

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
YEREVAN STATE UNIVERSITY

ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ
ՌՈՒՍ ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

ВЕСТНИК ЕРЕВАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

BULLETIN OF YEREVAN UNIVERSITY
RUSSIAN PHILOLOGY

ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ
SOCIAL SCIENCES

№ 2 (23)

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.), **Евдокимова Светлана** (США, PhD, проф.), **Лалаян Сусанна** (к.фил.н., доц.), **Люцканов Йордан** (Болгария, PhD, доц.), **Матевосян Лианна** (д.фил.н., проф.), **Мхитарян Карине** (к.фил.н., доц.), **Перотто Моника** (Италия, PhD, доц.), **Стерьепоулу Элени** (Греция, PhD, проф.)

Խմբագրական խորհուրդ.

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

Բալայան Պավել (մ.գ.թ., դոց.), **Գազարովա Դիանա** (բ.գ.թ., դոց.), **Դենիսենկո Վլադիմիր** (Ռուսաստան, բ.գ.դ., պրոֆ.), **Եվդոկիմովա Սվետլանա** (ԱՄՆ, PhD, պրոֆ.), **Լալայան Սուսաննա** (բ.գ.թ., դոց.), **Լյուցկանով Զորդան** (Բուլղարիա, PhD, դոց.), **Մաթևոսյան Լիաննա** (բ.գ.դ., պրոֆ.), **Մխիթարյան Կարինե** (բ.գ.թ., դոց.), **Պերոտտո Մոնիկա** (Իտալիա, PhD, 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), **Evdokimova Svetlana** (USA, PhD in Philology, Professor), **Gazarova Diana** (PhD in Philology, Associate Professor), **Janpoladyan Magdalina** (Sc. D. in Philology, Professor), **Lalayan Susanna** (PhD in Philology, Associate Professor), **Lyutskanov Yordan** (Bulgaria, PhD in Philology, Associate Professor), **Matevosyan Lianna** (Sc. D. in Philology, Professor), **Mkhitaryan Karine** (PhD in Philology, Associate Professor), **Perotto Monica** (Italy, PhD in Philology, Associate Professor), **Stergiopoulou Eleni** (Greece, Sc. D. in Philology, Professor)

МАНИПУЛЯТИВНАЯ ИГРА ПОРФИРИЯ ПЕТРОВИЧА В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**ВЕРА АДАМЯН**

Аннотация. Исследователей всегда интересовали такие области литературы, в которых рассматриваются вопросы, лежащие на стыке двух наук: литературы и психологии, литературы и социологии, литературы и философии, литературы и культурологии. В данной статье мы опираемся на достижения психологии. С ее позиций рассматривается роман «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. В частности, мы обращаемся к проблеме манипуляции в романе. Нами исследуются манипулятивные приемы и уловки, применяемые следователем Порфирием Петровичем: информированность, ирония, намеки, эффект внезапности, ложное переспрашивание, или обманчивые уточнения.

Нашей целью было не только выявить манипулятивные ходы в романе, но и показать их влияние на сюжет. Также мы показываем, насколько манипуляция была эффективной, обращаясь к реакции жертвы манипуляции. Нами также выделены опосредованные манипуляции, представляющие собой манипуляцию через другого персонажа.

Проведенный анализ показывает, что обращение к роману с этой позиции может быть весьма эффективным для лучшего восприятия текста.

Ключевые слова: *Ф. Достоевский, «Преступление и наказание», манипуляция, манипулятор, жертва, приемы манипуляции*

THE MANIPULATIVE GAME OF PORFIRI PETROVICH IN THE NOVEL «CRIME AND PUNISHMENT»**VERA ADAMYAN**

Abstract. Researchers have always been interested in such areas of literature, which address issues lie at the intersection of two sciences: literature and psychology, literature and sociology, literature and philosophy, literature and cultural studies. In this article we rely on the achievements of psychology. From its positions we consider the novel «Crime and Punishment» by F. Dostoevsky. In particular, we address the problem of manipulation in the novel. We study manipulative techniques and tricks used by investigator Porfiry Petrovich: awareness, irony, hints, surprise effect, false interrogation, or deceptive clarification.

Particular attention is paid to the manipulative tactics used, the tricks of manipulative characters. Our aim was not only to identify the manipulative moves in the novel, but also to show their influence on the plot. We also show how effective the manipulation was by looking at the reaction of the victim of the manipulation.

The analysis shows that approaching the novel from this position can be very effective for a better perception of the text.

Keywords: *F. Dostoevsky, «Crime and Punishment», manipulation, manipulator, victim, manipulation techniques*

В своем исследовании «Мировоззрение Достоевского» Николай Бердяев писал: «В романах Достоевского нет ничего, кроме человека и человеческих отношений. <...> Единственное серьезное жизненное дело людей Достоевского есть их взаимоотношения, их страстные притяжения и отталкивания [Бердяев, 2019, с.51]. В своих произведениях писатель подробно изображает «тонкие, почти неуловимые психологические переходы в настроении героев» [Мережковский, 2020, с.97]. По наблюдениям Г.М. Фридендера, писатель стремится помочь «читателю как бы переселиться в душу героев и посмотреть на окружающую жизнь их собственными глазами» [1964, с.172]. Возможно, именно эта особенность творчества писателя явилась причиной того, что произведения Достоевского стали предметом пристального интереса не только литературоведения, но и многих других дисциплин – философии, теологии, социологии, но прежде всего психологии.

Взаимосвязи литературоведения и психологии весьма многообразны, и с развитием каждой из этих наук сфера их взаимодействия расширяется и углубляется. В результате этих изысканий возникают новые направления исследований (психология автора, психология творческого процесса, психология читательского восприятия и пр.), которые сосуществуют с традиционной психологической интерпретацией литературного персонажа и мотивов его поведения.

Одним из наиболее интенсивно разрабатываемых направлений современной психологической науки является психология манипуляции, представляющая не только теоретический интерес, но и имеющая выход в самые разные сферы социальной и духовной жизни.

Целью данной работы является изучение взаимоотношения персонажей романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в аспекте манипуляции. Естественно, что в рамках одной статьи невозможно рассмотреть все проявления манипуляции, представленные в произведении, поэтому мы сосредоточились на изучении манипулятивных приемов в контексте взаимного противостояния двух персонажей – Порфирия Петровича и Раскольникова.

До того как перейти непосредственно к рассмотрению манипулятивных техник и стратегий в романе, считаем необходимым несколько подробнее остановиться на самом понятии «манипуляция».

Феномен манипуляции разрабатывается многими исследователями, как западными ([Чалдини, 2014], [Шостром, 2003] и др.), так и российскими ([Доценко, 1997], [Ермаков, 1995], [Зелинский, 2008], [Кара-Мурза, 2005], [Рубинштейн, 2002] и др.). Поэтому не случайно, что в настоящее время существует множество определений манипуляции [см. Шейнов, 2023, сс.6-7]. Общим для большей части этих определений является признание приоритета речевых форм манипулятивного воздействия над невербальными его проявлениями. Именно речевой манипуляцией осуществляется «скрытое управление людьми» [Кара-Мурза, 2005, с.16]; это «разновидность ма-

нипулятивного воздействия, осуществляемого путем искусного использования определенных ресурсов языка с целью скрытого влияния на когнитивную и поведенческую деятельность адресата» [Копнина, 2008, с.25]. По М.Р. Битяновой, это «игра на особенностях человеческой природы и человеческих слабостях, которые обеспечивают "коммуникативную слепоту" реципиента, делают его пассивно-послушным в признании правоты коммуникатора» [2001, с.125].

В связи с тем, что различные определения манипуляции довольно существенно отличаются друг от друга, считаем необходимым привести наиболее соответствующее нашим задачам определение, предложенное Е.Л. Доценко: «Манипуляция — это вид психологического воздействия, искусное исполнение которого ведет к скрытому возбуждению у другого человека намерений, не совпадающих с его актуально существующими желаниями» [Доценко, 1997, с.59].

Манипулятивные стратегии Порфирия Петровича

На протяжении романа Порфирий и Раскольников встречаются три раза. Каждую из этих встреч опытный следователь выстраивает целенаправленно и логически последовательно, с тем чтобы добраться до раскрытия преступления. Так, основной целью первой встречи для Порфирия было подтверждение или опровержение его подозрений относительно виновности Раскольникова; вторая встреча, эмоционально более напряженная и провокативная, перенасыщена манипулятивными приемами; богата манипуляциями и третья встреча, но это качественно иная форма манипуляции, которую можно было бы назвать манипулирование прямолинейностью.

Все эти встречи не имеют ничего общего с обычными допросами. Сам Порфирий неоднократно отмечает, что они проходят «не по форме»; это скорее интеллектуальные поединки, которые «нарушают самые основы традиционного психологического взаимоотношения следователя и преступника (что подчеркивает Достоевский). Все три встречи Порфирия с Раскольниковым – подлинные и замечательные полифонические диалоги» [Бахтин, 2002, сс. 72-73].

Обратимся к конкретным стратегиям и маневрам, используемым Порфирием Петровичем для разоблачения Раскольникова.

Информированность

Манипуляция невозможна без наличия необходимых сведений и знания соответствующих фактов. При их недостатке манипулятор вынужден добирать нужную информацию.

Эту ситуацию мы наблюдаем во время первой встречи Порфирия с Раскольниковым.

Порфирий Петрович соотнес имя автора с именем закладчика на бумажке, обнаруженной у процентщицы – и у следователя зародились первые зерна сомнений: он начал задумываться о возможности того, что автор статьи и закладчик на самом деле являются одним и тем же лицом. Но для того чтобы сомнения перешли в уверенность, ему нужно было получить больше сведений. Поэтому ему было необходимо, чтобы Раскольников

развил едва намеченную в своей статье мысль о двух «разрядах» людей. Тот с явным удовольствием излагает суть своей теории, чем и подкрепляет сомнения Порфирия Петровича. Раскольников то ли не замечает, то ли игнорирует провокационный характер заданных Порфирием вопросов, приведших к ключевой в этой ситуации реплике Заметова: *«Уж не Наполеон ли какой будущий и нашу Алену Ивановну на прошлой неделе топором уколошил?»* (с.204)¹.

Порфирий Петрович иногда прибегает к хитрости: не имея достаточных сведений, он делает вид, что владеет информацией:

– Да то же, батюшка, Родион Романович, что я не такие еще ваши подвиги знаю; обо всем известен-с! Ведь я знаю, как вы квартиру-то нанимать ходили, под самую ночь, когда смерилось, да в колокольчик стали звонить, да про кровь спрашивали, да работников и дворников с толку сбили (с.265).

При этом заявляет, что он все узнал от самого Раскольникова, который будучи в волнении, обо всем всем сам рассказывает. Но чтобы последний не окончательно успокоился, заявляет, что от Разумихина *«вчера много интересных подробностей узнал»*. Возвращаясь к теме о колокольчиках, следователь заявляет, что это является драгоценностью для следствия, это – *«этаким факт (целый ведь факт- с!)»*, который он выдал Раскольникову *«с руками и с ногами»*.

На последней встрече с Раскольниковым, Порфирий опять прибегает к этому приему. Он, в частности, заявляет, что уже заходил три дня назад вечером: *«Зашел, осмотрелся, подождал, да и служанке вашей не доложился – вышел»*. Толчок к панике жертвы дан. Следователь признается, что для него это была манипулятивная игра: *«Он опускает глаза, как бы не желая более смущать своим взглядом свою прежнюю жертву и как бы небрегая своими прежними приемами и уловками»* (сс.343-344).

Далее Порфирий рисует всю сцену убийства, чтобы посмотреть на реакцию убийцы (с.348). Он говорит, что про себя он точно знает – кто убийца. Следователь уверяет, что у него есть доказательство, но он не может *«взять да и выложить»* все.

Порфирий признается, что манипулировал и через Разумихина. Он рассказало, что убийца – Миколка, и разъяснил, как все было. Раскольников изначально понимал, что это было манипуляцией: *«Опять свою проклятую психологию подводить начал!»* (с.341).

Заметим, что помимо угрызений совести, еще одной причиной того, что убийца старухи-процентщицы пошел и сознался, являлась неопределенность и недомолвки Порфирия Петровича. Раскольников постоянно хочет, чтобы следователь признался, что он подозревает его, но так и не слышит, и это заставляет его закапывать себя все глубже. Кстати говоря, по мнению исследователей, «принуждение к строго однозначному ответу» также является манипулятивным приемом: «Главное в этой уловке, – объ-

¹ Далее роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» будет цитироваться по данному изданию с указанием страницы в круглых скобках.

ясняет специалист по манипуляциям, – твердо и решительно потребовать от оппонента дать однозначный ответ: “Скажите прямо: да или нет...”» [Оконечникова, 2003, с.28]. Конечно же, главной причиной было то, что он не смог вынести свое преступление, ведь он признается именно после самоубийства Свидригайлова, который мог бы стать *«той самой махочкой черточкой»*, о которой говорил следователь. Но Раскольников признается, потому что понимает, что если даже такой человек как Свидригайлов не смог пережить совершенное им преступление и покончил с собой, то он точно не сможет.

Намеки

Исследователи говорят о важности фоновых факторов в процессе манипулирования, в частности, создания благоприятных условий для манипуляции. Манипулятор намеренно приводит жертву в необходимое психическое состояние, делающее ее более уязвимой для последующего манипулирования [Шейнов, 2023, с.51]. Этот манипулятивный прием называется «раздражением оппонента», т.е. «выведение его из состояния психического равновесия насмешками, обвинениями, упреками и другими способами до тех пор, пока собеседник не будет раздражен и не сделает при этом ошибочное, невыгодное для его позиции заявление» [Оконечникова, 2003, с.26].

Одним из таких фоновых факторов является намек – выражение, в котором мысль высказана неясно и может быть по-разному интерпретирована.

Как отмечает М.М. Бахтин, «Порфирий говорит намеками, обращаясь к скрытому голосу Раскольникова. Раскольников старается расчетливо и точно разыгрывать свою роль. Цель Порфирия – заставить внутренний голос Раскольникова прорываться и создавать перебои в его рассчитанно и искусно разыгранных репликах» [2002, с.291].

Намек – один из наиболее эффективных манипулятивных приемов, суть которого заключается в том, что недосказанность и невыраженность намека способна вогнать жертву в стрессовое состояние, в результате чего человек может потерять контроль над собой.

Порфирий – талантливый следователь и обладает способностью психологического расследования с использованием множества технологий, в том числе манипулятивных. Как утверждают специалисты, «помимо высших форм интеллектуальной деятельности, профессия требует от следователя множества чисто технических и манипулятивных умений и действий» [Ратинов, 2016, с.22].

Порфирий всячески пытается «раскусить» Раскольникова. В конечном итоге последний теряет самообладание. Порфирий практически всегда намекает спокойным тоном, чем еще больше раздражает собеседника: *«...почти все закладчики теперь уж известны, так что вы только одни и не изволили пожаловать»* (при этом говорится это «с чуть приметным оттенком насмешливости»); *«Слышал <...> что уж очень были чем-то расстроены»*; *«Вы и теперь как будто бледны?»* (с.194). Раскольников умен, и потому он заранее предугадывает намерения Порфирия, но, тем не

менее, не в состоянии справиться со своими эмоциями: «А в злобе-то и проговорюсь!», – боится он (с.194).

Когда Порфирий заговаривает о статье Раскольниковов и о делении им людей на обыкновенных и необыкновенных, Раскольников как бы понимает, что скоро последует еще больше намеков. Следовательно намекает, что, возможно, Раскольников зря возомнил себя принадлежащим ко второму разряду: «Потому, согласитесь, если произойдет путаница и один из одного разряда вообразит, что он принадлежит к другому разряду, и начнет «устранять все препятствия», как вы весьма счастливо выразились, так ведь тут...» (с.201). Когда Родион говорит, что не знал о публикации статьи, Порфирий заявляет: «Живете так уединенно, что таких вещей, до вас прямо касающихся, не ведаете. Это ведь факт-с». Впоследствии он будет говорить, что убийца непременно живет уединенно.

Последующие встречи Порфирия Петровича и Раскольниковов также пропитаны намеками: «И зачем вы так беспокоитесь? Зачем сами-то вы так к нам напрашиваетесь, из каких причин?» (с.268). Чередующиеся вопросы также являются манипулятивным приемом. Ведь совсем недавно Порфирий рассказывал, что необыкновенные преступники сами как бы напрашиваются на арест. Порфирий намекает, что в силу того, что Раскольников был в совершеннейшем бреду, он мог бы не помнить, что убил человека. Впоследствии он обратит внимание на то, что, согласно статье Раскольниковов, акт исполнения преступления всегда сопровождается болезнью.

Ирония

Манипуляции достигаются за счет того, что манипулятор выбирает изначально ироничный тон, словно бессознательно ставя под сомнение любые слова своей жертвы. В этом случае, как пишет С.А. Зелинский, манипулятор работает не с сознанием, а с бессознательным [2008, с. 34].

Манипулятивная роль иронии в диалоге заключается в том, что она может быть использована как инструмент для обесценивания и дискредитации высказанной собеседником мысли.

Таковыми нам представляются реплики Порфирия Петровича на теорию Раскольниковов о разделении людей на «обыкновенных» и «необыкновенных»:

Но вот что скажите: чем же бы отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных? При рождении, что ль, знаки такие есть? Я в том смысле, что тут надо бы по более точности, так сказать, более наружной определенности: извините во мне естественное беспокойство практического и благонамеренного человека, но нельзя ли тут одежду, например, особую завести, носить что-нибудь, клеймы там, что ли, какие?.. Потому, согласитесь, если произойдет путаница и один из одного разряда вообразит, что он принадлежит к другому разряду, и начнет "устранять все препятствия", как вы весьма счастливо выразились, так ведь тут... (с.201).

И далее:

Ну, по крайней мере с этой стороны, вы меня хоть несколько успокоили; но вот ведь опять беда-с: скажите, пожалуйста, много ли таких людей, которые других-то резать право имеют, "необыкновенных-то" этих? Я, конечно, готов преклониться, но ведь согласитесь, жутко-с, если уж очень-то много их будет, а? (с.202).

Конечно, ни идеи, ни ответы Раскольникова на реплики не могли удовлетворить Порфирия. Тем не менее он еще не раз вспоминает об этой статье. Несколько страниц ниже Порфирий Петрович, явно иронизируя, говорит, что не осмелится учить Раскольникова, ведь *«эвона ведь вы какие статьи о преступлениях печатаете!»* (с.260). Просто в виде факта он представляет Раскольникову *«примерчик»* (заметим, что диминутивная форма здесь также имеет значение манипулятивной иронии).

Ложное переспрашивание, или обманчивые уточнения

Еще одним весьма эффективным приемом манипуляции являются чередующие друг друга вопросы – «ложное переспрашивание». Манипулятор делает вид, что желает получше что-то уяснить для себя, переспрашивает жертву, однако повторяет слова жертвы только вначале и далее только частично, внося свой смысл, тем самым изменяя общее значение сказанного в угоду себе [Зелинский, 2008, с.28].

Порфирий обращается к Раскольникову:

Да подозревай я вас хоть немножко, так ли следовало мне поступить? Мне, напротив, следовало бы сначала усыпить подозрения ваши, и виду не подать, что я об этом факте уже известен; и отвлечь, этак, вас в противоположную сторону, да вдруг, как обухом по темени (по вашему же выражению), и огорошить: «А что, дескать, сударь, изволили вы в квартире убитой делать в десять часов вечера, да чуть ли еще и не в одиннадцать? А зачем в колокольчик звонили? А зачем про кровь расспрашивали? А зачем дворников сбивали и в часть, к квартальному поручику, подзывали?» (с.267-268).

При этом заметим, что Порфирий так и делает. Он говорит, что задал бы эти вопросы, но на самом деле задает их, внимательно следя за мимикой своей жертвы. Он ведь знал, что Раскольников в любом случае дал бы ложные показания, и к нему нужен именно такой подход.

Весь манипулятивный ход был понятен Раскольникову: *«Ты знал, что я болен, и раздражить меня хотел, до бешенства, чтоб я себя выдал, вот твоя цель!»* (с.269).

Разумихин, сам не желая и не осознавая, дает идеальный материал Порфирию. На Раскольникова была направлена и манипулятивный взгляд и даже молчание Заметова. Последний, кстати, разрешает спор о вчерашнем состоянии героя, был ли он в бреду, или нет, заявляя, что тот говорил весьма разумно и даже хитро, но был также и раздражительным. Родион, пытаясь ответно манипулировать окружающими, в ответ на удивление друга, что отдал последние деньги семье Мармеладова, заявляет, что мо-

жет он клад нашел. Специалисты отмечают, что это – обычное поведение преступника:

Защитная доминанта толкает виновного на совершение различных действий, которые по его расчетам должны помочь ему избежать разоблачения. С этой целью преступники создают лжедоказательства невиновности, мнимые алиби и инсценировки, стремятся направить расследование по неверному пути, делают ложные заявления, распространяют вымышленные слухи, склоняют свидетелей к ложным показаниям, всячески стараются убедить окружающих в своей непричастности к преступлению [Ратинов, 2016, с.200]. При этом, как справедливо отмечается, весьма часто правонарушители своей назойливостью и демонстративностью поведения порождают или же укрепляют подозрения в их адрес (там же). Кстати, за несколько дней до этой встречи, Раскольников так и делает, случайно встретившись с Заметовым.

Кстати заметим, что в этом примере наблюдается еще один прием: «Заманивание в ловушку, или мнимое признание выгоды оппонента» [см. Зелинский, 2008, с. 35]: Речь, в частности, идет о том, что следователь постоянно успокаивает своего оппонента, утверждая, что не подозревает его.

Эффект внезапности

Порфирий не раз применяет эффект внезапности, чтобы застать свою жертву врасплох. Этот прием нацелен на получение максимально точной и правдивой реакции.

Когда Раскольников приходит к Порфирию, якобы узнать пропали ли ценные для него вещи, следователь отвечает, что ни кольцо, ни часы, не пропали, и что они были завернуты под одну бумажку, и что на бумажке написана дата, когда они были получены. Как известно, часы Раскольников приносил в день убийства, следовательно, Порфирий говорит это не случайно, а с целью увидеть реакцию подозреваемого. Манипулятивный ход был хорошо продуман: Порфирий использовал преимущество фактора внезапности. Раскольников, не удержался и назвал следователя «заметливым». Правда, он сразу же пытается выпутаться из ситуации, говоря, что, вероятно, много было закладчиков, и, примечательно, что следователь помнит его (с.194).

В конце беседы, Порфирий, желая, чтобы Раскольников зашел в контору для допроса, мотивирует это якобы выполнением просьбы последнего. При этом, делает так, чтобы эта встреча состоялась завтра. Он начинает с местоименного наречия ‘как-нибудь’, имеющего значение неопределенности, и заканчивает конкретной датой и временем:

А насчет вашей просьбы не имейте и сомнения. Так-таки и напишите, как я вам говорил. Да лучше всего зайдите ко мне туда сами... как-нибудь на днях... да хоть завтра. Я буду там часов так в одиннадцать, наверно. Всё и устроим... поговорим... (с.205).

Этот ход С.А. Зелинский называет «навязыванием выбора, или изначально верным решением». В этом случае манипулятор задает вопрос та-

ким образом, что не оставляет жертве возможности отказаться, он должен делать выбор между предлагаемыми манипулятором вариантами [Зелинский, 2008, 38].

И сразу же применяет эффект внезапности: *«Вы же, как один из последних, там бывших, может, что-нибудь и сказать бы нам могли... – прибавил он с добродушнейшим видом»* (там же). Раскольников, как всегда, понимает, что следователь просто хочет *«официально допрашивать, со всею обстановкой»* (там же). На что тот отвечает, что вовсе нет необходимости и что он не так понял. Это еще одна манипулятивная уловка.

Продолжая тему о местоимениях, заметим, что Раскольников говорит, что пришел в связи с делом об *«этой ... убитой»*. Обратим внимание, что Раскольников вообще не произносит имя старухи, и, местоимение 'эта' имеет конкретную цель продемонстрировать свою непричастность. Он хочет показать, что не причастен к делу об *«этой... убитой»*. А далее следует самая крупная манипуляция с эффектом внезапности. Во-первых, он заявляет, что уверен в невиновности подозреваемого Николая (при этом, поворачиваясь к Раскольникову), во-вторых, как бы попутно спрашивает о том, не видел ли Раскольников в одной из квартир двух красильщиков, или хоть одного из них. Порфирий заявляет, что это, якобы, могло бы быть как алиби для работников, но, на самом деле, это очередная ловушка для жертвы. Раскольников, «овладев ловушкой», отвечает, что не помнит, что красильщики были. В разговор вмешивается Разумихин, и, как бы опомнившись и сообразив, укоряет дальнего родственника: *«Да ведь красильщики мазали в самый день убийства, а ведь он за три дня там был? Ты что спрашиваешь-то?»* (с.205). Порфирий делает вид, что злится на себя за то, что перемешал события. Раскольников не поддается манипуляциям. Обратим внимание, что следователь готовит ловушку для самого последнего момента, когда Раскольников уже собирался уходить. Эффект внезапности здесь вполне мог бы сработать. Жертва манипуляции и манипулятор в одном лице думает: *«Да на это-то он и рассчитывал, что я не успею сообразить, и именно успею отвечать правдоподобнее да и забуду, что за два дня работников быть не могло»* (с.207). Эффект внезапности здесь не сработал, так как оба участника поединка очень сильные и предугадывают действия и шаги друг друга. Последние строки свидетельствуют о том, что Раскольников понимал, что Порфирий Петрович манипулировал им.

При этом, жертва манипуляции сразу после этого приступает к манипуляции по отношению к товарищу. Он это делает своим молчанием. На возмущения Разумихина о том, что подозрения Порфирия Петровича и Заметова не имеют основания, и что ему досадно от этого, что им должно быть стыдно, Раскольников ничего не отвечает, о потом «с горечью» напоминает о вчерашнем унижении перед Заметовым и о предстоящем допросе. Реакция жертвы (*«Черт возьми! Пойду сам к Порфирию! И уж прижму ж я его, по-родственному; пусть выложит мне всё до корней!»*) удовлетворяет манипулятора: *«Наконец-то догадался! – подумал Раскольников»* (с.207).

Опосредованная манипуляция

Опосредованной мы считаем манипуляцию, которая реализуется не прямо, а через другого персонажа. Так, Порфирий с конечной целью манипуляции Раскольниковым, манипулировал Разумихиным:

А помните, как господин Разумихин начал вам проговариваться? Это мы устроили с тем, чтобы вас взволновать, потому мы нарочно и пустили слух, чтоб он вам проговаривался, а господин Разумихин такой человек, что негодования не выдержит (с.346).

Как видим, манипуляторы (Порфирий и Заметов) учитывали не только характер своей жертвы, но и характер его друга. Здесь мы имеем дело не с эксплицитной, прямой манипуляцией, а опосредованной.

Выводы

Проведенный анализ показывает, что роман «Преступление и наказание» пропитан манипуляцией. В статье мы показываем, какие манипулятивные ходы использует Порфирий Петрович для достижения своих целей и как это влияет на ход сюжета.

Герои либо сами манипулируют, либо же подвергаются манипуляции другими персонажами.

Нами выделены также опосредованные манипуляции, представляющие собой манипуляции через другого человека с конечной целью воздействия на жертву.

Так, в частности, поступает следователь Порфирий Петрович. Он манипулирует Разумихиным с целью конечной манипуляции Раскольниковым. Один из ключевых аспектов его характера – это способность манипулировать. Порфирий Петрович часто использует уловки и хитрость, чтобы раскрыть преступления. Он манипулирует, потому что этого требует профессия следователя.

ИСТОЧНИКИ

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 6. Л.: Наука, 1973.

СПИСОК НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Бахтин, М.М., 2002. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Русские словари: Языкиславянской культуры.

Бердяев, Н.А., 2019. *Мирозерцание Достоевского*. Москва: Академический проект.

Битянова, М.Р., 2001. *Социальная психология: наука, практика и образ мыслей*. Москва: ЭКСМО-Пресс.

Доценко, Е.Л., 1997. *Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита*. Москва: Изд.-во МГУ.

Ермаков, Ю.А., 1995. *Манипуляция личностью: Смысл, приемы, последствия*. Екатеринбург: Изд.-во Урал.-ого ун-та.

Зелинский С.А., 2008. *Манипулирование личностью и массами. Манипулятивные технологии власти при атаке на подсознание индивида и масс*. Санкт-Петербург: СКИФИЯ.

Кара-Мурза, С.Г., 2005. *Манипуляция сознанием*. Москва: Эксмо.

Копнина, Г.А., 2008. *Речевое манипулирование*. 2-е изд. Москва: Флинта.

- Мережковский, Д.С., 2020. Достоевский. В кн. Мережковский, Д.С. *О литературе. Избранные статьи*. Москва: Юрайт, сс.96-114.
- Наседкин, Н.Н., 2003. *Достоевский. Энциклопедия*: ЛитРес: Самиздат.
- Оконечникова, Л.В., 2003. *Психология манипулирования*. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та.
- Ратинов, А.Р., 2016. *Избранные труды*. Москва: Изд.-во Академии Генеральной прокуратуры Российской Федерации.
- Рубинштейн, С.Л., 2002. *Основы общей психологии*. Санкт-Петербург: Питер.
- Фридлиндер, Г.М., 1964. *Реализм Достоевского*. Москва: Наука.
- Чалдини, Р., 2014. *Психология влияния*. 5-е изд. Перевод с английского Е.Бугаевой, Е.Волкова, И. Волковой, О. Пузыревой. Санкт-Петербург: Питер.
- Шостром Э., 2003. *Человек-манипулятор. Внутреннее путешествие от манипуляции к актуализации*. Перевод с английского В. Данченко. Нашвилл, Абингдон: PSYLIB.
- Шейнов, В., 2023. *Манипулирование и защита от манипуляций*. Санкт-Петербург: Питер.

REFERENCES

- Bakhtin, M.M., 2002. *Problemy poetiki Dostoevskogo*. [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow:Russkie slovari; Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ. (in Russian).
- Berdyayev, N.A., 2019. *Mirosozertsanie Dostoevskogo*. [Dostoevsky's worldview]. Moscow: Akademycheskiy proekt Publ. (in Russian).
- Bitjanova, M.R., 2001. *Social'naja psihologija: nauka, praktika i obraz myslej*. [Social psychology: science, practice and way of thinking]. Moscow: JeKSMO-Press Publ. (in Russian).
- Docenko, E.L., 1997. *Psihologija manipulacii: fenomeny, mehanizmy i zashhita*. [Psychology of Manipulation: Phenomena, Mechanisms and Defense]. Moscow: MSU Publ. (in Russian).
- Ermakov, Ju.A., 1995. *Manipuljacija lichnost'ju: Smysl, priemy, posledstvija* [Personality Manipulation: Meaning, Techniques, Consequences]. Ekaterinburg: Ural University Publ. (in Russian).
- Zelinskij S.A., 2008. *Manipulirovanie lichnost'ju i massami. Manipuljativnye tehnologii vlasti pri atake na podsoznanie individa i mass* [Manipulation of personality and masses. Manipulative technologies of power in attacking the subconsciousness of the individual and the masses]. St. Petersburg: SKIFIA Publ. (in Russian).
- Kara-Murza, S.G., 2005. *Manipulyatsiya soznaniem*. [Mind Manipulation]. Moscow: Eksmo Publ. (in Russian).
- Kopnina, G.A., 2008. *Rechevoe manipulirovanie* [Speech Manipulation]. Publ. 2-th. Moskva: Flinta Publ. (in Russian).
- Merezhkovskiy, D.S., 2020. *Dostoevskiy*. In the book. Merezhkovskiy, D.S., O literature. Izbrannye stat'i. [On literature. Selected articles]. Moscow: Yurayt Publ., pp.96-114. (in Russian).
- Nasedkin, N.N., 2003. *Dostoevskiy. Entsiklopediya*. [Dostoevsky. Encyclopedia]. LitRes: SamizdatPubl. (in Russian).
- Okonechnikova, L.V., 2003. *Psihologiya manipulirovaniya*. [Psychology of Manipulation]. Ekaterinburg: Ural Univ. Publ. (in Russian).
- Ratinov, A.R., 2016. *Izbrannye trudy*. [Selected works]. Moscow: Akademiya General'noy prokuratury Rossiyskoy Federatsii Publ. (in Russian).
- Rubinshteyn, S.L., 2002. *Osnovy obshchey psikhologii*. [Fundamentals of General Psychology]. St. Petersburg: Piter Publ. (in Russian).

- Fridlender, G.M., 1964. *Realizm Dostoevskogo*. [*Dostoevsky's Realism*]. Moscow: Nauka Publ. (in Russian).
- Cialdini R., 2014. *Psikhologiya vliyaniya* (5-th publ.). Translators – E. Bugaeva, E. Volkov, I. Volkova, O. Puzyreva. [*Influence. The Psychology of Persuasion*]. St. Petersburg: Piter Publ. (in Russian).
- Shostrom E., 2003. *Chelovek-manipuljator. Vnutrennee puteshestvie ot manipuljatsii k aktualizatsii*. Transl. V. Danchenko [Man, the manipulator: The inner journey from manipulation to actualization]. Nashville, Abingdon: PSYLIB Publ. (in Russian).
- Sheynov, V., 2023. *Manipulirovanie i zashchita ot manipuljatsiy*. [*Manipulation and defense against manipulation*]. St. Petersburg: Piter Publ. (in Russian).

ՊՈՐՖԻՐԻ ՊԵՏՐՈՎԻՉԻ ՄԱՆԻՊՈՒԼՅԱՑԻՈՆ ԽԱՂԸ «ՈՃԻՐ ԵՎ ՊԱՏԻԺ» ՎԵՊՈՒՄ

ՎԵՐԱ ԱԴԱՄՅԱՆ

Մեղմագիր: Գրականագետներին միշտ հետաքրքրել են այնպիսի ոլորտներ, որոնք անդրադառնում են երկու գիտությունների՝ գրականության և հոգեբանության, գրականության և սոցիոլոգիայի, գրականության և փիլիսոփայության, գրականության և մշակութաբանության ուսումնասիրությունների խաչմերուկում ընկած խնդիրներին: Այս հոդվածում մենք, մասնավորապես, ապավինում ենք հոգեբանության նվաճումներին: Այս տեսանկյունից մենք դիտարկում ենք Ֆ.Մ. Դոստոևսկու «Ոճիր և պատիժ» վեպը: Մասնավորապես, մենք ուսումնասիրում ենք Պորֆիրի Պետրովիչի մանիպուլյացիոն տեխնիկան և հնարքները՝ տեղեկատվության տիրապետում, հեզնանք, ակնարկներ, հանկարծակիության էֆեկտ, կեղծ հարցաքննություն կամ խաբուսիկ պարզաբանումներ:

Մեր նպատակն է ոչ միայն բացահայտել վեպում մանիպուլյացիոն քայլերը, այլև ցույց տալ դրանց ազդեցությունը սյուժեի վրա: Մենք նաև ցույց ենք տալիս, թե որքանով է արդյունավետ մանիպուլյացիան՝ անդրադառնալով մանիպուլյացիայի գոհի արձագանքին:

Վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ այս տեսանկյունից վեպը դիտարկելը կարող է շատ արդյունավետ լինել տեքստի ավելի լավ ընկալման համար:

Բանալի բառեր – Ֆ. Դոստոևսկի, «Ոճիր և պատիժ», մանիպուլյացիա, մանիպուլյատոր, գոհ, մանիպուլյացիայի տեխնիկա

ПОРТРЕТ КАК СРЕДСТВО ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ В РОМАНЕ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ» И ЕГО ВОССОЗДАНИЕ В АРМЯНСКОМ ПЕРЕВОДЕ**АШХЕН АТАНЕСЯН**

Аннотация. В статье рассматривается одна из частных задач, возникающих при переводе на армянский язык романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Речь идет о полноценном воспроизведении в переводе такой художественной детали, как портрет литературного героя. «Портрет» в литературном произведении – понятие довольно объемное, включающее в себя разноплановую характеристику героя. В данной работе мы ограничиваемся рассмотрением такой составляющей портретной характеристики, как внешность героев, которой в произведении уделено не так много места. Известно, что в создании главных образов романа наиболее значимой является их речевая характеристика. Именно она несет в себе основную смысловую и стилиобразующую нагрузку. Вместе с тем описание внешнего вида героев также функционально в психологической характеристике образа и играет немаловажную роль как визуальная составляющая читательского восприятия. В данном ракурсе анализируются портреты эпизодических, второстепенных и главных героев романа. Показано, как на протяжении романа в соответствии с развитием образа меняется физический облик героев. Рассмотрена одежда как атрибут внешнего вида героя, также имеющий определенное значение в раскрытии образа.

В статье проведен сравнительно-сопоставительный анализ оригинала и армянского перевода романа в границах обозначенной проблематики. Приведены и проанализированы примеры несоответствия перевода оригиналу по определенным параметрам. Рассмотрены также примеры адекватного воспроизведения оригинала в переводе, в полной мере отражающие смысл и художественное своеобразие подлинника. На основании анализа сделаны выводы о том, насколько полноценным является художественный образ в переводе романа.

Ключевые слова: *образ, портретная характеристика, внешность героя, психологизм, одежда, перевод*

PORTRAIT AS A METHOD OF PSYCHOLOGICAL CHARACTERIZATION IN M. SALTYKOV-SHCHEDRIN'S NOVEL "THE GOLOVLYOV FAMILY" AND ITS RECREATION IN ARMENIAN TRANSLATION**ASHKHEN ATANESYAN**

Abstract. The article examines one of the particular problems that arise when translating M.Y. Saltykov-Shchedrin's novel "The Golovlevs Family" into Armenian. We are talking about the full reproduction in translation of such an artistic detail as a

portrait of a literary hero. "Portrait" in a literary work is a rather comprehensive concept that includes diverse characteristics of the hero. In this work, we limit ourselves to considering such a component of the portrait characteristics as the appearance of the heroes, which is not given much space in the work. It is known that in the creation of the main characters of a novel, the most significant is their speech characteristic. It is that characteristic that carries the main semantic and style-forming load. At the same time, the description of the appearance of the characters is also functional in the psychological characteristics of the image and plays an important role as a visual component of the reader's perception. From this perspective, portraits of episodic, secondary and main characters of the novel are analyzed. It is shown how throughout the novel, in accordance with the development of the image, the physical appearance of the characters changes. Clothes are considered as an attribute of the hero's appearance, which also has certain significance in revealing the image.

The article provides a comparative analysis of the original and the Armenian translation of the novel within the boundaries of the identified issues. Examples of non-compliance of the translation with the original according to certain parameters are given and analyzed. Examples of adequate reproduction of the original in translation, which fully reflect the meaning and artistic originality of the original, are also considered. Based on the analysis, conclusions are drawn about how complete the artistic image is in the translation of the novel.

Keywords: *image, portrait characteristics, character's appearance, psychologism, clothing, translation*

Введение

Творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина явилось огромным вкладом в развитие реализма в России. В результате творческих исканий и художественных открытий писателя русская сатира, в которой его наследие занимает одно из главнейших мест, поднялась на более высокий уровень. Как отмечал Горький, «невозможно понять историю России второй половины XIX века без помощи Щедрина». [Горький, 1939, с.274].

В среде армянских читателей и критиков произведения сатирика всегда вызывали живой интерес, и уже в 1884 году появляются первые их переводы, выполненные знаменитыми писателями А. Ширванзаде и А. Цатуряном. До 30-х годов XX века на страницах армянской периодической печати появлялись в основном переводы сказок Щедрина, что объясняется особенностями этого жанра, привлекающего своей демократичностью и народным языком. В 1934-35 гг. был выпущен в свет двухтомник избранных сочинений писателя, куда вошли 32 сказки и «История одного города» в переводе известного в свое время армянского поэта, драматурга и переводчика русской литературы А. Тер-Овнаняна. В 1951-1952 годах было осуществлено новое трехтомное издание его переводов, куда наряду с прежними вошли переводы произведений «Господа Головлевы», «Помпадуры и помпадурши», «Пошехонская старина», «За рубежом». За исключением нескольких сказок эти переводы по сей день остаются единственными. Изучение и анализ этих переводов, выявление их сильных и слабых сторон представляется достаточно актуальной задачей армянского переводоведения.

Перевод сатирических произведений таит в себе огромные трудности. Задача состоит в том, что наряду с верной передачей содержания переводчику необходимо сохранить стилистическое своеобразие оригинала и его сатирический и юмористический эффект. Как указывает В.С. Виноградов, «переводчику нужно быть чутким рецептором <...> адекватный перевод во многом зависит не только от рационального восприятия произведения, от понимания его содержания, но и от точного и достаточно полного восприятия эмоционально-оценочной информации, содержащейся в оригинале» [Виноградов, 1974, с.67].

В данной статье рассмотрены особенности портретной характеристики героев романа Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы», а также проведен сопоставительный анализ оригинала с армянским переводом, с точки зрения адекватного воспроизведения в переводе портрета героя как важной составляющей образа. Чтобы оставаться в рамках требуемого объема статьи, при сопоставительном анализе в основном будут приводиться только такие примеры из армянского перевода романа, которые, на наш взгляд, являются ошибочными или спорными.

Портрет героя в художественной литературе

В своей книге «Теория литературы» В.Е. Хализев дает следующее определение портрета в художественном произведении:

Портрет персонажа — это описание его наружности: телесных, природных, и в частности возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика). Портрет может фиксировать характерные для персонажа телодвижения и позы, жесты и мимику, выражения лица и глаз. Всем этим он создает устойчивый, стабильный комплекс черт «внешнего человека». [Хализев, 2004, с.204].

Портрет персонажа включает и манеру его поведения — «совокупность движений и поз, жестов и мимики, произносимых слов с их интонациями» [Там же, с.207].

В портрете героя даже незначительные, на первый взгляд, детали могут быть важными. Как отмечает Е.И. Абрамова,

Характерные черты внешности (лицо, глаза, жесты, манера говорить, держаться, что-либо делать, одеваться), даже если они лишь эскизно набросаны автором, позволяют читателю представить конкретного человека с его привычками, психологическими особенностями, помогают узнать социальный статус и иногда проясняют судьбу героя и логику его поведения. [Абрамова, 2014, с.262].

Портретная характеристика героев в романе «Господа Головлевы». Оригинал и перевод.

Роман «Господа Головлевы» – вершина творчества Салтыкова-Щедрина – отличается ярким своеобразием и художественной силой. В написанном в жанре «семейной хроники» романе мрачными красками изображены аморальность, духовное и физическое вырождение людей, во внутрисемейных отношениях выступающих как предатели и палачи. В изображении своих героев Щедрин сочетает блестящую сатиру с глубоким психологическим анализом, а порой и с поистине трагическими интонациями.

Роман «Господа Головлевы» «показал и современникам Щедрина, и последующим поколениям <...> пример непревзойденного мастерства сатирика в раскрытии человеческой психологии, в создании образов, живущих века» [Горячкина, 1976, с.119]. Щедрин «умел проникнуть в самую суть человеческой души». [Шелгунов, 1895, с.795].

Рассмотрим одну из составляющих частей портрета, а именно описание внешности героев произведения.

В «Головлевых» Салтыков, как правило, не останавливается подробно на характеристике внешнего облика героя. Анализируя роман с точки зрения создания портретных характеристик (в частности, описания внешнего вида) персонажей, можно заметить одну особенность. Черты внешности главных героев произведения – Арины Петровны и Порфирия Головлева – подробно не описаны. Зато даны довольно яркие описания внешности второстепенных и эпизодических персонажей. Из всех действующих в романе лиц наиболее подробно описана внешность Степана Головлева:

Степану Головлеву нет еще сорока лет, но, по наружности, ему никак нельзя дать меньше пятидесяти <...>. Это чрезмерно длинный, нечесаный, почти немывтый малый, худой от недостатка питания, с впалую грудью, с длинными, загребистыми руками. Лицо у него распухшее, волосы на голове и бороде растрепанные, с сильною проседью, голос громкий, но сиплый, простуженный, глаза навывкате и воспаленные, частью от непомерного употребления водки, частью от постоянного нахождения на ветру. На нем ветхая и совершенно затасканная серая ополченка, галуны с которой содраны и проданы на выжигу; на ногах – стоптанные, порыжелые и заплатаанные сапоги навывпуск; из-за распахнутой ополченки виднеется рубашка, почти черная, словно вымазанная сажей – рубашка, которую он с истинно ополченским цинизмом сам называет “блосницею” [Салтыков-Щедрин, 1988, с.21]¹.

Таким мы видим Степана по пути в родовое имение, где его ждет нищенское существование под властью маменьки Арины Петровны и не-

¹ Роман цитируется по изданию: Салтыков-Щедрин М.Е. Господа Головлевы. Сказки. Москва: Правда, 1988. Далее все цитаты сопровождаются указанием номера страницы, заключенным в круглые скобки.

минуемая гибель, последовавшая довольно быстро. Эта портретная характеристика несет в себе важную смысловую нагрузку, так как контрастирует с изначальными качествами и задатками его натуры (автор называет его даровитым, сообщает, что ему удалось закончить университет) и кратко характеризует жизненный путь героя, его несостоятельность и вырождение. В переводе частично удалось передать выразительные детали внешности героя. Найдено соответствующее оригиналу определение рук героя: «загребистые» (с.21) – «շննթղ» [Սալսիկով-Շէդրին, 1977, էջ.27]². При переводе названия одежды – ополченки – употреблен уместный в данном случае прием замены видового понятия на родовое: «գիւլորակաւ րաճկն» (с.27). Однако «живописность», если так можно выразиться, запущенного внешнего вида героя, экспрессивность описания, соответствующая его тяжелому душевному состоянию, в переводе утрачены. Ополченка Степана «ветхая и совершенно затасканная» (с.21). В переводе описание звучит нейтрально: «հին և րոլորովին մաշված» /старая и совершенно изношенная/ (с.27).

Из второстепенных персонажей романа ярко описана внешность Анниньки. Это

рослая и статная женщина с красивым румяным лицом, с высоко, хорошо развитой грудью, с серыми глазами навывкате и с отличнейшей пепельной косой, которая тяжело опускалась на затылок, – женщина, которая, по-видимому, проникнута была сознанием, что она-то и есть та самая “Прекрасная Елена”, по которой суждено вздыхать господам офицерам (с.149).

И вот какой изображает ее автор в конце романа:

В Головлево явилась на этот раз уж не та красивая, бойкая и кипящая молодостью девушка, с румяным лицом, серыми глазами навывкате <...> а какое-то слабое, тщедушное существо с впалой грудью, вдавленными щеками, с нездоровым румянцем, с вялыми телодвижениями, существо сутулое, почти сгорбленное (с.245).

Как мы видим, моральному разложению героев сопутствует их внешнее преобразование.

В переводе одна деталь в изображении передана, на наш взгляд, крайне неудачно. Речь идет о серых глазах навывкате. Эта особенность совершенно не портит внешность героини. В переводе первого отрывка читаем: «Միջրիզովն, րորի սրճիճ աչքերով» /с серыми выпученными глазами/ (с.202). Описывая Анниньку во второй приезд, автор сначала дословно воспроизводит ее первоначальный портрет. На этот раз переводчик по-иному, но так же неудачно, передает эту деталь: «րորի րնկած

² Армянский перевод романа цитируется по изданию: Սալսիկով-Շէդրին Մ. «Պարոնաշր Գոլովլովները. Հերիաթներ, Երևան. Սովետական գրող, 1977. Далее все цитаты сопровождаются указанием номера страницы, заключенным в круглые скобки.

գորշ աչքերով»/с вытаращенными серыми глазами/ (с.330).

Интересно, что в приведенном выше описании внешности Степана также присутствует эта деталь /глаза навывкате/. Но в данном случае перевод «*աչքերը դուրս ընկած են*» /глаза выпучены/ (с.27) представляется уместным и вполне удачным, так как контекст описания создает негативное восприятие: «*глаза навывкате и воспаленные, частью от непомерного употребления водки, частью от постоянного нахождения на ветру*» (с.21).

Из второстепенных персонажей романа интерес представляет и образ Евпраксеюшки. В его создании автор сочетает описание внешности с психологической характеристикой. Выглядит героиня так:

Лицо широкое, белое, лоб узкий, обрамленный желтоватыми негустыми волосами, глаза крупные, тусклые, нос совершенно прямой, рот стертый, подернутый какой-то загадочной, словно куда-то убегающей улыбкой, какую можно встретить на портретах, написанных доморощенными живописцами (с.110).

Если черты лица героини находят в переводе свое соответствующее выражение, то в передаче ее качеств, на наш взгляд, наблюдается некоторая неточность. Сравним оригинал с переводом. «*Օնա չէր ունեւորուած արագ արեւոյնները, չէր ունեւորուած արագ արեւոյնները...*» (с.109). «*Նա աչքի չէր ընկնում ոչ արագ պատկերացնելու ընդունակությամբ, ոչ ճարտարամտությամբ...*» (с.148). В переводе получается, что героиня не отличалась ни воображением, ни изобретательностью.

Не менее интересно описаны в романе эпизодические персонажи. В образе полкового доктора преобладает внешняя портретность:

Доктор – человек высокий, широкоплечий, с крепкими, румяными щеками, которые так и прыщут здоровьем. Голос у него звонкий, походка твердая, глаза светлые и веселые, губы полные, сочные, вид открытый. Это жуир в полном смысле слова, несмотря на свои пятьдесят лет, жуир, который и прежде не отступал и долго еще не отступит ни перед какой попойкой, ни перед каким объедением. Одет по-летнему, щеголем, в пикейный сюртучок необычайной белизны, украшенный светлыми гербовыми пуговицами (с. 56).

Как видим, в немногих словах создана исчерпывающая характеристика героя, черты наружности которого гармонично сочетаются с внутренним наполнением. Его внешность призвана оттенить ужасный вид умирающего Павла Петровича.

В армянском переводе вместо «*полковой доктор*» читаем: «*գեր բժիշկ*» /толстый доктор/ (с.74).

Не найдя соответствующей замены слову «*жуир*» (с.56), переводчик употребил слово «*կենսալուիր*» (с.74), что означает 'жизнелюбивый', хотя, возможно, слово 'жуир' уместно было бы и в переводе. Яркая живая ха-

рактика доктора в армянском переводе выглядит нединамичной, тусклой. К тому же в переводе опущена следующая характеристика доктора: «*губы полные, сочные, вид открытый*» (с.56).

Выразительная и содержательная характеристика дана в романе ухажерам сестер – Люлькину и Кукишеву. Описание внешности этих героев напрямую соотносится с их поведением. В характеристике этих деятелей очень сильна авторская ирония, что роднит их с бессмертными щедринскими помпадурами из цикла «Помпадуры и помпадурши». Вот как реализуется прием иронии (даже сарказма) в описании Люлькина:

Лицо у него было благородное, манеры благородные, образ мыслей благородный, но в то же время все, вместе взятое, внушало уверенность, что человек этот отнюдь не обратиться в бегство перед земским ящиком (с.250).

Переводчику удалось воспроизвести ироническую интонацию оригинала:

Նրա դեմքն ազնվաբար էր, շարժումներն ազնվական, մտածելակերպն ազնվական, բայց միաժամանակ այդ բոլորը փստաճոթուն էր ներշնչում, որ այդ մարդը զենսովոյական դրամարկդից ամենինի փախուստ չի տա (с.337).

Кукишев характеризуется не менее саркастически:

Человек он был состоятельный и, сверх того, подобно Люлькину, в качестве члена городской управы состоял в самых благоприятных условиях относительно городского ящика. Наружность он имел <...> обольстительную (с.252).

Նա հարուստ մարդ էր և, բացի դրանից, Լյուլկինի նման, քաղաքային վարչության անդամ լինելով, ամենաբարենպաստ պայմանների մեջ էր գտնվում քաղաքային դրամարկդի նկատմամբ: Նա դյուրիջ տրտաբին ուներ (с.338).

Перевод этого отрывка также можно считать удачным, хотя в нем пропадает каламбур, который мы видим в оригинале: Кукишев был человек **состоятельный** и **состоял** в самых благоприятных условиях относительно ящика. В дословном переводе с армянского отрывок звучит следующим образом: «*Он был богатым человеком <...> и находился в самых благоприятных условиях относительно городского ящика*».

Обратимся к центральным героям романа. Известно, что в создании главных образов романа наиболее значимой является их речевая характеристика. Именно она несет в себе основную смысловую и стилиобразующую нагрузку. Особенно показательным это в образе Иудушки, которого Е. Покусаев назвал «злым гением пустословия и жертвой его, ибо оно опустошило его душу, выскоблило в нем человеческое» [Покусаев, 1975, с.40]. Как отмечает Д. Николаев, «рисую образ Порфирия Владимировича, писатель ред-

ко прибегает к внешнему комизму. Он целеустремленно и последовательно обнажает внутреннее комическое несоответствие между словами героя и его делами, между его проповедями и его поступками, между его заявлениями и его поведением» [Николаев, 1988, с.113].

Вместе с тем описание внешнего вида героев значимо для психологической характеристики образа.

Портрет Арины Петровны можно назвать динамичным. В таком портрете, как отмечают О.Б. Кунавин и И.И. Кунавина, «портретные характеристики персонажа растворяются в подвижной и изменчивой пластике их действий» [Кунавин О.Б., Кунавина И.И. 2017, с. 204].

Об облике Арины Петровны и о ее внешности в произведении почти не говорится. В начале романа автор дает ей следующую характеристику: *«Арина Петровна – женщина лет шестидесяти, но еще бодрая и привыкшая жить на всей своей воле»* (с.161). Она предстает перед читателями полновластной хозяйкой головлевских имений, решительной, деятельной, властной. Но и ей суждено пройти свой путь деградации. Во второй главе это почти старуха, лишившаяся своей былой властности, во-первых, из-за отмены крепостного права, которую она пережила очень тяжело, и, во-вторых, из-за непоправимой ошибки, которую она совершила, разделив имения между сыновьями и поставив себя в положение приживалки. *«Из бесконтрольной и бранчливой обладательницы головлевских имений, – пишет Салтыков-Щедрин, – Арина Петровна сделалась скромною приживалкой в доме младшего сына <...> Голова ее поникла, спина сгорбилась, глаза потухли, поступь сделалась вялою, порывистость движений пропала»* (с.59). В третьей главе наступает полная нравственная смерть героини. Удивительно сильно нарисованная фигура Арины Петровны, особенно в момент ее трагического прозрения в отношении прожитой жизни, принадлежит к крупнейшим достижениям Щедрина. *«Старуха, которая плачет при восхождении солнца, – писал Щедрина Тургенев, – это, что называют французы, une trouvaille, да и вся ее фигура превосходна. Умения возбудить сочувствие к ней читателя, не смягчив ни одной черты, – это только большим талантам на руку»* [Тургенев, 2012, 15, 1, с.11].

Приемы создания портретной характеристике в реалистической сатирической литературе разнообразны. У Салтыкова-Щедрина в их число входят гротеск, использование фантастических и мистических элементов. Так строится портрет центрального героя романа Иудушки Головлева. На протяжении всего романа только один раз упоминается *«длинная и сухощавая фигура»* (с.113) Иудушки, но зато много внимания уделяется описанию его взгляда, выражения глаз, голоса, манер, жестов. *«Боюсь одного, – высказывал Щедрин свои опасения Некрасову 9 июля 1876 года, – как бы не скомкать Иудушку. Половину я уже изобразил, но в сбитом виде, надо переформировать и переписать. Это половина трудная, ибо содержание ее почти все психологическое».* [Салтыков-Щедрин, 1976, 19, 1, сс.8-9]. Лейтмотивной на протяжении романа является характеристика взгляда Иудушки. Впервые он дан через восприятие Арины Петровны, причем Щедрин употребляет эпитет *«загадочный»*, возникающий в дальнейшем несколько раз при упоминании взгляда героя. Уже в детстве Иудушка

смушал мать своим непонятным загадочным взглядом. Она не могла понять, что именно он источает из себя, яд или сыновнюю почтительность. *«И сама понять не могу, что у него за глаза такие, - рассуждала она иногда сама с собою, - взглянет – ну, словно вот петлю закидывает. Так вот и подливает ядом, так и подманивает!»* (с.14).

Эта особенность взгляда Иудушки становится в романе постоянным признаком. Взгляд Иудушки, удушающий, предвещающий гибель жертвы, затем как бы «воплощается» в жизнь, получает реализацию в ряде совершенных им предательств и *умертвий*. Мы видим глаза героя, его взгляд и в восприятии умирающего Павла: *«Глаза Иудушки смотрели светло, породственному, но больной очень хорошо видел, что в этих глазах скрывается «петля», которая вот-вот сейчас выскочит и захлестнет ему горло».* (с.80). Павел *«ненавидел Иудушку и в то же время боялся его. Он знал, что глаза Иудушки источают чарующий яд, что голос его, словно змей, заползает в душу и парализует волю человека»* (с.68). Характеристика полноценно звучит в переводе: *«Նա գիտեր, որ Իսկուշիկի աչքերից թոփիչ թոփիչ է թափվում, որ նրա լեզուն օձի ցիւն անդամ է հոգու մեջ և զլիտում է մարդու կամքը»* (с.91).

Детали одежды

Описание одежды как элемента внешнего вида персонажа (в данном случае речь пойдет о халате) — широко распространенный в художественной литературе прием, используемый для психологической характеристики героя.

В статье «Архетип халата в русской литературе XIX века» Н.Л. Ермолаева отмечает:

В сознании современного читателя халат рождает целый комплекс ассоциаций, он давно стал символом домашнего времяпрепровождения, лени, апатии, безделья, бесцельно прожитой жизни. В литературе он связывается с образом Ильи Ильича Обломова. В романе И.А. Гончарова отражён архетипический образ халата, который складывался в русской литературе XIX века. [Ермолаева, 2009].

В романе Салтыкова-Щедрина, как и в романе Гончарова «Обломов», халат, в который облачены глава семейства Головлевых, Владимир Михайлыч, Степка-балбес и Иудушка, становится своеобразным символом бессмысленной жизни героев, их *«праздномыслия»* (с.120) и *«пустотробия»* (с.267). Владимир Михайлыч, безалаберный, *«легкомысленный и пьяненький»* (с.8) человек, проживший жизнь праздную и пустую, наследует свою одежду, как символ подобной жизни, сыну, Степке-балбесу.

Но в отличие от «Обломова» образ халата в романе Салтыкова-Щедрина приобретает и другие коннотации. Хотя у многих писателей халат выступает как атрибут свободной, беззаботной жизни, для щедринского героя эта одежда включает в себе противоположный символический смысл - несвободы, обреченности ее обладателя. Степан с наступлением осени оказывается запертым в комнате именно благодаря отцовскому наследству: *«Степану Владимирычу некуда было выйти, потому что*

на ногах у него были заношенные папенькины туфли, на плечах старый папенькин халат» (с.47). И все же он совершает побег из дома, носящий характер неосознанного бунта, именно в этом облачении. Этот мотив своеобразно повторится в финале романа, когда Иудушка уйдет из дома в метель в одном халате.

Иудушка, как и его отец и старший брат, по обыкновению, большую часть времени проводил в халате. «Иудушка <...> целый день корпел в кабинете, не выходя из халата» (с.108).

Однако обращает на себя внимание следующая деталь, связанная с мотивом переодевания, когда одежда обретает зловещий смысл. Приступая к реализации задуманных предательств и злодеяний, Иудушка снимает халат и облачается в праздничную форму одежды. Совершая предательство по отношению к сыну Петеньке, герой выглядит следующим образом: «Немного погодя Порфирий Владимырьч вышел, одетый весь в черном, в чистом белье, словно приготовленный к чему-то торжественному» (с.131). Одежде соответствует выражение лица героя: «Лицо у него было светлое, умиленное, дышащее смирением и радостью». (с.131). Почти так же выглядит Иудушка, приступая к осуществлению своего решения по избавлению от своего незаконнорожденного сына:

На третий день он вышел к утреннему чаю не в халате, как обыкновенно, а одетый по-праздничному в сюртук, как он всегда делал, когда намеревался приступить к чему-нибудь решительному. Лицо <...> дышало душевным просветлением, на губах играла блаженная улыбка, глаза смотрели ласково (с.209).

В соотношении с принятым решением (всем понятно, что ребенок посылается на верную смерть) портрет Иудушки приобретает почти гротескный характер. Эта портретная характеристика воспроизведена переводчиком тщательно, с пониманием значения всех ее деталей:

Երրորդ օրը թէյի ժամանակ դուրս եկավ ոչ քե սովորականի պէս՝ խալաթով, այլ տոնական հագնված՝ սերթուկով, ինչպէս անում էր միշտ, երբ որոշում էր որևէ վճռական բան ձեռնարկել: Նրա դեմքը <...> հոգեկան պայծառութեամբ էր շնչում, շուրթերին երանելի ժպիտ էր խաղում, աչքերը նայում էին փափաքշական (с. 281).

Халат на героя мы видим ближе к концу романа, в той сцене, где он предстает уже совсем одичавшим, почти утратившим все связи с внешним миром. Здесь одежда и описание внешности не контрастирует с душевным и физическим состоянием героя, а соответствует ему, делает процесс деградации более выразительным: «Порфирий Владимырьч сидел в засаленном халате, из которого местами выбивалась уж вата: он был бледен, нечесан, оброс какой-то щетиной вместо бороды» (с.232). В данном отрывке выражение «засаленный халат» переводится как «ճաքիվակալիւծ խալաթ» (с.312), что является ошибкой, так как прилагательное 'ճաքիվակալիւծ' означает 'ожиревший'. Уместнее было

бы употребить 'յոլոյնոված' или 'ճարձաշէտքերով խալաթ'.

Наконец, халат появляется в финальной сцене романа, когда Иудушка, измученный муками пробудившейся совести, принимает решение морозной мартовской ночью отправиться на могилу матери. Он встает с постели и, невзирая на холод и вьюгу, надевает именно халат. Насколько осознанно он выбирает именно эту одежду, трудно сказать. В ней он выходит из дому и погибает, замерзнув на дороге.

Заключение

Описание внешнего вида персонажа играет в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» весьма важную роль, так как является значимым элементом в психологической характеристике образа.

В романе писатель создает разные типы портрета героев. Портрет некоторых персонажей (Арины Петровны, Анниньки) дан в развитии. Внешность их меняется с изменением социального статуса, внутреннего состояния. Одежда как атрибут внешнего вида героя также имеет определенные функции в создании и раскрытии образа.

Проведенный сравнительно-сопоставительный анализ оригинала и армянского перевода романа позволяет выявить его слабые и сильные стороны, в том числе неточности, ошибки, несоответствия в стилистическом отношении и т.п. Наряду с этим анализ перевода выявляет примеры адекватного воспроизведения оригинала в переводе, в полной мере отражающие смысл и художественное своеобразие подлинника, что является непременным условием создания полноценного художественного образа в переводе романа.

ИСТОЧНИКИ

Салтыков-Щедрин М.Е. Господа Головлевы. Сказки. Москва: Правда, 1988.

Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в 20 томах. Москва: Художественная литература, 1976.

Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Москва: Наука. 2012.

Шелгунов Н.В. Очерки русской жизни. Санкт-Петербург, 1895.

Մալխոյան-Շչեդրին Մ. «Պարոնայք Գոլովլովները. Հեքիաթներ, Երևան. Սովետական գրող, 1977.

СПИСОК НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Абрамова, Е.И., 2014. Портреты героев в романе Н.Н. Алексеева «Лжецаревич»: своеобразие и функции. *Вестник ТвГУ. Серия «Филология»*, (3), сс.261-265.

Виноградов, В.С., 1974. Восприятие текста и его воссоздание в процессе перевода художественной прозы. *Филологические науки*, (1), сс.67-75.

Горький, М., 1939. *История русской литературы*. Москва: Художественная литература.

Горячкина, М.С., 1976. *Сатира Салтыкова-Щедрина*. Москва: Просвещение.

Кунавин, О.Б. и Кунавина, И.И., 2017. Проблема портрета в художественной литературе. *Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики*, (2), сс.202–206.

Николаев, Д., 1988. *Смех Щедрина*. Москва: Советский писатель.

Покусаев, Е., 1975. «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Москва: Художественная литература.

Хализев, В.Е., 2004. *Теория литературы*. Издание 4-е. Москва: Высшая школа.

Ермолаева, Н.Л., 2009. Архетип халата в русской литературе XIX века. *Ученые записки Казанского государственного университета*, 151(3) URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-halata-v-russkoy-literature-xix-veka> [дата обращения: 10.09.2023].

REFERENCES

Abramova, E.I., 2014. Portrety geroev v romane N.N.Alekseeva «Lzhetsarevich»: svoeobrazie i funktsii [Portraits of heroes in N.N. Alekseev's novel "The False Tsarevich": originality and functions]. *Vestnik TvGU. Seriya «Filologiya»*, (3), pp.261-265. (in Russian).

Vinogradov, V.S., 1974. Vospriyatie teksta i ego vossozhdanie v protsesse perevoda khudozhestvennoy prozy [Perception of the text and its reconstruction in the process of translating literary prose]. *Filologicheskie nauki*, (1), pp.67-75. (in Russian).

Gorkiy, M., 1939. *Istoriya russkoy literatury [History of Russian Literature]*. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ. (in Russian)

Goryachkina, M.S., 1976. *Satira Saltykova-Shchedrina [Satire by Saltykov-Shchedrin]*. Moscow: Prosveshchenie Publ. (in Russian).

Kunavin, O.B. and Kunavina, I.I., 2017. Problema portreta v khudozhestvennoy literature [The problem of portraiture in fiction]. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki*, (2), pp.202–206. (in Russian).

Nikolaev, D., 1988. *Smekh Shchedrina [Shchedrin's laughter]*. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ. (in Russian).

Pokusaev, E., 1975. «Gospoda Golovlevy» М.Е.Салтыкова-Щедрина [“Golovlevs” by М.Е. Saltykov-Shchedrin]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ. (in Russian).

Khalizev, V.E., 2004. *Teoriya literatury [Literary theory]*. 4th ed. Moscow: Vysshaya shkola Publ. (in Russian).

Ermolaeva, N.L., 2009. Arkhetip khalata v russkoy literature XIX veka [Arche-type of the robe in Russian literature of the 19th century]. *Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta*, 151(3) URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-halata-v-russkoy-literature-xix-veka> [Accessed: 10 September 2023]. (in Russian).

ՀԵՐՈՍԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ ՈՐՊԵՍ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ԲՆՈՒԹԱԳՐՄԱՆ ՄԻՋՈՑ Մ. Ե. ՍԱԼՏԻԿՈՎ-ՇՉԵՐԻՆԻ «ՊԱՐՈՆԱՅՔ ԳՈԼՈՎԼԵՎՅԱՆՆԵՐԸ» ՎԵՊՈՒՄ ԵՎ ԴՐԱ ՎԵՐՍԵՂԾՈՒՄԸ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ԱՇԽԵՆ ԱԹԱՆԵՍՅԱՆ

Ամփոփում: Հոդվածում քննարկվում են Մ. Ե. Սալտիկով-Շչեդրինի «Պարոնայք Գոլովլեվները» վեպը հայերեն թարգմանելիս գրական հերոսի դիմանկարի վերարտադրման առանձնահատկությունները: «Դիմանկարը» գրական ստեղծագործության մեջ բավականին ընդգրկուն հասկացություն է, որը ներառում է հերոսի տարբեր հատկանիշներ: Դիտարկվում է հերոսների արտաքին տեսքը, որին ստեղծագործության մեջ մեծ տեղ չի տրվում: Հայտնի է, որ վեպի գլխավոր հերոսներ կերտելիս ամենանշանակալի նրանց խոսքի առանձնահատկությունների բնութագիրն է: Հենց դա է կրում հիմնական իմաս-

տային և ոճային բեռը: Միևնույն ժամանակ, կերպարների արտաքին տեսքի նկարագրությունը գործառական է նաև պատկերի հոգեբանական բնութագրերում և կարևոր դեր է խաղում որպես ընթերցողի ընկալման տեսողական բաղադրիչ: Այս տեսանկյունից վերլուծվում են վեպի էպիգոդիկ, երկրորդական և գլխավոր հերոսների դիմանկարները: Ցույց է տրվում, թե վեպում կերպարի զարգացմանը համապատասխան ինչպես է փոխվում նրա ֆիզիկական տեսքը: Հագուստը համարվում է հերոսի արտաքին տեսքի հատկանիշ, որը նույնպես որոշակի նշանակություն ունի կերպարի բացահայտման գործում:

Հոդվածում կատարվում է վեպի բնագրի և հայերեն թարգմանության համեմատական վերլուծություն, տրվում են թարգմանության ըստ որոշակի պարամետրերի բնօրինակին չհամապատասխանելու օրինակներ: Դիտարկվում են նաև բնագրի թարգմանության մեջ համարժեք վերարտադրման օրինակներ, որոնք ամբողջությամբ արտացոլում են բնագրի իմաստը և գեղարվեստական ինքնատիպությունը: Վերլուծությունների հիման վրա եզրակացություններ են արվում, թե որքանով է ամբողջական գեղարվեստական կերպարը հայերեն տարբերակում:

Բանալի բառեր – *կերպար, դիմանկարի առանձնահատկություններ, հերոսի արտաքին տեսք, հոգեբանություն, հագուստի տեսակ, թարգմանություն*

**ОНЕЙРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭТИКЕ
ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА****НАТАЛИЯ ГОНЧАР-ХАНДЖЯН, ИНГА КАРАПЕТЯН**

Аннотация. Тема сна, сновидения, будучи одной из всевременных и всесветных, волновала умы и души испокон века, к нашему же времени она особенно актуализировалась и стала объектом изучения различных дисциплин (философии, антропологии, культурологии, психологии). На протяжении всей истории мировой литературы мотивами и техниками онейрическими, сновидческими, расширяющими возможности автора в мировоззренческом и художественном освоении реальности, действительности своего времени и пространства, окрашивалось творчество многих и самых различных авторов. Неоднократно и разнообразно сказалось это, в частности, в произведениях таких классиков русской прозы, как Достоевский, Тургенев, Толстой, вслед за ними Замятин с его романом «Мы», Булгаков с романом «Мастер и Маргарита», а также и другие, вплоть до представителей новейшей литературы – прежде всего Венедикта Ерофеева, а затем целого ряда прозаиков постмодерна – Виктора Пелевина, Юрия Мамлеева, Дм. Ликсперова, В. Сорокина и других, избирающих сон в качестве одного из базовых элементов своей поэтики.

Цель настоящей статьи – проследить как сквозную сюжетно-композиционную линию онейрические мотивы и приемы в культовой поэме «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева – предтечи русского постмодернизма, чье творчество находится в фокусе внимания в последние десятилетия. При контурной обрисовке обшелитературного фона и выделенности в нем социокультурно обусловленных особенностей новейшей русской прозы, в статье делается попытка с подключением междисциплинарных исследований, в частности – ряда положений психологии, с опорой на онейрический кросскультурный миф, выявлением интертекстуальных связей, параллелей дать свое толкование сновидческому литературному тексту современности.

Ключевые слова: сон, сновидение, галлюцинация, онейрические мотивы в литературе, постмодернизм, интертекстуальные связи, Ерофеев, «Москва-Петушки»

**ONEIRIC MOTIFS IN THE POETICS
OF VENEDIKT EROFEEV****NATALIYA GONCHAR-KHANJYAN, INGA KARAPETYAN**

Abstract. The theme of sleep and dreams has intrigued minds and souls from ancient times; today, it has become especially relevant and has become the object of study of various disciplines (philosophy, anthropology, cultural studies, psychology). Throughout the history of the world literature, oneiric and dreamlike motifs and techniques expanding the author's capabilities in ideological and artistic mastering of reality and creativity marked works of many authors. This has repeatedly and variously affected, in particular, the works of such classics of Russian prose as Dostoevsky, Tur-

genev, Tolstoy, followed by Zamyatin with his novel «We», Bulgakov with the novel «The Master and Margarita», as well as others, up to representatives of the latest literature – first of all Venedikt Yerofeyev, and then a number of postmodern prose writers – Viktor Pelevin, Yuri Mamleev, Dm.Liksperov, V. Sorokin and others, who chose sleep as one of the basic elements of their poetics.

The purpose of this article is to trace as a cross-cutting plot and compositional line oneiric motifs and techniques in the cult poem «Moscow-Petushki» by Venedikt Yerofeyev – the forerunner of Russian postmodernism, whose work has been in the focus of attention in recent decades. With the outline of the literary background and the emphasis on socio-culturally determined features of the latest Russian prose, the article attempts to connect interdisciplinary research, in particular, a number of provisions of psychology, based on the oneiric cross-cultural myth, by revealing intertextual connections, parallels, to give their interpretation to the dream literary text of modernity.

Keywords: *dream, hallucination, oneiric motifs in literature, postmodernism, intertextual connections, Erofeyev, «Moscow-Petushki»*

Введение

В комплексе гуманитарных наук складывается представление о сновидении не только как индивидуально-психологическом, но и как культурологическом явлении в целом, пограничном и синтезирующем в себе биологическое и культурное начала, что позволяет сделать сон предметом исследований широкого научного спектра. «Слова здесь слишком часто уступают место образам, обрывкам которых память тщетно пытается придать отсутствующее между ними единство» [Робинович, 2013, с.65], поэтому толкование снов требует знаний психологических техник при постоянной динамике их развития опирающихся в качестве практического материала как на примеры из жизни, так и на богатый разнообразными примерами литературный материал.

К таинственной, не поддающейся разгадке, завораживающей теме сна испокон обращались как древние сказители, поэты, устные рассказчики, так и на протяжении всей истории литературы различные авторы – вплоть до представителей новой и новейшей литературы, в их числе русские писатели Венедикт Ерофеев и Виктор Пелевин, сербские писатели Милорад Павич и Горан Петрович, американский писатель Дон Делилло и итальянский постмодернист Итало Кальвино – автор экспериментального романа «Незримые города», где «все города подобны снам» [Кальвино, 2010, с.60], и многие другие.

«Присниться может что угодно, но даже самый неожиданный сон – ребус, скрывающий какое-то желание или страх» [Кальвино, 2010, с.60], что дает психологам неограниченные возможности для толкований и интерпретаций подсознательных инстинктов, стремлений и табу. Восходящая к Платону и Аристотелю и продолженная в Средневековье Тертулианом, которого по праву считают основоположником христианской онейрологии, философская мысль, по сей день неустанно постигающая феномен сна, работы антропологов Джеймса Фрезера, Мирчи Элиаде, Клода Леви-Стросса и Джозефа Кэмбелла, психоаналитиков Фрейда и Юнга и их бесчисленных последователей, научные исследования и эксперименты, практикуемые в

непознаваемой области сновидений позволяют говорить о снах с позиции науки. В то же время за сновидением сохраняется роль одного из ведущих литературных мотивов в современном сюжетостроении.

Основная часть

Тонкая материя сна с его загадочным характером, мистическими или пророческими видениями и вариативными психологическими интерпретациями с давних пор волновала писателей и поэтов, эффективно вовлекалась в литературные сюжеты. Онейрическая составляющая в литературном тексте вставляется в сюжет, композиционно дополняет его, порой перетягивает внимание на себя, травестируя и подменяя реальность. Сон как литературный прием особенно часто используется в постмодернистском дискурсе, выступая своего рода отражением образа и состояния современного мира с его смешением и смещением ценностных ориентиров, увлеченностью самоанализом, заикленностью на визуальных образах в динамичном и изменчивом калейдоскопе событий. Феномен сна находит свои проявления и «раскрытия», получает смысловую и художественную нагрузку в произведениях как западных писателей-постмодернистов – от Борхеса до Милана Кундеры и Горана Петровича, так и современных русских авторов – от Вен. Ерофеева до Пелевина, Мамлеева, Сорокина и других, избирающих сон (и аналогичные ему состояния) в качестве одного из действенных элементов своей поэтики.

В литературе постмодернизма сновидения передаются в соответствии с эстетическими канонами направления, опираясь на принципы интертекстуальности, метатекстуальности и переосмысления, гипертекстуальности с ее внутренними ссылками как формой утрированного и доведенного до абсурда приема интертекстуальности и др. Традиционный жанр травелога преломляется в постмодернистском дискурсе, и герой совершает путешествие не в иные – неизведанные – земли, а в иные измерения, и состояние сна становится новой Реальностью. Провокаторами этой новой Реальности выступают алкоголь, барбитураты, галлюциногены, общественно-политические встряски или личная психическая травма – все то пограничное, выходящее за привычные рамки, что оборачивается безумием, и закономерно, что местом действия многих постмодернистских сюжетов становится психиатрическая лечебница, кладбище или зазеркалье. Интеллектуальный мир борхесовских сновидений, определивший один из основных векторов постмодернистской литературы, видоизменяется на русской почве, когда приобщение к тайне и чуду является не перманентом, а лишь *«минутным окосением души»* [Пелевин: <http://pelevin.nov.ru/rass/peixt/1.html>]. Существующие на границе художественного вымысла и реальности, подобно мифологическим бродячим сюжетам, сновидения перетекают в повествование о сне – «обыкновенный текст, хотя и с явными следами своего необыкновенного прошлого» [Руднев, 2000, с.217]. Персонажи погружаются в сон под гипнотизирующее с голубого экрана телевизора *«совместное историческое засыпание»* [Пелевин: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-spi/1.html>], их «засыпают», и их *«отделение*

совсем даже не вознесение в бесконечность, а самая что ни на есть заурядная потеря ощущений» [Ерофеев, 2000, с.33].

Для русских постмодернистов сон – форма ухода от реальности, ее замещения Реальностью сновидческой, в которой застрявший в модернистском прошлом герой Ерофеева или Пелевина – не ловец чужих снов, жрец и шаман, а, скорее, сам является проекцией чужого сна, навязанного бездушной идеологизированной системой.

Русские авторы, создававшие свои тексты на излете СССР и в постперестроечное время, принадлежат к поколению, которое складывалось и состоялось в условиях искусственных, идеологически ангажированных реалий. Вероятно, в этом причина, что «привычный западной модификации бриколаж дискурсов приобретает в русской литературе <...> привкус деконструкции языка власти, любого принуждения» [Скоропанова, 2007, с.71], а проводниками и посредниками между двумя мирами – сакральным и профанным – выступают писатели-постмодернисты, перевоплощающиеся в «действительных медиумов между людьми и страшашей тканью сущего» [Рисков, 2006, с.14-15]. Техника сочетания *сон/явь* (Вен. Ерофеев, в частности, «Записки психопата»), концепция пустоты как эквивалента экзистенциальной лакуны, хаоса, бездонной засасывающей пропасти («Что русскому здорово, то ему и смерть» Дм. Пригова, «Русская щель» Вик. Ерофеева) или блаженного покоя в нирване (Пелевин – «Иван Кублаханов», «Чапаев и Пустота») определяют постмодернистскую тематику у современных российских писателей. Губительный или целительный, сон проникает в микрокосм человека и не покидает его, создавая онейрический замкнутый круг вплоть до предсмертных видений: «Мозг засыпает и ему снится последний сон. Он может быть очень длинным, длиннее, чем сама жизнь, и ничем от нее не отличаться» [Липскеров, 2000: 212-213].

Идея множественности миров, фантомности всего сущего, иллюзорности бытия, а также и многое другое передается писателями посредством фигуры сна, и читатель вслед за героиней Кэрролла понимает, что гарантом его собственного существования является чье-нибудь сновидение. Таким образом, не бездейственное самосозерцание, а действие, поступок, вклад в жизнь и судьбу другого индивида, общества, историю становится целью человеческой личности, залогом ее жизни в пространстве и времени.

Самобытность и уникальность русской литературной традиции находит свое выражение и в русском постмодернизме и сказывается, в частности, в использовании постмодернистских повествовательных моделей, концепций и фона действия, событий и обстоятельств, в которые оказывается помещен герой-модернист. Несмотря на общность корня (*модернизм/постмодернизм*) и схожие культурологические подходы, данные направления по-разному концептуализируются, и потому персонаж, созданный по модернистской модели, будет испытывать когнитивный диссонанс в постмодернистском континууме, куда его специально погружает автор, создавая ловушки из снов и тем самым усиливая заданное противоречием *герой (микрокосм – модернизм) vs фон (макрокосм – постмодернизм)* ощущение двойственности и двупластовости повествования.

Начало эры модернизма связывают с началом XX века, и, следуя за явлению Мориса Бланшо о том, что «литература начинается тогда, когда ее ставят под вопрос» [Бланшо, 2007, с.12], можно сказать, что именно литературные эксперименты Джеймса Джойса и Вирджинии Вульф, ставящие под вопрос традиционное понимание литературного текста, закладывают базу для модернизма как квинтэссенции современного началу XX века состояния культуры. Неслучайно многие литературоведы датируют закат модернизма и зарождение нового направления – постмодернизма – 1941-ым годом, годом кончины и Джойса, и Вирджинии Вульф. По замечанию критика Луиса Барри, их смерть кладет конец эпохе модернизма. Следующий за модернизмом постмодернизм за основу своего творческого кредо во всех видах искусства – в первую очередь, в литературе – берет эклектику, шутку, игровой элемент, контаминирует стили, травестирует ставшие архетипичными сюжеты и образы. При том, что «модернисты относились к различаемому ими абсурду если не с отчаянием, то с полной серьезностью» [Толмачев, 2003, с.568], новое поколение уже находит в нем повод для иронии, смеха, а «литература строится на собственных руинах» [Бланшо, 2007, с.13].

Столкнувшийся с новой – постмодернистской – реальностью модернистский герой новейшей русской литературы (в данном контексте мы опираемся на творчество Вен. Ерофеева и В. Пелевина) оказывается в экзистенциальной западне и погружается в сон, который является попыткой ухода от ментально чуждой ему реальности. Фактически, этот герой – современная модификация, *обновленная версия* гофмановского Ансельма, заключенного под стекло постмодернистского мира, в котором остальные персонажи, окружающие протагониста, благополучно интегрировались и чувствуют себя в зоне комфорта.

Вспомним у Кафки: *«Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, (выделено нами – Н.ГХ, И.К) Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое»* [Кафка, 1999, с.353]. Категория модернистского абсурда переходит у Вен. Ерофеева в травестию, пародирование абсурдной ситуации, в которой обнаруживает себя преображенный герой Кафки, замученный непосильным рабочим графиком и преданный равнодушию окружающего потребительского мира. Проснувшись *«утром в чем-то неведомом подъезде (оказывается, сел я вчера на ступеньку в подъезде, по счету снизу сороковую, прижал к сердцу чемоданчик – и так и уснул)»* [Ерофеев, 2012, с.5-6]¹, герой-нарратор пускается в интеллектуальные рассуждения, где травестируется экзистенциальная дилемма *или-или*:

я только что подсчитал, что с улицы Чехова до этого подъезда я выпил еще на шесть рублей – а что и где я пил? и в какой последовательности? Во благо ли себе я пил или во зло? Никто этого не знает и никогда не узнает. Не знаем же мы до сих пор, царь Борис убил царевича Димитрия или наоборот? (с.6).

¹ Далее в круглых скобках указывается страница издания.

Таким образом, нарочито снижается драматизм и происходит переход от сакрального уровня (трагедия) к профанному, бытовому (трагикомедия). В репликах Венечки «*О, иллюзорность бедствия! <...> о, эфемерность!*» [там же] слышится фаустовский посыл (возможная аллюзия на вторую часть «Фауста»), а библейскому «Встань и иди» [Лк. 17: 19] вторит автопризыв «*Иди, Венечка, иди*» (с.6). Сев на Курском вокзале на поезд, следующий заведенным маршрутом – Москва-Петушки, – безбилетник Венечка, собирающийся как всегда задобрить вечно пьяного старшего ревизора Семеныча увлекательными притчами², имеет при себе набитый до отказа алкоголем чемоданчик, содержимое которого опорожняется по мере приближения к поворотной в сюжете и судьбе героя остановке на станции Орехово-Зуево.

Литераторы, обсуждающие феномен сна в романе Вен. Ерофеева, указывают как переход к онейрической теме главу «Орехово-Зуево»: «Параллельно с бредом алкогольного опьянения Венечка создает отдельную, онейрическую реальность в главах от “Орехово-Зуево” до “Покров-113-й километр”» [Компанеев, Брыкина, 2009, с.61].

Тем не менее, фрагментарные отсылки ко сну у героя-нарратора имеют место и до этого, что передается через погружение в насыщенный философскими сентенциями мир иллюзий и нарушение линейности времени. Сон, причем, как правило, *мертвецкий сон*, согласно венечкиной концепции, необходим, поскольку связан с «дерзанием» (с.51), избранничеством – своего рода инициационным обрядом-посвящением и последующим пробуждением-возрождением мифического героя:

Если вы так дерзнете – вас хватит кондрашка или паралич. Или даже нет, если бы вы дерзали так, как я в ваши годы дерзал, вы бы в одно прекрасное утро взяли бы и не проснулись. А я – просыпался, каждое утро почти просыпался – снова начинал дерзать (с.51).

Пытаясь доискаться ответов на загадки бытия, опираясь на императив разума систематизировать мир и свои действия в этом мире, Венечка, однако, в аргіогі бессистемном мире, погруженном в безысходность и абсурд, статистику основывает не на *дерзании-подвиге*, а на *дерзании-пьянстве*:

Например, так: к восемнадцати годам или около того я заметил, что с первой дозы по пятую включительно я мужаю, то есть мужаю неодолимо, а вот уже с шестой – Купавна-33-й километр – и включительно по девятую – размягчаюсь. Настолько размягчаюсь, что от десятой смежаю глаза, так же неодолимо (с.51-52).

Панацеей от «преодоления дремоты» (с.52) первоначально полагававший

² В эпизоде, описанном в главе «85-ый километр-Орехово-Зуево», ревизор Семеныч выступает в роли Шахриара: «*Семеныч выпил свою штрафную, крякнул и посмотрел на меня, как удав и султан Шахриар*» (с.98), а Венечка исполняет функцию *ночного сказителя* (по Борхесу) или Шахразады, и именно так обращается к нему Семеныч: «*Говори, говори, Шахразада!*» (с.98). Таким образом, фрагмент, предвещающий переход к сновидческой части, отсылает к сборнику сказок «1000 и одной ночи», переданному в постмодернистском дискурсе.

необходимость приема «*одиннадцатой дозы*» (с.52), но убедившийся в обратном, Венечка потчует читателя в главе «*Электроугли-43-й километр*» рецептами разнообразных алкогольных коктейлей, чтоб на отрезке «*43-й километр – Храпуново*» вернуться в благостном состоянии в вагон («*Тогда, после ста пятидесяти грамм российской, мне нравились эти глаза. Теперь, после пятисот кубанской, я был влюблен в эти глаза, влюблен, как безумец*» (с.61)) и обнаружить пропажу четвертинки российской, необходимой для приготовления «*Поцелуя тети Клавы*» (с.62), а также исчезновение ангелов, чья роль в романе весьма двойственна: с одной стороны, ангелы исполняют роль трикстера-двойника героя (см. главы «*Москва. Площадь Курского Вокзала*», «*Новогиреево – Реутово*» и др.) и, в то же время, хранителей, без которых герой окажется в ловушке кошмаров во сне и наяву, собьется с пути и погибнет.

Сон имеет биологический ритм и, согласно психологическим исследованиям, включает в себя пять последовательных стадий, начиная с первой стадии – легкого сна. «Во время этого легкого сна, который продолжается около двух минут, вы можете видеть фантастические образы, напоминающие галлюцинации» [Майерс, 2006, с.89]. Расширенную версию первой стадии сна представляет четвертая, или БДГ-сон, то есть стадия сновидений: «...быстрое движение глаз означает, что человек начинает видеть сон. Даже те люди, которые утверждают, что они никогда не видят снов, в 80 случаях из 100 припоминают, что им снилось, когда их будят на стадии БДГ-сна» [там же, с.291]. Примечательно, что «в отличие от неуправляемых снов первой стадии, сны на стадии БДГ бывают яркими и сюжетными» [там же], а также «сны на стадии БДГ – галлюцинации спящего ума – характеризуются образностью, эмоциональностью и эксцентричностью» [там же, с.296].

На первой стадии сна Венечка «*опрокидывается*» в сон, «*отдается мощному потоку грез и ленивой дремы*» (с.100) о прообразе Рая, «*златом веке*» – Петушках, где «*птичье пенье не молкнет ни ночью, ни днем, <...> ни зимой, ни летом не отцветает жасмин*» (с.100), и далее мир грез подводит к предчувствию желанной встречи: «*а что там в жасмине? Кто там, облаченный в пурпур и крученый виссон, смежил ресницы и обоняет лилии?..*» (с.100). Мир грез обрывается с движением поезда в предполагаемом направлении «*Орехово-Зуево – Крутое*», в котором разворачивается действие сна, характерное своей «образностью, эмоциональностью и эксцентричностью» [Майерс, 2006, с.296]. В новом – глубоком – сне разыгрывается революционный сценарий, травестирующий одновременно Великую Октябрьскую революцию с ее основными постулатами и будущие бархатные революции с их карнавальным характером и последующим кризисным исходом. Канцлером и теоретиком грядущей революции выступает неожиданно появившийся из кустов жасмина Вадя Тихонов, занятый разработкой тезисов, причем тема сна продолжает развиваться, фактически удваивая сон и придавая ему мистический характер:

- *До свидания, товарищ. Постарайся уснуть в эту ночь...*
- *Постараюсь уснуть, до свидания, товарищ* (с.101).

Пародирование сюжета Октябрьской революции утрируется в главе «Крутое – Воиново», где состоится «расширенный и октябрьский» (с.104) Пленум, на котором председательствует Венечка, отправляющий Тихонова писать декреты: *«Если ты хороший канцлер, садись и пиши декреты. Выпей еще немножко, садись и пиши»* (с.105). Хронология реальных исторических событий принимает карнавальный оттенок со следующей – исторически закономерной – последовательностью: *«Садись, пиши. А потом выпьем – и декларацию прав. А уж потом – террор. А уж потом – учиться, учиться, учиться...»* (с.105). Пленум закрывают с открытием магазина тети Шуры, а самоотводы и самовывдвижения анархичного *вождя революции* Венечки чередуют друг друга, пока он, подобно Понтию Пилату, не «умыл руки и допил перед всеми весь наш остаток российской» (с.110) и не пробудился к следующему – горячечному – сну.

Авторы статьи «Сновидческое миромоделирование в прозе В.В. Ерофеева» замечают, что «в таком приеме, как контроль над сновидениями, автор, на наш взгляд, скорее всего, идет от Гессе, у которого нет свойственной сновидениям сумеречности сознания, хотя его романы, как и у Ерофеева, строятся в формально-композиционном отношении на бреде и измененных состояниях сознания» [Компанеец, Брыкина, 2009, с.63]. Заметим, что *«лихорадочная, но прекрасная»* (с.106) сновидческая революция Венечки перекликается с *«жаркой, шикарной и в высшей степени симпатичной войной»* [Гессе, 1999, с.156], которую в «Магическом театре» ведет герой Гессе. Но если в обоих случаях утверждение, что *«то, что мы делаем, наверное, безумно, и все же, наверное, это хорошо и необходимо»* [Гессе, 1999, с.163], соответствует контексту происходящего, то цели разнятся. Для героя Гессе это – возрождение высокого идеала человеческой личности, грозящей *«превратиться в стереотип»* [Гессе, 1999, с.163], для Венечки – анархический бунт тревожного подсознания героя-интеллектуала (из модернистского дискурса), столкнувшегося с постмодернистской концепцией жизнеутверждающего абсурда. *«Один только я не разделял всеобщего оживления и веры в успех, я ходил меж огней с одною тревожною мыслью: почему это никому в мире нет до нас ни малейшего дела?»* (с.106), – задается вопросом Венечка, для которого экзистенциальные понятия тревоги и отчаяния усиливаются от состояния заброшенности в противоестественные для него обстоятельства нового мироустройства.

Слезы, сквозь которые Венечка вглядывается в абсолютную черноту за окном, – не результат катарсического очищения и обновления, а скорее – столкновения *«духовного порыва»* (с.112) с безысходностью, явившейся в образе сатаны-соблазителя, толкающего на суицид. Венечке, как и Гарри Галлеру из романа Гессе, удастся преодолеть соблазн «кончить все и сразу» [Кьеркегор, 2011, с.53] и все-таки ощутить подобие катарсиса: *«Я не очень сильно ударил себя по щеке, выпил еще три глотка – и прослезился. Со dna сердца взамен тревоги поднималась любовь»* (с.114). Тем не менее, иллюзорное обещание благополучного финала обрывается сном, и *«тут я снова задремал. Я уронил голову на плечо и до Петушков не хотел ее поднимать. Я снова отдался потоку...»* (с.115).

Появившийся в новом сне-кошмаре Сфинкс, задающий герою пять загадок и преграждающий дорогу в Петушки, – аллюзия на Сфинкса, испытывающего царя Эдипа. Каверзные загадки-ребусы, предложенные Сфинксом, «*длинный мозгляк*» (с.118) Венечка воспринимает как оскорбительные намеки:

На кого это он намекает, скотина? В туалет никогда не ходит? Пьет не просытаясь? На кого намекает, гадина?» (с.117), «*На кого теперь намекает, собака? Почему это брюнетки все в целости, а блондинки все сплошь изнасилованы?»* (с.117), «*Боже мой! Он что, с ума своротил, этот паршивый Сфинкс? Чего он несет? Почему это в Петушках нет ни А, ни Ц, а одни только Б? На кого он, сука, намекает?»* (с.118) или «*Боже ты мой! Откуда берутся такие Сфинксы? Без ног, без головы, без хвоста, да еще несут такую ахинею! И с такой бандитской рожей!.. На что он намекает, сволочь?..*» (с.119).

С точки зрения толкования и интерпретации сновидений кошмар Венечки с загадками Сфинкса – мозаика из обрывков воспоминаний, страхов, желаний и затаенного стыда. Первая загадка – отсылка к воспоминаниям, изложенным в главе «Чухлинка – Кусково» (с.23). Вторая загадка – страх потери чести. Третья загадка – страх Потерянного Рая (не доехать до Петушков). Четвертая загадка – отсылка к эпизоду в ресторане в начале поэмы (с.9-10). Пятая загадка – страх возвращения.

Третья, четвертая и пятая загадки составляют петлю Мебиуса, возвращая Венечку в Москву, на Курский вокзал и к очередному бредовому сну, оказавшемуся пророческим, в котором ему явится «*весь в соплях*» (с.130) царь Митридат с ножиком, которым он во сне будет убивать Венечку, чтобы тем самым подготовить финальную сцену убийства в подъезде дома недалеко от Красной Площади, до которой Венечка добрался впервые в жизни, стараясь скрыться от своих преследователей.

Бессмысленная жестокость убийства невинного человека, покинутого Богом и вопрошающего перед смертью «*Для чего, Господь, Ты меня оставил?»*» (с.138), утрируется передачей отвратительной сцены гибели зарезанного поездом в Лобне человека, над трупом которого дети издевались и «*схихотали над этой забавностью*» (с.138), подобно тому, как смеялись ангелы, наблюдая, как четверо неизвестных преследователей душат Венечку и пригвождают к полу, вонзив ему шило в самое горло:

Я не знал, что на свете есть такая боль, я скорчился от муки. Густая красная буква Ю распласталась у меня на глазах, и задрожала, и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду (с.139).

Поэму «Москва-Петушки» Вен. Ерофеев **закольцовывает** аллюзиями на кафкианский текст, начиная с отсылки к «Превращениям» и завершая отсылкой к «Процессу», финал которого перекликается с финалом ерофеевской поэмы:

Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал? К. поднял руки и развел ладони.

*Но уже на его горло легли руки первого господина, а второй
вонзил нож ему глубоко в сердце и повернул его дважды.
Потухшими глазами К. видел, как оба господина у самого
его лица, прильнув щека к щеке, наблюдают за развязкой.
– Как собака, – сказал он так, как этому позору суждено
было пережить его [Кафка, 1965, с.310].*

Заключение

Для героя-модерниста реальность постмодернизма с его трансгрессией – «жестом, обращенным на предел» [Фуко, 1994, с.117], – неприемлема и непереносима, и метафорой иной – понятной ему реальности, связанной с безграничной свободой, любимым бессмертными «разряженным ледяным воздухом» [Гессе, 1999, с.179], – становится алкоголь: «Вырывая героя из всех социальных структур, водка бросает его в почти ирреальный, деформированный его пьяным сознанием *гротескный* мир подмосковной электрички, где царит карнавальная вольность» [Зорин, 1989, с.257].

Если поколение битников проповедовало изменение и расширение сознания через прием наркотических средств, то для поколения «шестидесятников» путь к Богу открывал алкоголь, чему подтверждение можно найти в повести Андрея Битова «Человек в пейзаже», а российский литературный критик и эссеист Олег Дарк называет бутылку характерной и определяющей метафорой шестидесятых: «Любые значимые явления внешней или внутренней жизни мыслились шестидесятниками в алкогольных терминах: от гражданского противостояния до богоискательства <...> Алкогольный идеал – идеал одиночества, собутыльники случайны и временны, они меняются, а герой остается – до новой встречи» [Дарк, 1997, с.249].

В следующей *сновидческой* книге Вен. Ерофеева «Записки психопата» дана череда сновидений, в которых теряется авторское Я, а порой один сон перетекает в другой – прием, знакомый по неоконченному роману Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану» и продолженный в «Хазарском словаре» Милорада Павича.

Таким образом, наблюдая и анализируя с предложенной в статье конкретной точки зрения насыщенные онейрической составной тексты Вен. Ерофеева, мы видим, что они, во-первых, вбирают в себя множественные аллюзии на предыдущие тексты, а во-вторых, предвосхищают развороты этой составной как эффективного приема в текстах будущих, демонстрирующих умножение, в частности – в русской постмодернистской прозе, – разнородных и разнонаправленных форм и средств онейрического свойства, адресуемых как сознанию, так и подсознанию реципиента.

ИСТОЧНИКИ

- Гессе, Г., 1999. *Степной волк*. Харьков: Фолио.
Ерофеев, В.В., 2000. *Записки психопата*. Москва-Петушки. Москва: Вагриус.
Ерофеев, В.В., 2012. *Москва-Петушки*. Москва: СОЮЗ.
Кальвино, И., 2010. *Невидимые города*. Москва: Астрель.

- Кафка, Ф., 2010. *Америка. Новеллы*. Санкт-Петербург: Амфора.
Кафка, Ф., 1965. *Роман. Новеллы. Притчи*. Москва: Прогресс.
Липскеров, Д.М., 2000. *Последний сон разума*. Москва: Вагрус.
Пелевин, В., *Икстлан-Петушки. Рассказы*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-ixt/1.html>
Пелевин, В., *Спи*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-spi/1.html>

СПИСОК НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Бланшо, М., Зомбарт, В. и Канетти, Э., 2007. *Тень парфюмера*. Москва: Алгоритм.
Дарк, О., 1997. В.В.Е., или крушение языков. *Новое литературное обозрение*, 25, сс.246-262.
Зорин, А., 1989. Пригородный поезд дальнего следования. *Новый мир*, 5, сс.256-258.
Компанеец, В.В. и Брыкина, Н.Ф., 2009. Сновидческое миромоделирование в прозе В.В. Ерофеева. *Вестник Волгоградского государственного университета. Литературоведение. Журналистика*, 8, сс.59–67.
Кьеркегор, С., 2011. *Или-или*. Санкт-Петербург: Амфора.
Майерс, Д., 2006. *Психология*. Минск: Поппури.
Робиневич, Е.И., 2013. *Сны Пробужденных: сон и сновидения в культуре, религии, политике Тибета*. Екатеринбург: изд-во Гуманитарного ун-та.
Руднев, В.П., 2000. *Исследования по философии текста*. Москва: Аграф.
Скоропанова, И.С., 2007. *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта.
Толмачев, В.М., 2003. *Зарубежная литература XX века*. Москва: Академия.
Фуко, М., 1994. *Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. Санкт-Петербург: Спецлит.

REFERENCES

- Blanchot, M., Zombart, V. and Kanetti, E., 2007. *Ten' parfjumer'a [The perfumer's shadow]*. Moscow: Algoritm Publ. (in Russian).
Dark, O., 1997. V.V.E., ili krushenie yazykov [V.V.E., or the collapse of languages]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 25, pp.246-262. (in Russian).
Zorin, A., 1989. Prigorodnyy poezd dal'nego sledovaniya [Long-distance Com-muter Train]. *Novyy mir*, 5, pp.256-258. (in Russian).
Kompaneets, V.V. and Brykina, N.F., 2009. Snovidcheskoe miromodelirovanie v proze V.V. Erofeeva. [Dream World Modeling in the Prose of V.V. Yerofeyev]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Literaturovedenie. Zhurnalistika*, 8, pp.59–67. (in Russian).
Kierkegaard, S., 2011. *Ili-ili [Either-or]*. St. Petersburg: Amfora Publ. (in Russian).
Myers, D., 2006. *Psikhologiya [Psychology]*. Minsk: Poppuri Publ. (in Russian).
Robinovich, E.I., 2013. *Sny Probuzhdennykh: son i snovideniya v kul'ture, religii, politike Tibeta [Dreams of the Awakened: sleep and dreams in the culture, religion, politics of Tibet]*. Yekaterinburg: Humanitarian Univ. Publ. (in Russian).
Rudnev, V.P., 2000. *Issledovaniya po filosofii teksta [Research on the Philosophy of the Text]*. Moscow: Agraf Publ. (in Russian).
Skoropanova, I.S., 2007. *Russkaya postmodernistskaya literatura [Russian Post-modern Literature]*. Moscow: Flinta Publ. (in Russian).
Tolmachev, V.M., 2003. *Zarubezhnaya literatura XX veka [Foreign Literature of the XX Century]*. Moscow: Akademiya Publ. (in Russian).

Fuko, M., 1994. *Tanatografija jerosa: Zhorzh Bataj i francuzskaja mysl' serediny XX veka* [*The Thanatography of Eros: Georges Bataille and French Thought of the mid-20th century*]. St. Petersburg: Spetslit Publ. (in Russian).

ԵՐԱԶԱՅԻՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ ՎԵՆԵՐԻԿՏ ԵՐՈՖԵՅԵՎԻ ՊՈՆՏԻԿԱՅՈՒՄ

ՆԱՏԱԼԻԱ ԳՈՆՉԱՐ-ԽԱՆՁՅԱՆ, ԻՆԳԱ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ

Ամփոփում: Քնի, երազների թեման, լինելով բոլոր ժամանակների հաճախ արծարծված թեմաներից մեկը, մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել աշխարհում, իսկ մեր օրերում հատկապես արդիական է և հայտնվել է տարբեր գիտությունների ուսումնասիրության կենտրոնում (փիլիսոփայություն, մարդաբանություն, մշակութաբանություն, հոգեբանություն): Համաշխարհային գրականության ողջ պատմության ընթացքում բազմաթիվ և ամենատարբեր հեղինակների ստեղծագործություններում ներկայացվել են երազային մոտիվները՝ հեղինակին ընձեռելով ավելի լայն հնարավորություններ իրականության, իրենց ժամանակի և տարածության գաղափարական և գեղարվեստական ներկայացման համար: Այն բազմիցս և բազմազան եղանակներով իր արտացոլումն է գտել մասնավորապես ռուսական արձակի այնպիսի դասականների ստեղծագործություններում, ինչպիսիք են Դոստոևսկին, Տուրգենևը, Տոլստոյը, որոնց հաջորդում են Զամյատինը՝ «Մենք» վեպով, Բուլգակովը՝ «Վարպետը և Մարգարիտան» վեպով, ինչպես նաև այլ հեղինակներ՝ ընդհուպ ժամանակակից գրականության ներկայացուցիչներ՝ առաջին հերթին Վենեդիկտ Երոֆեևը, այնուհետ նաև մի շարք պոստմոդեռնիստ արձակագիրներ՝ Վ. Պելևինը, Յ. Մամլենը, Դ. Լիքսպետովը, Վ. Սոռոկինը, որոնք ընտրել են երազի թեման որպես իրենց պոետիկայի հիմնական տարրերից մեկը:

Սույն հոդվածի նպատակն է դիտարկել երազային մոտիվները ռուսական պոստմոդեռնիզմի ներկայացուցիչ, վերջին տասնամյակներում ուշադրության կենտրոնում գտնվող հեղինակի՝ Վենեդիկտ Երոֆեևի «Մոսկվա-Պետտուշկի» հանրահայտ պոեմում: Ուրվագծելով ընդհանուր գրական համատեքստը և ընդգծելով ռուսական նորագույն արձակի սոցիալ-մշակութային հատկանիշները՝ հոդվածում փորձ է կատարվում փոխկապակցել միջառարկայական հետազոտությունները, մասնավորապես հոգեբանության որոշ սկզբունքներ՝ բացահայտելով միջմշակութային միֆի ինտերտեքստային կապերը, անցկացնելով զուգահեռներ և այդպիսով մեկնաբանելով մեր օրերի գրական տեքստը:

Բանալի բառեր – *քուն, երազ, զգայապատրանք, երազային մոտիվներ գրականության մեջ, պոստմոդեռնիզմ, միջտեքստային կապեր, Երոֆեև, «Մոսկվա-Պետտուշկի»*

**СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА СОЧЕТАНИЙ
«НЕОПРЕДЕЛЕННОЕ МЕСТОИМЕНИЕ + ПРИЛАГАТЕЛЬНОЕ»****ДИАНА ГАЗАРОВА**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности функционирования неопределенных местоимений с *-то* в сочетании с прилагательными. В данных сочетаниях местоимения выражают относительную, частичную неопределенность. В статье представлены три типа сочетаний: 1) сочетания неопределенных местоимений-субстантивов с прилагательными (*что-то ужасное*); 2) сочетания неопределенных местоимений-адъективов с прилагательными-определениями (*какой-то новый документ*) и 3) сочетания неопределенных местоимений-адъективов с прилагательными-предикатами (*она сегодня какая-то грустная*). В первом и втором типах сочетаний неопределенность ослабевает благодаря тому, что говорящий способен назвать признаки описываемого явления, однако само явление остается невыявленным. Границы неопределенности сужаются при сохранении неопределенности референта. В третьем типе сочетаний говорящий не уверен в точности номинации самого признака, местоимения выполняют роль маркеров неопределенности проявления определенного, известного признака. В основном в таких случаях употребляются прилагательные, содержащие значение отхода от нормы, несоответствия стандарту. Неопределенные местоимения указывают на непрототипическое проявление признака, именно поэтому так часты сочетания неопределенных местоимений с прилагательными, имеющими в своем значении сему нестандартности, необычности. В основном это отрицательные контексты (*Он вообще какой-то странный; Ты сегодня какой-то злой*). Во всех рассматриваемых типах сочетаний неопределенных местоимений с прилагательными неопределенные местоимения указывают на прагматическое значение высказывания, на частичную неопределенность, когда неопределенность конкретизируется. В первых двух типах неопределенен референт, в третьем типе неопределенен признак определенного референта.

Ключевые слова: *неопределенные местоимения-субстантивы, неопределенные местоимения-адъективы, относительная неопределенность, референт, прагматическое значение высказывания*

**SEMANTICS AND PRAGMATICS OF COMBINATIONS
«INDEFINITE PRONOUN + ADJECTIVE»****DIANA GAZAROVA**

Abstract. The article examines the features of the functioning of indefinite pronouns with *-to* in combination with adjectives. In these combinations, pronouns express relative, partial indefiniteness. The article presents three types of combinations: 1) combinations of indefinite substantive pronouns with adjectives (*что-то ужасное*); 2) combinations of indefinite adjective pronouns with attributive adjectives (*какой-то*

новый документ) and 3) combinations of indefinite adjective pronouns with predicate adjectives (*Она сегодня какая-то грустная*). In the first and second types of combinations, indefiniteness is weakened due to the fact that the speaker is able to name the signs of the described phenomenon, but the phenomenon itself remains unidentified. The boundaries of indefiniteness are narrowed while the indefiniteness of the referent remains unchanged. In the third type of combinations, the speaker is not sure of the accuracy of the quality's nomination itself; pronouns act as markers of indefiniteness in the manifestation of a definite quality. Basically, in such cases, combinations of indefinite pronouns are possible with adjectives that contain in their meaning a deviation from the norm and from the standard. Indefinite pronouns indicate a non-prototypical manifestation of a quality, that's why combinations of indefinite pronouns with adjectives that have in their meaning a sense of non-standardity and unusualness are so common. These are mostly negative contexts (*Он вообще какой-то странный; Ты сегодня какой-то злой*). In all three types of combinations of indefinite pronouns with adjectives indefinite pronouns indicate the pragmatic meaning of the statement, partial indefiniteness, when the indefiniteness is specified. In the first two types the referent is indefinite, in the third type the quality of a definite referent is indefinite.

Keywords: *indefinite substantive pronouns, indefinite adjective pronouns, relative indefiniteness, referent, pragmatic meaning of the statement*

Введение

Неопределенные местоимения (НМ) выражают не только собственно неопределенность, но и относительную неопределенность, когда границы неопределенности могут быть сужены. В подобных сочетаниях происходит некоторая конкретизация объекта, явления, в результате чего неопределенность ослабевает, однако объект по-прежнему остается неидентифицированным. Ср.: *Что-то странное происходило в нашем районе* (С. Довлатов); *Пахло чем-то знакомым, приятным, но не съедобным* (Л. Улицкая); *Политика, однако, уже наскучила – хотелось чего-то светлого и позитивного* (В. Пелевин); *Трудно понять, что именно обсуждается, что-то философское, неконкретное, больше всего это походит на судилище* (Д. Гранин); *Показывали что-то ужасное: тяжелое, жесткое, цвета печной заслонки* (И. Грекова).

В подобных случаях мы видим трудность в идентификации, вычлениении самого объекта и одновременно возможность назвать его признаки, свойства.

В сочетаниях НМ с прилагательными мы можем говорить о выражении частичной, относительной неопределенности, поскольку прилагательное ограничивает рамки неопределенности, референт остается невыявленным, однако приобретает конкретные признаки, выражаемые прилагательными. В статье рассматриваются сочетания НМ с *-то*. Лингвисты относят данные местоимения к фиксированно-неопределенным, когда референт фиксирован, но неизвестен (в отличие от нефиксированно-неопределенных местоимений с *-нибудь*). «Элемент X неизвестен отправителю, но фиксирован (до момента речи), X – определенное лицо, но кто именно – говорящему неизвестно» [Левин, 1973, с.116]. М. Хаспельмат называл местоимения с *-то* конкретными неизвестными [Haspelmath, 1997, p.65]. В статье представлены случаи употребления именно этих –

фиксированно-неопределенных – местоимений с *-то* в сочетании с прилагательными, когда фиксированность референта предполагает возможность назвать его признаки при сохранении неопределенности самого референта.

Основная часть

Среди сочетаний НМ с прилагательными мы выделим три основных типа сочетаний, в которых мы можем говорить о выражении относительной, частичной неопределенности.

Неопределенное местоимение-субстантив + прилагательное

Данные сочетания частотны, когда говорящий не в состоянии выразить происходящее с ним ввиду необъяснимости самого явления, однако при этом он может назвать признаки данного явления:

Старшина остановился, уже почувствовав что-то скверное в намерениях командира, но еще не понимая что (В. Быков); *В свете фонаря на земле лежало что-то круглое и темное, с зеленоватым отливом, плохо различимое с двенадцатого этажа* (В. Пелевин).

В подобных предложениях часто употребляются слова, подчеркивающие внутреннее чутье говорящего, его ощущение того, что что-то происходит, он просто не может пока подобрать своему состоянию подходящего названия.

В большинстве случаев подобное употребление переходит в катафорическое с последующим объяснением, указанием признаков референта:

В Кате, хоть ей было под сорок, действительно было что-то цыплячье: круглые глаза на белесой перистой головке, тонкая шея, длинный нос клювиком (Л. Улицкая); *В его манерах появилось что-то аристократическое. Какая-то пресыщенность и ленивое барство* (С. Довлатов); *Это что-то невероятное: круто взбитые белки, плавающие в сладком английском соусе* (Д. Рубина); *Было холодно. Он лежал на чем-то жестком. Это было похоже на дрова.* (Е. Водолазкин);

В подобных употреблениях, несмотря на дальнейшую катафору, на указанные признаки описываемого явления/предмета/объекта, либо сам референт остается невыявленным, либо говорящий не уверен в том, что правильно выявил, распознал его, и именно поэтому использует НМ. Можно сказать, что местоимения выполняют роль маркера неуверенности говорящего в достоверности сообщаемого, в достаточных сведениях для идентификации референта.

Как пишет Н.Д. Арутюнова, «всякого рода девиации, непредвиденное развитие событий и непредсказуемые действия человека составляют богатый материал для лексики. Девиации в развитии событий скрывают неопознанные компоненты. Человек не может их определить, а следовательно, и назвать. Он не ведает причин случайного. Их как бы вообще не существует. Случай на то и случай, что его можно бояться, на него можно надеяться, но его нельзя предвидеть и поэтому нельзя избежать» [Арутюнова, 1995, с.185].

В сочетаниях НМ с прилагательными возможна различная степень спаянности компонентов. Бывают случаи, когда местоимение и определение настолько тесно связаны, что невозможно их отделить или убрать один из компонентов. Ср.: *Что-то было фальшивое во всем складе их*

семейного быта. (Л.Н. Толстой).

В других случаях возможно удаление одного из компонентов (чаще всего неопределенного местоимения):

*Видно, с Лизой случилось **что-то страшное**, отчего все планы ее рухнули* (А. Иванов); *Предчувствие **чего-то хорошего** охватило его* (В. Шукшин); *Он раскрыл томик — от листов едва уловимо пахнуло **чем-то свежим, незнакомым** — и нашел нужное стихотворение* (Г. Яхина).

В данных примерах мы можем с легкостью убрать НМ. В подобных случаях местоимение семантически (но не синтаксически или прагматически) избыточно, так как основная смысловая нагрузка лежит на прилагательном.

В некоторых случаях возможно и удаление прилагательного, но при этом возникает значение собственно неопределенности и исчезает характеристика явления. Ср. в стихотворении А. Ахматовой «Музыка»:

*В ней **что-то чудотворное** горит,
И на глазах ее края гранятся.
Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся.*

Без прилагательных смысл предложений представляется в известном отношении незавершенным, недосказанным. Как отмечает В.И. Фурашов, устранение одного из компонентов сочетания дает в распоряжение лингвиста «отрицательный языковой материал» [Фурашов, 1989, с.89]. В большинстве случаев употребления неопределенных местоимений с прилагательными присутствует невозможность идентификации явления при вычленении его свойств:

*Братья писатели, в нашей судьбе **что-то лежит роковое*** (А. Чехов); *Показывали **что-то ужасное**: тяжелое, жесткое, цвета печной заслонки* (И. Грекова).

Особенность сочетаний НМ-субстантивов с прилагательными заключается в том, что в подобных случаях говорящий обычно может назвать признаки явления (объекта, предмета), однако затрудняется назвать само явление (объект, предмет).

Неопределенное местоимение-адектив + прилагательное-определение

Это сочетания, в которых прилагательные используются в роли определения:

*А по телевизору идут **какие-то неторопливые прошловековые** передачи, а на часах полтретьего Нового Века* (Е. Гришковец); *И Линда небрежно предъявила официанту **какой-то маленький гляцевый** документ* (С. Довлатов); *По телевизору вещал **какой-то резкий, очень знакомый женский** голос* (Л. Петрушевская).

В подобных употреблениях говорящий способен назвать признаки предмета/явления, но не способен идентифицировать референт полностью, здесь мы тоже можем говорить о сужении неопределенности:

*Он решал **какую-то трудную задачу** и решить должен был быстро, теплоход, приткнувшийся к синему дебаркадеру, уже начинал отшварто-*

вываться (В. Астафьев); *В самом шарике — маслянистая жидкость. Какие-то дешевые духи* (В. Вешунов).

Эти случаи также демонстрируют относительную, частичную неопределенность, когда говорящий посредством НМ указывает на недостаточность сведений об описываемом явлении. НМ в подобных сочетаниях может выражать и незначительность, нерелевантность, факультативность неопределенности:

Он поправлял ее произношение, для вида бормотал какую-то нравоучительную чепуху, но сам желал лишь одного: чтобы Клара читала дальше (Г. Яхина).

В сочетаниях НМ с определениями-конкретизаторами возможны и отношения сравнения, когда местоимение равнозначно «подобно», «словно», «вроде», «похожий на ...» и т.п. Это те случаи, когда говорящий затрудняется подобрать точное слово или не уверен, что нашел нужное имя, или определение к нему, или верную оценку. М.А. Шелякин так сформулировал это значение: значение «неполного сходства с обозначенным предметом, признаком, – неясного для говорящего по разновидности предметной отнесенности» [Шелякин, 1978, с.16]. Е.В. Падучева говорит о значении «неточность номинации, в которой говорящий отдает себе отчет как о разновидности значения неизвестности» [Падучева 1985, с.211]: *На лице его было какое-то неловкое, беспомощное выражение, и разговор о поездке оборвался* (И. Муравьева).

Неопределенное местоимение-адъектив + прилагательное-предикат

В подобных употреблении говорящий как бы не осмеливается употребить определение без местоимения, назвать признак в полной мере, он лишь делает осторожное предположение о том, что состояние, описываемое им, похоже в большей или меньшей степени на тот или иной признак.

Вообще стал Ганя какой-то строптивый. Звали куда-нибудь: на свадьбу поиграть – отказывался. (В. Шукшин); *Боже, какая ужасная прическа, одежда дурацкая, а жесты... какие-то мелкие, пошлые...* (Е. Гришковец).

В отличие от сочетаний НМ-адъективов в предыдущей подгруппе (*решал какую-то трудную задачу*) и, тем более, в отличие от сочетаний НМ-субстантивов с прилагательными (*На земле лежало что-то круглое и темное*), когда говорящий уверен в номинации признаков, но не уверен в идентификации самого референта, в данных употреблении говорящий не уверен в номинации признака, а не референта.

Он такой огромный, неловкий, какой-то... стеснительный: одно плечо выше, другое — ниже... (Д. Рубина)

Например, сравним два предложения: (1) *Она разговаривала с каким-то грустным человеком* и (2) *Она вернулась с работы какой-то грустной*. В примере (1) говорящему неизвестен референт (кто именно этот человек), однако он уверен в номинации признака и качества референта, в примере же (2) говорящий не уверен, сомневается в точности номинации признака.

Как отмечает О.П. Ермакова, в подобных случаях «местоимение ука-

зывает на неуверенность оценки говорящим, сдвинутость характеристики к другому признаку или на сходство данного объекта с истинным носителем этого признака» [Ермакова, 1986, с.57].

И почему-то все они, даже самые страшные, казались невинными, какими-то... кукольными, хотя знаю, что все они произошли в действительности (Д. Рубина); *Мораль стала иная — какая-то... чукотская, что ли?* (Е. Лукин); *Я понимаю, что ты шутишь, но вот твои глаза... они стали какими-то чужими, что ли* (Е. Сухов).

В подобных сочетаниях говорящий не уверен в полноте проявлении признака и потому предваряет номинацию признака употреблением НМ. Здесь мы можем говорить о том, что местоимения являются в некотором роде деинтенсификаторами признака, выражаемого прилагательным.

Н.Д. Арутюнова, рассматривая явление неопределенности признака в русском дискурсе, указывает на условия употребления неопределенных местоимений с прилагательными. Во-первых, употреблению неопределенного местоимения (в позиции предиката) с прилагательным благоприятствует вариативность признака. «Если признак не допускает варьирования и поэтому не образует класса, НМ (*неопределенное местоимение*) не может быть употреблено: *Юбка была *какая-то* черная (белая). Однако как только цвет утрачивает четкие границы, растягиваясь в спектр, появление НМ возможно: юбка была *какая-то* грязно-белая» [Арутюнова, 1995, с.184].

У нее были густые волосы, очень светлые, какие-то золотистобелые, не знаю, как иначе сказать (В. Белоусова).

В качестве другого характерного для НМ контекста Н.Д. Арутюнова отмечает нарушение стереотипа. «НМ регулярно сочетаются с прилагательными и наречиями, обозначающими отклонение от нормы, но его не конкретизирующими, такими, как *странный, чудной, таинственный, загадочный, особенный, необыкновенный, неопределенный, несуразный* и т.п. Неопределенность значения задает наличие вариантов, а НМ делает из них условный выбор. <...> Сочетания НМ с прилагательными, указывающими на соответствие стандарту, неупотребительны: **какой-то* понятный (*объяснимый, обычный*)» [Арутюнова, 1995, с.186]. Происходит рассогласование: *какой-то* означает неопределенность, а стандарт всегда определен.

- *Ленка внимательно всматривалась в фотографию. — Не знаю. Простото медсестра. — Да? Какая-то странная.* (А. Геласимов); *Он какой-то ненаблюдательный был и задумчивый в отношении того, например, чтобы сравнить себя и кого-то другого* (А. Слаповский); *Мне именно страшно было за Валюна. Какой-то неустойчивый, незащищенный...* (И. Грекова); *Он очень изменился там. Стал каким-то каменным* (И. Муравьева).

Неопределенное местоимение указывает на непрототипическое проявление признака, именно поэтому так часты сочетания неопределенных местоимений с прилагательными, имеющими в своем значении сему нестандартности, необычности.

Поскольку отход от нормы большей частью расценивается как явление негативное, для НМ характерны отрицательные (в оценочном смысле)

контексты [Арутюнова, 1995, с.186].

— *Он странный, да?* — *Айя кивнула на собор. Она сидела, вытянув и скрестив ноги в джинсах, все еще похожая на мальчика, хотя мягкий ежик ее волос уже стал завиваться на висках и затылке.* — **Какой-то неуравновешенный** (Д. Рубина); *Все-таки ты какой-то нерасторопный, Вася!* (А. Купер); *Сегодня дочь казалась какой-то скучной, старше своих лет* (Б. Екимов).

В положительных контекстах сочетание неопределенного местоимения и определения указывает на отход от нормы. Так, например, пресуппозицией высказывания **Оля сегодня какая-то красивая** является: обычно Оля не бывает красивой. Можно сказать, что негативным бывает либо контекст, либо пресуппозиция.

До этого я ни разу в городе не бывал, и он меня просто поразил. [...] *Я бродил по улицам, словно лунатик, глазел на роскошные витрины, на машины и на людей. Все вокруг казалось мне **каким-то особенным и важным**.* (М. Милованов); *На мои вопросы, что за радостное известие он получил, отмахнулся, взгляд его стал **каким-то победным** и в то же время отсутствующим* (А. Кучаев).

Во всех случаях употребления местоимений с прилагательными мы имеем дело с выражением относительной, частичной неопределенности, поскольку прилагательное суживает границы сферы определенности: явление, объект, лицо приобретают конкретные признаки и при этом остаются невыявленными. В основном сочетания НМ возможны с прилагательными, содержащими в своем значении отход от нормы, несоответствие стандарту. В сочетаниях с определениями неопределенные местоимения указывают на особое, непрототипическое – и потому неизвестное – проявление известного, определенного признака.

Выводы

В сочетаниях НМ с прилагательными происходит сужение границ неопределенности. В подобных сочетаниях мы можем говорить о выражении относительной, частичной неопределенности. Говорящий способен идентифицировать и назвать признаки референта, но в одном случае (сочетания НМ-субстантивов с прилагательными и сочетания НМ-адъективов с прилагательными-определениями) референт остается невыявленным, неидентифицированным, а в другом случае (сочетания НМ-адъективов с прилагательными-предикатами) местоимения выполняют роль смягчителей, эвфемизмов, деинтенсификаторов признака, когда говорящий затрудняется назвать признак, он лишь фиксирует отход от нормы. В подобных употреблениях местоимения выражают не неопределенность, а неопределенное проявление определенного признака, неопределенность, невыявленность причины возникновения данного признака у референта.

СПИСОК НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Арутюнова, Н.Д., 1995. Неопределенность признака в русском дискурсе. В кн.: Н.Д. Арутюнова и Н.К. Рябцева, ред. *Логический анализ языка. Истина и истинность в культуре и языке*. Москва: Наука, сс.182-189.

Ермакова, О.П. Семантика, грамматика и стилистическая дифференциация местоимений. В кн.: Д.Н. Шмелев, ред. *Грамматические исследования. Функционально-стилистический аспект. Суперсегментная фонетика. Морфологическая семантика*. Москва: Наука, сс.146-157.

Левин, Ю.И. О семантике местоимений. В кн.: Левин Ю.И. *Проблемы грамматического моделирования*. Москва: Наука, сс.108-121.

Падучева, Е.В., 1985. *Высказывание и его соотносительность с действительностью (Референциальные аспекты семантики местоимений)*. Москва: Наука.

Фурашов, В.И., 1989. Шкала атрибутивной валентности местоименных существительных. В кн.: А.Б. Пеньковский, ред. *Русские местоимения: семантика и грамматика*. Владимир: Изд-во Владимирского государственного педагогического института, сс.82-92.

Шелякин, М.А., 1978. О семантике и употреблении неопределенных местоимений в русском языке. В кн.: М.А. Шелякин, ред. *Ученые записки Тартуского университета*. Тарту: Изд-во Тартуского государственного ун-та. Вып. 442, сс.3-22.

Haspelmath, Martin, 1997. *Indefinite pronouns*. Oxford: Oxford university press.

REFERENCES

Arutjunova, N.D., 1995. Neopredelennost' priznaka v russkom diskurse [Uncertainty of a sign in Russian discourse]. In: N.D. Arutjunova and N.K. Rjabceva, ed. *Logicheskij analiz jazyka. Istina i istinnost' v kul'ture i jazyke [Logical Analysis of Language. Truth and Verity in Culture and Language]*. Moscow: Nauka Publ., pp.182-189. (in Russian).

Ermakova, O.P. Semantika, grammatika i stilisticheskaja differenciacija mestoimenij. In: D.N. Shmelev, ed. *Grammaticheskie issledovanija. Funktsional'no-stilisticheskij aspekt, Supersegmentnaja fonetika. Morfologicheskaja semantika [Studies in grammar: Stylistics – the functional aspect. Supersegmental phonetics. Morphological semantics]*. Moscow: Nauka Publ, pp.146-157. (in Russian).

Levin Ju.I. O semantike mestoimenij [About the semantics of pronouns]. In: Levin Ju.I., *Problemy grammaticheskogo modelirovanija [Grammatical modeling problems]*. Moscow: Nauka Publ, pp.108-121. (in Russian).

Paducheva, E.V., 1985. *Vyskazyvanie i ego sootnesennost' s dejstvitel'nost'ju (Referencial'nye aspekty semantiki mestoimenij) [Statement and its relation to reality (Referential aspects of the semantics of pronouns)]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian).

Furashov, V.I., 1989. Shkala atributivnoy valentnosti mestoimennykh sushchestvitel'nykh [Scale of attributive valence of pronominal nouns]. In: A.B. Pen'kovskiy, ed. *Russkie mestoimeniya: semantika i grammatika [Russian pronouns: semantics and grammar]* Vladimir: Publishing House of the Vladimir State Pedagogical Institute, pp.82-92. (in Russian).

Sheljakin, M.A., 1978. O semantike i upotreblenii neopredelennykh mestoimenij v russkom jazyke [About semantics and usage of indefinite pronouns in Russian]. In: M.A. Sheljakin, ed. *Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta [Scientific notes of Tartu University]*. Tartu: Tartu State Univ. Publ. Vol. 442, pp.3-22. (in Russian).

Haspelmath, Martin, 1997. *Indefinite pronouns*. Oxford: Oxford University Press. (in English).

«ԱՆՈՐՈՇ ԴԵՐԱՆՈՒՆ + ԱԾԱԿԱՆ» ՀԱՄԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԻՄԱՍՏԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԳՈՐԾԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԴԻԱՆԱ ԳԱԶԱՐՈՎԱ

Անփոփում: Հոդվածում քննվում են անորոշ դերանունների (-*то* վերջածանցով) գործառական առանձնահատկությունները ածականների հետ համակցություններում: Այս պարագայում դերանուններն արտահայտում են հարաբերական, մասնակի անորոշություն: Ներկայացված են երեք տեսակի համակցություններ՝ 1) անորոշ գոյականական դերանուն և ածական (*что-то ужасное*); 2) անորոշ ածականական դերանուն և ածական որոշիչ (*какой-то новый документ*) և 3) անորոշ ածականական դերանուն և պրեդիկատ ածական (*Она сегодня какая-то грустная*): Առաջին և երկրորդ տիպի համակցություններում անորոշությունը թուլանում է այն պատճառով, որ բանախոսը կարողանում է անվանել նկարագրվող երևույթի հատկանիշները, բայց ինքնին երևույթը մնում է չբացահայտված: Անորոշության սահմանները նեղացվում են, մինչդեռ ռեֆերենտի անորոշությունը մնում է անփոփոխ: Երրորդ տեսակի համակցություններում բանախոսը վստահ չէ բուն հատկանիշի անվանման ճշգրտությանը. դերանունները հանդես են գալիս որպես որոշյալ հատկանիշի դրսևորման անորոշության նշիչներ: Հիմնականում նման դեպքերում հնարավոր են անորոշ դերանունների համակցություններն այն ածականների հետ, որոնք արտահայտում են շեղում նորմայից, ստանդարտին անհամապատասխանություն: Անորոշ դերանունները ցույց են տալիս հատկանիշի ոչ նախատիպային դրսևորում, այդ իսկ պատճառով այնքան տարածված են անորոշ դերանունների համակցությունները այն ածականների հետ, որոնք արտահայտում են ոչ ստանդարտության և անսովորության իմաստ: Հիմնականում դրանք բացասական համատեքստեր են (*Он вообще какой-то странный; Ты сегодня какой-то злой*): Դիտարկվող երեք տեսակի համակցություններում անորոշ դերանունները ցույց են տալիս ասույթի պրագմատիկ իմաստը, մասնակի անորոշությունը, երբ անորոշությունը հստակեցվում է: Առաջին երկու դեպքերում անորոշ է ռեֆերենտը, երրորդում՝ անորոշ է որոշյալ ռեֆերենտի հատկանիշը:

Բանալի բառեր – *անորոշ դերանուններ (գոյականականներ), անորոշ ածականական դերանուններ, հարաբերական անորոշություն, ռեֆերենտ, ասույթի գործարանական իմաստը*

**ЭМОТИВНОСТЬ МОНОЛОГА ПОЗДНЫШЕВА
В ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА»****ГАЯНЕ ОГАНЕСЯН**

Аннотация. В работе рассматривается текст повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната». В этом произведении речь главного персонажа передана преимущественно через форму монолога. Это создает особое грамматическое построение высказываний, стиль. Внутренние переживания героя находят отражение в языке: психология говорящего формирует особенности его речи. Главной психологической характеристикой монолога Позднышева мы считаем его эмоциональность, экспрессивность, что выражается в речи эмотивными средствами. В работе отмечается разница в понимании терминов «эмоциональность» и «эмотивность». Мы касаемся художественных средств поэтической речи – эмотивных средств – которые помогают выразить высокую экспрессию речи. Эти фигуры могут нести в себе эксплицитно выраженную эмоциональную окраску, но также могут выражать эмоцию, вступая в контекстуальные связи, различные конфигурации и сочетания. Эмотивность речи может выстраиваться и на словообразовательном, и на лексическом, и на синтаксическом – согласовательном, контрастном, сочетаемом – уровнях. В произведении присутствует изменение психологических состояний персонажа, что замечается и в сюжете, и в его речи: это сочетание слов, лексическое наполнение фразы, ее технические характеристики – длина, темп, объем. Сопряженность этих элементов выступает в виде определенной системной характеристики этого текста.

Ключевые слова: *«Крейцера соната», эмотивность, монолог, фигура речи*

**EMOTIVENESS OF POZDNY SHEV'S MONOLOGUE
IN L.N. TOLSTOY'S "KREUTZER SONATA" NOVEL****GAYANE HOVHANNESYAN**

Abstract. The work examines the text of the story "Kreutzer sonata" by L.N. Tolstoy. In this work the speech of the main character are conveyed through the form of monologue. This creates the appropriate structure of expression, grammatical structure of statements, and style. The hero's inner experiences are reflected in language: the psychology of the speaker shapes the characteristics of his speech. We consider the main psychological characteristic of Pozdnyshchev's monologue to be its emotionality and expressiveness, which is described through emotive means. The work notes the difference in the understanding of the terms «emotionality» and «emotivity». We touch upon the artistic means of poetic speech – emotive means – which helps to build high expression of speech. This figures can externally, explicitly, carry a pronounced emotional coloring, but they can also express emotion by entering into contextual connections, various configurations and combinations. The emotiveness of speech can be built at the word-formative, lexical, and syntactic – concordance, contrasting, combinability – levels. In the work there

is a changing of the character's psychological states, which is noticeable both in the plot and in the speech: this is a combination of words, the lexical content of a phrase, its technical characteristics – length, tempo, volume. The conjugation of these elements certain the systemic characteristics of this text.

Keywords: *“Kreutzer sonata”, emotiveness, monologue, figure of speech*

Введение

В нашей статье мы исследуем повесть Л.Н. Толстого «Крейцера соната». Произведение затрагивает проблемные стороны человеческой жизни, и взгляды писателя, выраженные в ней, достаточно категоричны. Ученые часто обращаются к изучению этого текста. В основном исследуется идейная часть произведения, его моральная и философская тема. Что касается языка произведения, то исследователи зачастую отмечают публицистичность стиля, необходимую автору для выражения его взглядов. С точки зрения эмоциональности повесть рассматривалась крайне редко. Именно к этой части текста – не публицистической стороне его стиля, а эмотивной – мы и обращаемся. Язык персонажа и вправду эмоционален. В речи Позднышева отражается ход его мыслей, через который он убеждает себя в измене жены и необходимости наказать ее. Эта логика (выстраивания собственной теории, подмены понятий, объяснения фактов в субъективном ключе и поисков выхода из сложившейся ситуации) отражена в соответствующих фигурах речи персонажа. Их описание и приводится в нашей работе.

Основная часть

«Крейцера соната» – произведение, которому посвящались и отдельные труды, оно также рассматривалось в рамках общих исследований позднего творчества Толстого. Повесть написана в течение двух лет, с 1887-го по 1889-ый годы. Несмотря на определенную нравоучительную интонацию текста, произведение вызывает живой интерес, поскольку посвящено теме любви и брака. Оно эмоционально, обладает глубоким психологизмом и своей особой художественной формой. Хотя повесть часто и сравнивают с трактатами Толстого, говорят о публицистичности ее стиля, тем не менее это произведение прежде всего художественное. Как отмечал Л.С. Выготский, «искусство отличается от науки только своим методом, т.е. способом переживания, т.е. психологически» [Выготский, 1968, с.48].

Главный герой повести Позднышев говорит обо всем крайне критично, не жалея красок. Основное обвинение, бросаемое в лицо людям, – это то, что они совершенно извратили и испортили то святое, что изначально вкладывалось в идею любви (не только между полами, но любви вообще между людьми). Эмоциональность героя обусловлена тем, что в прохождении им самим этого пути он пошел на самый крайний шаг – убийство, и теперь это не может его не мучить, и он, найдя в попутчике слушателя, анализирует случившееся.

Особенностью «Крейцеровой сонаты» является то, что она оформлена в виде монолога главного героя. В произведении главная сюжетная

канва передается через пересказ Позднышева. Оформление этого монолога – это есть тот самый глубокий толстовский текст, который можно рассматривать и непременно находить в нем новое. В своей работе мы рассматриваем, какими способами выражаются в языке позднышевского монолога его переживания. Монолог не прерывается или прерывается редко, поэтому в нем может нарастать эмоциональный фон. Характерной особенностью речи Позднышева является преувеличение (например, в цифрах, которые он приводит, о них мы еще скажем). В повести нет акцента на внешнюю характеристику персонажа, мы знаем только, что он «с очевидно преждевременно поседевшими волосами» [Толстой, 1953, 12, с.5]¹. Более подробно описываются его внутренние переживания: напряжение, в которое он приходит, рассказывая свою историю. Его голос Толстой описывает как внушительный и приятный, несмотря на то что с нами фактически говорит убийца: «Он беспрестанно менял позы, – пишет автор, – то снимал шапку, то надевал ее, и лицо его *странно* (здесь и далее выделено мною – Г.О.) *изменялось в той полутьме, в которой мы сидели*» (с.19). То, что *странно* изменялось лицо, – свидетельство внутренних изменений, которые происходят в Позднышеве. Он находится в моменте своего «пробуждения» («простите»), которое он говорит на прощание автору – это христианское «простите»). Позднышевскому монологу и вообще монологам толстовских персонажей (известны их внутренние монологи) посвящены статьи и книги [Виноградов, 1939; Шкловский, 1963; Успенский, 2000; Ковалев, 1983 и др.]. Монологу Позднышева посвящена в том числе работа М.К. Милых [1978], где автор детально рассматривает его грамматическую структуру, через которую осуществляется описание прошлого опыта персонажа и выстраивается связь с его настоящим.

Интересно также высказался Чернышевский о монологах толстовских персонажей:

Внимание графа Толстого, – пишет Чернышевский, – более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, <...> подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь...; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем. Графа Толстого всего более занимает сам психический процесс, его формы, его законы, **диалектика души**, чтобы выразиться определительным термином [Чернышевский, 1951, с.23].

В состоянии слияния своих представлений с действительными ощущениями находится и наш персонаж.

¹ Далее цитаты из произведения приводятся по указанному изданию и тому. В круглых скобках будет указана страница.

В монологе Позднышева есть два пласта². В первом он рассказывает о событиях, передает диалоги, которые имел с женой, окружением. А во втором он передает свои мысли о происходящем, задается вопросами, пытается на них ответить. Этот слой и есть та самая почва, которая вскормила его ослепляющую ревность, приведшую к тому, что он в порыве ненависти убил жену. Прозрение настает, только когда он видит свою жену в гробу. Это очень трогательное описание. Он говорит:

Только тогда, когда я увидел ее мертвое лицо, я понял все, что сделал. Я понял, что я, я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная и что поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя. Тот, кто не пережил этого, тот не может понять (с.77).

«Позднышева можно отнести к застревающему, параноическому типу личности», – говорят авторы работы «Психология преступления в произведениях Л.Н. Толстого» [Прокурова и др., 2021, с.35] и определяют его состояние как состояние кумулятивного аффекта – бурно протекающего эмоционального переживания, способного растягиваться во времени от нескольких месяцев до нескольких лет.

Посмотрим, какие эмотивные фигуры речи работают в тексте произведения на воссоздание эмоциональности монолога. Эмоциональность и эмотивность – сопровождающие друг друга категории в психологии и лингвистике. В. Шаховский [2008] характеризует эмотивные элементы как способ вербализации эмоций, способность единиц языка отражать субъективно-индивидуальные переживания. Они могут быть выражены грамматически, могут иметь и контекстуальную обусловленность. Анализируя ситуацию в своем рассказе, Позднышев переживает психологические состояния, находящие выражение в его речи: он *возвращается* к ситуации, *выстраивает* свою картину видения, *подменяет* понятия, объясняя события в субъективном ключе, и делает выводы – они выглядят как *выход* на свет из своего внутреннего мира. В фигурах речи это отражается в характере их структуры, соположении, взаимодействии.

Возвращение происходит через движение речи по кругу с целью восстановить в памяти картину или убедить собеседника. Это осуществляется через кольцевой повтор (он может быть лексическим, семантическим, синтаксическим, слова могут повторяться из предложения в предложение, из абзаца в абзац):

Разврат ведь не в чем-нибудь физическом, ведь никакое безобразие физическое не разврат; а разврат, истинный разврат именно в освобождении себя от нравственных отношений к женщине, с которой входил в физическое общение. А это-то освобождение я и ставил себе в заслугу (с.15);

² У М.К. Милых они названы «чужая речь I степени» и «чужая речь II степени» [1978, с.124].

Да-с, не могу спокойно говорить про это, и не потому, что со мной случился этот эпизод, как он говорил, а потому, что с тех пор, как случился со мной этот эпизод, у меня открылись глаза, и я увидал все совсем в другом свете. Все навыворот, все навыворот!.. (с.15).

Все это сопровождается контрастностью лексики, что также является эмотивным приемом: «**Боже мой! Как вспомню я все мои мерзости в этом отношении, ужас берет!**» (с.18) – **боже** и **мерзости**. И далее повторение лексемы **ужас** в следующем предложении:

И все эти господа и я, когда мы, бывало, тридцатилетние развратники, имеющие на душе сотни самых разнообразных ужасных преступлений относительно женщин, когда мы, тридцатилетние развратники, входим чисто-начисто вымытые, выбритые, надушенные, в чистом белье, во фраке или в мундире в гостиную или на бал – эмблема чистоты – прелесть! (с.18).

Нужно обратить внимание и на пунктуацию (восклицательный знак), которая подчеркивает присутствие восторга, ложное, при полном его фактически отсутствию. Позднышев иронизирует: чем больше внутри грязи, тем блистательнее оболочка. У него есть своя формула: «*Добрый малый, то есть самый большой негодяй*» (с.16). Ученые отмечают у Толстого устойчиво негативную коннотацию оценочной лексики типа *во фраках и мундирах, многообещающие, блистательные* и считают это его семантической новацией [Романов, 2018]. Что касается повтора, то мы здесь видим его в слове *тридцатилетние*, а также семантический повтор в словах *вымытые* и *в чистом белье*.

Выстраивание осуществляется через приемы обманутого ожидания и дистанцирования. Это противоречие в лексическом наполнении предложения и его грамматической структуре (например, в противоречии лексики предложения и семантики причинно-следственных союзов):

Все, что было в нем непорядочного, все это я замечал теперь с особенным удовольствием, потому что это все должно было успокоить меня и показывать, что он стоял для моей жены на такой низкой ступени, до которой, как она и говорила, она не могла унизиться. Я уже не позволял себе ревновать (с.60).

Непорядочное он замечал с особенным удовольствием, оно должно было его успокоить. Нарушение стандартной логики приводит к «логическому усилению» [Арнольд, 1975, с.15]. Здесь мы также видим вводное предложение *как она и говорила*, т.е. сам он дистанцируется от неудобного ему утверждения. Это помогает ему выстраивать свою теорию. Внешне он верит, а внутренне совершенно нет: «*Но, несмотря на то, что я не ревновал, я все-таки был ненатурален с ним и с нею и во время обеда и первую половину вечера, пока не началась музыка. Я все еще следил за движениями и взглядами их обоих*» (с.60), «*Я был, что называется, влюблен*» (с.25). Другой элемент дистанцирования от реальности и выстраивания удобного для себя суждения/состояния – безличные конструкции, осложнение глагольного сказуемого

и, наоборот, упрощение (параллельное употребление этого приема), поиск слов (эмоциональное нагнетание, градация): «*Мне в первый раз захотелось физически выразить эту злобу*» (с.58) (не *я захотел*, а *захотелось*), «*Я теперь уже не позволял себе ревновать*» (с.60), «*Я хотел верить уверениям жены и верил им*» (с.60), «*Да, оскорбить, унижить, опозорить и поставить меня же в виноватых*» (с.58). Использование различных форм сказуемого описывает степень вовлеченности персонажа в действие. Для Позднышева характерен кропотливый поиск нужного слова: «*Она (музыка) действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом*» (с.61). Он также прибегает к употреблению цифр (мы говорили о них) с гиперболической их «накрененностью» либо в сторону максимума, либо в сторону минимума 0,99 и 0,01, при этом «источником» подсчета является Позднышев, математическим методом точности он подкрепляет свои субъективные рассуждения, подводит статистику под себя, осуществляя удобную для него *подмену* понятий. Цифры на протяжении монолога повторяются многократно: «*Я мучался, как мучаются 0,99 наших мальчиков. Я ужасался, я страдал, я молился и падал*» (с.16). В тексте есть своя особая симметрия при том, что части расположены по отношению друг к другу неравно: к примеру, монолог занимает больше пространства, чем диалоги персонажей. Но иногда текст внешне «выравнивается»: «*Период любви – период злобы; энергический период любви – длинный период злобы, более слабое проявление любви – короткий период злобы. Тогда мы не понимали, что эта любовь и злоба были то же самое животное чувство; только с разных концов*» (с.44). Это предложения со знаком тире, по обе стороны которого равное количество слов с семантикой добра и зла – любовь и злоба.

Выход из создавшего положения – предмет постоянных поисков Позднышева, это порой его «пробуждение», а иногда призыв к решительному действию, как мы видим в итоге, трагичному. Он чувствует, что запутался и хочет освободиться. В основном это касается окончания его рассказа. Тут сокращается длина фразы, появляется риторичность, он задает себе вопросы и односложно отвечает: «*И бедная Лизочка! Она уже понимала что-то. И эта наглость! И эта ложь!*» (с.71), «*Тайно от меня! Одна с ним! Ночью!*» (с.70). Через неопределенную лексику он передает явные для себя переживания, что отражает метания Позднышева:

Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего я не понимаю, что могу то, чего не могу (с.61).

В другой раз он называет эту музыку *проклятой* (с.59) как источник всех его бед.

Поиски персонажа передаются также двумя планами прошедшего времени: через одно он естественным образом описывает происшедшее, а через другое – глубинные процессы сознания как погружение в прошлое с целью найти там ответы. Границы этого еле ощутимы: «*Иногда мне казалось, что я просто еду и что ничего того, что вызвало меня, ничего этого не было. И мне особенно радостно бывало так забываться*» (с.65).

То, что *не было*, отстоит по времени раньше. Поскольку в грамматике современного русского языка нет формы давнопрошедшего времени (плюсquamперфекта), подобное выражение временного значения проявляется в контексте.

Все заканчивается крахом жизни Позднышева:

Я взглянул на детей, на ее с подтеками разбитое лицо и в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидел в ней человека. И так ничтожно мне показалось все то, что оскорбляло меня, – вся моя ревность, и так значительно то, что я сделал, что я хотел припасть лицом к ее руке и сказать: «Прости!» – но не смел (с.77).

Анна Вежицкая в своей работе цитирует немецкого философа Гердера:

Человеческий дух мыслит при помощи слов. Что такое мышление? – Внутренняя речь. Говорение – это думание вслух». И добавляет: «Язык также нужен нам для записи мыслей и их упорядочения. <...> Мы часто клянемся и восклицаем – иногда даже тогда, когда нас никто не слышит [Вежицкая, 1992, с.3].

Позднышев выстроил через внутренний монолог свой мир переживаний и заблуждений, разговор с собой под влиянием внешних факторов повел его за собой. Но, выразив в речи пережитое, он признает свою вину.

Заключение

Мы рассмотрели основную часть «Крейцеровой сонаты» – монолог главного героя Позднышева – с точки зрения содержащихся в нем эмотивных фигур. По сюжету персонаж рассказывает о сложном периоде своей жизни: и переживания, и его рассказ о них обладают высокой эмоциональностью. Мы разделили описываемые фигуры по группам-состояниям героя и рассмотрели, как то или иное состояние находит выражение в речи. Наличие эмотивности в тексте произведения придает ему особую художественную выразительность.

Источники

Толстой, Л.Н., 1953. Собрание сочинений в 14 томах. Т.12. Москва: Государственное издательство художественной литературы.

Список научной литературы

Арнольд, И.В., 1975. Интерпретация художественного текста: типы выдвижения и проблемы экспрессивности. В кн.: И.В. Арнольд, ред. *Экспрессивные средства английского языка*. Ленинград: Изд-во Ленинградского гос. педагогического института им. А.И. Герцена, сс.11-20.

Вежицкая, А., 1993. Семантика, культура и познание: общечеловеческие понятия в культуроспецифичных контекстах. *Thesis*, 3, сс.185-206.

Виноградов, В.В., 1939. О языке Толстого (50-60-ые годы). В кн.: П.И. Лебедев-Полянский, ред. *Литературное наследство. Т.35/36. Кн.1. Л.Н. Толстой*. Москва: Изд-во Академии наук СССР, сс.117-220.

Выготский, Л.С., 1968. *Психология искусства*. Москва: Искусство.

Ковалев, В.А., 1983. *Поэтика Льва Толстого*. Москва: Изд-во Московского государственного ун-та.

Милых, М.К., 1978. Монолог, его структура в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого. В кн.: К.П. Орлов, ред. *Язык и стиль Л.Н. Толстого*. Тула: Изд-во Тульского педагогического института им. Л.Н. Толстого, сс.116-130.

Прокурова, Н.С., Прокурова, С.В. и Титаренко, Т.А., 2021. Психология преступления в произведениях Л.Н. Толстого. *Психопедагогика в правоохранительных органах*, 26, 1(84). Омск: Изд-во Омской академии МВД России, сс.33-40.

Романов, Д.А., 2018. Семантические и стилистические новации Л.Н. Толстого. В кн.: Н.А. Фатеева и Л.Л. Шестакова, ред. *Вторые Григорьевские чтения. Неология как проблема лингвистической поэтики: тезисы докладов Международной научной конференции 14-16 марта 2018 г.* Москва: Азбуковник, сс.108-110.

Успенский, Б.А., 2000. *Поэтика композиции*. Санкт-Петербург: Азбука.

Чернышевский, Н.Г., 1974. *Собрание сочинений в пяти томах. Том 3. Литературная критика*. Москва: Правда.

Шаховский, В.И., 2008. *Лингвистическая теория эмоций*. Москва: Гнозис.

Шкловский, В.Б., 1963. *Лев Толстой*. Москва: Молодая гвардия.

REFERENCES

Arnol'd, I.V., 1975. Interpretatsiya khudozhestvennogo teksta: tipy vydvizheniya i problemy ekspressivnosti [Interpretation of a Literary Text: Types of Presentation and Problems of Expressiveness]. In I.V. Arnol'd, ed: *Ekspressivnye sredstva angliyskogo yazyka [Expressive Means of English]*. Leningrad: Leningrad State Pedagogical Univ. after of A.I. Herzen Publ., pp.11-20. (in Russian).

Vezhbitskaya, A., 1993. Semantika, kul'tura i poznanie: obshchechelovecheskie ponyatiya v kul'turospetsifichnykh kontekstakh [Semantics, Culture, and Cognition: Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations]. *Thesis*, 3, pp.185-206. (in Russian).

Vinogradov, V.V., 1939. O yazyke Tolstogo (50-60-ye gody) [About the Language of Tolstoy (50-60's)]. In. P.I. Lebedev-Poljanskij, ed: *Literaturnoe nasledstvo*. Vol. 35/36, Book 1. L.N. Tolstoy. Moscow: Academy of Sciences of USSR Publ., pp. 117-220. (in Russian).

Vygotskiy, L.S., 1968. *Psikhologiya iskusstva [Psychology of Art]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian).

Kovalev, V.A., 1983. *Poetika L'va Tolstogo [Poetics of Leo Tolstoy]*. Moscow: Moscow State University Publ. (in Russian).

Milykh, M.K., 1978. Monolog, ego struktura v «Kreytserovoy sonate» L.N. Tolstogo [Monologue, its Structure in “Kreutzer Sonata” of L.N. Tolstoy]. In: K.P. Orlov, ed. *Yazyk i stil' L.N. Tolstogo [Language and Style of L.N. Tolstoy]*. Tula: Tula Lev Tolstoy Pedagogical University Publ, pp.116-130. (in Russian).

Prokurova, N.S., Prokurova, S.V. and Titarenko, T.A., 2021. Psikhologiya prestupleniya v proizvedeniyakh L.N. Tolstogo [Psychology of Crime in L.N. Tolstoy's Works]. In: *Psikhopedagogika v pravookhranitel'nykh organakh [Psychopedagogy in Law Enforcement]*, 26, 1(84). Омск: Омск Академия of the Ministry of Internal Affairs Publ., pp.33-40. (in Russian).

Romanov, D.A., 2018. Semanticheskie i stilisticheskie novatsii L.N. Tolstogo [L.N. Tolstoy's semantic and stylistic innovations]. In: N.A. Fateeva and L.L. Shestakova, ed. *Vtorye Grigor'evskie chteniya. Neologiya kak problema lingvisticheskoy poetiki: tezisy dokladov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 14-16 marta 2018 g. [Second Grigoriev readings. Neology as a Problem of Linguistic Poetics: Abstracts of Reports of the International Scientific Conference, March 14-16, 2018]*. Moscow: Azbukovnik Publ., pp.108-110. (in Russian).

Uspenskiy, B.A., 2000. *Poetika kompozitsii [Poetics of Composition]*. St. Petersburg: Azbuka Publ. (in Russian).

Chernyshevskiy, N.G., 1974. *Sobranie sochineniy v pyati tomakh. Tom 3. Literaturnaya kritika [Collected Works in Five Volumes. V.3. Literary Critics]*. Moscow: Pravda Publ. (in Russian).

Shakhovskiy, V.I., 2008. *Lingvisticheskaya teoriya emotsiy [Linguistic Theory of Emotions]*. Moscow: Gnozis Publ. (in Russian).

Shklovskiy, V.B., 1963. *Lev Tolstoy [Leo Tolstoy]*. Moscow: Molodaya gvardiya Publ. (in Russian).

ՊՈԶԴՆԻՇԵՎԻ ՄԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ՀՈՒՉԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ Լ.Ն. ՏՈԼՍՏՈՅԻ «ԿՐԵՅՑԵՐՑԱՆ ՍՈՆԱՏ» ՎԻՊԱԿՈՒՄ

ԳԱՅԱՆԵ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍՅԱՆ

Անվտոմում: Հոդվածում դիտարկվում է Լ. Ն. Տոլստոյի «Կրեյցերյան սոնատ» վիպակի տեքստը: Այդ ստեղծագործության գլխավոր հերոսը շարադրում է իր մտքերը մենախոսության տեսքով: Դա ստեղծում է համապատասխան քերականություն և ոճ: Գլխավոր հերոսի հույզերը գտնում են իրենց արտացոլումը լեզվում. հոգեբանական պատկերը ձևավորում է հատուկ խոսելաոճ: Մենք համարում ենք, որ հերոսի մենախոսության գլխավոր հոգեբանական նկարագրումն են բարձր հուզականությունը, էքսպրեսիան, որոնք արտահայտվում են խոսքի մեջ հատուկ հուզական (եմոտիվ) միջոցներով: Մենք խոսում ենք նաև այն մասին, թե ինչպես հասկանալ «հուզականը» կախված դրա հոգեբանական և լեզվական ընկալումից: Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հուզական միջոցները օգնում են արտահայտել ուժեղ ապրումներ: Այդ ֆիգուրները կարող են կրել մակերեսորեն արտահայտված հուզական երանգ, իսկ կարող են արտահայտել այս կամ այն հույզերը՝ կազմելով կոնտեքստուալ կապեր և տարբեր համադրություններ: Խոսքային էմոտիվությունը կարող է կառուցվել և՛ բառակազմական, և՛ իմաստային, և՛ շարահյուսական՝ համաձայնական, հակադրական, կապակցական հարթություններում: Ստեղծագործության մեջ առկա է հերոսի հոգեբանական վիճակների հաջորդում, ինչը նկատելի է թե՛ այուժեում, թե՛ իր խոսքում. դրանք բառերի միջև կապերն են, արտահայտության իմաստային պլանը և տեխնիկական բնութագրերը՝ երկարությունը, տեմպը, ծավալը: Այդ տարրերի փոխկապակցվածությունը տեքստում պարբերաբար վերարտադրվող երևույթներից է:

Բանալի բառեր – «Կրեյցերյան սոնատ», հուզականություն, մենախոսություն, խոսքի ֆիգուր

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

1. **Вера Адамян** – кандидат филологических наук, ассистент кафедры русской литературы ЕГУ
Վերա Ադամյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ ռուս գրականության ամբիոնի ասիստենտ
Vera Adamyan – Candidate in Philology, Assistant of the Chair of Russian Literature YSU
Эл. почта: vera.adamyan@ysu.am
2. **Ашхен Атанесян** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы ЕГУ
Աշխեն Աթանեսյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ ռուս գրականության ամբիոնի դոցենտ
Ashkhen Atanesyan – Candidate in Philology, Associate Professor, Department of Russian Literature, YSU, Yerevan, Armenia
Эл. почта: athanesyan@mail.ru
3. **Наталья Гончар-Ханджян** – кандидат филологических наук, доцент, ЕГУ
Նատալիյա Գոնչար-Խանջյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, ԵՊՀ
Natalya Gonchar-Khanjyan – Candidate in Philology, Assistant Professor, YSU
Эл. почта: natalie.goncharkhanjyan@ysu.am
4. **Инга Карапетыан** – магистрант РАУ
Ինգա Կարապետյան – մագիստրանտ, ՀՌՀ
Inga Karapetyan – master student, RAU
Эл. почта: inga.karapetyan@student.rau.am
5. **Диана Газарова** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языкознания, типологии и теории коммуникации ЕГУ
Դիանա Գազարովա – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ ռուսաց լեզվաբանության, տիպաբանության և հաղորդակցման տեսության ամբիոնի դոցենտ
Diana Gazarova – Candidate in Philology, Associate Professor of the Chair of Russian Linguistics, Typology and Theory of Communication, YSU
Эл. почта: dgazarova@ysu.am
6. **Гаяне Оганесян** – преподаватель кафедры русского языка, ЕГУ
Գայանե Հովհաննեսյան – ԵՊՀ ռուսաց լեզվի ամբիոնի դասախոս
Gayane Hovhannesyan – Lecturer at the Chair of Russian Language, YSU
Эл. почта: gayane.hovhannesyan@ysu.am

СОДЕРЖАНИЕ * ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ * CONTENTS

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
LITERARY CRITICISM

Вера Адамян – Манипулятивная Игра Порфирия Петровича в романе «Преступление и наказание»..... 3
Վերա Ադամյան – Պորֆիրի Պետրովիչի մանիպուլյացիոն խաղը «Ոճիր և պատիժ» վեպում
Vera Adamyan – The Manipulative Game of Porfirii Petrovich in the Novel «Crime and Punishment»

Аишхен Атанесян – Портрет как средство психологической характеристики в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» и его воссоздание в армянском переводе 15
Աշխեն Աթանեսյան – Հերոսի դիմանկարը որպես հոգեբանական բնութագրման միջոց Մ. Ե.Սալտիկով-Շչեդրինի «Պարոնայք Գոլովյովները» վեպում և դրա վերստեղծումը հայերեն թարգմանության մեջ
Ashkhen Atanesyan – Portrait as a Method of Psychological Characterization in M. Saltykov-Shchedrin’s Novel “The Golovlyov Family” and Its Recreation in Armenian Translation

Наталия Гончар-Ханджян, Инга Карапetyan – Онейрические мотивы в поэтикеВенедикта Ерофеева 28
Նատալիա Գոնչար-Խանջյան, Ինգա Կարապետյան – Երազային մոտիվները Վենեդիկտ Երոֆեյևի պոետիկայում
Nataliya Gonchar-Khanyan, Inga Karapetyan – Oneiric Motifs in the Poetics of Venedikt Erofeev

ЯЗЫКОЗНАНИЕ
ԼԵՉՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
LINGUISTICS

Диана Газарова – Семантика и прагматика сочетаний «неопределенное местоимение + прилагательное»..... 40
Դիանա Գազարովա – «Անորոշ դերանուն + ածական» համակցությունների իմաստաբանությունն ու գործարանությունը
Diana Gazarova – Semantics and Pragmatics of Combinations «Indefinite Pronoun + Adjective»

Гаяне Оганесян – Эмотивность монолога позднышева в повести Л. Н. Толстого «крейцера соната» 49
Գայանե Օգանեսյան – Պոզդնիշևի մենախոսության հուզականությունը Լ. Ն. Տոլստոյի «Կրեյցերյան սոնատ» վիպակում
Gayane Hovhannesyanyan – Emotiveness of Pozdnyshchev's Monologue in L. N. Tolstoy's “Kreutzer Sonata” Novel

Տեղեկություններ հեղինակների մասին..... 58
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

Վայք՝ journals.yసు.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՝ 29. 12. 2023: