, стабильность, вера, печаль*. Ср. также ассоциации, связанные с *голубым* цветом – тепловая ассоциация: *прохладный*; пространственная ассоциация: *далекий*; по параметру сухой / влажный: *влажный*; звуковая ассоциация: *тихий*; природные ассоциации: *небо, прохлада, воздух, лед, электричество*; эмоциональные ассоциации: *спокойствие, нежность, мечта, неустойчивость* (Буймистру – эл. ресурс).

Наиболее важными для выявления семантики цвета, его символического значения, для воссоздания языковой картины мира являются вербальные ассоциации. Данные психологических исследований позволяют предполагать, что цвета в целом разделяются на три группы – цвета, вызывающие преимущественно положительные эмоции (желтый, голубой, зеленый), цвета, связанные преимущественно с отрицательными эмоциями (коричневый, черный, серый), и цвета, характеризующиеся амбивалентностью (белый, красный) [Горошко – эл. ресурс].

Вербальные ассоциации тесно связаны с сочетаемостными возможностями слова, позволяющими вскрыть его имплицитные семантические свойства: как смысловой потенциал, способствующий развитию новых смыслов, так и «дремлющие», латентные элементы значения, которые, однако, в некоторой степени могут влиять на формирование контекстов, а следовательно, наращивать смыслы и в конце концов корректировать значение слова.

При сопоставительном анализе тех или иных лексем двух языков необходимо прежде всего установить их сочетаемостные параллели, то есть стандартную лексическую сочетаемость – стандартные словосочетания «цветолексема-атрибутив + имя природного объекта», характерные для обоих языков. Это, в свою очередь, позволит выявить расхождения в лексической сочетаемости, следовательно, семантическую, а также лингвокультурную специфику цветолексем в каждом из исследуемых языков.

Наблюдения над лексической сочетаемостью важны также с точки зрения уточнения и расширения семантического объема слова. Сочетание с тем или иным именем уточняет и дополняет значение цветолексем. С этой точки зрения наиболее важны именно стандартные словосочетания. Анализ текстов с цветолексемой «синий» позволил нам выявить большое количество стандартных словосочетаний, как совпадающих в обоих языках (однако, в отдельных случаях, отличающихся тонкостями словоупотребления, а соответственно и контекстными особенностями), так и не совпадающих.

Сема ‘дальний’: *семантические компоненты ‘отдаленность в пространстве’, ‘видимый вдали’.* Синий цвет вызывает ассоциации с дальним пространством, соответственно как в русском, так и в армянском языке слово «синий» сочетается с существительными, актуализирующими семантические компоненты ‘дальний’, ‘видимый вдали’: *даль / дали, горы, утесы, скалы, сопки, хребет, холмы, лес / леса, пропасть, ущелье; հեռու, հորիզոնի, քարտեզի, լեռնաշխարհ, լեռ, ւիր, ծայր, ցիցիթ, լիւծ, օր, խորհրդանշան.* Ср.: «В назначенное время он подъехал, галантно открыл дверцу автомобиля и на виду у всех увёз девушку в **синюю даль** широкого проспекта» (Мацанов); «Не забуду того утра, **синей дали, солнца**» (М. Тарковский); «Мне привиделось: наше село, **синие дали, мама...**» (Слипенчук); «На том берегу — **синие сопки**» (Авченко); «Там путь всё становился уже, **утёсы синее и страшнее**» (Лермонтов); «... вдруг появляются **синие горы, волшебные и зовущие**» (Садулаев); «Вечерами любовался абрисом **синих холмов** на фоне малинового заката» (Розенталь); «**мертвенно-синие скалы**» (Акимова); «**синяя двугорбая гора**» (М. Тар-

ковский); «Таял синий берег Крыма» (Бушков); «գալիքի կապույտ հեռաստանները» /«Գրական թերթ»/; «Տեսա շքեղ տարածված կապոյտ լյտ-կապոյտ հեռուներ» /Կապույտիկյան/; «Կապույտ հեռուն է նրանց կախարդում» / Թոցընում-տանում դաշտերը կապույտ» /Շիրազ/; «Կապույտ լեռների լանջերին երևում են վերջին գյուղերը» /Գ.Էմին/; «բարձր ու կապույտ ժայռեր» /Բակունց/; «Հեռո՛ւ, հեռո՛ւ, բյուրավոր կապույտ սարերի և կանաչ դաշտերի ետև բարձրանում է ծիրանի ծառը» /Թոթովենց/; «Դուք լեռնե՛ք, լեռնե՛ք, լեռնե՛ք իմ կապույտ» /Կապույտիկյան/; «... լուսինը վար նայեց սպիտակ լեռների կապույտ ձորերից» /Մահարի/.

Рассматриваемые семантические компоненты одинаково актуализируются как в русских, так и в армянских текстах. Нам, однако, представляется, что в армянском дискурсе слово «կապույտ» в сочетании с лексемами «լեռներ», «լեռնաշխարհ» часто передает дополнительные смыслы ‘родина, родной’, ‘тоска (по родине)’, ‘любовь (к родине)’, ср.: «Աստ՝ սավառնում է հայոց անմահ ոգին / Այնտեղ հայրենական կապույտ լեռնաշխարհում» /Սարյան/; «Հայոց աշխարհի բարձրիկ լեռներում քամին է խաղում, / Հայոց աշխարհի բարձրիկ լեռներում կապույտ է ու լույս. / Եվ կապույտի մեջ ցուլում է իբրև սպիտակ կրակ / Նժույզը Մուշեղ Մամիկոնյանի» /Դավթյան/; «Մեր թախծոտ հայոց լեռները հեռվում / Աղոթք են անում ասես տխրամած, / Եվ այդ աղերսից կապույտ է թվում / Լեռնաշխարհը մեր դեռ արյունամած» /Մարգարյան/; «Բարձունքից երևաց Արցախի կապույտ լեռնաշղթան» /Խանգաղյան/.

Сема ‘дальний’: семантические компоненты ‘отдаленность во времени’, ‘период времени’ – կյանք, մանկություն, պատանեկություն, օրեր, հուշեր, անցյալ, ապագա.

Сема ‘цвет’: семантический компонент ‘небо’ – небо, небесный свод, небесный простор, космос; երկինք, երդիկ. Семантический компонент ‘небо’ тесно связан с пространственной семантикой. В русском и армянском дискурсах бытует множество определений синего неба: синий купол неба, глубокое, синее небо, синее-пресинее, высокое синее, ясное синее, космически синее, бесконечно синее, зловеще-синее, грустно сиренево-синее, синяя бесконечность неба, синяя глубина неба, неба синего синь; безбрежный синий простор, голый синий апрельский простор (о небе); «Կապույտ երկնքի ոսկեղեն աստղե՛ք» /Տերյան/; «երկինքը կապույտ ու լճակը ջինջ» /Չարենց/; «Երկինքը գուլալ կապույտ էր» /Խանգաղյան/; «նայում էր կապույտ, խոր երկնքին» /Զորյան/; «երկինքն այնքան կապույտ, անհուն է այնքան» /Օրբոյան/; «հայոց երկնքի կապույտ պատառին» /Դավթյան/; «Արցախի կապույտ երկինքն» /Մարգարյան/; «Շեն տուն, տար թոնիր, կապույտ երդիկ, մեծ աստված» /Գալշոյան/.

Сема ‘цвет’: семантический компонент ‘глаза’ – глаза, очи, взгляд, взор, слезы; *шурեր, հայացք*.

Сема ‘цвет’: семантический компонент ‘цветок’ – василек, лен; *մանուշակ, ծաղիկ*.

Сема ‘цвет’: семантический компонент ‘камень’ – камень, камешки; *քար*.

Сема ‘цвет’: семантический компонент ‘масть (животного)’, ‘сорт (продукта)’ – лук, вино, уголь; *ձի, նժույգ, քուրակ, եգ, եղնիկներ, շաքար, մանուշակ*.

Данный семантический компонент часто проявляет этноспецифические смыслы. Наиболее показательным с этой точки зрения является сочетаемость прилагательного «синий» со словами «конь», «лошадь». В русском языке народное название масти лошади – голубая (“вороная с синеватым отливом, серая с синеватым отливом, мышастая” – см. в <https://ru.wikipedia.org/>). В НКРЯ зафиксировано всего 4 употребления словосочетания «голубой конь». В армянском языке название той же масти – «կապույտ ձի» встречается достаточно часто, ср.: «*Բագրատունի Սմբատն էր կապույտ նժույգի վրա...*» /Չորյան/; «*Իմ նոր ձին աննման է կապույտ, վիզը երկար, ոտքերը ձուկն-բարակ ...*» /Խանգաղյան/; «*Նրա ջոկած քուրակը կապույտ էր, բարակ բաշով, բարակ ոտքերով*» /Խանգաղյան/; Наряду с этим «обычным» употреблением встречается также фразеологизированное употребление. Фразеологизм «կապույտ ձի» толкуется как «символ достижения идеала, неотъемлемая часть образа храброго, смелого человека», ср.: «*Չուր եք տիրել, տեսիլքի պես դժգունել, / իմ կապույտ ձիեր, / Իմ կապույտ ձիեր ...*» /Օրբոյան/. Выражение «կապույտ ձի», употребляемое не только во фразеологическом, но и в прямом значении, в частности в поэзии, формирует специфические контексты, создавая образ романтического, смелого героя, рыцаря. Примечательно в этом отношении стихотворение Аветика Исаакяна, где выражение «կապույտ ձի», формально употребляясь в прямом значении, тем не менее наращивает указанные выше смыслы, ср.: «*Ետ դառնար հիմա հասակըս մատաղ, / Լինեի նորից այն խենթ պատանին, / Երգը շրթունքիս, և սիրտըս ուրախ. / Մանձեի նորից հորըս կապույտ ձին, / Եվ խոլ ձորերով, կատարներով վես, / Սուրոդ գետերի շառայունի հետ / Թռչեի ջրնաղ իմ սիրածին տես, / Որպես մի վառված անվեհեր ասպետ»*.

Цветолексемы, характеризующие сорта и масти, наиболее ярко проявляют относительность и субъективность цветовосприятия. Так, определенную разновидность репчатого лука и в русском, и в армянском дискурсах называют *красным*, *фиолетовым* или *синим*; *կարմիր, կապույտ, մանուշակազույն*. Но при этом разновидность вина – красное вино – однозначно «красного цвета», синее же вино – новая разновидность испанского вина однозначно синего / голубого цвета.

Сема ‘цвет’: семантический компонент ‘водная гладь / поверхность’ – океан, море, озеро, река, волны; գէւր, ծով, օվկիհիւն, լիճ, ջրու.

Сема ‘свет’: семантический компонент ‘цвет кожи’ – лицо, руки, губы, подбородок, жилка.

Сема ‘цвет’: семантические компоненты ‘вода’, ‘состояния воды’ – вода, снег, сугроб, лед; ջուր, ճուր.

Сема ‘свет’: семантический компонент ‘полутемное время суток; полумрак’ – вечер, ночь, рассвет, закат, сумерки, сумрак, утро; գիշեր, երեկո, ժամուր, այգերից, լուսիրց, մթնշաղ, խաւար, մութ.

Сема ‘свет’: семантические компоненты ‘блеск’, ‘сияние’ – свет, сполох, молния, огонь, пламя, звезда; կրիկ, լույս.

Сема ‘свет’: семантические компоненты ‘воздух’, ‘состояние воздуха, атмосферы’, ‘эфир’ – воздух, холод, мгла, туман, тучи, облака, дым, дымка; երեւ, օդ, մշուշ, շոգոր, մութ, ծուխ, բուխ.

Итак, мы представили семантические компоненты лексических значений слов «синий», «կապույտ», которые связаны с тремя семами – ‘дальний’, ‘цвет’, ‘свет’ – и которые актуализируются в определенных контекстах, в различных словосочетаниях типа «атрибутив синий + объект». Но нами также было отмечено, что в армянском языке слово «синий» имеет три переносных значения, которые, однако, трудно объяснить с помощью сем ‘дальний’, ‘цвет’, ‘свет’.

Обратимся в связи с этим к приводимым выше данным психологов относительно эмоциональных ассоциаций, связанных с синим и голубым цветами: синий цвет связывается с покоем, стабильностью, верой, печалью; голубой – со спокойствием, нежностью, мечтой, неустойчивостью. Видимо, с этими ассоциациями и связаны указанные значения, ср.:

С ассоциацией «нежность», связано значение «փխր. մշուշալիւն, նուրբ, բաւախնցիկ» («туманный, нежный, тонкий, прозрачный»). Ср.: «... արևի բնկված ուկիւն / Ոսկեգօծել է քո կապույտ, աստղայի ն հոգիւն» /Չարենց/ – [солнца вспыхнувшее золото озолотило твою синюю (тонкую, нежную), звездную душу]. Здесь, как и во многих подобных контекстах, диффузно представлены два значения – «синий цвет (звезды как дальнего объекта)» и «тонкий, нежный». Ср. также: «Ու խաղում էր մեր կապույտ հոգում / Արևի լույսը դեղին» /Չարենց/; «Ո՛չ էլ նույնիսկ պահում վրեժ, / Այլ ժպտում է կապո՛ւյտ-կապո՛ւյտ» /Սևակ/ (здесь в функции наречия «нежно»); «Օովին եմ տալիս իմ կապույտ սերը...» /Բոլորյան/.

С ассоциациями «мечта», «неустойчивость» связано значение «փխր. երազալիւն, ցնորալիւն, աներևույթ» («призрачный, несбыточный, нереальный, фантастический, невидимый, нечеткий, непонятный»), «мечта о чем-то неосуществимом»), ср. русский фразеологизм «голубая мечта» - «заветная, но часто неосуществимая мечта». Ср.: «Ո՞րն է եղել Ձեր մանկության կապույտ երազանքը» /Միրադեղյան/; «Ահա թե ինչու, երբ պապակ շուրթերով համբուրում եմ քո ձեռքերը, նրանք՝ ունկնդիր իմ արտի

երգին, ինձ պարզեցուց եւ անուշ շոյանք, **կապույտ երագ**, հավատ իմ ճամփին...» /Օրրոյան/; «Եվ գործելով պատմում էր **կապույտ մի պատմություն**, ինչպես մի փոքրիկ աղջիկ ...» /Խալափյան/; «Քամի՛, ներքո՛ղ եղիր, գիշերն անուշ է քունը հոտաղի, / Դու **կապույտ օրհնա նք** եղիր, փոխվի ր աստղային տաղի» /Օրրոյան/; «Եվ **միրաժ** եղար / **Կապույտ**, անշոշափ ու անբռնելի...» /Կապուտիկյան/; «Անիի շքեղ տաճարների **կապույտ-կապույտ հուշերն** էր պահել իր երկնասլաց զանգակատան, իր հպարտ կեցվածքի մեջ» /«Բանվոր»/:

И наконец, с ассоциацией «печаль» связано значение «զվռ. ծանր, ւրտամաշ, դառն» – «тяжелый, томительный, надорванный, горестный». Ср.: «Միշայի աչքերում **կապույտ թախիժ** կար և կապույտ երագանք» /Ավետիսյան/; «Երկինքն է՛ր կան մեր հոգում՝ անապակ ու ջինջ — / **Կապույտ կարտոը** սակայն չտվե՛ց ոչինչ...» /Զարենց/.

Обобщая описание переносных значений слова «կապույտ», отметим, что они частотны в армянском (особенно художественном) дискурсе, и приведем пример, ярко иллюстрирующий, на наш взгляд, концептуальность армянского слова «կապույտ»: «**Ռոզան քանաստեղծություններով ընթերցողներին պատմում է կապույտ սիրո, կապույտ երագի, կապույտ թախիժի մասին ու վերջում հավելում, թե կապույտը լոկ գույն չէ, այն ավելին է, քան գույնը**» /«Ազգ»/.

Лексические параллели и синонимика. При сопоставительном лексикологическом анализе один из основных вопросов – это вопрос о том, являются ли исследуемые слова полными лексическими параллелями, то есть полностью ли совпадают их словарные значения и функциональная семантика.

Для обозначения области синего цвета как в русском, так и в армянском языках есть определенное количество синонимичных лексем. Как и в любом синонимическом ряду, среди синонимов с общим значением ‘синий цвет’ выделяются доминантные лексемы «синий» и «կապույտ», значение которых представляет собой генерализованное понятие, эти лексемы наиболее нейтральны, частотны, имеют широкую сочетаемость и употребляются в стандартных словосочетаниях и дискурсивных единицах.

Однако известно, что в русском языке, в отличие от армянского, для обозначения разных оттенков синего цвета есть две доминантные лексемы – «синий» и «голубой». Исследователи семантики цветообозначений объясняют причину возникновения подобного «дуумвирата» тем фактом, что в русской культуре, соответственно и в русском языке, темные оттенки «синего» долгое время имели преимущественно отрицательную коннотацию, светлые же оттенки, напротив, ассоциировались преимущественно с положительными эмоциями и имели положительную коннотацию [Василевич – эл. ресурс]. Именно наличие фактора отрицательной коннотации слова «синий», как считает А. П. Василевич, послужило причиной возникновения отдельной доминантной лексемы для области светло-синих оттенков. Таким образом, в русском языке образовались два отдельных си-

нонимических ряда – для темно-синего и светло-синего оттенков с двумя отдельными доминантными лексемами.

В армянском языке, как и во многих индоевропейских языках, несколько иная картина: темно-синие и светло-синие оттенки представляют собой единое синонимическое гнездо с одной доминантной лексемой «վազնվազն». Однако внутри самого гнезда есть большое количество слов, обозначающих светло-синие оттенки, которые в количественном отношении существенно «перевешивают» лексемы, обозначающие темно-синие оттенки. Кажется, есть все предпосылки для формирования отдельного синонимического ряда с отдельной доминантной лексемой, но этого не происходит. Почему? Попробуем сформулировать возможные причины.

Во-первых, в системе лексического значения слова «վազնվազն» больше значений с положительной коннотацией, и в этом отношении нет резкого противопоставления темно-синих и светло-синих оттенков.

Во-вторых, у доминантной лексемы «վազնվազն» большой сочетаемостный потенциал, а широкая сочетаемость при коммуникации дает возможность для маневрирования, диффузного употребления, нежелания уточнять значение, строго очерчивать границы понятия. Может быть, поэтому, например, в армянской разговорной речи часто любые темные предметы называют черными «սև», а не темными, синими, серыми, коричневыми и т.д. – «սևուկ», «վազնվազն», «սևիրազուկ», «շագանակազուկ»? Таким образом, в повседневной речи более востребована доминантная лексема, которая позволяет указывать лишь на общую идею ‘синий цвет’ и избегать конкретизации значения, избыточной во многих ситуациях и контекстах. Об этом свидетельствуют также данные Национального корпуса армянского языка (ВАНК), согласно которым лексемы, обозначающие светло-синие оттенки, имеют намного меньше употреблений. Ср.: վազնվազն - 9 385 вхождений; երկնազուկն - 1 093; բիւ - 599; լուրթ - 298; ծաղի - 180; փիրուկե / փիրուկաշ - 99; սաղի - 27; լազուրե - 19; ճովազուկն - 14; սաւազուկն - 8; լրջաթուր - 0. Но при этом нельзя не отметить, что выбор синонимичной лексемы, особенно в художественном, публицистическом текстах, может привносить дополнительные оттенки значения, а возможно, в отдельных случаях и культурные смыслы. Нам представляется, что это касается особенно композитов, которые, как правило, сохраняют образность, внутреннюю форму, ср. с одной стороны словосочетание «վազնվազն աչքեր», а с другой – противопоставленные ему с этой точки зрения словосочетания «երկնազուկն աչքեր», «ճովազուկն աչքեր».

Особенности функционирования в тексте. Будучи межъязыковыми синонимами, имея относительно схожую семантику, слова в двух разных языках могут по-разному проявлять себя в тексте, участвовать в его организации.

Еще раз отметим, что, для армянского языка характерно стремление к употреблению генерализованной доминантной лексемы «վազնվազն». Несмотря на то, что в армянском языке наличествуют всевозможные средст-

ва, позволяющие уточнять цветовую характеристику предметов – лексические, словообразовательные, морфологические – предпочтение тем не менее отдается цветовой характеристике с помощью генерализованной доминантной лексемы «կապույտ».

При этом в тексте слово «կապույտ» употребляется преимущественно как одиночное определение: реже отягощается различного рода уточняющими средствами – логическими определениями, эпитетами, сравнениями. Ср.: «լեննային կապույտ գետը» /Բաղուկ/; «Արագածի կապույտ լանջեր» /Թորգունյան/; «Իմ կապույտ արցունքները» /Դավոյան/; «Գետի վրա կապույտ մշուշ էր կանգնում» /Դարյան/; «Կապույտ շղարշի մեջ այգիներն են» /Գալշոյան/; «կապույտ եղնիկների գծված նախիր» /Խանգաղյան/; «սպարապետի կապույտ նժույգը» /Անանյան/; «Կապույտ երկնքի ոսկեղեն աստղեր» /Տերյան/; «ծովի կապույտ ջրերը հնչեղ» /Զարենց/; «Կապույտ գիշերն էլավ կամաց» /Չիրակոյան/:

Однако наблюдаются также сравнительно редкие случаи текстов с определениями, уточняющими цветовую характеристику: «կապույտ, պաղ օր» /Համբարյան/; «ջինջ ու կապույտ երկնքում» /Գյումրեցի/; «Նայում էր կապույտ, խոր երկնքին» /Զորյան/; «Հեռուն՝ լեղակի կապույտ ծովը» /Թորոսյան/:

Русский текст в этом отношении, как правило, принципиально отличается от армянского бóльшим количеством уточняющих определений, приложений, стремлением к детализации определяемого объекта. Ср.: «А рассвет приходит синий-синий...» (Козлов); «ясно-синее небо» (Тырин); «сиренево-синее небо» (Нагибин); «Небо стало зловеще-синим» (Максимов); «столб кислотно-синего дыма» (Медведева); «мертвенно-синие скалы» (Акимова); «пронзительно-синие слезы» (Славникова); «волшеб-но-синие сумерки» (Баласанян); «в дымчато-синем тумане» (Тарковский); «безмятежно-синие океанские просторы» (Тарковский); «истошно синее, как витрина, майское небо» (Гандлевский); «неправдоподобно синее море» (Попов); «неистово синее небо июля» (Елизаров); «Свет был какой-то синий и неживой» (Пелевин); «Вот и вечер. Синий, угрюмый» (И. Грекова); «холодоватый синий взгляд» (Солженицын); «безбрежный синий простор» (Яхина); «холодная, синяя даль» (Мережковский); «синяя томительная мгла» (Львова); «синие, как чистое море, глаза женщины» (Ромашин); «космически синее небо» (Тарковский); «морозное синее небо» (Иличевский); «мягкие синие сумерки» (Галина); «крылатые синие сумерки» (Иличевский); «свежие синие сумерки» (Нова); «махровый синий свет» (Петкевич).

Подобный вывод нам позволяют сделать наблюдения над большим массивом русских и армянских текстов.

Выводы

Нами рассмотрены семантика и сочетаемостный потенциал основных цветовых терминов – лексем «синий» и «կապույտ», а также описаны области синего цвета в русском и армянском языках. Лексемы с общим значением «синий цвет» представлены в следующей таблице:

| Доминантные лексемы | | | |
|---|--|---|---|
| Синий | Голубой | Կապույտ | [Лексическая лакуна] |
| Синонимы | | | |
| Индиговый Кобальтовый Кубовый Сапфировый Синекалильный Ультрамариновый | Кобальтовый Бирюзовый Блакитный Бледно-синий Васильковый Лазурный Небесный Светло-синий | Կապուտակ Կապտագույն Կապտաթույր Կապտակապույտ Կապտերանգ Լեղակագույն Լաջվարդ | Կապտավուն Կապուտկեկ Կապտորակ Երկնագույն Ծովագույն Լագուրե Փիրուզե / փիրուզա Բիլ Ծավի Մավի Լուրթ Լուրջ Լրջագույն Լրջաթույր Ասմագույն Խաժ (в 3-ем знач.) |

Подводя итоги проведенного исследования, представим выводы:

1) семантика русской лексемы «синий» и армянской лексемы «կապույտ» различна: в семантической структуре армянской лексемы представлены переносные значения, не характерные для русской лексемы – «нежный, туманный, прозрачный» (перен.); «призрачный, невидимый, чарующий, очаровательный, пленительный» (перен.); «тяжелый, томительный, горестный»;

2) известно, что для русского языка характерно употребление двух доминантных лексем – «синий» и «голубой», тогда как для армянского языка характерно стремление к употреблению генерализованной доминантной лексемы «կապույտ»;

3) в тексте армянское слово «կապույտ» употребляется преимущественно как одиночное определение, в русском же тексте чаще всего рядом со словом «синий» присутствуют уточняющие определения, приложения, детализирующие определяемый объект.

Таким образом, если при поверхностном рассмотрении русская и армянская лексемы передают общее значение ‘синий цвет’ (ведь «синий» есть синий), то при более детальном сопоставительном анализе выявляется разница в значениях данных лексем, следовательно, различное видение концепта «синий». Следуя мнению французского историка и автора книг по семантике цвета Мишеля Пастуро, мы приходим к выводу о том, что

«цвет – прежде всего факт общественной жизни. Нет транскультурной истинности цвета» [Пастуро – эл. ресурс].

СПИСОК НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Буймистру, Т.А., *Восприятие цвета: свойства и цветовые ассоциации*. URL: <http://surl.li/rbrz> [дата обращения: 02.07.2023].
- Василевич, А.П., 2007. Этимология цветоименований как зеркало национально-культурного сознания. В кн.: Василевич А.П. *Наименования цвета в индоевропейских языках: Системный и исторический анализ*. – Москва: КомКнига, сс.9-28. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/vasilevich-07.htm> [дата обращения: 25.06.2023].
- Вежбицкая, А., 1996. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия. В кн.: Вежбицкая А. *Язык. Культура. Познание*. Москва: Русские словари, сс.231-291. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/wierzbicka-96b.htm> [дата обращения: 15.06.2023].
- Востоочноармянский национальный корпус (ВАНК). URL: <http://www.eanc.net/EANC>
- Гегель, 1968-1973. *Эстетика*. В 4 томах. Москва: Искусство.
- Горошко, Е.И., 2000. Изучение вербальных ассоциаций цвета. В кн.: *Языковое сознание и образ мира: Этнокультурные исследования языкового сознания*. URL: <http://surl.li/irrsy> [дата обращения: 02.07.2023].
- Грдзелян, Р.Р., 2015. К методике исследования цветообозначений. В кн.: *Лингвистические исследования. Сборник статей ЕГУ*. Вып. 5. Ереван: Лимуш, сс.33-47.
- Национальный корпус русского языка (НКРЯ). URL: <https://ruscorpora.ru> [дата обращения: 02.07.2023].
- Пастуро, М., 2022. *Синий. История цвета (перевод Н. Кулиш)*. URL: <http://surl.li/irruz> [дата обращения: 30.06.2023].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

- Даль, Вл., 1955, *Толковый словарь живого великорусского языка*, тт. 1-4, 6-ое изд. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей.
- Ефремова, Т.Ф., 2005. *Современный толковый словарь русского языка*, тт. 1-3.: АСТ, Астрель, Харвест, Lingua.
- Ожегов, С.И., 2012. *Толковый словарь русского языка*. 28-ое изд. Москва: Мир и Образование, ОНИКС.
- Словарь русского языка* (МАС), тт. 1-4 / А.П. Евгеньева, 2-е изд. Москва: Русский язык, 1981–1984.
- Толковый словарь русского языка*, тт. 1-4 /Д.Н. Ушаков, Москва: Советская энциклопедия, 1935–1940.
- Фасмер, М., *Этимологический онлайн-словарь русского языка Макса Фасмера*. URL: <http://surl.li/irrwe> [дата обращения: 25.06.2023].
- Աղայան, Էդ., *Արդի հայերենի բացատրական բառարան*. Երևան, Հայաստան, 1976:
- Աճառյան, Հր., *Հայերեն արմատական բառարան*. Երևան, Երևանի Համալսարանի Հրատարակչություն, 1926:
- Աւետիքեան, Գ., Միրսէլեան, Խ., Աւգերեան, Մ.: *Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի*. Երևան, Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչություն, 1981:

Մալխասեանց, Ս., *Հայերէն բացատրական բառարան*. Երևան, Հայկական ՍՍՌ Պետական Հրատարակչություն, 1944-1945:

REFERENCES

- Bujmistru, T.A., *Vosprijatie cveta: svoystva i cvetovye asociacii* [Color perception: properties and color associations] URL: <http://surl.li/rbrz> [Accessed 02 July 2023] (in Russian).
- Vasilevich, A.P., 2007. *Jetimologija cvetonaimenovanij kak zerkalo nacional'no-kul'turnogo soznaniya* [Etymology of color names as a mirror of national and cultural consciousness]. In: Vasilevich A.P. *Naimenovanija cveta v indoevropskikh jazykah: Sistemyj i istoricheskij analiz* [Color Names in Indo-European Languages: Systemic and Historical Analysis]. Moscow: KomKniga Publ., pp.9-28. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/vasilevich-07.htm> [Accessed 25 June 2023] (in Russian).
- Wierzbicka, A., 1996. *Oboznachenija cveta i universalii zritel'nogo vosprijatija* [Color designations and universals of visual perception]. In: Wierzbicka A. *Jazyk. Kul'tura. Poznanie* [Language. Culture. Cognition]. Moscow: Russkie slovari Publ., pp.231-291. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/wierzbicka-96b.htm> [Accessed 15 June 2023] (in Russian).
- Vostochnoarmjanskij nacional'nyj korpus (VANK) [East Armenian National Corps]. URL: <http://www.eanc.net/EANC> [Accessed 02 July 2023] (in Armenian).
- Hegel, 1968-1973. *Jestetika*. V 4 tomah [Aesthetics. In 4 volumes]. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian).
- Goroshko, E.I., 2000. *Izuchenie verbal'nyh asociacij cveta* [Exploring verbal color associations]. In: *Jazykovoe soznanie i obraz mira: Jetnokul'turnye issledovanija jazykovogo soznaniya* [Linguistic consciousness and the image of the world: Ethnocultural studies of linguistic consciousness]. URL: <http://surl.li/irrsv> [Accessed 02 July 2023] (in Russian).
- Grdzelyan, R.R., 2015. *K metodike issledovanija cvetooboznachenij* [To the methodology for the study of color designations]. In: *Lingvisticheskie issledovanija* [Linguistic Studies]. Digest of articles of ESU. Ed. 5. Yerevan: Limush Publ., pp.33-47 (in Russian).
- Nacional'nyj korpus russkogo jazyka (NKRJa) [Russian National Corpus]. URL: <https://ruscorpora.ru> [Accessed 02 July 2023] (in Russian).
- Pastoureau, M., 2022. *Sinij. Istorija cveta* (perevod N. Kulish) [Blue. color history. (Translated by N. Kulish)]. URL: <http://surl.li/irruz> [Accessed 30 June 2023] (in Russian).

THE LIST OF USED DICTIONARIES

- Dal', V.I., 1955, *Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language], vv. 1-4, 6th ed. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovarej Publ. (in Russian).
- Efremova, T.F., 2005. *Sovremennyj tolkovyj slovar' russkogo jazyka* [Modern explanatory dictionary of the Russian language], vv. 1-3.: AST, Astrel', Harvest, Lingua Publ. (in Russian).
- Ozhegov, S.I., 2012. *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language]. 28th ed. Moscow: Mir i Obrazovanie, ONIKS Publ. (in Russian).
- Slovar' russkogo jazyka* (MAS) [Russian Dictionary], vv. 1-4 / A.P. Evgen'eva, 2nd ed. Moscow: Russkij jazyk Publ., 1981-1984 (in Russian).
- Tolkovyj slovar' russkogo jazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language], vv. 1-4 /D.N. Ushakov, Moscow: Sovetskaja jenciklopedija Publ., 1935–1940 (in Russian).

- Fasmer, M., *Jetimologicheskij onlajn-slovar' russkogo jazyka Maksa Fasmera* [Etymological Online Dictionary of the Russian Language by Max Fasmer]. URL: <http://surl.li/irrwe> [Accessed 25 June 2023] (in Russian).
- Aghayan, Ed., *Ardi hayereni bats'atrankan barraran* [Explanatory dictionary of modern Armenian]. Yerevan: Hayastan Publ., 1976 (in Armenian).
- Acharyan, Hr., *Hayeren armatakan barraran* [Armenian root dictionary]. Yerevan: Yerevan State University Publ., 1926 (in Armenian).
- Awyetik'ean, G., Siwrmelean, KH., Awgerean, M., *Nor barrgirk' haykazeen lezui* [A new dictionary of the Haikazian/Armenian language]. Yerevan: Yerevan State University Publ., 1981 (in Armenian).
- Malkhaseants', S., *Hayeren bats'atrankan barraran* [Armenian explanatory dictionary]. Yerevan: Armenian SSR State Publ., 1944-1945 (in Armenian).

ՌՈՒՍԵՐԵՆԻ ԵՎ ՀԱՅԵՐԵՆԻ «ԿԱՊՈՒՅՏ» ԳՈՒՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ԶՈՒԳՈՐԴԱԿԱՆ ՆԿԱՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

ՌՈՒԶԱՆ ԳՐՁԵԼՅԱՆ

Անփոփում. Հոդվածում ժամանակակից լեզվաբանության արդիական մեթոդով կատարվում է ռուսերեն «синий» և հայերեն «կապույտ» գունանունների զուգորդական նկարագրություն: Նման մոտեցումը պայմանավորված է տեսական մի շարք նախադրյալներով՝ գույնի իմաստի ձևավորման ընդհանրական (ունիվերսալ) բնույթով, ինչը հնարավոր է դարձնում գունանունների զոյացումը ցանկացած լեզվում; գունանունների և բնական օբյեկտների անվանումների զուգակցման կարևորությամբ իրենց իմաստների վերձանման գործընթացում; «գույն» և «լույս» իմաստային բաղադրիչների անպարզությամբ (դիֆուզայնությամբ); «կապույտ» գունային եզրույթի դիրքով այլ հիմնական գունային եզրույթների շարքում: Հոդվածում ներկայացված է բառարանների սահմանումների վերլուծությունը (դեֆինիցիոն վերլուծություն), վերձանված են ռուսերեն «синий» և հայերեն «կապույտ» բառերի իմաստային տարբերությունները: Տեքստերի մեծ զանգվածի համատեքստային վերլուծությունը հնարավոր դարձրեց բացահայտել տվյալ գունանունների բառային զուգակցման առանձնահատկությունները, ինչպես նաև իմաստային կառուցվածքում առկա իմաստային բաղադրիչները: Տեքստերի և գունանունների բառարանային սահմանումների, ինչպես նաև իրենց հոմանիշների բառօգտագործման առանձնահատկությունների վերլուծությունը թույլ տվեց եզրակացնել, ինչպիսիք են ռուսերեն և հայերեն բառային զուգահեռները, հանդէս են գալիս արդյոք «синий» և «կապույտ» բառերը իբրև լիարժեք բառային զուգահեռներ, թե՛ իմաստային, լեզվամշակութային, բառօգտագործման անհամապատասխանություններ ունեն: Հոդվածում փորձ է արվում նաև ուրվագծել գունանունների որոշակի դերը տեքստի կազմավորման գործընթացում, մասնավորապես ռուսերեն և հայերեն տեքստերի կազմավորման հետևյալ առանձնահատկությունը՝ ռուսերեն խոսույթում առավել հաճախակի են հանդիպում այնպիսի տեքստեր, որոնցում գունանվանը զուգահեռ սովորաբար առկա են օբյեկտը բնութագրող տարաբնույթ այլ որոշիչներ՝ «արբանյակ» բառեր: Հայերեն խո-

սույթում, ընդհակառակը, առավել հաճախակի են այնպիսի տեքստերը, որոնցում գունանունը հանդես է գալիս որպես գոյական-առարկային առընթեր միակ որոշիչ: Հոդվածի վերջում ներկայացված են «կապույտ գույն» իմաստն արտահայտող ռուսերեն և հայերեն հիմնական բառերի ամփոփիչ աղյուսակը և գուգորդական վերլուծության արդյունքները:

Բանալի բառեր – *գունանուն, գունային հիմնական եզրույթ, բնական օբյեկտների անվանումներ, իմաստային բաղադրիչ, բառային գուգահեռներ, բառային գուգակցում*

**LINGUISTIC-CONCEPTUAL ANALYSIS OF SILENCE IN THE
NOVEL "IVAN" BY V.O. BOGOMOLOV****CAMILLA LICARI**

Abstract. A review of the verbal and nonverbal representations of the concept of silence and its cognitive and propositional structure in the literary context is presented in this paper. The research is based on the novel "Ivan" (1957) by Vladimir O. Bogomolov and the aim is to decode the general linguistic layer underlying the literary concept of silence and to discover the author's intention in the linguistic means of objectifying the concept. Using the pragmatic expressive and aesthetic approach typical of a literary text, the author narrates the mysterious story of Ivan, a twelve-year-old boy found in the water near the riverbank and arrested on suspicion of espionage. By employing the metaphor of silence, the author focuses on describing the boy's private history, deprived of his childhood, which he reverently guards in his silence, devoting more attention to that than to the depiction of military episodes. The article deals with a variety of verbalizations of the conceptual content of silence, revealing the author's individual perceptions of it, allowing him to present the conceptosphere of silence as a field, the core of which is a generalized cognitive and propositional structure that includes the main lexical representations of the concept. Figurative meanings constitute the immediate periphery, while subjective-modal meanings are the further periphery. Such an analysis helps to reveal the functions of the concept in focus and, consequently, to interpret the individual-authorial image of the world and broaden the understanding of the narrative text itself.

Keywords: *linguistic analysis, conceptual analysis, literary text analysis, concept, silence, Vladimir Bogomolov, Russian literature*

**ЛИНГВОКОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТИШИНЫ В
ПОВЕСТИ В.О. БОГОМОЛОВА «ИВАН»****КАМИЛЛА ЛИКАРИ**

Аннотация. В статье представлен обзор вербальных и невербальных репрезентаций концепта молчания и его когнитивной и пропозициональной структуры в литературном контексте. Исследование основано на романе Владимира Олеговича Богомолова «Иван» (1957) и ставит своей целью расшифровку общезыкового пласта, лежащего в основе литературного концепта молчания, и раскрытие авторского замысла в языковых средствах объективации концепта. С характерным для художественного текста прагматическим выразительно-эстетическим приемом автор повествует загадочную историю Ивана, двенадцатилетнего мальчика, найденного в воде у берега реки и арестованного по подозрению в шпионаже. Используя метафору молчания, автор акцентирует внимание на описании личной истории мальчика, лишённого детства, которое он благоговейно оберегает в своем молчании, уделяя этому больше внимание, чем изображению военных эпизодов.

В статье рассматриваются разнообразные вербализации понятийного содержания молчания, выявляющие индивидуальные авторские представления о нем, позволяющие выявить концептосферу молчания как поле, ядром которого является обобщенная когнитивно-пропозициональная структура, включающая основные лексические репрезентации понятия. Образные значения составляют непосредственную периферию, а субъективно-модальные значения — дальнейшую периферию. Такой анализ помогает выявить функции рассматриваемого концепта и, следовательно, интерпретировать индивидуально-авторский образ мира и расширить понимание самого текста.

Ключевые слова: лингвистический анализ, концептуальный анализ, анализ художественного текста, концепт, тишина, Владимир Богомолов, русская литература

Over the decades, the study of the text has aroused the interest of many researchers, including literary critics and linguists that consider the text from fundamentally different positions. The multilevel nature of the text, especially the literary text, explains the diversity of disciplines involved in its study, as well as the heterogeneity of definitions attributed to it.

The literary text has mainly become an object of literary studies, traditionally focused on the thematic and ideological content and genre specifics of literary works. Nevertheless, in the second half of the 20th century text linguistics found its place in the analysis of literary text along with literary studies, recognizing the inherent complexity of the text, which «turns one side of itself to literary studies, and the other side to linguistics»¹ [Slyusareva, 1982, p.41]. After all, in a literary text the plan of expression is no less significant than the plan of content: by means of specially selected and organized linguistic means, the author conveys not only the external narrative content, but also what can be read *between the lines*, by interpreting and analysing all levels of the text.

In this regard, in terms of expression (word) [Zemskaya, 2010, p.71], the text is considered as a product of speech and thinking activity, that is, as a communicative act, and the methods and principles of its generation require study; while in terms of content (idea) [Ibid.], is analysed its perception, inevitably connected with functional and pragmatic aspects, which are the main features of the organization of any text. However, unlike the nonfiction text, which is based on the laws of logical thinking, the literary text is built on the laws of associative-imaginative, and, consequently, subjective thinking, not only of the author (the speaker), but also of the reader (the listener): «The word belongs equally to the speaker and the listener, and therefore its meaning consists not in that it has a certain meaning for the speaker, but in that it is capable of having meaning in general. Only by virtue of the fact that the content of the word is capable of growing, the word can be a means of understanding others. <...> Art is the language of the artist, and just as by means of a word one cannot communicate one's thought to another, but can only awaken one's own thought in him, so one cannot communicate it in a work of art either; therefore, the content of the latter (when it is finished) develops not in the artist, but in the one who understands» [Potebnya, 1976, p.180-181].

¹ Hereinafter, unless otherwise indicated, the translation is ours. – C.L.

The literary text, thus, implies the presence of a subtextual, interpretive functional plane, in which the author manipulates the material of life in accordance with his own communicative, creative and emotional needs, creating a parallel universe in the image of reality [Valgina, 2003, p.70], which, nevertheless, is open to the reader, a kind of «invitation to co-authoring» [Zemskaya, 1976, p.34], addressed to him, the «co-worker» [Eco, 2018, p.18], who creates his own text.

The multidimensional nature of the literary text has led to the development of various approaches to its study. According to several diverse trends of modern studies of the content side of the verbal sign, including traditional philology and linguistics, close attention is paid to the study of the concept, in particular the literary concept, especially by cognitive semantics. Although there is no unique definition of the term *concept* in the scientific literature, when comparing different approaches, several constant components can be distinguished, which allow to identify concepts as essential units of language and to consider them in connection with the processes of speech and cognition, in other words, the interaction of thinking subjects, which in the literary context are the author and the reader.

Literary text, by virtue of its inherent wide range of styles and ways of expression, provides an opportunity to consider a «form of life-embodiment», which is, by definition, artificial, that is imitating reality, serving as a tool to convey a different content [Valgina, 2003, p.70]. Thus, a comprehensive analysis of the text allows to make the fullest possible picture of the linguistic strategies that can inform new meanings not only to the concepts as such, but also to the text itself as a complex speech act.

The present work is devoted to the analysis of verbal and non-verbal representation of the concept *silence* and its cognitive and propositional structure in the literary context. The following analysis is carried out according to the working scheme developed on the basis of the cognitive and pragmatic approach of L.G. Babenko [2009], supplemented by the communicative approach of N.S. Valgina [2003]. In particular, key concepts of the text under study are analysed, first from the pragmatic point of view, namely in connection with the communicative context, and then from the cognitive point of view, taking into account the whole conceptual structure. To this purpose, we have created a linguistic corpus with the support of the online program Sketch Engine, which has been used to simplify the analysis and ensure accurate counting of keyword occurrences and their collocation in the text. The research material is the novel «Ivan» (1957) by Vladimir Osipovich Bogomolov. The ultimate aim of the study is to decode the general linguistic layer underlying the artistic concept of *silence* and to discover the author's intention in the linguistic means of objectification of the concept.

The novel «Ivan» is the debut work of V.O. Bogomolov, at the time no one known thirty years old veteran, who has no relation to writing. More than ten years after the end of the World War II, Bogomolov entered the literary scene with a laconic and emotionally uncolored tale of war and childhood, winning favor among critics and readers.

The author recounts the enigmatic story of Ivan, a twelve-year-old boy

found in the water near the bank of the Dnieper River and detained on suspicion of military espionage, applying the expressive-aesthetic pragmatic setting typical for a literary text [Valgina, 2003, pp.14-15], within the framework of which description and narration alternate, as constituting functional and semantic types of speech [Ibid., p. 46], and dialogic paragraphs, in which the voice of the main character, however, almost always remains weak, barely audible, and often absent altogether. Ivan's non-participation in communication underscores from the very first lines of the story silence as a defining feature not only of the character, but of the entire work: «– Crawled in the water near the shore. Doesn't say why, <...> Doesn't answer my questions: I will only talk to my commander. He seems to be weakened, or maybe he is just pretending» [Bogomolov, 2014, p.6].

The fact that the protagonist of the story is Ivan is evidenced by the title of the work. However, the reader can only guess which of the characters is Ivan during the first two chapters, until at the end of the second one his name is spoken for the first time by an officer of the intelligence department of the army headquarters and his friend Kholin, who finally came for him. As we can see, silence as a mystery is significant from the beginning and at the level of the plot of the story. After Ivan is detained, he is subjected to a real interrogation, during which he really resists heroically and *silently* (italics ours – C.L.), not answering any of the questions of the young senior lieutenant Galtsev, the battalion commander and narrator of the story. The only information the boy provides is his supposed surname (which also turns out to be false by the end of the story), his headquarters' number, and the names of the officers to whom he demands to be immediately informed of his arrival. Little else is known about Ivan throughout the story; he is mostly told about him through other people's mouths: «The whole narrative is like a system of mirrors. Ivan himself does in fact do little and is little described. <...> No “method”, except one that is open and natural. This consists in the fact that we learn almost everything about Ivan from the reactions of various people to him rather than from his own actions in their reality and detail. There is a certain mystery in Ivan, and it is felt by the narrator – the young officer, and the soldiers, and the colonel, and Kholin, and others» [Gusev, 1975, p.256].

It is considered significant that the narrator is neither Ivan nor the heterodiegetic narrator, because this condenses the mystery surrounding the boy's life, forcing the reader to learn the details of the story gradually, from the first person or from Galtsev's memories. Such a narrative technique, in accordance with U. Eco's definition, characterizes the so-called «exemplary author» who manifests himself as a style and addresses the «empirical reader», encouraging him, in turn, to become a «exemplary reader» who represents «a reader-type that the text not only envisions as a co-worker, but also seeks to create» [Eco, 2018, p.18].

In the alternation of first-person narrative and descriptive functional and semantic types of speech [Valgina, 2003, p.46] not only Galtsev's subjective point of view, but also the uncertainty of his manner of narration, description and evaluation of his surrounding reality is noticeable. Galtsev's narrative is filled with units of subjective-modal meaning (introductory words and expressions of subjectivity (19)), such as «it seems to me», «as I determined», «as I

guessed», «as I felt», and a massive use of indefinite pronouns and adverbs (44), such as *some, once, somewhere*. All these elements immerse the reader in an obscure space of reticence, where silence becomes an integral part and attribute of the narrator's memory. And although in the novel the author relies on the real facts of the military past, the war is often only a focal point, obviously dissonant with the chronotope of silence, manifested, on the one hand, at the spatial level, where the war denotes «the other side» – the opposite bank of the river, occupied by the Germans:

«My dugout was in the undergrowth, seven hundred meters from the Dnieper River, separating us from the Germans. <...> The stillness of the night was intermittently broken by jerky machine-gun bursts: at night the Germans methodically, – as our regiment commander said, “for prevention” – every few minutes fired on our coastal strip and the river itself» [Bogomolov, 2019, p.20].

And on the other hand, on the temporal level, where the war manifests itself through the opposition of the beginnings of chaos (war) and harmony (peace):

«It was quiet in the grove where we camped, <...> Now I was reminded of my native village, <...> Memories of childhood ended as soon as I came to the edge. The road was full of German cars, burned, hit and simply abandoned; dead Germans were lying in various poses, in ditches; grey mounds of corpses were visible everywhere in the trench-strewn field» [Ibid., pp.87-88].

Dialogue as a form of speech, on the other hand, is «a transversal literary device on the basis of which the work is built, both content-wise and compositionally» [Valgina, 2003, p.110], used by the author to verbally reproduce the mysterious silence enveloping the entire action. After all, the fact that the fiction text takes the form of a fictional picture of the real world forces the author to resort to literary techniques for a convincing depiction of reality. Consequently, the development of the content of the work, that is, the artistic idea, and its embodiment in specific details is realized, including in the style, which binds the entire work, becoming also a means of self-transmission of the author [Ibid., pp.159-161].

The story actually shows how, thanks to the multifaceted character of the literary style, the author has the opportunity to saturate the text, resorting both to colloquialism (we can notice the use of colloquial expressions and terms, and jargon: *to tell fairy tales; mischievous; wretch*, etc.) and to the formal style: «In accordance with the directive of the Supreme Command of the armed forces of 11 November 1942, shot on 25.12.43 at 6.55» [Bogomolov, 2014, p.94].

Noteworthy in the narrative is the presence of many war language terms (*platoon; combat guard; headquarters*; etc.) and abbreviations (*NP; NGG; GFP*) as well as the persistent verb-noun word combinations (*to cover the retreat; to provide assistance*; etc.). With the active and consistent use of these lexical units the characters' speech, as well as the narrative as a whole, becomes characterized by wartime intonation: coldness and few words, absence of emotional involvement and severity of orders, often pronounced aloud: «–The orders are to put you in the dugout, – I interrupted, – and assign a guard»; «–You tell him: if he yells and doesn't report to the fifty-first now, – the boy suddenly said resolutely and loudly, – he will be responsible...!»; «And order the sentry

not to let anyone in here or go in himself – we have no use for spies. Got it?».

As opposed to the chaos of war, Ivan's silence is characterized by promptness (the rational aspect of silence) on the one hand, and persistence (the emotional aspect of silence) on the other. Thus, in several of his replies, the style of his speech oscillates between formal and colloquial: through this manner of expression, the author portrays Ivan's childhood as an intermittent experience, whose time is subject to the laws of war time: «– So that you to go to the Suvorov school and become an officer. – No, that's later! – Protested the boy, – For now there's war – so that I always come back!» [Ibid., p.26].

Ivan is a child, but at the same time a soldier: he fondly searches for his mother and at the same time aggressively hates the Germans who took his family from him. The clash of the two sides of Ivan's personality generates silence, unlike war, which generates chaos.

Based on the analysis of the conceptual content of the image of silence, carried out on the model of L.G. Babenko, it was found that the concept under consideration is the key concept in the story, in which it is repeated with great frequency, not only directly, but also indirectly, through the use of words, phrases and expressions associated with it either by analogy or by contrast (100 occurrences). Further, considering the core of the concept, its cognitive and propositional structure, it should be noted that the position of the subject of silence is most often filled by Ivan (36): «He stood in front of me, <...> quietly sniffing»; «he was silent»; «he doesn't speak»; «For half a minute he lay in silence», etc. The remaining representations (50) are distributed unequally among the various characters of the story («Katasonov <...> stands quietly at the door and waits»; «I am silent, forgiving him what another would not», etc.) and the natural elements (13): «...one could hear the water splashing quietly under the strokes of the oars»; «Again in the stillness one could hear the measured noise of the rain».

Therefore, silence accompanies not only any actions of the characters in the novel, but also acts as a significant characteristic of the chronotope. However, as the above examples testify, working with conceptual content leads to an expanded understanding of the semantics of silence by including the difference between *silence* and *stillness/quiet*, although, as the Dictionary of Russian Mentality specifies, «unlike stillness, silence is possible only if the subject can speak» [Kolesov, 2014, 2, p.455].

In the novel the predicate of silence is expressed by different lexical units and/or their grammatical forms, appealing to the content of the concept *silence*. The most frequent is the use of verbs of speech in the negative form (31), including *talk* (12), *answer* (6), *ask* (5), *say* (5), *inform* (2) and *converse* (1), denoting either refusal to participate in communication or prohibition of communication, relating and characterizing mainly communication with Ivan (17): «He looked at me over his shoulder, but said nothing»; «He didn't speak»; «Not responding, the boy required»; «He didn't answer any questions».

The author also frequently resorts to direct naming of action *be silent* (20) and different shades of the basic meaning: «He was silent»; «He remained silent»; «He kept silent». In addition, in the story there is a frequency of adverbs (of manner or mode of action) when another action is performed (29): quietly

(21), quietly-quietly (2), silently (6): «Then, just as silently, he drank a mug of very sweet tea <...> mumbling quietly»; «For half a minute he lay silent».

The circumstantial and attributive parameters of the concept *silence* characterize it in three ways: manner of manifestation, cause and effect. Throughout the narrative, Ivan's silence is associated with his hostile attitude, verbalized by a number of words, such as *wary* (6), *concentrated* (6), *furtive* (4), *aloof* (3): «He stood in front of me, looking furtively, wary and aloof, quietly sniffing his nose, and all trembling»; «He was silent, furtively, concentrated»; «Looking at me coldly and aloof, he turned away and was silent». The reason for Ivan's obstinate silence is explained by Galtsev, the narrator, already at the end of the first chapter of the novel, which also contributes to an understanding of the boy's behaviour: «He did not answer questions, <...> as is known, scouts have their secrets that even senior officers are not available» [Bogomolov, 2019, p. 18]. The analysis of lexical units that represent the concept revealed that the author depicts the dynamics of the consequences of Ivan's silence in the reactions of other characters in the story. At first, his refusal to answer the questions posed to him is perceived with irritation and distrust. Even Ivan's rare words about how he swam across the river, no one seems to believe: «– From the other side? – I did not believe it. – So how did you get here? How can you prove that you are from the other side?» [Ibid., p. 10]; «He says! – Maslov mocked, – On a magic carpet? He tells you fairy tales, and you hanging on his words» [Ibid. p.12].

However, when later it turns out that Ivan is not a liar, his silence causes Galtsev a mixture of guilt, admiration and desire to take care of the poor boy deprived of his childhood: «I felt guilty before him <...> Now I was ready to take care of him like a nurse»; «I even wanted to wash him myself, but I did not dare» [Ibid., p.18].

The «immediate periphery» of the concept are figurative nominations of silence and cognitive features, conjugated with other mental entities, mental spaces [Babenko, 2009, p.65]. Dictionary definitions of the noun *silence* fix the idea of silence, first, as the absence of sounds, noise; second, as the absence of conversations; third, mental calmness, peace; fourth, the absence of hostility, quarrels, confrontations. However, the basic definition of silence also has an expanded linguocultural understanding: «indefinite anxiety», a sense of danger, and a symbol of death [Kolesov, 2014, 2, p.382]. In turn, the linguistic and cultural definition of silence implies «a special response to a challenge», an expression of various feelings, a symbol of wisdom, maturity and strength [Ibid., p.455]. All meanings are realized in Bogomolov's novel, consistently characterizing the character's storyline (danger and probability of death) and the inner content of Ivan's image, which is characterized by unchild-like strength, maturity and wisdom. Ivan stubbornly resists provocations, the insistence of those who interrogate him, he is a scout and knows that he must follow the rules of his position, even at the cost of losing his life: «– You do not scare me, – you are still young! You will not be able to play the silent game with me!»; «He did not answer the questions, undoubtedly acting in accordance with the instructions»; «At detention the unknown <...> showed fierce resistance <...> shot on 25.12.43 at 6.55».

On the other hand, the analysis of the «further periphery» of the concept,

the mental essence, formed by emotional and evaluative and subjective-modal meanings [Babenko, 2009, p.66], highlights another meaning of the silence of the protagonist, associated with his state of mind and personal experience. Throughout the novel, Ivan is attributed only a few replies (80), most of which consist of a small number of dry, lapidary words. The author effectively concretizes the main character's silence with the above-mentioned linguistic devices. Ivan's adult behaviour is repeatedly remarked upon by his entourage with surprise («The boy's face again shows an expression of unchild-like concentration and inner tension»; «he was just a child, <...> though judging by his face, sullen and childishly concentrated, with wrinkles on his distinguished forehead, one might have given him the figure of thirteen») and also with some pity for him, because in their eyes it is an obvious sign of sadness, suffering, unhappiness: «Wonderful kid! <...> He has so much hate in his soul!»; «He has gone through so much that we never dreamt of, <...> I never thought that a child could hate so much...»; «Hate has not boiled over in him. And there is no rest for him...».

Occasionally, however, Ivan reveals himself in unintentional memories, desires, and dreams. It is in such moments that his inner emotional world reveals itself vividly, harshly, sometimes almost violently: «– Little? Were you in a death camp? – he suddenly asks»; «...his eyes flash with fierce, unchildish hatred <...>; You...you know nothing and stay out of it!»; «How did you leave?! <...> You could have dropped by. He is also a friend..." says the boy angrily and agitatedly. He is really upset»; «No. I have no relatives. One mother. And I don't know where she is now... – His voice trembles».

On the basis of the analysed material we conclude that silence is figuratively associated with the conceptual metaphor of protection from pain: Ivan is silent not only to protect himself from his own feelings, but also to protect his loved ones from the evil and hatred that fill him due to the deep pain of the death of his family at the hands of the Nazis.

The analysis of the contexts of verbalization of this concept, revealing the author's individual ideas about silence, allowed us to substantiate the boundaries and content of the conceptual field *silence* in the novel of V.O. Bogomolov. First of all, the cognitive and propositional structure, including the position of the subject, the position of the cause and purpose, as well as temporal and locutionary parameters, forms the core of the studied concept, which can be presented as an existential state of special objective-subjective motivation under certain circumstances. Figurative nominations belong to the immediate periphery of the field, and subjective-modal meanings, in turn, belong to the further periphery. However, it should be emphasized that this structure appears as such in relation to a particular author, but it may appear quite differently in the works of other authors. Thus, such analysis also allows to decode the individual-author picture of the world, according to V.V. Vinogradov, the image of the author, «the expression of the personality of the artist in his creation» [Vinogradov, 1971, p.108], and expand the understanding of the literary text itself.

SOURCES

Bogomolov, V.O., 2019. *Ivan [Ivan]*. Moscow: Detskaya literatura Publ. (in Russian).

REFERENCES

- Babenko, L.G., 2009. *Lingvisticheskiy analiz khudozhestvennogo teksta. Teoriya i praktika: uchebnyy; praktikum [Linguistic Analysis of a Fictional Text. Theory and Practice: A Textbook; a Workshop]*. Moscow: Flinta-Nauka Publ. (in Russian).
- Eco, U., 2002. *Sei passeggiate nei boschi narrativi [Six Walks in the Literary Forests]*. Milan: La nave di Teseo. (in Italian).
- Gusev, V., 1975. Pamyat' i bol' serdets: "...iskusstvo "bezyskustvennogo" Bogomolova" [Memory and Pain of Hearts: "...Bogomolov's Art of the 'Art-less'"]. *Novy Mir*, 9, pp.256–258. (in Russian).
- Kolesov, V.V., Kolesova, D.V., Kharitonov, A.A., 2014. *Slovar' russkoi mental'nosti [Dictionary of Russian Mentality]*. In 2 Vol. Vol. 2, P – Я. St. Petersburg: Zlatoust Publ. (in Russian).
- Potebnya, A.A., 1976. *Estetika i poetika [Aesthetics and poetics]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian).
- Slyusareva, N.A., 1982. *Aspekty obshchei i chastnoi lingvisticheskoi teorii teksta [Aspects of General and Private Linguistic Theory of the Text]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian).
- Valgina, N.S., 2003. *Teoriya teksta: uchebnoe posobie [Theory of Text: A Textbook]*. Moscow: Logos Publ. (in Russian).
- Vinogradov, V.V., 1971. *O teorii khudozhestvennoi rechi [On the Theory of Artistic Speech]*. Moscow: Vysshaya shkola Publ. (in Russian).
- Zemskaya, Yu.N., 2010. *Teoriya teksta: uchebnoe posobie [Theory of Text: A Textbook]*. Moscow: Flinta-Nauka Publ. (in Russian).

ИСТОЧНИКИ

Богомолов, В.О., 2019. *Иван*. Москва: Детская литература.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бабенко, Л.Г., 2009. *Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум*. Москва: Флинта-Наука.
- Eco, U., 2002. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: La nave di Teseo.
- Гусев, В., 1975. Память и боль сердец: «...искусство "безыскусственного" Богомолова». *Новый мир*, 9, сс.256-258.
- Колесов, В.В., Колесова, Д.В., Харитонов, А.А., 2014. *Словарь русской ментальности. В 2-х тт. Т. 2, П – Я*. Санкт-Петербург: Златоуст.
- Потебня, А.А., 1976. *Эстетика и поэтика*. Москва: Искусство.
- Слюсарева, Н.А., 1982. *Аспекты общей и частной лингвистической теории текста*. Москва: Наука.
- Валгина, Н.С., 2003. *Теория текста: учебное пособие*. Москва: Логос.
- Виноградов, В.В., 1971. *О теории художественной речи*. Москва: Высшая школа.
- Земская, Ю.Н., 2010. *Теория текста: учебное пособие*. Москва: Флинта-Наука.

**«ԼՈՒՌԻԹՅՈՒՆ» ԿՈՆՑԵՊՏԻ ԼԵԶԿԱԶԱՍԿԱՑԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐԸ
Վ. ԲՈԳՈՍՈԼՈՎԻ «ԻՎԱՆ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ**

ԿԱՄԻԼԱ ԼԻԿԱՐԻ

Ամփոփում: Հոդվածում ուսումնասիրվում են «լռություն» հասկացության բառային և ոչ բառային արտահայտումները և դրանց ճանաչողական ու դատողական կառուցվածքը գրական ստեղծագործության համատեքստում: Հետազոտությունը հիմնված է Վլադիմիր Բոգոմոլովի «Իվան» (1957) վիպակի վրա և նպատակ ունի վերծանել «լռություն» հասկացության հիմքում ընկած ընդհանուր լեզվական շերտը և բացահայտել այդ հասկացության օբյեկտիվացման հեղինակային լեզվական միջոցները:

Գրական տեքստին բնորոշ պրագմատիկ արտահայտչական և գեղագիտական հնարքներով հեղինակը պատմում է մի առեղծվածային պատմություն գետի ափին հայտնաբերված տասներկուամյա Իվանի մասին, որին ձերբակալել էին լրտեսության կասկածով: Օգտագործելով լռության փոխաբերությունը՝ հեղինակը ներկայացնում է մանկությունից զրկված տղայի պատմությունը, որն իր մանկությունը քնքշորեն պահպանում է իր լռությամբ:

Հոդվածը անդրադառնում է լռության հասկացությունն արտահայտող տարատեսակ լեզվական միջոցներին, ինչը հնարավորություն է տալիս ներկայացնելու լռության հասկացությունը որպես իմաստային դաշտ, որի միջուկն է ճանաչողական-դատողական ընդհանրացված կառուցվածքը: Փոխաբերական-պատկերային իմաստները ձևավորում են հասկացության անմիջական ծայրամասը, մինչդեռ սուբյեկտիվ-մոդալ իմաստները կազմում են դրա հեռավոր ծայրամասը:

Նման վերլուծությունը հնարավորություն է բացահայտելու դիտարկվող հայեցակարգի գործառույթները և, հետևաբար, մեկնաբանելու հեղինակի աշխարհի անհատական պատկերը և ընդլայնելու պատմողական տեքստի ըմբռնումը:

Բանալի բառեր – *լեզվաբանական վերլուծություն, հասկացական վերլուծություն, գրական տեքստի վերլուծություն, հասկացություն, լռություն, Վլադիմիր Բոգոմոլով, ռուս գրականություն*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

1. **Венера Аветисян** – преподаватель кафедры русской и мировой литературы и культуры Российско-Армянского университета
Վեներա Ավետիսյան – Հայ-ռուսական համալսարանի ռուս և համաշխարհային գրականության և մշակույթի ամբիոնի դասախոս
Venera Avetisyan – Lecturer at the Department of Russian and World Literature and Culture of the Russian-Armenian University
Эл. почта: veneraavetisyan@rau.am
2. **Ани Петрс-Барцумиан** (Санкт-Петербург) – преподавательница русского языка и литературы частной школы PLATONics
Անի Պետրս-Բարցումիան (Սանկտ-Պետերբուրգ) – PLATONics դպրոցի ռուսաց լեզվի և գրականության ուսուցչուհի
Ani Petrs-Bartsumian (Saint-Petersburg) – Teacher of Russian Language and Literature PLATONics Private School
Эл. почта: petrsbartsumian@gmail.com
3. **Константин Шакарян** – аспирант кафедры русской литературы ЕГУ
Կոնստանտին Շաքարյան – ԵՊՀ ռուս գրականության ամբիոնի ասպիրանտ
Konstantin Shakaryan – Graduate Student of the Chair of Russian Literature, YSU
Эл. почта: konshakaryan@mail.ru
4. **Рузан Грдзелян** – доктор филологических наук, профессор кафедры Русского языкознания, типологии и теории коммуникации ЕГУ
Ռուզան Գրձելյան – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, ԵՊՀ ռուսաց լեզվաբանության, տիպարանության և հաղորդակցման տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր
Rouzan Grdzelyan – Sc.D. in Philology, Professor of the Chair of Russian Linguistics, Typology and Theory of Communication, YSU
Эл. почта: ruzan.grdzelyan@ysu.am
5. **Чамилла Ликари** (Казань) – Чамиллы Ликариի համալսարանի ասպիրանտ
Камилла Ликари (Казань) – аспирантка Казанского федерального университета
Camilla Licari (Kazan) – PhD student Kazan Federal University
Эл. почта: camilla.licari@gmail.com

СОДЕРЖАНИЕ * ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ * CONTENTS

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
LITERARY CRITICISM

Венера Аветисян – Поэтизация быта в романе «Пенелопа» Гоар Маркосян-Каспер 3
Վեներա Ավետիսյան – Կենցաղի բանաստեղծականացումը Գոհար Մարկոսյան-Կասպերի «Պենելոպա» վեպում
Venera Avetisyan – Poetizing the Routine in Gohar Markosyan-Kasper's "Penelope"

Ани Петрс-Барцумиан – Литературная мистификация С. Киссина и стихотворение В.Ходасевича «Поэту»: История одного разоблачения 13
Անի Պետրս-Բարցումիան – Ս. Կիսինի գրական միստիֆիկացիան և Վ. Խոդասևիչի «Պոետին» բանաստեղծությունը. մի բացահայտման պատմություն
Ani Petrs-Bartsumian – S. Kissin's Literary Mystification and the Poem of V.Khodasevich "To the Poet": The Story Of One Exposure

Константин Шакарян – «Пушторг» как ключевое произведение русского конструктивизма 24
Կոնստանտին Շարարյան – «Պուշտորգը» որպես ռուսական կոնստրուկտիվիզմի առանցքային ստեղծագործություն
Konstantin Shakaryan – "Push Morg" as a Key Work of Russian Constructivism

ЯЗЫКОЗНАНИЕ
ԼԵՉՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
LINGUISTICS

Рузан Грдзелян – Сопоставительное описание цветолексемы «синий» в русском и армянском языках 46
Րուզան Գրձեղյան – Ռուսերենի և հայերենի «կապույտ» գունանվան գուճորդական նկարագրություն
Rouzan Grdzelyan – Comparative Description of the Color Lexeme "Blue" in the Russian and Armenian Languages

Камилла Лицари – Лингвоконцептуальный анализ тишины в повести В.О. Богомолова «Иван» (англ.) 64
Կամիլա Լիկարի – «Լռություն» կոնցեպտի լեզվահասակացական միջոցները Վ. Բոգոմոլովի «Իվան» վիպակում (անգլ.)
Camilla Licari – Linguistic-Conceptual Analysis of Silence in the Novel "Ivan" by V.O. Bogomolov

Տեղեկություններ հեղինակների մասին..... 74
Сведения об авторах
Information about the Authors

Խմբագրության հասցեն. Երևան, Ալեք Մանուկյան փող., 1
Адрес редакции: Ереван, ул. Алека Манукяна 1
Address: 1, Alex Manoogian str., Yerevan

Կայք՝ journals.ysu.am
Էլ. փոստ՝ ephbanber@ysu.am

Հեռ. 060 710 218, 060 710 219

Տեխնիկական խմբագիր՝
Технический редактор
Technical Editor

Էդգար Արշակյան
Эдгар Аршакян
Edgar Arshakyan

Հրատարակչական խմբագիր՝
Издательский редактор
Publishing Editor

Արմեն Հովակիմյան
Армен Овакимян
Armen Novakimyan

Վերստուգող սրբագրիչ՝
Контрольный корректор
Proofreader

Գայանե Գրիգորյան
Гаяне Григорян
Gayane Grigoryan

Թողարկման պատասխանատու՝
Ответственный выпуска
Issued by

Հասմիկ Եսայան
Насмик Есаян
Hasmik Yesayan

Ստորագրված է տպագրության՝ 19. 07. 2023: